

Imágenes y Paisajes

El Arte Rupestre del Noreste
de Catamarca, Argentina

Eva Amanda Calomino



Access Archaeology



About Access Archaeology

Access Archaeology offers a different publishing model for specialist academic material that might traditionally prove commercially unviable, perhaps due to its sheer extent or volume of colour content, or simply due to its relatively niche field of interest. This could apply, for example, to a PhD dissertation or a catalogue of archaeological data.

All *Access Archaeology* publications are available as a free-to-download pdf eBook and in print format. The free pdf download model supports dissemination in areas of the world where budgets are more severely limited, and also allows individual academics from all over the world the opportunity to access the material privately, rather than relying solely on their university or public library. Print copies, nevertheless, remain available to individuals and institutions who need or prefer them.

The material is refereed and/or peer reviewed. Copy-editing takes place prior to submission of the work for publication and is the responsibility of the author. Academics who are able to supply print-ready material are not charged any fee to publish (including making the material available as a free-to-download pdf). In some instances the material is type-set in-house and in these cases a small charge is passed on for layout work.

Our principal effort goes into promoting the material, both the free-to-download pdf and print edition, where *Access Archaeology* books get the same level of attention as all of our publications which are marketed through e-alerts, print catalogues, displays at academic conferences, and are supported by professional distribution worldwide.

The free pdf download allows for greater dissemination of academic work than traditional print models could ever hope to support. It is common for a free-to-download pdf to be downloaded hundreds or sometimes thousands of times when it first appears on our website. Print sales of such specialist material would take years to match this figure, if indeed they ever would.

This model may well evolve over time, but its ambition will always remain to publish archaeological material that would prove commercially unviable in traditional publishing models, without passing the expense on to the academic (author or reader).



Imágenes y Paisajes

El Arte Rupestre del Noreste
de Catamarca, Argentina

Eva Amanda Calomino

Access Archaeology





ARCHAEOPRESS PUBLISHING LTD

Summertown Pavilion

18-24 Middle Way

Summertown

Oxford OX2 7LG

www.archaeopress.com

ISBN 978-1-78969-391-1

ISBN 978-1-78969-392-8 (e-Pdf)

© Eva Amanda Calomino and Archaeopress 2019

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or otherwise, without the prior written permission of the copyright owners.

This book is available direct from Archaeopress or from our website www.archaeopress.com

*A mis hermanos:
Lucía, Simón, Tomás y Miranda.*

*“El enigma comienza ahora mismo, aquí, con este arte pobre,
este arte de la madera dura, con esta placa para la adivinación,
por ejemplo.*

*No es muy útil para nosotros llamar a esto objeto religioso
en un mundo donde todo es religión, ni hablar de un objeto de arte
en un mundo donde todo es arte.*

*El arte aquí comienza en la cuchara y termina en la estatua.
Y es el mismo arte.”*

Les Statues Meurent Aussi.
Chris Marker & Alan Resnais (1953)

Índice

Capítulo 1 Introducción, Objetivos e Hipótesis.....	1
Capítulo 2 Descripción del Área de Estudio y Antecedentes	9
Capítulo 3 Consideraciones Teóricas	59
Capítulo 4 Consideraciones Metodológicas.....	67
Capítulo 5 El Arte Rupestre de Los Algarrobales.....	87
Capítulo 6 Las Formas de los Espacios Plásticos en Los Algarrobales	171
Capítulo 7 Los Paisajes de Los Algarrobales: paneles, tránsito y visualización.....	205
Capítulo 8 Entre Imágenes y Paisajes. Conclusiones	220
Referencias Bibliográficas	237
Anexo I Tabla: Trabajos de campo realizados en los algarrobales	254
Anexo II Ficha de relevamiento general	256
Anexo III Tablas: Sitios con arte rupestre de los algarrobales.....	259
Anexo IV Calcos: Diseños de camélidos y cuadrúpedos indefinidos.....	268

Capítulo 1

Introducción, Objetivos e Hipótesis

En este primer capítulo se especifica el tema de investigación doctoral y se define la problemática de estudio. Se establecen y describen el estado de la cuestión y los objetivos e hipótesis que impulsan y guían este trabajo. Se exponen a grandes rasgos las características de la muestra seleccionada y los criterios teóricos y metodológicos considerados para abordarla. Por último se presenta la organización de los capítulos y temas en que este trabajo se estructura.

1.1 Introducción

La presente investigación doctoral se enmarca dentro del proyecto de estudio denominado 'Arqueología de los paisajes sociales en el oriente de Catamarca (Argentina)'.¹ Continuando las líneas de investigación en curso, este proyecto aborda la arqueología del Noreste de la Sierra El Alto-Ancasti (Catamarca) con el fin de caracterizar los paisajes a escala local y territorial, su lógica y estructuración en la ocupación del espacio, así como las prácticas sociales constituyentes y sus cambios en el tiempo. Con este enfoque, los objetivos específicos apuntan a caracterizar espacios arquitectónicos, productivos, arte rupestre y materialidades, así como a construir secuencias, modelos locacionales, biografías de los paisajes y, finalmente, discutir sus implicancias para comprender procesos sociales y políticos de mayor alcance en el Noroeste Argentino.

Los primeros acercamientos a las zonas y temas de estudio tienen mucho que ver con el recorrido acerca de cómo se va definiendo cada problema de investigación, por ello en estos primeros párrafos de mi investigación expongo lo que he decidido titular *Breve Cuento de la Yunga*:

Entre los meses de marzo y abril del año 2008 decidimos emprender nuestro primer trabajo de campo hacia una zona recién abordada por el equipo de investigación, el área norte de la Sierra El Alto-Ancasti. Con muy pocos antecedentes locales y muchas expectativas emprendimos viaje hacia las localidades del área. Estábamos preparados para todo aquello que implica una primera aproximación a un área de estudio: arduos trabajos de caminatas diarias que duran lo que la luz solar dicta, largas charlas con los trabajadores municipales, autoridades, cuidadores de campos, encargados de actividades ganaderas de las tierras, sus familias y demás habitantes de las comunidades. Con ánimos y expectativas a cumplir nos invadieron, al llegar, el asombro y todo aquello que uno olvida, entre tanto trabajo organizativo, de lo maravilloso de cada lugar; no fuimos la excepción a los infortunios típicos del trabajo de campo. Gracias a algunos antecedentes y a la predisposición de los habitantes de El Alto y Guayamba comenzamos la visita a varios sitios arqueológicos e históricos que, para nuestra sorpresa, variaban entre grandes estructuras habitacionales en las zonas más altas de las cumbres -dominadas por pastizales bajos, grande ríos y cárcavas y una gran visibilidad del entorno- hasta las cuevas más oscuras en plena selva, escondidas entre los cebiles y refugio de muchos animales e insectos.

¹ Dirigido por la Dra Inés Gordillo con sede en el Instituto de Arqueología, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Código UBACyT 20020130100108BA (2014-2017). Este proyecto es una continuidad del proyecto denominado 'En el Cercano oriente: paisajes y tradiciones culturales en la Sierra El Alto- Ancasti (Catamarca). Su lugar en los procesos sociales regionales e interregionales del Noroeste Argentino prehispánico'. Código UBACyT 20020100100340 (2011-2014). También bajo la dirección de la Dra Inés Gordillo, funcionó como marco general para el comienzo de las investigaciones de este estudio.

Hasta el momento había conocido los ambientes pampeanos, las sierras, los valles y hasta los sectores más áridos de la puna, pero mi vivencia de esas yungas fue única. Cómo cada lugar se transforma bajo las grandes lluvias y densas nubes bajas, como si esos espacios fueran más de uno en diversas dimensiones, la constante presencia de las especies que lo habitan, demostrando que uno es ajeno a cada pisada, la invasión de esos lugares en nuestros cuerpos, que al principio sólo pudimos experimentar como dolores, molestias, lastimaduras y barreras. Todo se nos presentaba como dificultades y emocionantes momentos a superar. No buscábamos solamente los lugares, se nos imponían, por ejemplo, nuestros ocasionales refugios ante las fuertes lluvias nos develaban un sinfín de evidencias del pasado.

En la yunga, intentar aplicar los métodos convencionales de prospección puede llegar a desilusionar a más de un arqueólogo, y obliga a que el trabajo se desarrolle en equipo y en una 'negociación' constante con ese entorno.

Estas experiencias me incitaban a continuar pensando y a ahondar en que sólo se habita entrelazando constantemente los lugares y nuestras vivencias y prácticas en y de los mismos. Esos paisajes, a su vez, revelaban lo que siempre sentí como lo más necesariamente humano que puede existir: figuras pintadas y grabadas en la roca; pues no hay cosa semejante a esas figuras para demostrar la presencia de las personas ni para vivenciarla. Decididamente quería comprometerme en la investigación de ese arte inmueble, en esos contextos, en ese pasado.

Con esas ideas en mente comencé a trabajar en esta investigación doctoral que se propone avanzar en el estudio del arte rupestre documentado en el área septentrional de la Sierra El Alto-Ancasti -Dpto. El Alto, Catamarca-, principalmente en relación con el repertorio plástico-temático-compositivo y con su distribución temporal y espacial. Con este fin se aborda el análisis de un conjunto de sitios en un área particular, Los Algarrobales, haciendo énfasis en tres dimensiones principales: (i) el análisis de las propiedades formales de las manifestaciones artísticas -técnicas y diseños-; (ii) el análisis espacial en diferentes escalas (motivos- paneles- estación); y (iii) la elaboración, a partir de los resultados de las dimensiones analíticas formales y espaciales, de un eje diacrónico hipotético y relativo que permita comenzar a ordenar la variabilidad de tales manifestaciones intentando evaluar la existencia de diferentes momentos de ejecución de los motivos. A partir del análisis de estas tres dimensiones se enfocan las problemáticas asociadas con la caracterización y sistematización de los motivos en roca para la zona delimitada y su asociación con el contexto natural de los emplazamientos. De este modo, se contemplan los aspectos morfológicos, técnicos, compositivos y espaciales de las representaciones² con el fin de aportar al conocimiento del desarrollo histórico, social y cultural, en la ocupación del área.

Debido principalmente a la escasez de antecedentes para el área de estudio y a la falta de una sistematización de los diseños rupestres para la región, la caracterización y el ordenamiento temporal relativo y preliminar de estas nuevas imágenes es una necesidad dentro del proyecto de investigación que se ha llevado a cabo en esta zona y en el cual se enmarca esta investigación. El mismo ha buscado y busca profundizar el conocimiento de las sociedades Aguada en los diversos ámbitos geográficos y analizar los procesos propios de la zona septentrional de la Sierra El Alto-Ancasti. Con este fin se han aplicado, y actualmente se emplean, lineamientos teórico-metodológicos de la Arqueología del Paisaje

² Siguiendo a Hernández Llosas se asume que 'al ser tratada desde un punto de vista arqueológico creemos que toda manifestación rupestre debe ser considerada una 'representación', entendiendo como tal a toda expresión gráfica que materializa una imagen mental mediante el uso de diversas materias primas y técnicas de manufactura, cuya motivación y contenido significativo es específico de cada caso particular' (1985: 30). En este sentido se emplearán en este escrito los conceptos de 'representación/representaciones' e 'imagen/imágenes' para referir al arte rupestre.

para entender los procesos sociales ocurridos en épocas prehispánicas. Dentro de este marco, la presente investigación doctoral, que se propone un relevamiento y primera aproximación analítica al arte rupestre, se constituyó desde el principio como altamente relevante para acercarnos a la comprensión de las modalidades de apropiación de las personas de la zona habitada y la relación que las mismas habrían mantenido con el entorno, así como la distinción de diversos eventos y usos de distintos de los lugares.

La Sierra de El Alto-Ancasti se encuentra en el área oriental de la Provincia de Catamarca y comprende, de norte a sur, los Departamentos de El Alto, Ancasti y La Paz. Es bien conocido el hecho de que en esta zona se encuentran variedad de cuevas y aleros con manifestaciones rupestres, ubicados en las laderas de las sierras, en el ambiente de *yungas*, un sector intermedio entre las llanuras hacia el oriente y los valles hacia el occidente. Los análisis y descripciones se han centrado, hasta el momento, en la zona sur de las mismas, en los Departamentos de Ancasti y La Paz, produciendo diversidad de publicaciones vinculadas a la temática del arte rupestre y mobiliario (Barrionuevo 1972; de la Fuente 1979a, 1979b; de la Fuente *et al.* 1982; González 1977, 1998; Gordillo *et al.* 2000; Llamazares 1993, 1997/98; Nazar 2003; Nazar *et al.* 2010; Segura 1988). Los primeros trabajos presentaron los registros y descripciones generales del arte rupestre de la zona (de la Fuente 1979a, 1979b; de la Fuente y Díaz Romero 1974; Pedersen 1970; Segura 1959, 1970, 1988; entre otros). Sigüentes abordajes avanzaron en la sistematización cronológica-cultural, los significados, y prácticas asociadas (González 1977; Gordillo *et al.* 2000; Llamazares 1997/98), así como también en la puesta en valor como patrimonio (Nazar 2003). Estos estudios han contribuido a delinear la variedad formal de las representaciones pintadas y grabadas, reconociendo que el área fue ocupada desde momentos tempranos -Período Formativo-, y demostrando la variabilidad de las expresiones de la iconografía Aguada, limitándose, en ciertos casos, a definir las manifestaciones adscritas cultural y cronológicamente a estas sociedades.

Para la zona norte de la Sierra El Alto-Ancasti, la mayoría de los antecedentes publicados sólo remiten a descripciones de las manifestaciones rupestres, si bien han producido aportes como la ubicación de los sitios y un primer acercamiento al conocimiento de las manifestaciones, no han formado parte de análisis sistemáticos (de la Fuente y de Gómez 1989; Gramajo de Martínez y Martínez Moreno 1978, 1982; Gramajo de Martínez 2001; Segura 1970). A partir del año 2008 se han sumado resultados de prospecciones y relevamientos exhaustivos (Calomino 2010, 2016; Gheco 2012; Gheco y Quesada 2010, 2012; Gheco *et al.* 2013a y 2013b; Gheco *et al.* 2015a y 2015b; Gordillo 2009b; Gordillo y Calomino 2010; Gordillo *et al.* 2013; Gordillo *et al.* 2014; Gordillo *et al.* 2015; Quesada y Gheco 2011; Quesada *et al.* 2010; Quesada *et al.* 2015; Nazar *et al.* 2014) que han avanzado en la posible adscripción temporal relativa de estas imágenes y en el reconocimiento de la variabilidad de diseños producidos a través del tiempo en este paisaje. A partir de estas investigaciones realizadas por nuestro equipo de trabajo contamos con un conocimiento directo y general, como así también con un registro fundamental del área de competencia de este trabajo.

1.2 Objetivos generales y específicos

El proyecto regional que dirige la Dra Inés Gordillo en curso desde el año 2008 ha perseguido diversos objetivos generales y específicos, dentro de los cuales se ha enmarcado esta investigación doctoral:

1. Abordar la arqueología del NE de la sierra El Alto-Ancasti (Catamarca) con el fin de caracterizar los paisajes a escala local y territorial, su lógica y estructuración en la ocupación del espacio, así como las prácticas sociales constituyentes y sus cambios en el tiempo. Paralelamente, esto

permitirá visualizar los procesos regionales e interregionales, confrontando los resultados obtenidos en valles, cumbres y piedemonte orientales. La propuesta requiere analizar diversas materias, lugares y tiempos, relacionando sus diferentes escalas y dimensiones.

Con este enfoque, los objetivos específicos apuntan a:

1. Caracterizar espacios arquitectónicos, productivos, arte rupestre y materialidades, así como a construir secuencias, modelos locacionales, biografías de los paisajes y, finalmente, discutir sus implicancias para comprender procesos sociales y políticos de mayor alcance en el NOA.

Dentro de este marco, el objetivo general de esta investigación doctoral reside en caracterizar e interpretar los paisajes arqueológicos en una región fitogeográfica particular del ámbito oriental, las *yungas*, en el sector septentrional de la Sierra El Alto-Ancasti, focalizándose específicamente en el repertorio expresivo de los sitios con arte rupestre y su distribución espacial y temporal. A partir de lo anterior se desprenden los siguientes objetivos específicos:

1. Caracterizar los paisajes arqueológicos de Los Algarrobales a partir del análisis del arte rupestre y sus relaciones espaciales.
2. Analizar las propiedades formales de las representaciones evaluando técnicas y diseños.
3. Analizar la distribución espacial en diferentes escalas: (a) la caracterización de la ubicación de las representaciones en el soporte, (b) la ubicación de los mismos en el emplazamiento, y (c) la distribución de los sitios con tales representaciones.
4. Proponer, a partir del análisis formal y espacial, un ordenamiento temporal relativo e hipotético de los motivos que permita distinguir distintos momentos de ejecución.
5. Establecer relaciones regionales comparativas con iconografía de áreas circundantes a diversas distancias con el fin de construir una base de representaciones en los diversos soportes que funcione como referencia para ajustar las calibraciones temporales relativas.

1.3 Hipótesis

Dentro del proyecto de alcance regional en que se enmarca esta investigación doctoral se sostiene que:

1. La Sierra de El Alto-Ancasti fue habitada por poblaciones cuya lógica espacial y materialidades se asocian con Aguada, aunque manifiestan un perfil particular y, en relación con los distintos ambientes que componen el área, una estructuración diferenciada del paisaje que resulta de prácticas y construcciones sociales diversas y/o complementarias.
2. El área considerada no constituyó únicamente una zona de tránsito, de fuentes de recursos naturales, de prácticas rituales periódicas ni de algún otro tipo de presencia ocasional, sino que allí tuvo lugar una ocupación continua que sostuvo tradiciones a largo plazo, así como transformaciones y rupturas en su historia desde los modos de vida formativos hasta la conquista hispana.
3. Los procesos sociales ocurridos en el extremo oriental de Catamarca se diferenciaron de aquellos de áreas aledañas pero mantuvieron una intensa interacción con las mismas.

A partir de estas hipótesis de carácter general que funcionan como marco se deslindan las siguientes hipótesis específicas de la investigación doctoral que aquí presento:

1. Los sitios con arte rupestre del sector septentrional de El Alto-Ancasti presentan representaciones diversas ejecutadas en diferentes momentos de utilización de los soportes, abarcando un rango temporal amplio que incluye al menos el Formativo Temprano, Período Medio, Período Tardío y momentos recientes, evidenciando una apropiación recurrente de los paisajes que estos sitios definen.
2. En estos contextos de producción de momentos distintos y características particulares existió en Los Algarrobales una continuidad en la elección de soportes expresivos rupestres con condiciones espaciales diversas, tanto al interior de las estaciones –en posibilidades de movimiento, de visualidad y de *performances*- como en sus características de visualización general.
3. Dentro del arte rupestre del sector septentrional de la Sierra El Alto-Ancasti existen conjuntos de representaciones que exhiben cierta regularidad expresada en la existencia de elementos formales y compositivos compartidos entre motivos ejecutados en distintos paneles en un sitio y entre estaciones por parte de los grupos sociales del pasado.

1.4 Criterios teóricos y metodológicos

En función de los objetivos propuestos, se abordará principalmente un área específica del sector septentrional de la Sierra El Alto-Ancasti: Los Algarrobales. Allí se sitúan los sitios con mayor potencial de análisis (en cuanto a cantidad de motivos, superposiciones, variedad formal y técnica, entre otras) identificados mediante una elaborada y precisa estrategia de prospección, necesaria para aprovechar el potencial arqueológico- histórico del área. Los sitios relevados por el equipo de investigación conforman cuevas y aleros localizados en pleno ambiente de *yungas*, correspondientes a la formación rocosa cuaternaria conocida como Sierras Pampeanas. En su totalidad contienen más de un centenar de representaciones de diferente naturaleza, principalmente pintadas con el uso de los colores negro, blanco y rojo.

Considerando el objetivo general delineado, se han aplicado lineamientos teórico-metodológicos de la Arqueología del Paisaje para entender los procesos ocurridos en los sitios arqueológicos de la región valliserrana de Catamarca, focalizando el tema de las prácticas sociales y los procesos de abandono o despoblamiento que caracterizan a los diversos emplazamientos (Gordillo 2009b). El sector norte del área oriental presenta escasos antecedentes arqueológicos para sus áreas fitogeográficas principales, pastizales de altura, selvas y llanos. El arte rupestre es la evidencia más abundante recopilada en estos últimos ambientes y su análisis desde la perspectiva de la Arqueología del Paisaje provee un corpus de información variable y complementaria. En este sentido la presente propuesta apunta a relevar y estudiar los diseños a través del registro sistemático y análisis de las características formales de las manifestaciones en roca, su disposición en los emplazamientos y características espaciales para el sector de *yungas* en particular. De este modo, se articulan diversas y complementarias líneas teórico-metodológicas que permiten abordar problemáticas arqueológicas desde una perspectiva socio-espacial a lo largo de las historias ocupacionales del área.

Entendemos al paisaje como un horizonte de inteligibilidad que brinda recursos para las prácticas, siendo a su vez estructurado por ellas (Barrett 1999). Es una representación históricamente constituida, factible de ser analizada en su proceso de conformación (Criado Boado 1999). Es Criado Boado (1999) quien definió las bases teóricas y metodológicas de la Arqueología del Paisaje como herramienta para estudiar la espacialidad humana y para aproximarse a la interpretación del registro arqueológico. Propuso concebir el paisaje como ‘el producto sociocultural creado por la objetivación, sobre el medio y en términos espaciales, de la acción social tanto de carácter material como

imaginario' (Criado Boado 1999: 5). Desde este punto de vista, el paisaje conforma tres dimensiones: el entorno medioambiental -físico-, el social -construido- y el simbólico -pensado-. En el sistema de representaciones se incluye la forma de concebir la naturaleza, el espacio, la temporalidad y las relaciones entre las personas y el ambiente. Esto se manifiesta en productos materiales, como el arte rupestre. Entonces, la descripción de esta configuración plástica es un paso inicial en el análisis, ya que cada sociedad construye un ambiente sensorial: físicamente -a través del mundo material creado- y culturalmente -valorando ciertas impresiones sobre otras- (Gosden 2001). Ese mundo físico se compone de objetos con cualidades -estéticas- susceptibles de ser medidas y descritas, la forma en que esos caracteres se perciben sólo podemos interpretarla abordando el estudio de esos objetos en el presente. Desde esta perspectiva, los procedimientos analíticos para abordar los patrones de localización y emplazamiento de los sitios arqueológicos son: (a) el análisis formal; (b) el análisis fisiográfico -relieve y asociación con recursos hídricos-; (c) análisis de tránsito -rutas de movimiento-; (d) condiciones de visualización, que integra el estudio de la *visibilización -percepción de-* y la *visibilidad -percepción desde-* (Criado Boado 1999); y (e) análisis topográficos. El paisaje se concibe como una entidad dinámica y particular a cada formación socio-cultural, construcción subjetiva que las personas hacen de su propio entorno. Desde esta perspectiva, los sitios con arte rupestre actúan en la "creación, jerarquización y organización del entorno, definiendo a partir de su simple presencia/ ausencia áreas de diferentes características" (Troncoso 2005: 43). Es decir, y como aquí se considera, entender el arte rupestre desde su espacialidad, como elemento activo en los procesos de configuración del espacio social. A su vez, habitar un paisaje implica involucrarse perceptualmente con un ambiente compuesto por rastros del pasado (Jones 2006), que pueden ser reinterpretados, fomentar y/o condicionar la creación de nuevas materialidades.

Para el análisis de las imágenes, se caracterizará la muestra según unidades mínimas identificadas individualmente, es decir, los motivos (Aschero 1988). Éstos últimos se definen inicialmente según las categorías analíticas amplias sobre técnicas definidas por Fiore (2006b) y aquellas propuestas para la clasificación de la iconografía por Gordillo (2004a, 2009a, 2009b, 2012b) y Gordillo y Basile (2017). Asimismo, para abordar la configuración de los motivos se recurrirá a la comparación estilística y al análisis del tratamiento plástico, tamaño, color, superposiciones, y yuxtaposiciones -figuras que comparten un mismo segmento del trazado- (Troncoso 2003).

Al respecto, la clasificación de algunos de los diseños, y posterior sistematización en categorías analíticas, puede realizarse en base a la comparación estilística con motivos rupestres y con la iconografía del arte mobiliario reconocidos en la región, y con categorías definidas para las representaciones rupestres de regiones vecinas. Con este fin, se han tenido en cuenta principalmente las sistematizaciones elaboradas a nivel local, regional y macro-regional. El hecho de considerar categorías de áreas alejadas responde a la inexistencia de una categorización elaborada para el área valliserrana oriental y a la utilidad de aplicar secuencias calibradas temporalmente. Entonces se prevé establecer comparaciones:

- a) Nivel local, confrontando con el arte rupestre de sectores aledaños que estamos abordando dentro del proyecto general, tales como Guayamba, Tapso y Oyola (Gheco 2017; Gordillo 2009b; Gordillo y Calomino 2010; Queda *et al.* 2010; entre otros).
- b) Nivel regional, con los sitios que presentan manifestaciones artísticas conocidas para el área sur de la misma sierra -Departamentos de Ancasti y La Paz (Llamazares 1993, 1997/98; Gordillo *et al.* 2000; Nazar 2003; entre otros).

c) Nivel macro-regional, con las representaciones analizadas por diversos investigadores en las zonas principalmente concentradas en el Norte de Córdoba, Llanos de La Rioja (Pastor 2012a, 2012b, 2012c; Pastor *et al.* 2015a, 2015b; Recalde 2007/2008, 2009a, 2009b, 2010, 2012, 2015a, 2015b; Recalde y Pastor 2011, 2012) y para el sector de Puna (Aschero 2006; Martel 2004: entre otros)

Cabe aclarar que, al momento de realización de esta investigación, los sustratos de los sitios aquí analizados no han sido aún excavados y por lo tanto no contamos con fechados absolutos que permiten ubicar cronológicamente las prácticas allí desarrolladas. A su vez, las muestras de pigmentos que se encuentran en proceso de análisis no permiten la realización de dataciones directas sobre las pinturas ya que carecen de suficiente contenido orgánico. Por lo tanto, estas comparaciones permitirán evaluar la existencia de semejanzas formales entre imágenes que, junto con el análisis de las superposiciones, permitirán avanzar tentativamente en la adscripción cronológica relativa mediante la técnica de *asociación* (Aschero 1988), que consiste en establecer comparaciones entre los ciertos motivos de los sitios del área de estudio y otros de características formales semejantes registrados en sitios con cronologías absolutas.

Se propone utilizar las comparaciones no sólo como un modo de asociar elementos y crear conjuntos pertenecientes a un solo momento, sino también como herramienta para desarrollar secuencias relativas que permitan estudiar los procesos propios del área de estudio además de su relación con otras.

En relación con el reconocimiento contextual de los motivos en el emplazamiento y de los sitios en el paisaje, se abordará la ubicación de los motivos en el soporte: los paneles. Considerando diversas categorías analíticas, tales como su *composición, representación, localización e iluminación* (Criado Boado y Penedo Romero 1993), a través de la digitalización y modelado digital de la relación espacial de los motivos en los mismos. A escala del sitio o estación se analizarán las características estructurales y dimensionales de los soportes, las características del relieve, condiciones de *visibilidad y visibilización*, y el estudio de orientación en el movimiento e hilos perceptivos (Criado Boado 1999). En función del *corpus* de información generado por este análisis se accederá a un panorama de las características de las representaciones del área, contextualizando la presencia de las mismas en el espacio, evaluando diversas estrategias de visualización y considerando su ejecución en el interior de cada emplazamiento, para delinear los paisajes que aquí se componen.

1.5 Organización del trabajo

Este trabajo se organiza en ocho capítulos, en el comienzo de cada uno se realiza una breve mención sobre los temas que se desarrollan oportunamente, a modo de resumen explicativo e introductorio; y al final de cada capítulo se expone una síntesis de los temas principales tratados.

Luego de haber expuesto en el capítulo 1 una introducción al tema y el problema de estudio, los objetivos e hipótesis que delinear y guían esta investigación; en el segundo capítulo se describen los antecedentes y enfoques tradicionales sobre el arte rupestre del área de estudio y del sector septentrional en particular, y se detallan los trabajos actuales; así como también se describe la zona de investigación, haciendo hincapié en las características del ámbito geográfico y ambiental en el cual se localizan los sitios.

En el capítulo 3 se presentan los lineamientos teóricos considerados en el desarrollo de este estudio acerca de los conceptos de imagen y paisaje.

En el capítulo 4 se describe la conformación de la muestra y la metodología elaborada para abordarla. Se explican las diversas escalas analíticas y las variables empleadas. El estudio y presentación de esa muestra se realiza en el capítulo 5, enfatizando el uso de las categorías creadas para analizar el arte rupestre por sitio y para el abordaje espacial.

En el capítulo 6 se presentan los análisis y resultados del arte rupestre de Los Algarrobales en su conjunto para delinear las formas del espacio plástico y sus relaciones espacio- temporales. De este modo se integran los estudios comparativos que relacionan el arte rupestre de Los Algarrobales con la iconografía de las áreas circundantes.

Continuando con lo anterior, en el capítulo 7 se presentan los resultados en conjunto acerca de la deconstrucción de los espacios. Por último en el capítulo 8, con las consideraciones finales se exponen la discusión, conclusiones preliminares y objetivos alcanzados en este trabajo.

Luego de los capítulos se detallan las referencias bibliográficas y los anexos.

Las tablas, gráficos y figuras, intercalados en el texto, están paralelamente ordenados por número de capítulo y de sucesión dentro del mismo, a efectos de que su búsqueda se vea simplificada para el lector.

Capítulo 2

Descripción del Área de Estudio y Antecedentes

En este capítulo se describe el ámbito geográfico y ambiental del área de estudio y del sector específico donde se hallan los sitios con arte rupestre analizados en esta investigación. Se relatan los primeros trabajos desarrollados en la zona y las interpretaciones a las que han arribado estos enfoques tradicionales. El capítulo continúa con la explicación de las investigaciones actuales desarrolladas en el área general de estudio y la presentación de todos los sitios con arte rupestre en la misma.

2.1 Ubicación geográfica y ambiental del área de estudio

La zona de estudio que se aborda en este trabajo corresponde a la porción nororiental de la Provincia de Catamarca, y pertenece al sector meridional de las Sierras Pampeanas (Figura 2.1). Las Sierras Pampeanas están formadas por las Sierras de Ancasti ó el Alto-Ancasti (1860 msnm), las Sierras de Graciana (1650 msnm), Sierras de Ambato (4400 msnm) en Catamarca, Sierras de Aconquija (5500 msnm) en Tucumán y Sierras de Guasayán (650 msnm) en Santiago del Estero. Este grupo de montañas, particularmente en la Provincia de Catamarca, están compuestas por rocas metamórficas muy degradadas con infiltraciones de granito. Su constitución geológica corresponde al Terciario, lo cual se evidencia en el basamento cristalino que aflora por zonas sobre el que se ha depositado un manto sedimentario semejante al *loess* (Cisterna 2003) (Figura 2.1). La emergencia de la Cordillera de los Andes ha producido en estas Sierras Pampeanas un basculamiento en dirección este-oeste, con la excepción de las Sierras de Guasayán que presentan un basculamiento en el sentido contrario. Ello ha permitido que las Sierras de El Alto-Ancasti posean una fuerte pendiente en su flanco occidental y una suave pendiente en el flanco oriental en donde se encuentran la zona de estudio. Esta formación montañosa tiene unos 250 millones de años, a lo largo de los cuales ha estado sometida a un fuerte proceso de degradación que resultó en un tipo de roca permeable, fácilmente degradable y afectada por los procesos de edafización. A pesar de ello, dado que el nivel de precipitaciones medias es de unos 600 mm, se ha formado un suelo poco desarrollado y muy drenado. En general son suelos excesivamente drenados a tal punto que muchas especies han desarrollado sistemas para acumular agua en la época seca, como es el caso del cebil (GEONOA 2009).

Resumiendo, la Sierra El Alto-Ancasti presenta rumbo norte-sur y se caracteriza por su bifrontismo o perfil asimétrico, es decir, una gran diferencia entre las pendientes oriental y occidental. El frente de falla que mira hacia el oeste, hacia el Valle de Catamarca, es muy abrupto, registrando desniveles de altura de hasta 1000 metros entre el filo de la sierra y la base; en cambio, la ladera oriental presenta una suave inclinación hacia el este extendiéndose hasta la llanura santiagueña (Aceñolaza y Toselli 1977; Aceñolaza *et al.* 1981).

El bifrontismo también influye en la conformación hidrográfica y en el régimen pluvial. El drenaje en la ladera occidental es más erosivo y ha formado quebradas cortas y profundas relativamente paralelas; en cambio, en la oriental, la gradiente ha permitido un drenaje más suave. Los ríos colectores más importantes de la región, el Guayamba y el Albigasta, son muy extensos y presentan un curso particular: en la parte superior se orientan de oeste a este y luego cambian en ángulo recto hacia el sur. Además de estos grandes ríos en la ladera oriental aparecen valles y quebradas de dirección oeste-este recorridos por ríos menores de régimen variado (Aceñolaza *et al.* 1981; Llamazares 1997/98).

Las precipitaciones se concentran en la ladera oriental, especialmente en sus zonas más altas, las cuales están ocasionadas por los vientos del este, las vertientes y pequeños cursos de agua, que determinan un microclima particular con condiciones de humedad, permitiendo el desarrollo de una variada configuración fitogeográfica y zoogeográfica (Gramajo de Martínez y Martínez Moreno 1978). En la región existe un marcado contraste entre las abundantes precipitaciones y elevadas temperaturas estivales que evocan un clima tropical húmedo, y sequías con bajas temperaturas y lluvias esporádicas durante el invierno (Aceñolaza *et al.* 1981). Estas características climáticas, junto con los rasgos geomorfológicos antes descritos, generan sectores microclimáticos contrastantes entre las laderas occidentales más secas, que quedan a cubierto de las lluvias y caracterizadas en sus bases por desiertos con salinas, barreales y arenales con vegetación xerófila; y las vertientes orientales, donde se origina una red de drenaje más amplia, que permite el desarrollo de una cobertura vegetal arbórea (Llamazares 1997/98).

El área de estudio se encuentra en el sector septentrional de la Sierra de El Alto-Ancasti, zona que pertenece al Departamento de El Alto (Figura 2.2). El mismo limita al norte con el Departamento de Santa Rosa, al sur con los Departamentos de La Paz y Ancasti, al oeste con los departamentos de Valle Viejo y Paclín, y al este con la provincia de Santiago del Estero (Aceñolaza *et al.* 1981). La vegetación de la Sierra de El Alto-Ancasti es compleja debido a que se produce el contacto entre los elementos florísticos subtropicales -tucumano-bolivianos-, los templados boreales -montañosos cordobeses- y chaqueños serranos (Aceñolaza *et al.* 1981). En este contexto, el Departamento de El Alto presenta dos principales características fitogeográficas (Figura 2.2): (a) las selvas -tucumano-bolivianas- o Bosque Montano Inferior (*sensu* Aceñolaza *et al.* 1981) -hasta los 1400 msnm aproximadamente- y pastizales de altura -entre 1400 msnm y 1900 msnm aproximadamente- en la ladera oriental, y (b) arbustales del Chaco Semiárido hacia el occidente (Figura 2.3). A su vez, las selvas y pastizales de altura presentan diferentes características bióticas: las especies típicas de la selva son el algarrobo, el horco quebracho, el tala, el palo borracho, el coco, plantas cactáceas, y principalmente el cebil, entre otras; en la franja mayor a 1400 msnm el bosque se ralea, disminuye la variedad de especies apareciendo las estepas de gramíneas. En ambas zonas la fauna es variada, incluye el zorro, la comadreja, el jaguar, el ñandú, la corzuela, el chancho de monte, la perdiz, el murciélago y diversidad de ofidios, arácnidos e insectos (Llamazares 1997/98).

Es en el ámbito de selva o *yunga* donde se encuentran mayoritariamente los afloramientos rocosos metamórficos con variedad de aleros y cuevas con presencia de arte rupestre; caracterizada por condiciones de intensa vegetación y humedad, que dificultan el acceso directo a los sitios y el trabajo en el campo. Muchas de las formaciones pétreas seleccionadas por los pobladores prehispánicos para crear sus pinturas y grabados rupestres fueron los batolitos graníticos propios de la formación metamórfica de la sierra.

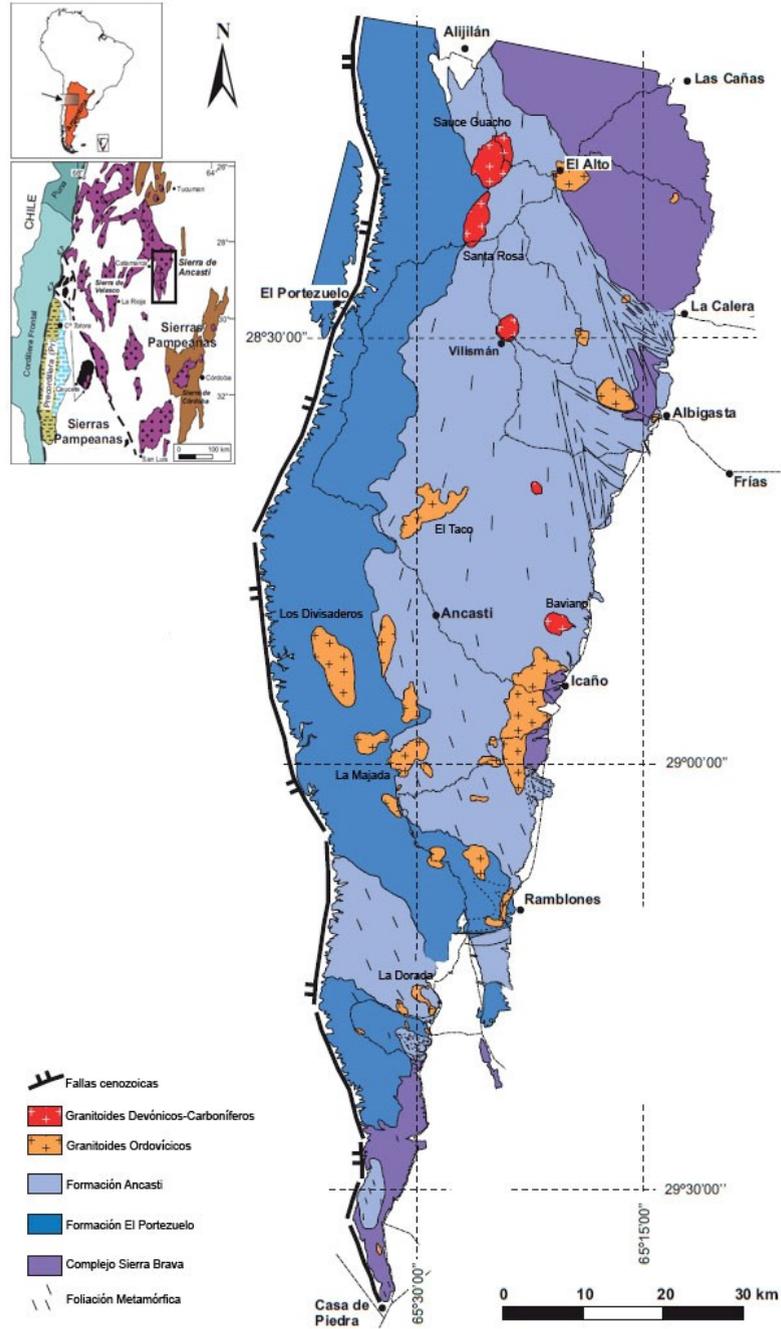


Figura 2.1: geología de la Sierra de El Alto-Ancasti (gentileza de Lucas Ghenco, tomado y modificado de Murra *et al.* 2011).

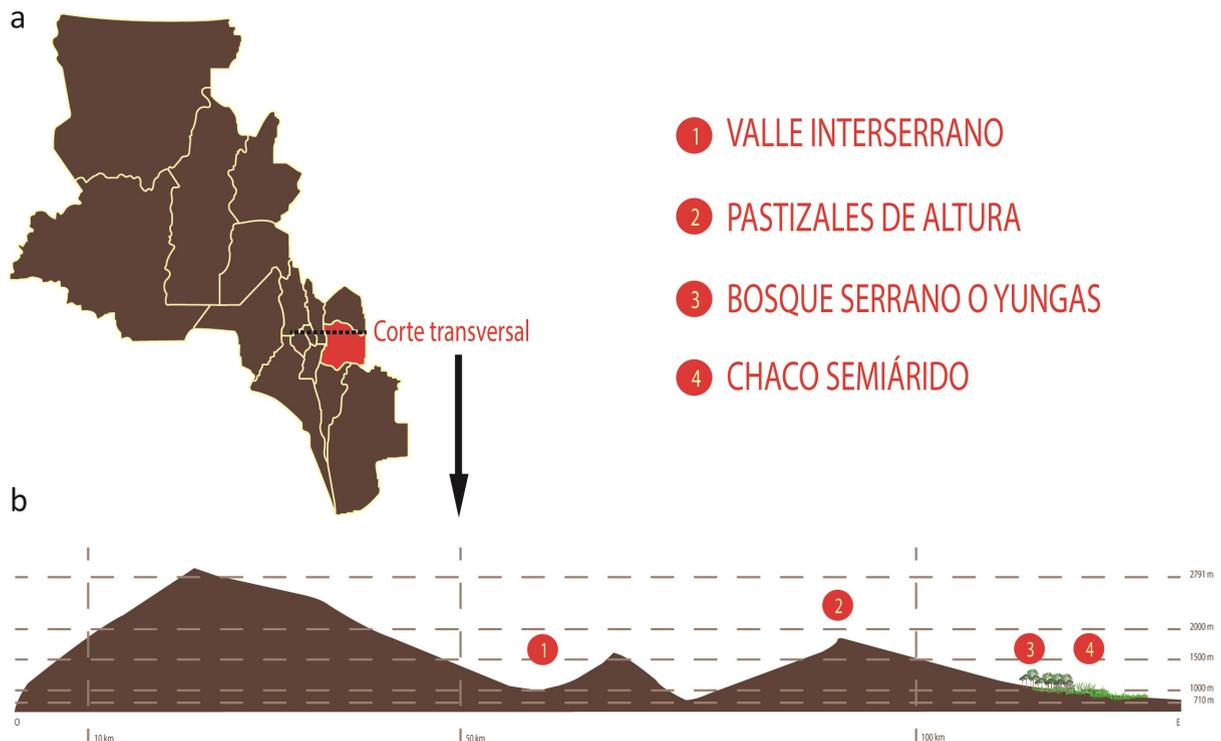


Figura 2.2: a. mapa de Catamarca con divisiones departamentales y en color remarcado el Dpto. El Alto; b. perfil altitudinal esquemático de los ambientes fitogeográficos.

Los mismos sobresalen en el ambiente con geformas particulares, producto de la continua exposición a eventos de meteorización química y transformaciones físicas, asumiendo formas redondeadas o superficies de erosión. En otros casos, se eligieron grandes oquedades o paredones pétreos formados por rocas metamórficas del tipo gneiss. A su vez, se reconocen dos tipos de base para los afloramientos rocosos en los que se emplazan los paneles con representaciones rupestres: grandes bloques graníticos que apoyan sobre afloramientos rocosos cuyas oquedades fueron labradas principalmente por el viento, lo cual imposibilita la realización de excavaciones; y aleros y cuevas cuya base está compuesta por sedimentos.

Luego de esta breve introducción hacia las características geográficas del área de estudio, en los próximos acápite se detallarán los principales antecedentes de la zona con la descripción de los comienzos de las investigaciones en la misma -y las interpretaciones que han alcanzado estos enfoques tradicionales- y los estudios actuales que se están llevando a cabo.



Figura 2.3: a. fotografía de pastizales de altura; b. fotografía del Bosque Montano Inferior; c. fotografía de arbustales del Chaco Semiárido.

2.2 Arqueología de la Sierra El Alto-Ancasti, comienzo de las investigaciones

A fines del siglo XIX se difunden las primeras noticias de carácter científico de los abrigos con pinturas prehispánicas de la vertiente oriental de la Sierra de El Alto-Ancasti,³ a partir de la mención realizada por Adán Quiroga de dos grutas en el Departamento de El Alto 'con caprichosas y bellas pinturas' (1992 [1931]: 21). Los siguientes estudios realizados en esta zona, en orden cronológico, se refieren a investigaciones arqueológicas sobre los morteros (Difrieri 1943) y andenes ubicados en las cercanías del poblado de Ancasti (Ardissonne 1943), considerándolos propios de la influencia andina hacia el oriente. Es a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando en las investigaciones arqueológicas comienzan a centrarse en el estudio del arte rupestre de los Departamentos de La Paz, Ancasti, El Alto y Santa Rosa. Fue el historiador Ángel Segura uno de los primeros en investigar las pictografías de la zona, comenzando con los sitios de Campo de las Piedras (Dpto. Ancasti), Ampolla (Dpto. Santa Rosa) y Los Algarrobales (Dpto. El Alto), entre las décadas de 1950 y 1960 (1960-1968, 1970, 1993). Posteriormente, realizó la descripción de las cuevas de La Candelaria I y II (Segura 1988).

Es a partir de las investigaciones y publicaciones realizadas por Nicolás de la Fuente desde 1969 sobre el sitio La Tunita que se dio a conocer a nivel nacional el arte rupestre de la Sierra de El Alto-Ancasti (de la Fuente 1969a y 1979b, 1983, 1990; de la Fuente y Arrigoni 1975; de la Fuente y Díaz Romero 1974, 1979a, 1979b; de la Fuente *et al.* 1982, 1983; de la Fuente *et al.* 2005; Gómez y de la Fuente 1989). Interpretó este yacimiento como un centro de iniciación shamánica donde habrían tenido lugar rituales grupales bajo los efectos alucinógenos del cebil (*Anadenanthera sp.*) (de la Fuente 1990; de la Fuente *et al.* 1983). Desde entonces se mantuvo en las interpretaciones literarias la asociación entre estas cuevas con pinturas como lugares dedicados a la realización de rituales esporádicos shamánicos.

Posteriormente este autor continuó avanzando en el conocimiento de las sociedades que habitaron estas zonas, visitó y describió otros sitios con arte rupestre, tales como El Lechico (Dpto. El Alto), Los Albarracines (Dpto. El Alto), La Toma (Dpto. La Paz), Inasillo (Dpto. El Alto), entre otros. A partir de la observación de las pinturas y su comparación con iconografía en piezas cerámicas provenientes del área central de la Provincia de Catamarca, Valle de Catamarca, de la Fuente postuló la atribución cultural de las pictografías a la Cultura de La Aguada (González 1961-64).

Paralelamente a estas investigaciones que se centraban hacia la zona sur del oriente de Catamarca, otros estudios se desarrollaban en la zona norte de la misma, llevados a cabo por estudiosos locales, Amalia Gramajo de Martínez Moreno y Hugo Martínez Moreno. Primeramente se centraron en el estudio de las manifestaciones pictóricas que se encontraban en los alrededores de la localidad de Oyola, en el interior de grandes oquedades rocosas que se asemejaban, según los autores, a grandes 'caparazones de tortugas' (Gramajo de Martínez Moreno y Martínez Moreno 1978). Las interpretaciones acerca de la temporalidad de estas pinturas rupestres se integraron a la ya caracterizada Cultura de La Aguada, aunque indicaron que algunos motivos habrían sido más tempranos -Cultura Ciénaga.

En la década del '70 desarrolló en el área sus investigaciones Omar Barrionuevo, quien se dedicó al estudio de lo que definió como 'Área Cultural Nana Huasi' en la Sierra de Ancasti (Barrionuevo 1972c). Allí realizó una serie de prospecciones y sondeos en el interior de un sitio arqueológico con estructuras de piedra definido como perteneciente a la Cultura de La Aguada a partir del hallazgo de

³ Diversos antecedentes han nombrado a la Sierra El Alto-Ancasti en sus publicaciones como Sierra de Ancasti, por este motivo en este capítulo aparecerán ambas denominaciones.

cerámica Aguada Portezuelo. La descripción, posterior, de un patrón constructivo similar para los sitios Aguada de la Quebrada del Tala (Kriscautzky 1996-97) reforzaría esta hipótesis (Nazar 2010). Barrionuevo también presentó el estudio del arte rupestre de los sitios de El Tipán (1972a) y La Carrera (1972b), hacia la ladera Oeste de la Sierra El Alto-Ancasti. Al igual que lo hicieron los investigadores anteriores, estas manifestaciones rupestres fueron interpretadas como pertenecientes a la Cultura de La Aguada. También Asbjorn Pedersen realizó tempranas prospecciones en el área y describió (1970) los rasgos estilísticos asociados con diferentes momentos temporales: (a) representaciones pertenecientes al momento Aguada que poseen similitudes con la cultura Tiahuanaco -figuras antropomorfas y zoomorfas-; (b) representaciones tardías de jinetes de momentos hispanos y (c) camélidos y caballos pintados de perfil doble, sin cronología específica, que vincula a los motivos de Cerro Colorado (Provincia de Córdoba, Argentina), y cuya confección relata como diferente a la utilizada en las pinturas del Noroeste Argentino.

Considerando a estos precursores, podemos entonces identificar ciertas similitudes entre las investigaciones e interpretaciones desarrolladas durante las décadas del 70' y 80' por los equipos dirigidos por Segura, de la Fuente, Barrionuevo, Pedersen, Gramajo y Martínez Moreno: (a) existe una manifiesta importancia atribuida a la descripción de los motivos; (b) diversos acercamientos relacionaron las pictografías del Ancasti con la Cultura de La Aguada -si bien han planteado la posibilidad de que ciertas pinturas hayan sido más tempranas e incluso más tardías; (c) sostuvieron que estos lugares cubiertos con pinturas habrían sido espacios relacionados con actividades mágico-religiosas. Estas visitas y primeras descripciones integraron a estos lugares en el ámbito arqueológico, definiéndolos como sitios con arte rupestre, susceptibles de ser analizados y explicados.

Estas temáticas propuestas inicialmente se mantuvieron y consolidaron con la primera sistematización cronológica-cultural realizada por Alberto Rex González (1977), quien propuso dos estilos para la zona sudoriental de Catamarca -considerando las pictografías de los Departamentos de Ancasti, La Paz y Santa Rosa-: (a) La Tunita I, o estilo pictográfico de la Cultura de La Aguada, integrado por figuras felínicas, realistas y fantásticas, y figuras humanas; y (b) La Tunita II, integrado por figuras humanas de diversos tamaños, personajes con flechas o escudos y escenas de sacrificio. Este último no es adscripto por el autor a una cultura determinada pero estableció que habría pertenecido a momentos más tardíos. En el posterior libro sobre la Cultura de La Aguada, González (1998) reafirma esta distinción estilística pero le otorga nuevas denominaciones. En esta ocasión los llama Estilo Ancasti I y II, aunque su contenido no presenta variaciones sino que se ve reforzado por la presencia de escenas halladas en la cueva de La Candelaria.

En la década de 1990, comenzó sus investigaciones en la Sierra de Ancasti una nueva generación de equipos de investigación dirigidos por Ana María Llamazares y D. Carlos Nazar, principalmente en los sitios de La Tunita y La Candelaria. Los mismos continuaron, reforzaron y reelaboraron las propuestas de sus predecesores, y estos sitios se convirtieron en representativos del arte rupestre de la zona. Es principalmente a partir de las ideas engendradas para los mismos durante esta década que se mantuvo una imagen general acerca de las representaciones rupestres de El Alto-Ancasti a lo largo del tiempo; un arte con morfología Aguada con propiedades mágico-religiosas que permitían el despliegue de rituales participativos. Veremos cada uno a continuación.

Uno de los trabajos más completos corresponde al realizado por Ana María Llamazares (1997/98), quien emprendió sus estudios del arte rupestre de la zona de Ancasti como parte de un proyecto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, sobre la relación entre las prácticas rituales, la realización de imágenes y los procesos sociales del Período de Integración Regional

(Llamazares 1999-2000). Presentó la documentación de La Candelaria, mencionado ya por Segura en 1988 -Departamento de Ancasti-, cueva de grandes dimensiones con gran concentración de pinturas rupestres en color blanco amarillento en paredes y en el techo. A partir del relevamiento de las pictografías y de la excavación de la cueva, planteó un estudio que excedió la descripción de las representaciones, presentando el análisis de la interrelación de los elementos entre sí y su distribución espacial dentro del sitio, asociación cultural, cronología absoluta, breve alusión a las técnicas y estilos y una interpretación funcional del sitio desde una perspectiva semiótica. La autora asoció estilísticamente y cronológicamente el arte con la entidad cultural Aguada tardía debido a la semejanza con imágenes de la cerámica, la metalurgia y la escultura lítica de esta cultura y a partir de dataciones radiocarbónicas obtenidas por el método de espectometría de masas. Al respecto se realizaron trabajos de datación absoluta de cuatro muestras de las pinturas de La Candelaria con resultados que permitieron ubicarlas entre el AD 700 y el AD 1300 (Hedges *et. al* 1998; Llamazares 1999-2000). Para la autora esta cueva constituyó un lugar sagrado y ceremonial, donde se llevaron a cabo parte de los rituales propios de las prácticas religiosas y shamánicas de la Cultura de La Aguada. En su explicación, las imágenes habrían estado vinculadas a rituales especiales de trance inducidos por la combinación de música con la ingestión o inhalación de sustancias vegetales psicotrópicas. Algunos años más tarde, ha realizado análisis químicos de las pinturas que presentaron la presencia de cebil en la composición orgánica de las pictografías (Llamazares 2004; Maier *et al.* 2007), reforzando para la autora esa relación entre el arte rupestre y los rituales shamánicos planteada en décadas anteriores.

No es casual la relación contemporánea entre las interpretaciones de esta autora y las propuestas globales en boga sobre las teorías shamánicas a partir de los trabajos de Lewis-Williams sobre las pinturas *San* a fines de los 80' (Clothes y Lewis-Williams 2001; Fiore y Podestá 2006; Lewis-Williams y Dowson 1988).

Durante las prospecciones realizadas en el marco de su tesis de licenciatura en el año 1996, Domingo Carlos Nazar (2003a) localizó un conjunto de grabados rupestres cuyo estilo, técnica de ejecución y lugar de confección se diferenciaban de lo conocido hasta el momento en la Sierra El Alto-Ancasti. Estos motivos se ubican en las cumbres, cercanos al Puesto La Mesada, del cual reciben su nombre. Se trata de varias rocas horizontales dispuestas en las laderas de una quebrada del arroyo Los Dulces, con motivos geométricos y zoomorfos realizados mediante la técnica de grabado profundo. Por desgracia, la breve descripción de Nazar no se explaya en las características de estas rocas grabadas y sus investigaciones posteriores se concentraron en la investigación, conservación y puesta en gestión patrimonial del sitio La Tunita, Departamento de Ancasti (Nazar 2003a), logrando su declaración como Parque Arqueológico de la Provincia de Catamarca en el año 2007.

Desde entonces, Nazar ha realizado numerosos trabajos de relevamiento de los distintos abrigos con pinturas y grabados de éste y otros sitios cercanos como Motegasta, La Resfalosa, Navaguin, La Toma y Caballa con el fin de sistematizar y completar la información sobre el arte rupestre del sector sur de la sierra de El Alto-Ancasti (de la Fuente *et al.* 2005; Nazar *et al.* 2012; Nazar *et al.* 2013). El autor presentó diversos trabajos en donde se han descrito específicamente motivos del arte rupestre de los sitios La Tunita y La Toma, asignándolos cronológicamente a Aguada (de la Fuente *et al.* 2005; Nazar y de la Fuente 2009; Nazar *et al.* 2010).

En forma general, los estudios nombrados han contribuido a delinear la variedad formal de las representaciones pintadas y grabadas, evidenciando motivos de carácter geométricos, figurativos e imaginarios, cuyo repertorio temático incluyó figuras humanas, ofidios, aves, camélidos, simios, felinos, entre otros. En estos trabajos se reconoció que el área fue ocupada desde momentos

tempranos -Período Formativo-, sin embargo, la mayoría de los mismos se han limitado a definir las manifestaciones adscriptas cultural y cronológicamente a las sociedades Aguada (de la Fuente *et al.* 1982), ubicadas temporalmente entre c. 600- 1100 AD (Gordillo 2007a, 2009a). Con las descripciones desarrolladas en estos estudios, los autores han mostrado la variabilidad local de las expresiones plásticas de esta cultura y su extensión geográfica (de la Fuente *et al.* 1982; Gordillo *et al.* 2000). En relación con las representaciones plásticas se han elaborado comparaciones entre el arte rupestre y la decoración cerámica -arte inmueble y mueble respectivamente- a fin de comprender el repertorio iconográfico Aguada (Gordillo *et al.* 2000; Kusch 2000). En el este de Catamarca se distinguen dos estilos cerámicos principales: (i) Portezuelo -valle central de Catamarca- y (ii) Aguada de Ambato -Valle de Ambato- (Gordillo 1998). Los mismos están relacionados iconográficamente con las representaciones rupestres, en el extremo oriental, de la zona de *yungas* (Gordillo *et al.* 2000; Nazar 2003a). De este modo, la extensión territorial de esta simbología 'sugiere la existencia de una interacción intensa entre diversas comunidades locales y regionales' (Gordillo *et al.* 2000: 101). En este marco, se ha planteado que las representaciones rupestres del oriente, en tanto zona limítrofe de extensión de las sociedades Aguada, es posible que hayan funcionado como "hitos demarcadores de territorialidad, poder y dominio" (Gordillo *et al.* 2000: 111). Además de este rol de demarcación territorial e identitaria adjudicado al arte rupestre oriental para el Período Medio (*sensu* González 1977), se han hecho otras inferencias acerca de la función del mismo, asociadas con el carácter mágico-religioso de los sitios emplazados en los bosques de cebil (Gómez y de la Fuente 1989; Llamazares 1997/98) y la asociación geográfica de los sitios con representaciones de camélidos en hilera con las rutas del tráfico caravanero (Gordillo *et al.* 2000). Para elaborar tales deducciones, los autores consideraron que la variabilidad temática a lo largo de los sitios de la sierra, conformaba el mismo sistema simbólico (Gordillo *et al.* 2000; Kusch 2000). Sin embargo, hay diferencias cualitativas y cuantitativas entre las investigaciones desarrolladas para el área sur y para el área norte. Esto supone, en primera instancia, que existe una sobrerrepresentación del repertorio temático de la primera zona por sobre la segunda. Paralelamente, gran cantidad de los análisis tradicionales sobre el arte rupestre del área meridional de la Sierra El Alto-Ancasti han atribuido y relacionado las pictografías y las actividades desarrolladas en esos espacios con las prácticas y manifestaciones artísticas desarrolladas durante el Período Medio en el Noroeste Argentino (c. 600-1100 AD), vinculando fuertemente las figuras rupestres de oriente con iconografía primordialmente proveniente de sitios del Valle de Catamarca.

2.2.1 El arte rupestre del sector septentrional de la Sierra El Alto-Ancasti desde los enfoques tradicionales. Características formales, cronología y ubicación

Como se ha especificado anteriormente, para la zona septentrional de la Sierra El Alto-Ancasti, la mayoría de los antecedentes publicados solo remiten a descripciones de las manifestaciones rupestres. Es útil resumir las propuestas de estos antecedentes en relación con las características formales y la ubicación temporal y espacial del arte rupestre.

Segura (1970) presentó la cueva El Algarrobal -que en este libro denominamos Los Algarrobales 1. Describió la presencia de pinturas con una base grabada por piqueteado, específicamente figuras zoomorfas: cóndor, llamas, puma, ofidio; también un hombre de perfil y hombres enmascarados, un centauro o jinete montando un cuadrúpedo y una figura que se interpretó como un cuero extendido o estaqueado -aunque realmente podría tener varias interpretaciones-; algunas de estas figuras conformarían escenas -hombres en actitud de súplica. Ubicó las figuras temporalmente como pertenecientes a culturas pre-cerámicas -exceptuando el jinete que está en discusión-, al comienzo de la era, y las escenas corresponderían a acontecimientos de caza. Esta asignación cronológica fue

realizada a través de un método de correlación estilística basado en la seriación propuesta por Menghín (1957) para Patagonia. Cercano a este sitio se encontró el sitio Ampolla con presencia de enmascarados con rayos en la cabeza que simbolizarían el sol, el autor lo adscribió a momentos agroalfareros relacionados con la entidad Aguada, que ubicó entre AD 650-AD 1000.

Centrados en el estudio de un alero del paraje Inasillo en El Alto, de la Fuente *et al.* (1982) se limitaron a definir las representaciones correspondientes a la Cultura de La Aguada, sin realizar otras adscripciones culturales. Si bien han reconocido la existencia de arte rupestre en el Departamento de El Alto, lo tomaron como elemento aislado. Su interés radicó en examinar con exactitud el radio de dispersión de los materiales bajo la hipótesis de que su presencia estaría concentrada en una zona definida y no dispersa en la ladera oriental de la sierra. Describieron los motivos en cuanto a qué está representado -antropomorfos y zoomorfos-, color -en su mayoría monocromos con pintura blanca-, técnicas -trazos gruesos o finos y relleno-, y sus correspondientes 'elementos significativos' -elementos que lo componen- por ejemplo la descripción de los ojos y vestimenta de un antropomorfo. Realizaron también comentarios acerca de la significación de cada motivo. Establecieron dos similitudes con las características ambientales del sur de la sierra, la misma cobertura vegetal, destacando la presencia del cebil; y que la conformación de los aleros y cuevas también es similar. Pero establecieron una diferencia en cuanto a las expresiones rupestres: presentan estilos diferentes pero que igualmente pueden adscribirse a La Aguada, concluyendo que se extendió el radio de acción de estas sociedades hacia el norte sobre la ladera oriental de la sierra.

En 1989 Gómez y de la Fuente dieron a conocer las pinturas del alero El Lechico -Departamento de El Alto, Los Algarrobales 3 en este trabajo- ubicado en la ladera de la montaña y rodeado de densa vegetación. Cuantificaron 102 motivos y describieron detalladamente algunos de ellos buscando agruparlos en estilos: (a) zoomorfos -camélidos y serpientes-: los camélidos son los más abundantes y los han clasificado en cinco diferentes estilos o grupos según el aspecto morfológico -tamaño, color y posición son variables dejadas afuera en este análisis por la gran variación que presentan aún dentro de los mismos grupos-. (b) Geométricos -puntos y círculos concéntricos. (c) Antropomorfos. Establecieron que las representaciones no correspondían siempre al mismo estilo aún entre objetos similares y que en la creación de los motivos se habrían implementado determinadas técnicas pictóricas, como la intensidad diferencial del mismo color, intención de volumen y perspectiva y uso intencional del espacio del soporte con figuras tomadas como ejes.

Gramajo de Martínez (2001) ubicó temporalmente tres sitios con pinturas rupestres: (a) Alero de Los Cóndores -La Huerta 1 aquí- como perteneciente a un momento de 'Transición', entre AD 650- AD 700, período que se corresponde con la instalación de la población indígena en aldeas-; se encuentra en un peñón con monte circundante de muy difícil ascenso. Describió la presencia de tres aves en pintura negra y otras figuras de animales. (b) *Condorhuasi* -Los Algarrobales 3 en este libro- y Oyola perteneciendo al Período Medio que ubicó temporalmente entre 700-1000 d.C. Este período se habría caracterizado por una economía centrada en la base agrícola, la domesticación de camélidos, producción alfarera de gran calidad, y la dispersión de la entidad cultural Aguada, como se explayará en acápite posteriores. En base a las prospecciones realizadas en Oyola (Gramajo de Martínez y Martínez Moreno 1978) -localidad arqueológica que se compone de varios abrigos en forma de *hongos*- se han reconocido diversas técnicas: pinturas -blanco, rojo y negro-, grabados -punteado percudido continuo-, y/o combinación de estas técnicas. Además se han identificado motivos figurativos y no figurativos, realizando una tipología de las figuras por sitio para el sector oriental. Se describieron: antropomorfos, camélidos o auquénidos, felinos, figuras duales, serpientes, felinos llamizados, motivos geométricos, figura mascariforme y guardas espiraladas. Si bien se adscribió tentativamente

las pinturas y grabados de Oyola a La Aguada, los auquénidos corresponderían a una etapa más antigua denominada Ciénaga, por lo que se interpretó que habría habido reocupación de los sitios. Esta entidad probablemente provenga de las Selvas Occidentales o este de los Andes, y una vez instalada en el Valle de Hualfín y en parte del Valle de Ambato habría recibido influencias andino-altiplánicas que habrían dado origen, en esos sectores, a la entidad Aguada (González y Baldini 1992). Para la autora tanto Condorhuasi como Oyola poseían típicas características Aguada por su emplazamiento en bosques de cebil, carácter ceremonial-religioso y su cercanía a morteros; pero podrían haber estado ocupados desde momentos tempranos, según la asociación del arte con la cerámica (Gramajo de Martínez 2001).

Pueden realizarse algunas generalizaciones a partir de los datos de estos antecedentes. En relación con la caracterización formal de las representaciones se han descrito las técnicas utilizadas en los diferentes sitios, evidenciándose mayor presencia de pictografías que de grabados y fuerte presencia de combinación de ambas en un sitio en particular -Los Algarrobales 1-, información que tendrá que ser revisada. En cuanto a los motivos, existe cierta recurrencia y estandarización en la descripción de los mismos, en algunos casos con mayor detalle que en otros. Se evidencia la presencia persistente de camélidos, ausentes en el sector sur de la sierra, reptiles, aves y figuras geométricas, y coinciden en la presencia de pintura de color blanco, rojo y negro. Como fue anteriormente mencionado, algunos autores han propuesto que en el área norte los motivos se ‘desdibujan’, principalmente debido a que los análisis se llevan a cabo desde el punto de vista de lo que se halla en los sitios del sur de la sierra y dentro de un marco interpretativo que considera a los sitios con arte rupestre como delimitadores de territorio. Por ende sus características debían ser exacerbadas para que la presencia Aguada en el oriente, en tanto zona limítrofe, sea más fuerte frente a otros grupos culturales. Las adscripciones temporales de estos antecedentes se han centrado principalmente en la asociación de los motivos con iconografía Aguada, pero la mayoría de los autores reconocen la presencia de motivos que podrían pertenecer a momentos anteriores e incluso otros de momentos posteriores. Este tema de la adscripción cronológica demuestra que falta correlacionar los datos de los diferentes sitios, pues Segura (1970) propuso fechados muy tempranos -asociados a contextos de cazadores-recolectores- para motivos que son descritos similarmente a los de otros sitios considerados más tardíos, como la figura ofídica. En relación con la ubicación espacial de los sitios, los trabajos han dado gran importancia al tipo de ambientes donde se encuentran, debido principalmente a la presencia del cebil y considerando a la *yunga* como un reservorio de recursos no solo ecológicos sino también simbólicos - plantas y animales para ser consumidos y representados.

2.3 Arqueología de la Sierra El Alto-Ancasti, investigaciones actuales

Con excepción de ciertas menciones sobre muros de piedra, andenes y zonas con morteros (Ardissone 1943; Difrieri 1943; Gramajo de Martínez 2001; Nazar 2003a), los enfoques tradicionales en la Arqueología de la Sierra El Alto-Ancasti se concentraron en sitios arqueológicos con arte rupestre. En contraste, los enfoques actuales y trabajos sistemáticos e interdisciplinarios encarados por diferentes equipos de investigación, coinciden en abordar los procesos culturales locales y las prácticas sociales que habrían tenido lugar en el área en sentido amplio contemplando sus diversos contextos. Por ende se expondrá a continuación una síntesis del abordaje de la materialidad ‘no rupestre’ por parte de las investigaciones contemporáneas.

A partir de la segunda mitad de la década pasada, paralelamente diferentes grupos comenzaron sus labores en la zona (descritos de norte a sur): C Taboada y su equipo ubicados en la zona más superior de la sierra (Departamento de Santa Rosa); I Gordillo y equipo en la porción superior (Departamento

de El Alto); M Quesada y equipo en las porciones superior y media (Departamentos de El Alto y Ancasti); y D C Nazar en la parte inferior de la misma (Departamento de Ancasti y La Paz).

Comenzando por la sección geográfica más superior, uno de los equipos cuyas investigaciones se iniciaron a fines del año 2006 es el liderado por Constanza Taboada, cuyos trabajos se concentraron en las localidades del extremo más septentrional de la sierra, en el Departamento de Santa Rosa, específicamente en los parajes de Ampolla y Salauca (Taboada *et al.* 2012). A partir de sus múltiples investigaciones han elaborado explicaciones sobre las ocupaciones prehispánicas a lo largo del tiempo para esta zona, las cuales se sintetizan a continuación.

Para el Período Temprano o Período Formativo las ocupaciones se concentraban en las lomadas que se encuentran en las márgenes del Río Las Pintas de Ampolla, aparecen muros de piedras habitacionales y pequeños montículos de tierra que conforman un pequeño poblado, cuya ocupación fue fechada por Carbono 14 entre los años AD 50 y AD 400 (Taboada *et al.* 2012). Este poblado - 'Pobladito de Ampolla' - se extiende por casi 500 m de largo y desde él es posible ver las grandes rocas donde se encuentran el arte rupestre de Ampolla, conocido en la zona como las 'Piedras Pintadas'. Destacan que los habitantes de esta pequeña aldea seleccionaron un paisaje, tipo de rocas para la arquitectura y cerámicas similares a las utilizadas por los habitantes que vivían en la misma época en la región valliserrana de Catamarca -en el Valle de Hualfín y en el Valle de Ambato-; así como también son semejantes las formas, motivos y colores de la cerámica pintada a la utilizada en los valles -Condorhuasi, Alumbra Tricolor y Ambato Tricolor. También reconocieron en las características de los objetos algunas similitudes con la cerámica incisa y pintada que se encuentra en Santiago del Estero -Las Mercedes y Cortaderas. Para los autores, si bien las poblaciones que vivían en la zona tuvieron alguna vinculación con las comunidades de los valles y de la llanura, 'la zona de Ampolla y alrededores estuvo habitada en esta época por grupos humanos con identidad y desarrollo propio' (Taboada *et al.* 2012: 17). Para el período posterior -Período Medio o de Integración Regional- el material arqueológico se remite a las figuras pintadas en Ampolla y descritas para estos momentos, a un fragmento de un objeto de hueso con un felino grabado encontrado en Bañado de Ovanta y a un hacha de metal que un poblador halló en Ovanta. Posteriormente, para el Período Tardío o de Desarrollos Regionales se habría desarrollado en la zona de estudio un modo de vida vinculado a las tradiciones culturales de la llanura santiagueña, construyendo sus viviendas de adobe o tapia, con troncos colocados sobre la roca de base del terreno y con utilización de cerámica descrita como estilos Averías, Sunchituyo y Famabalasto. Taboada y su equipo han excavado un sitio arqueológico de estas características en Salauca, obteniendo dataciones radiocarbónicas que sitúan estas ocupaciones entre los años AD 1400 y AD 1600.

En lo que respecta al arte rupestre específicamente, los autores avanzaron en la documentación de las pinturas del sitio de Ampolla, iniciada por Segura varias décadas atrás, pero también realizó excavaciones de un sitio habitacional ubicado a 200 metros del anterior, en el que obtuvo fechados radiocarbónicos de los primeros siglos de la era cristiana. A partir de estos datos, Taboada planteó la posible confección de algunas de las pinturas durante esos años, aunque es probable que otras hayan sido ejecutadas con posterioridad, en el Período Medio (Taboada *et al.* 2012). Un fechado absoluto obtenido de las pinturas entre el AD 700 y AD 900, permite a los investigadores reforzar la hipótesis que vincula el arte rupestre de Ampolla con la iconografía de La Aguada (Taboada y Rodríguez Curletto 2013). Por otro lado, de manera similar con los otros equipos que trabajaron en la zona, estos autores también apuntan a una función ritual de los espacios con pinturas de Ampolla, donde se podrían haber ejecutado encuentros rituales o comunitarios (Taboada *et al.* 2012).

Desde el año 2008 iniciaron investigaciones sistemáticas en las porciones media y superior de la Sierra El Alto-Ancasti -Departamentos de Ancasti y El Alto- los equipos dirigidos por Marcos Quesada -con sede en el Laboratorio 6 de la Escuela de Arqueología de la Universidad de Catamarca- e Inés Gordillo -con sede en el Instituto de Arqueología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Ambos, en pleno desarrollo, alternaron los trabajos exhaustivos de prospección, relevamiento y excavación en los sitios hallados en las diversas zonas fitogeográficas. Esto se tradujo en una representación cada vez mayor de los trabajos sobre la historia arqueológica de la Sierra El Alto-Ancasti en los sucesivos congresos científicos y publicaciones, generando incluso reuniones especiales y temáticas para debatir sobre la arqueología de esta zona reuniendo a investigadores estudiantes e integrantes de las comunidades interesados en estos temas (TASA 2013, 2015 y 2017)⁴ (Ahumada 2016; Calomino 2010, 2016; Eguía y Gerola 2016; Gheco 2012; Gheco y Quesada 2010, 2012; Gheco *et al.* 2013a, 2013b; Gheco *et al.* 2015a, 2015b; Gordillo 2009c; Gordillo y Calomino 2010; Gordillo *et al.* 2013, 2014, 2015; Gordillo *et al.* 2016; Granizo 2012; Moreno y Egea 2011; Moreno y Sentinelli 2011, 2014; Nazar *et al.* 2014; Quesada y Gheco 2011; Quesada *et al.* 2010; Quesada *et al.* 2015; Zuccarelli y Gordillo 2016).

En el marco de los proyectos dirigidos por Inés Gordillo, y dentro del cual se enmarca esta investigación, desde al año 2008 contamos con un conocimiento directo y general de los tres ambientes en el área que, de oeste a este y en orden altitudinal decreciente, son: (i) los pastizales de las cumbres -incluyendo el piso arbustal-pastizal; (ii) el Bosque serrano, que en la ladera nororiental de la sierra podemos consignar como ambiente de *yungas*; y (iii) los arbustales del Chaco Semiárido, hacia el occidente. Contamos también con un registro fundamental del área de competencia de este trabajo. Nuestros trabajos se encontraban y se hallan orientados, de forma similar con otros equipos en el área, hacia la necesidad de (re)pensar localmente el pasado de la Sierra de El Alto-Ancasti considerando herramientas propias de la Arqueología del Paisaje integradas con Sistemas de Información Geográfica y con análisis específicos de arte rupestre, arquitectura y otras materialidades.

La zona de pastizales del sector de cumbres presenta alta visibilidad a distinto alcance y dirección: hacia el este se perciben las serranías menores y gran parte de los llanos; mientras que hacia el oeste se impone con claridad el relieve de cumbres más altas, con posibles pasos hacia el Valle de Catamarca. Allí se localizaron y registraron sitios con arquitectura de distinto tipo -habitaciones y posibles estructuras agrícolas y/o corrales- y áreas de tránsito tentativas.

Con los diversos trabajos de prospección se ha podido establecer que los sitios están localizados a partir de la cota de 1400 msnm en la zona previamente definida como de arbustal-pastizal, en las cumbres que componen la serranía de El Alto-Ancasti. Hasta el momento se han detectado cinco sitios con recintos y algunas estructuras distribuidas en las cercanías, representadas por muros de variada conservación. Los primeros se denominan: Rodeo de los Indios o Rodeo 3 (R3), Rodeo 2 (R2), Rodeo 4 (R4), Tobaye y El Carrizal.

Luego de los primeros trabajos de prospección, nuestro equipo emprendió las primeras excavaciones en el área cumbral de la sierra, centradas en el sitio Rodeo de los Indios o Rodeo 3 (R3) y el área aldeaña.

⁴ Taller de Arqueología de la Sierra de Ancasti y zonas aldeañas. 2013 (Tapso), 2015 (Anquincila), 2017 (Cerro Colorado).

Rodeo 3 es un emplazamiento que abarca un área de 17,640 m² y se asienta en una cumbre más elevada que las de otras instalaciones. Se compone de dieciocho recintos cuadrangulares mayormente concentrados en dos sectores separados por 107 m, que denominamos núcleos I y II, al sur y norte, respectivamente. El segundo de ellos, ubicado en la cima de la loma, contiene un conjunto de recintos donde se definen claramente seis y otros aparecen desdibujados por los derrumbes. Los núcleos constan de recintos adosados y espacios libres de construcciones que, en conjunto, conforman una unidad en esta loma rodeada de quebradas. En el sitio existen estructuras que, dadas sus características constructivas y la productividad del entorno, fueron propuestas como estructuras de cultivo o corrales (Gordillo *et al.* 2017; Zuccarelli 2012).

Las excavaciones primeramente nos permitieron definir las técnicas constructivas del sitio. En relación con los muros se observó una combinación de lajas verticales y mampostería de rocas posicionadas de manera horizontal con refuerzo basal. Estas conforman muros que habrían tenido una altura considerable a juzgar por la cantidad de piedras de derrumbe. En contraposición, estructuras definidas preliminarmente como cuadros de cultivo presentaban paredes más bajas. En los recintos habitacionales también se observaron rasgos que indicarían la posible preparación del piso de las viviendas -lajas clavadas en la roca madre y nivelado del piso con una preparación de textura y granulometría arcillo-limosa. Cabe aclarar que todos los sitios presentan similitudes arquitectónicas en ese aspecto, así como también se corresponden en planta y en la distribución de los recintos en la ocupación de las cumbres. Tales características, junto con la importante inversión en la construcción de viviendas permanentes, nos ha permitido sugerir la presencia de poblaciones asentadas de forma estable.

Las técnicas constructivas registradas se han relacionado con las mencionadas por Quesada y colaboradores (2012) para los sitios de la localidad de El Taco (unos 45 km al sur, en la misma sierra) adscritos al mismo período, aunque con una lógica ocupacional diferente y de menor escala. Las plantas de los sitios habitacionales de variado tamaño, su articulación y la existencia de recintos aislados en el paisaje también dan cuenta de prácticas similares. Asimismo, para ambas zonas se habría dado una agricultura a secano, favorecida por la ubicación de las estructuras agrícolas y las condiciones naturales que no hacen necesario sistemas de irrigación. Además es posible que en uno u otro caso, las grandes estructuras aisladas que se localizan en o entre los sitios hayan funcionado como corrales, indicando el carácter agropastoril de la producción (Gordillo *et al.* 2017).

En una de las habitaciones -E6- se halló una olla en el subpiso -apoyada en el horizonte argílico o arcilloso- con trozos de cuarzo en su interior y restos de carbón en el exterior. También se han identificado entre los tiestos cerámicos algunos correspondientes a la modalidad Aguada Negro Grabado y Aguada Portezuelo. Cabe destacar, que en las superficies de los tiestos puede observarse un alto grado de erosión, con un gran deterioro de los pulidos y la pintura. Posiblemente esto obedezca al suelo altamente erosivo de R3, con un PH marcadamente ácido (Gordillo *et al.* 2010). Seguramente la casi total ausencia de huesos (solo algunas astillas) responda en parte a ese mismo factor. Los contextos excavados también contenían una variedad de otros materiales como morteros, manos, instrumentos líticos y un objeto de metal (Gordillo *et al.* 2017).

En relación a la cronología de las ocupaciones se han obtenido para R3 los primeros datos radiocarbónicos para el área: 1464 ± 36 AP (carbón vegetal; $\delta^{13}\text{C} = -24.3\text{‰}$) para el recinto 3b y 1305 ± 36 AP (carbón vegetal; $\delta^{13}\text{C} = -24.3\text{‰}$) para el recinto 6. Estas edades calibradas ubican la ocupación del sitio en c. 570-770 AD. Considerando entonces estas dataciones radiocarbónicas junto con los estilos cerámicos propios del PIR -Portezuelo y Negro Grabado- que aparecen representados en los pisos de

ocupación de las estructuras y junto con la ausencia de evidencias de otros períodos en el registro arqueológico de la zona, se ha podido concluir que las tierras altas de El Alto-Ancasti fueron habitadas en forma estable exclusivamente durante ese período, aspecto consistente con las obtenidas.

Sumado a estos análisis de nivel micro, se han desarrollado estudios macro para esta zona, relacionados con el estudio de la lógica locacional, a través del uso de Sistemas Geográficos Informáticos (SIG). Los análisis locacionales realizados dieron como resultado un modelo donde los sitios se encuentran emplazados en zonas de productividad óptima, con contigüidad entre estructuras de vivienda y producción. En estos lugares, a su vez, la visibilidad es buena y se encuentran en nodos naturales de circulación. En este sentido, se ha podido afirmar que la elección de los espacios próximos a las áreas de habitación supone que los medios de producción *son* también las áreas de habitación. Se conforma así un verdadero paisaje agrario donde la proximidad espacial y perceptiva con el espacio productivo en los sitios y entre los sitios manifiesta una relación íntima con la reproducción económica y subsistencial de los grupos que habitaron estos lugares (Gordillo *et al.* 2017).⁵

Considerando el segundo tipo de ambiente estudiado, el sector de *yungas* o Bosque serrano ha demandado diversas estrategias de prospección y abordaje de campo -debido a las condiciones de abundante vegetación e intensa humedad, que dificultan enormemente el acceso, la visibilidad y el trabajo en el terreno-, principalmente contemplando el conocimiento de los pobladores locales, con excepción de las prospecciones sistemáticas desarrolladas para Los Algarrobales -las cuales se detallan en los capítulos siguientes. Aparecen allí tres clases de sitios: 1) recintos rectangulares construidos en piedra; 2) cuevas y aleros con arte rupestre y 3) morteros fijos múltiples. Estos últimos son recurrentes junto a los ríos y afluentes pero no aparecen asociados a restos artefactuales ni a ningún tipo de construcciones.

En relación con el primer tipo de sitios, con excepción de los estudios llevados a cabo en Los Corpitos -Dpto. El Alto- por Dlugosz (2005) y en El Poblado de Ampolla, descrito *supra*, -Dpto. Santa Rosa- por Taboada (2011), tenemos conocimiento de un sólo sitio hallado por nuestro equipo de trabajo -sin referencias bibliográficas o antecedentes-, cuya investigación se encuentra en pleno desarrollo con el proyecto doctoral Luciana Eguía.⁶ El mismo se halló a 150 m de distancia de un gran alero con pinturas rupestres -Casa Pintada-, del cual se hará mención más adelante en este capítulo.

Tomando algunas de las líneas de investigación y conclusiones arribadas para Guayamba 2 podemos realizar algunas aclaraciones. El asentamiento se compone de cuatro estructuras, en dos de ellas se realizaron dos sondeos y se comenzó la excavación de una tercera. A partir de estos trabajos hemos recuperado fragmentos cerámicos, restos líticos y algunos restos óseos faunísticos. Actualmente se está avanzando en la cronología de este sitio, hasta el momento no se han obtenido dataciones absolutas y se debe tener resguardo con las correlaciones estilísticas posibles a partir de la cerámica pintada, puesto que es escasa -se han hallado en excavación fragmentos cerámicos que presentan semejanzas con los tipos Condorhuasi y Cortaderas (estilos cerámicos registrados generalmente en

⁵ La conformación de los espacios agrarios y su rol en la estructuración de los paisajes sociales del sector norte de la sierra durante el primer milenio de la era cristiana es el actual objetivo primordial del proyecto doctoral de la Lic. Verónica Zuccarelli 'Prácticas agrarias prehispánicas en la Sierra del Alto Ancasti (Catamarca): un acercamiento a sus espacios agrícolas y pastoriles.

⁶ El Proyecto doctoral se titula: 'La vida en la selva: una aproximación a la estructuración del espacio doméstico en el extremo oriental de Catamarca'.

sitios fechados para primer milenio de la era). El análisis del material recuperado en su conjunto nos estaría indicando que en el sitio se realizaron diversas prácticas domésticas -preparación y consumo de alimentos, elaboración de artefactos líticos, entre otras- consistentes con un sitio de habitación permanente en la zona de Bosque serrano (Eguía *et al.* 2017).

Los sitios más frecuentes en este ambiente corresponden a pinturas parietales sobre soportes graníticos o metamórficos que exhiben diversidad de estilos y motivos, se trata de lugares reutilizados por distintos grupos en diferentes momentos, posiblemente desde épocas tempranas hasta momentos hispano-indígenas, y serán tratados más adelante en detalle.

La ubicación de los sitios y sus condiciones de visualización sugieren la existencia de algunos patrones comunes y una lógica relacional entre ellos. Hemos registrado más de una docena de tales sitios -especialmente centrados en la zona de Los Algarrobales- que en general presentan baja visibilidad y visualización (*sensu* Criado Boado 1999; Mañana Borrazás *et al.* 2002) de los motivos, pero no ocurre lo mismo con los afloramientos que los contienen (Gordillo y Calomino 2010).

Por último, hemos iniciado investigaciones de campo en el sector del Chaco Semiárido, encontrando sitios con arte rupestre y morteros en tres zonas, conocidas como El Cajón, La Aguadita y Pozos Grandes (jurisdicción de Tapso, Dpto. El Alto), caracterizados por grandes afloramientos rocosos metamórficos y vegetación tupida. En el acápite siguiente, -*Actualizando los sitios arqueológicos rupestres de El Alto- Ancasti-* se detallan las características generales de estos.

En resumen, los resultados alcanzados nos permitieron definir un paisaje de arquitectura residencial ligada a unidades de producción y de circulación a distinta escala. De este modo, en las cumbres de la sierra El Alto-Ancasti, durante la segunda mitad del primer milenio, habitaron comunidades estables, autosuficientes, económica y políticamente independientes de otros ámbitos de ocupación paralela en los valles occidentales, aún cuando habrían mantenido significativos lazos de interacción con los mismos. Una de las particularidades de estos grupos sociales es la creación de un paisaje que integraba -en el espacio y en las prácticas- los lugares de habitación con los de producción agro-pastoril, ocupando para ello sectores óptimos en términos de productividad, comunicación y visibilidad. A modo de hipótesis, a lo largo de nuestras investigaciones hemos propuesto que los dos principales sectores que se han trabajado, cumbres y *yungas*, tienen diferentes trayectorias temporales e identidades socioculturales. Mientras que la ocupación humana en el primero de ellos se habría limitado al denominado Período de Integración Regional (PIR), el registro arqueológico del segundo sector parece generado en distintos momentos durante un lapso más prolongado.

A lo largo de diversos proyectos, las investigaciones desarrolladas por los integrantes del equipo liderado por Marcos Quesada han avanzado en el estudio de distintos materiales, contextos y momentos del pasado de la Sierra El Alto-Ancasti. En varios de sus trabajos se han propuesto repensar los esquemas clásicos de centro-periferia que caracterizan la Sierra de Ancasti como límite de la sociedad centrada en el valle, como un lugar de paso para conseguir determinados bienes exóticos o relacionado con el pastoreo de camélidos. Los investigadores establecen que las evidencias de los sitios habitacionales y de producción (Quesada *et al.* 2011) y de los materiales líticos recuperados de las excavaciones de estos sitios (Moreno y Sentinelli 2011) nos permiten pensar que hacia el primer milenio de la Era existían asentamientos humanos con una densidad de viviendas y espacios agrícolas más semejante a comunidades campesinas autosuficientes que a enclaves productivos dependientes de poderes externos. Esto se hace evidente en los paisajes aldeanos de la localidad de El Taco, con la

presencia de sitios con arquitectura compleja, técnicas de construcción elaboradas y numerosos espacios agrícolas -más de 300 sólo en una quebrada- articulados con las áreas residenciales.

Considerando los diversos estudios elaborados por este equipo de investigación en el ambiente de pastizales de altura, se destacan las excavaciones y diversas líneas de evidencia de El Taco 19. El asentamiento se compone de estructuras domésticas asociadas a corrales y terrazas de cultivo (Moreno 2014; Moreno y Egea 2014 y Moreno; Sentinelli 2014). Aquí las actividades agrícolas habrían sido de suma importancia en la estructuración del paisaje (Granizo 2012; Quesada *et al.* 2012). Como parte de una economía diversificada, la producción agrícola era complementada con actividades de caza y pastoreo, que manifiestan un uso primordial de los recursos locales (Moreno y Sentinelli 2014). La cerámica decorada encontrada en el sitio corresponde a los estilos Alumbarrera Tricolor, Ambato Tricolor o Cortaderas, Aguada Pintado (Marrón sobre Ante), Aguada Portezuelo, Aguada Gris Grabado y Rojo Grabado (Granizo 2012). En cuanto a la producción lítica realizada en El Taco 19, se evidencia que la materia prima predominante fue el cuarzo -al igual que en el sitio Guayamba 2. Esta roca se encuentra disponible en las inmediaciones de los asentamientos y de forma abundante. Esto implica un compromiso por parte de los habitantes con el paisaje local, es decir, un énfasis en el aprovechamiento de los recursos del entorno próximo que podría estar relacionado con un largo período de ocupación del paisaje (Moreno 2014). Los estudios del material lítico (Egea 2015; Moreno y Egea 2014; Moreno y Sentinelli 2014) enfatizan que las estrategias expeditivas conformaron el principal rasgo productivo. El análisis de material lítico recuperado en la cueva Oyola 7 presenta características similares (Egea 2015). Las excavaciones en ET19 han proporcionado muestras cuya datación ubica la ocupación del sitio entre los siglos AD VII y VIII (1240 ± 50 años AP [LP-2735; hueso]; 1390 ± 70 años AP [LP-2583; hueso]) (Quesada *et al.* 2012), consistentes con las características de la cerámica decorada y las técnicas constructivas descritas para estos momentos. Con respecto a sus análisis sobre el arte rupestre, el mismo ha sido descrito para la zona de cumbres, piedemonte y bosque serrano, siendo también objeto de múltiples análisis por parte de este equipo de investigación; y se hará referencia en los próximos acápite sobre tales trabajos.

Para la zona sur de la Sierra El Alto-Ancasti, como se ha mencionado, los trabajos arqueológicos mantuvieron mayor continuidad a lo largo de las décadas, principalmente gracias a los trabajos de D Carlos Nazar, Guillermo de la Fuente y sus equipos de investigación. En los últimos años, Nazar (2010) remarcó la estrecha relación entre los grupos que habitaban la Sierra de Ancasti con aquellos que lo hacían en el Valle de Catamarca e, incluso, en la llanura santiagueña, principalmente durante el Período de Integración Regional para el intercambio de bienes exóticos y la explotación de recursos naturales particulares como la cría de los camélidos en los pastizales de la cumbre, resaltando las prácticas de conflicto que habrían tenido lugar en ese período. Estas propuestas se articulan con sus planteos sobre la relación de los abrigos de La Tunita con una vía de circulación que permite conectar el este catamarqueño con el Valle de Catamarca, a través de la Quebrada del Tipán, y con los valles mesotermales del oeste provincial a través de la Quebrada de La Cébila (Nazar 2003b). Para Nazar (2010), existen varias líneas de evidencia arqueológica que apoyan estas relaciones, fundamentalmente entre la sierra y el Valle de Catamarca, como las similitudes en los sitios de hábitat documentados, la presencia de cerámica Aguada Portezuelo en ambas zonas y la semejanza estilística entre las pinturas rupestres de La Tunita con las de La Carrera. De este modo, como zona de fusión y/o de abastecimiento, Nazar retoma y profundiza las ideas planteadas por los primeros investigadores de la sierra quienes se referían a ésta como un lugar de frontera y de ejecución de actividades esporádicas durante el Período Medio. Pero, en simultáneo, el autor también releva varios sitios habitacionales tanto en la cumbre (2003a) como en las últimas estribaciones del suave descenso de la ladera oriental

hacia la llanura (Nazar 2010). Por lo tanto, ‘podemos inferir que sus propuestas no conllevan una concepción despoblada de la zona sino que hacen hincapié en los contactos de estos grupos con los asentamientos de otras áreas, principalmente con el Valle de Catamarca y el Valle de Ambato, donde supone habrían estado las cabeceras político-económicas en aquellos momentos’ (Gheco 2017: 31).

2.3.1 Actualizando los sitios arqueológicos rupestres de El Alto-Ancasti

Considerando los estudios realizados hasta el momento en la zona de El Alto-Ancasti se nos presentan un conjunto importante de sitios arqueológicos con pinturas y grabados rupestres que conforman el actual paisaje de la zona y se detallan sucintamente a continuación (Figura 2.4). Parte de la información presentada es el resultado de las tareas de documentación y relevamiento realizadas desde hace varios años por nuestro equipo de trabajo. Los datos restantes se han tomado de las descripciones brindadas en distintas publicaciones por diferentes investigadores. Los sitios se presentan según su ubicación en cumbres -zona de transición-, piedemonte y llanos, y de norte a sur. Para cada sitio se enlistan las menciones en publicaciones correspondientes como nota al pie de página.

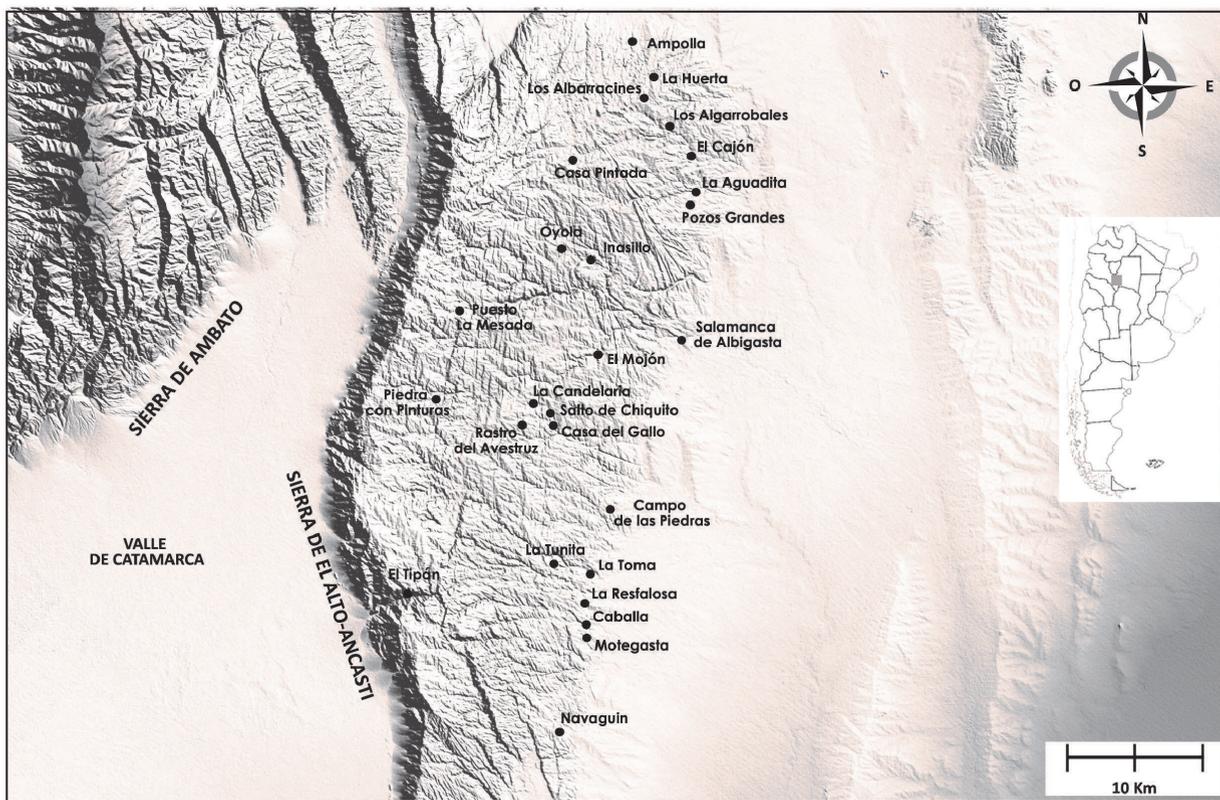


Figura 2.4: mapa con ubicación de los sitios con arte rupestre de la Sierra El Alto-Ancasti (tomado de Gheco 2017: 100).

2.3.1.1 Arte rupestre en las cumbres de El Alto-Ancasti

1. Puesto la Mesada⁷

Se trata de conjuntos de seis grandes rocas horizontales –separadas aproximadamente por 30 y 50 metros entre sí- con motivos confeccionados a través del raspado y grabado en surco profundo. Estas rocas se encuentran dispuestas en los distintos niveles aterrazados del arroyo Los Dulces, cercanos al Puesto La Mesada (Dpto. Ancasti). Este sitio se dispone en el sector de transición (ca. 1400 msnm) hacia los pastizales de altura propios de las cumbres de la Sierra El Alto-Ancasti.

Cabe destacar que son pocos los hallazgos de arte rupestre en la zona cumbral, ocurriendo en la parte media e inferior de la sierra y tratándose exclusivamente de grabados. En este sector alto, las rocas grabadas se encuentran directamente vinculadas a terrazas agrícolas y estructuras domésticas prehispánicas. Presentan motivos no figurativos –círculos, círculos concéntricos, círculos con puntos, líneas, entre otros-; y figurativos –antropomorfos, zoomorfos (camélido y ave)- y hoyuelos (Figura 2.5). En algunos casos los motivos zoomorfos presentan similitudes morfológicas con los grabados de Rastro del Avestruz y la Salamanca de Albigasta (Gheco 2017).

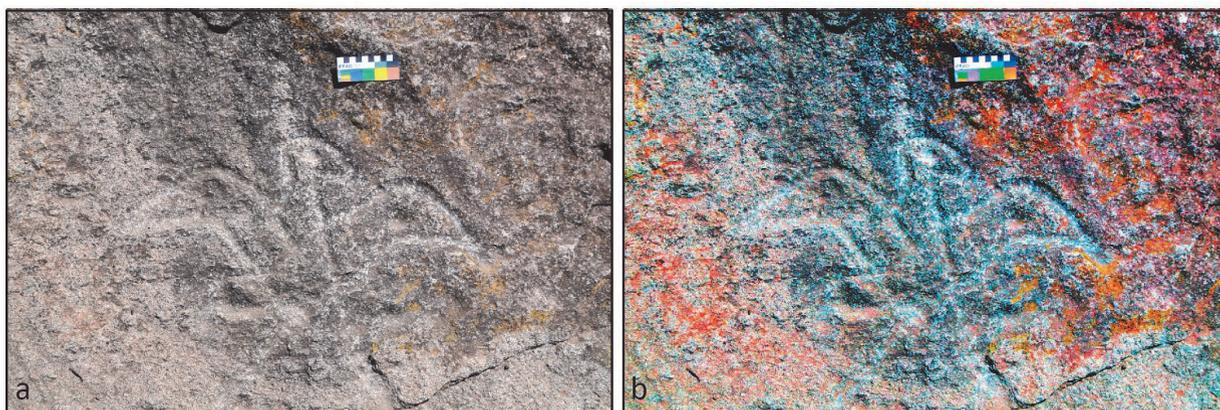


Figura 2.5: a. fotografía de motivo de ave grabado en La Mesada 4 (gentileza de Lucas Gheco); b. imagen a. procesada con D-Stretch.

2. Piedra con pinturas de El Taco⁸

Se trata de un alero localizado a unos 13 km hacia el sur de Puesto La Mesada, en el mismo sector de transición entre los pastizales de altura y el bosque serrano. En este caso también se construyeron muros de contención con rocas que ampliaron el espacio interior e inmediatamente exterior del alero. Las descripciones del sitio demuestran la presencia de motivos rupestres en tonos rojos y blancos, tales como: camélidos pintados en rojo –en actitud dinámica- (Figura 2.6), un felino –de dimensiones reducidas y diseño diferente en comparación con los motivos tradicionalmente asignados a La Aguada- y tres motivos de camélidos ortogonales, pintados de perfil y con dos patas pintadas en blanco.

⁷ Nazar 2003a; Quesada *et al.* 2014; Gheco 2017.

⁸ Gheco 2017; Quesada y Gheco 2011.

A escasos 50 metros del abrigo se ubica un conjunto de estructuras de piedra con características arquitectónicas similares a El Taco 19, a 7.2 kilómetros de distancia en dirección sudoeste, datada en los siglos AD VII y VIII (Ahumada 2016; Moreno y Quesada 2012; Quesada *et al.* 2012).

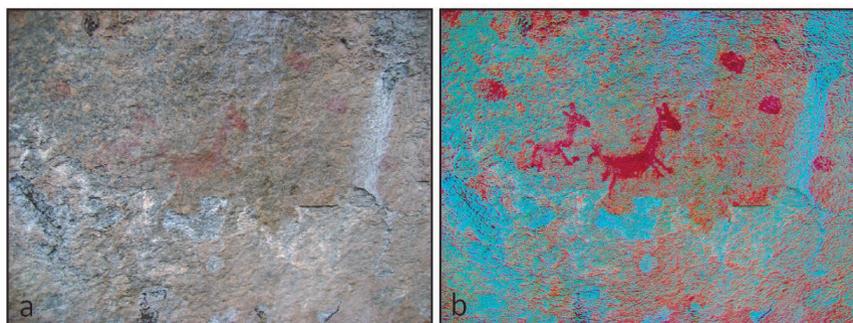


Figura 2.6: a. fotografía de algunos motivos de camélidos de Piedra con Pinturas de El Taco (gentileza de Lucas Gheco); b. imagen a. procesada con D-Stretch.

3. El Tipán⁹

A diferencia de todos los sitios descritos, El Tipán o la Piedra Pintada de El Tipán -como también se conoce a este sitio- se ubica en una quebrada que desciende por la vertiente occidental de la Sierra de El Alto-Ancasti hacia el Valle de Catamarca. Fue investigado por Omar Barrionuevo en la década de 1970, pero después estos estudios fueron discontinuados. Según se puede apreciar en sus trabajos, se trata de un conjunto de grabados realizados en una alta pared vertical de pizarra, cubriendo una superficie de 6 m². No fueron documentadas pinturas y en torno a este panel, se localizaron restos humanos y un recinto rectangular de rocas. Con respecto a las características morfológicas de los motivos grabados, se destacan los motivos geométricos lineales y, como excepción, la figura de una cabeza de felino, de perfil y con las dos orejas en punta (Figura 2.7), cuya morfología recuerda las pinturas descriptas para La Tunita, La Toma y vinculadas con La Aguada.



Figura 2.7: fotografía de motivo de felino grabado en El Tipán (gentileza de Lucas Gheco).

⁹ Barrionuevo 1972b; Gheco 2017; Menecier de Barrionuevo 1977.

2.3.1.2 Arte rupestre en el piedemonte y los llanos de El Alto-Ancasti

1. Ampolla¹⁰

Sobre la margen occidental del río Las Pintas, en proximidades del poblado actual de Ampolla (Dpto. Santa Rosa), se disponen un conjunto de grandes rocas en las que fueron localizados diversos motivos de arte rupestre prehispánico. También fueron documentados unos 40 morteros en las rocas cercanas al río, a escasos metros de las pinturas rupestres, y un conjunto de estructuras habitacionales a 200 metros de este lugar. Según los relevamientos de Taboada y su equipo (Rodríguez Curletto 2008; Taboada *et al.* 2012), pueden delimitarse seis paneles con, al menos, veintiocho motivos pintados en colores negros, rojos y blancos, en algunos de los cuales esta técnica ha sido combinada con el grabado. Los motivos se disponen sobre las caras verticales de un afloramiento pétreo del tipo ígneo (granito pegmatítico), en un sector estrecho para la ejecución de otras actividades y visible a la distancia desde el sector norte. En los paneles de Ampolla se destacan dos figuras antropomorfas pintadas en negro, de frente, con la cabeza circular de la cual se desprenden apéndices u orejas verticales. Los ojos parecen tener lágrimas o alguna pintura facial. Los brazos, lineales y flexionados hacia arriba, culminan en tres dedos largos en los cuales, algunas de las figuras, portan objetos (Figura 2.8 a y b). Otros motivos antropomorfos cercanos presentan características similares. Varias figuras de camélidos parecen desplazarse a los pies de estos personajes (Figura 2.8 c y d). Éstos presentan diversos diseños y tamaños, algunos ortogonales de perfil y unidos por una soga, otros en actitud dinámica de cuerpos alargados en forma de ‘medialuna’. Distintos motivos geométricos también pueden observarse en estos paneles, entre los que resaltan motivos circulares con apéndices lineales concéntricos. Las pinturas rupestres de este sitio han sido fechadas de manera directa por AMS entre AD 700 y AD 900 (Taboada y Rodríguez Curletto 2014). Sin embargo, las diferencias estilísticas y la presencia de varias superposiciones habilitan a los investigadores a pensar que podrían existir motivos más tempranos y tardíos.

¹⁰ Gheco 2017; Rodríguez Curletto 2008; Segura 1971; Taboada *et al.* 2012; Taboada y Rodríguez Curletto 2014.

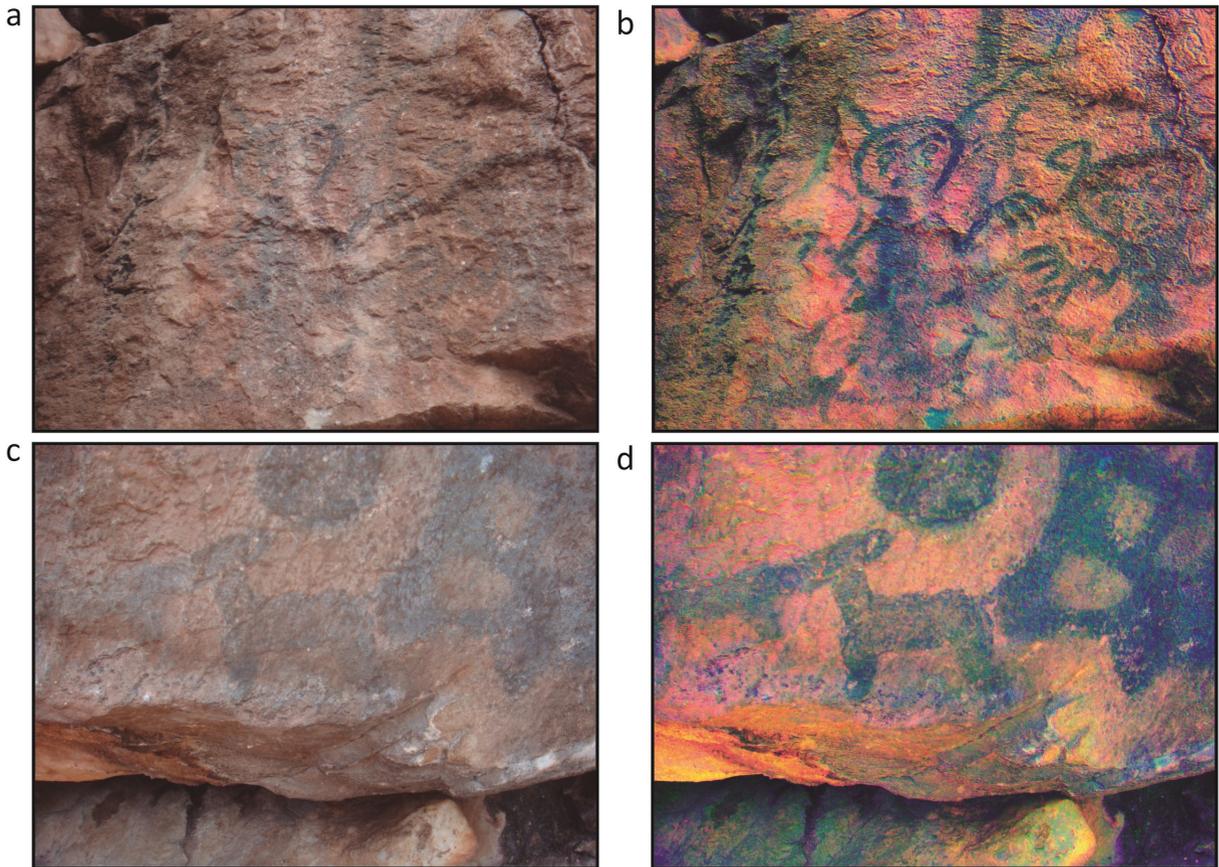


Figura 2.8: a. fotografía de motivos antropomorfos de Ampolla; b. imagen a. procesada con D-Stretch; c. fotografía de motivos de camélidos de Ampolla; d. imagen b. procesada con D-Stretch.

2. La Huerta¹¹

También conocido como ‘Alero de los Cóndores’, este sitio se ubica en proximidades de la localidad de La Huerta a 723 msnm, Dpto. El Alto. Se trata de un peñón o paredón sobresaliente del paisaje circundante. Todas las pinturas fueron confeccionadas en color negro, algunas con un trazo grueso. Entre ellas se destacan tres figuras de aves -o parte de su cuerpo-, interpretadas como cóndores, que le dan el nombre al sitio (Figura 2.9). Además, se presentan cuatro camélidos de tamaño chico con la cola en forma de lazo, asociados con una figura rectangular con divisiones lineales internas.

¹¹ Gheco 2017; Gordillo 2009; Gordillo y Calomino 2010; Gramajo de Martínez 2001.

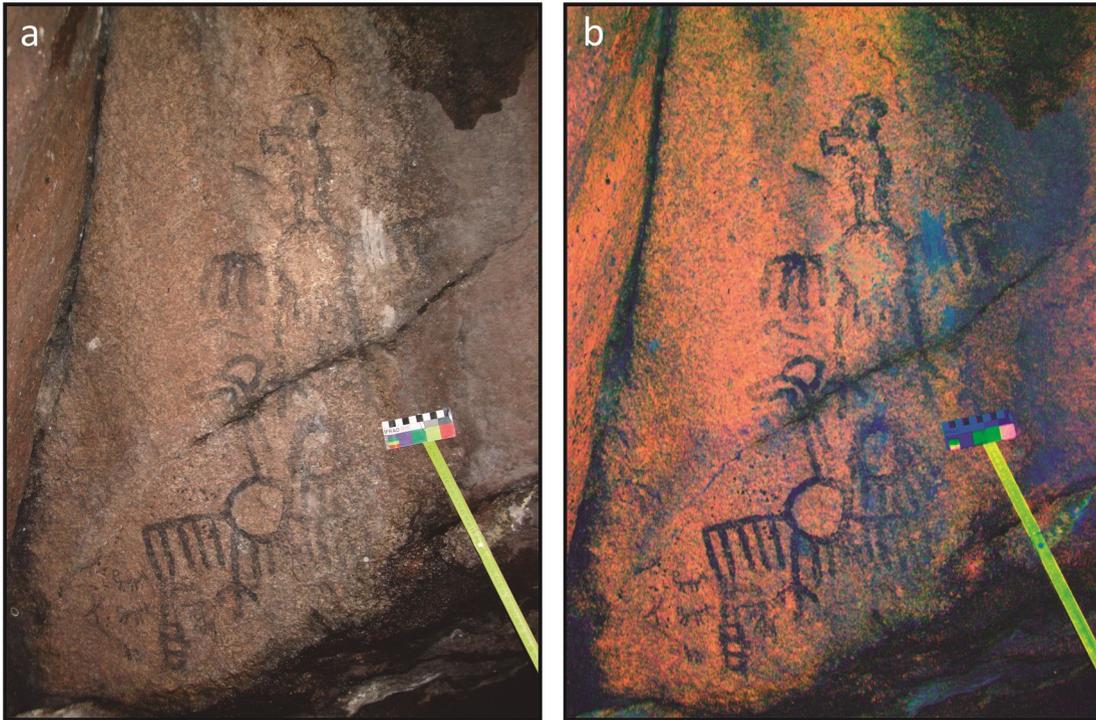


Figura 2.9: a. fotografía de panel con motivos de La Huerta; b. imagen a. procesada con D-Stretch.

3. Los Albarracines¹²

Con este nombre se conoce a un conjunto de aleros pétreos ubicados al norte de la Villa El Alto, en el Dpto. homónimo, tres de los cuales presentan arte rupestre y en los que también se hallaron fragmentos de cerámica, artefactos de piedra y restos humanos de enterratorios en dos abrigos. Fueron documentados parcialmente por Nicolás de la Fuente en 1990 pero, desde entonces, no se han continuado las investigaciones en este sector específico. Este hecho nos impide contar con mayores datos sobre las características del sitio, salvo algunos dibujos y breves comentarios incluidos por el autor en la única publicación existente. El autor ha descrito que en el alero más destacado del conjunto, ubicado en la parte más alta de una loma, se documentaron tres figuras de felinos cuyo diseño es similar a algunas pinturas de La Tunita. Los diseños se encuentran de perfil, con dos orejas de forma triangular y en punta, y un ojo con dos círculos concéntricos (Figura 2.10). Otro felino fue realizado a través de la técnica del grabado.

¹² de la Fuente 1990; Gheco 2017.



Figura 2.10: dibujo de motivo felínico de Los Albarracines (gentileza de Lucas Gheco y tomado de de la Fuente 1990).

4. El Cajón¹³

En cercanías de la localidad actual de Achalco, en el Dpto. El Alto, se ubican varias cuevas y aleros con pinturas rupestres que en la literatura arqueológica reciben el nombre de El Cajón, aunque son conocidas por la gente del lugar como Peñas de la Lampalagua y del Guanaco (Gramajo de Martínez 2001). Se trata de seis abrigos documentados hasta el momento, cuyos motivos presentan diseños figurativos -principalmente zoomorfos y antropomorfos- y no figurativos, pintados en colores blancos, rojizos y negros. Veamos resumidamente cada uno a continuación:

El Cajón 1 (*sensu* Gordillo *et al.* 2013; Gordillo *et al.* 2015) (598 msnm) es un gran alero iluminado naturalmente que presenta dos paneles con pinturas y cinco morteros fijos asociados. Presenta un total de 112 motivos -antropomorfos, zoomorfos y circulares- pintados en blanco rojo o negro.

Entre las pinturas observadas en este conjunto de sitios se destaca un gran ofidio en la cueva El Cajón 2 (*sensu* Gordillo *et al.* 2013 y Gordillo *et al.* 2015) o Lampalagua 1 (*sensu* Berberían en Alaniz 2010) (432 msnm), por sobre cuyo cuerpo, de más de tres metros en forma de zigzag, fueron pintados nueve camélidos en tonos blancos como simulando las cumbres por las cuales estos cuadrúpedos circulan (Figura 2.11 a). Se asocia a esta gran cueva un pequeño alero externo con una figura antropomorfa pintada en rojo y un conjunto de tres morteros fijos a 11.53 m de distancia de la misma.

Al igual que El Cajón 1, El Cajón 3 (*sensu* Gordillo *et al.* 2013, 2014; Gordillo *et al.* 2015) o Lampalagua 5 (*sensu* Berberían en Alaniz 2010) (568 msnm) también presenta una gran cantidad de motivos circulares, lineales, antropomorfos y zoomorfos pintados en tonalidades de negro, rojizo y blanco (n= 34). Por su parte, tres zoomorfos -uno de ellos un gran felino- fueron pintados en blanco sobre un panel superior en un alero denominado El Cajón 3 (*sensu* Gordillo *et al.* 2013, 2014; Gordillo *et al.* 2015) o Lampalagua 3 (*sensu* Berberían en Alaniz 2010) (401 msnm) (Figura 2.11 b y c).

¹³ Alaniz 2010; Gheco 2017; Gordillo *et al.* 2013, 2014, 2015.

Por último en un pequeño alero de una gran formación rocosa con morteros fijos asociados, El Cajón 5 (*sensu* Gordillo *et al.* 2013, 2014; Gordillo *et al.* 2015) (402 msnm), en la parte más inferior del mismo, se pintaron 33 motivos zoomorfos y lineales en negro y/o blanco.

A partir de las descripciones de Gordillo *et al.* (2013, 2014, 2015), Gheco (2017) advierte que todos estos abrigos presentan como característica recurrente un gran espacio interior, con aleros y cuevas cuyas dimensiones superan los veinte metros de largo, lo cual posibilitaría la presencia simultánea de un elevado número de personas próximas a los paneles pintados. Incluso, en algunos de ellos pueden observarse muros de contención para extender este espacio.

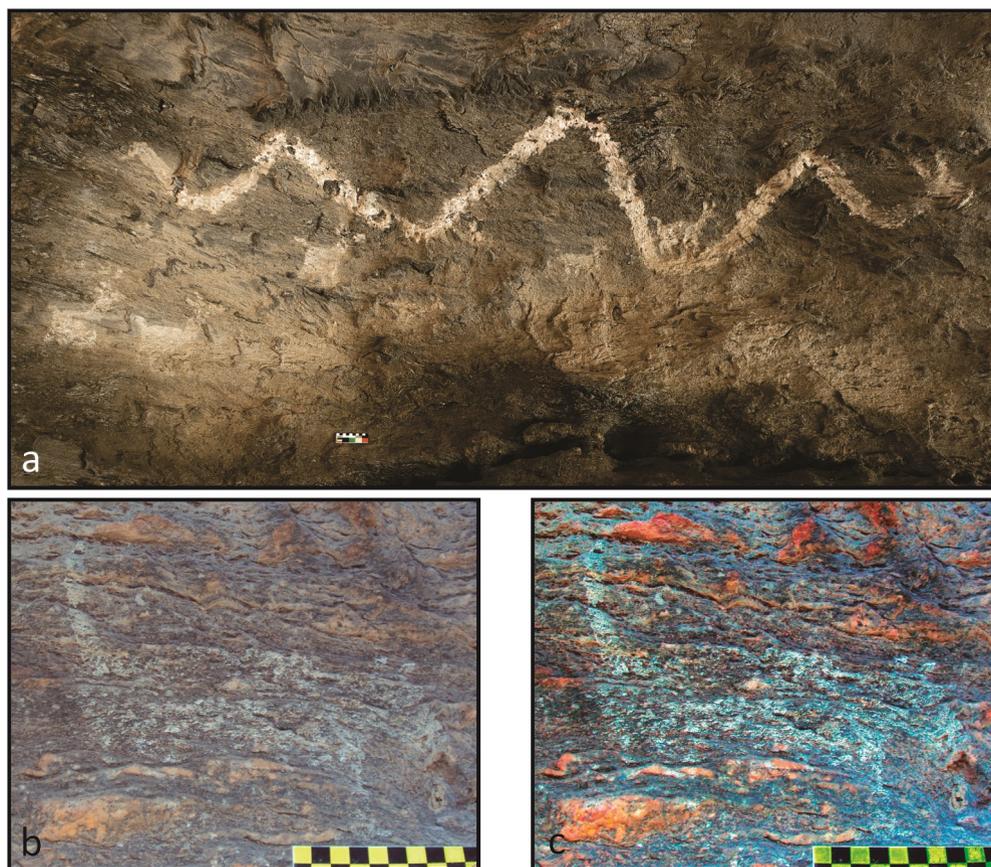


Figura 2.11: fotografías de algunos motivos de El Cajón: a. Ofidio y cuadrúpedos de El Cajón 2; b. motivo felínico en El Cajón 3; c. imagen b. procesada con D-Stretch.

5. Piedra Pintada¹⁴

Piedra Pintada o Casa Pintada es un alero de grandes proporciones (1079 msnm), en cuyas paredes y techo -a más de 5 metros de altura- se documentaron diferentes motivos de arte rupestre. Está ubicado a dos kilómetros al sudoeste de la localidad actual de Guayamba (Dpto. El Alto). Dentro de un conjunto de formaciones de rocas metamórficas se halla inmerso en la frondosa vegetación de *yungas* que recubre la zona, lo que genera una escasa visibilidad y visibilización (*sensu* Criado Boado 1999) de

¹⁴ Calomino 2010, 2012; Gheco 2017; Gordillo 2009; Gordillo y Calomino 2010; Quesada y Gheco 2010; Gordillo *et al.* 2013, 2014, 2015.

los paneles (Calomino 2012). A unos 90 metros del alero hacia el norte se localiza un curso de agua temporario y a unos 175 metros en la misma dirección el terreno vuelve a subir para formar terraplén sobre la que fueron localizados los recintos habitacionales del sitio Guayamba 2 (Calomino 2012; Eguía *et al.* 2017). En el marco de los análisis desarrollados por nuestro equipo de investigación hemos definido, por primera vez para el área, relaciones de intervisibilidad y conexión auditiva entre el alero con pinturas rupestres y el sitio próximo con arquitectura. Este último, está formado por recintos cuadrangulares, con muros dobles de piedra -hileras de lajas verticales y horizontales sobrepuestas- y vanos de comunicación (Gordillo *et al.* 2010), en cuyo interior se hallaron tiestos, instrumentos líticos, algunos fragmentos óseos, cáscara de huevo, carbón, entre otros. Es el único sitio de esa categoría que hemos registrado -y excavado- en las *yungas* pero, a juzgar por los testimonios de los lugareños, creemos que deben existir muchos más, ocultos por la vegetación y por las aguas (Gordillo *et al.* 2017).

En cuanto a las pinturas rupestres, se documentaron 15 motivos pintados en colores blancos y rojos (Calomino 2012) y grabados con la técnica de piqueteado. Entre éstos, se destaca el conjunto de ocho pisadas de felino constituyendo un rastro, las cuales fueron confeccionadas en el techo del abrigo con algún artefacto que permitió tal desempeño (Figura 2.12 a y b). Se destaca una escena de un antropomorfo unido por un trazo oblicuo a una figura zoomorfa, quizás un camélido con rasgos de felino, todos pintados en blanco en diversas tonalidades (Figura 2.12 c y d). Por debajo de ellos, en sentido estratigráfico, se observan varias líneas rojizas, muy desleídas, que parecen formar figuras rectangulares y circulares (Figura 2.12 c y d).

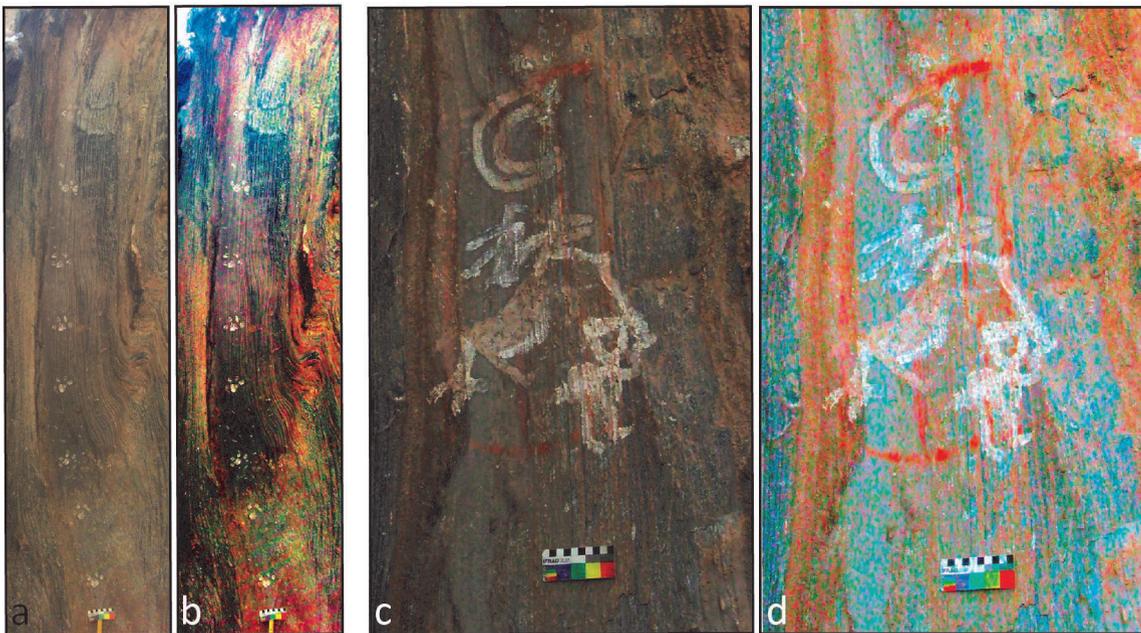


Figura 2.12: fotografías de algunos motivos de Piedra Pintada: a. motivos de pisadas de felino que forman un rastro; b. imagen a. procesada con D-Stretch; c. antropomorfo y zoomorfo enlazado en blanco sobre motivo geométrico en rojo; d. imagen c. procesada con D-Stretch.

6. La Aguadita¹⁵

A unos 7 kilómetros en dirección sudoeste desde la localidad actual de Achalco, y a 5 kilómetros al sur del conjunto de sitios de El Cajón, se dispone otro alero rocoso en cuyo interior han sido documentados cinco paneles con pinturas rupestres en tonos blancos, negros y rojos (n= 55), La Aguadita (488 msnm). Este abrigo se encuentra a escasos metros de un arroyo y a unos 400 metros en dirección oeste de un remanso destacado en el paisaje de la zona denominado por los pobladores de Tapso 'La Ñuñuma', escenario de historias trágicas de desaparición de los hombres del pueblo atraídos por la belleza y maldad vengativa de este ser mítico similar a una sirena.

El alero se encuentra emplazado en un afloramiento de roca metamórfica que tiene veinte metros de altura, con una apertura orientada hacia el norte. Se pudo observar en el alero un aspecto que contempla erosión y grietas, como también distintas alteraciones naturales como la exfoliación y el lavado, que ocultan y dificultan la identificación de los motivos (Bocelli 2017).

Bocelli (2017) ha realizado análisis espaciales y de los motivos exhaustivos para este sitio. Establece, en cuanto al análisis formal del arte rupestre y su composición espacial, que se han podido delimitar cinco paneles que contienen sesenta motivos, entre los cuales se encuentran diseños morfológicos indeterminados, no figurativos (geométricos) y figurativos (antropomorfos y zoomorfos). Estos últimos se destacan cuantitativamente, como también cualitativamente, por su amplia diversidad. Los antropomorfos se presentan de cuerpo entero esquemático y de frente, relacionándose con otros motivos y generando superposiciones. También se observa un variado abanico de motivos zoomorfos, donde se pueden vislumbrar camélidos en hileras, esquemáticos y con diferentes tonalidades en negro o blanco. En cuanto a los geométricos, se encuentran una cruz y un diseño en T (Figura 2.10), ambos en superposición con diferentes diseños. La recurrencia de superposiciones sugiere la reutilización del locus rupestre a lo largo de un amplio rango temporal.

Entonces, los cuadrúpedos –camélidos individuales y enlazados- dominan las escenas junto con elementos lineales, cruces, mastuerzo y antropomorfos simples. Se destaca una escena similar a la de El Cajón 2 pero en miniatura: cuadrúpedos dispuestos sobre el cuerpo lineal en zigzag de una posible serpiente (Figura 2.13).

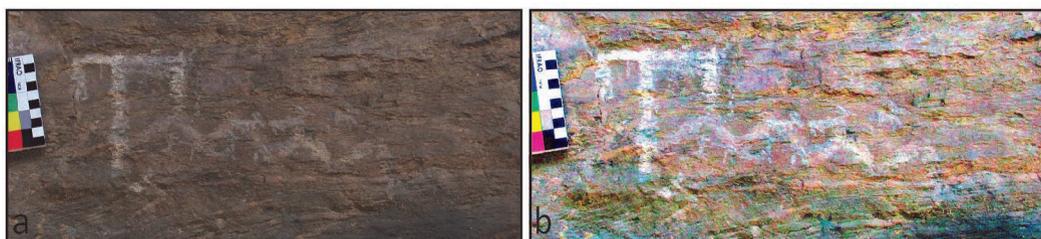


Figura 2.13: a. fotografía de motivos de La Aguadita –diseño en T, cuadrúpedos y serpentiforme-; b. imagen a. procesada con D-Stretch.

¹⁵ Bocelli 2017; Buono y Bocelli 2015; Gheco 2017; Gordillo *et al.* 2013, 2014 y 2015; Gramajo de Martínez 2001.

7. Pozos Grandes¹⁶

En las prospecciones desarrolladas por nuestro equipo hasta el momento en la zona de Pozos Grandes (c. 580 msnm) se han detectado, relevado y descrito tres aleros con pinturas rupestres, un alero con ausencia de las mismas pero con presencia de entierros secundarios humanos y una zona de múltiples morteros fijos. Los sitios se disponen en los márgenes de un curso de agua que se ubica a unos 2 km al sur del sitio La Aguadita, en el Dpto. El Alto. Dos aleros presentan grandes dimensiones (15-20 m de ancho, 3-6 m de altura aproximadamente). En forma general, los motivos aparecen pintados en blanco, negro o rojizo, se trata principalmente de zoomorfos, antropomorfos, diseños rectangulares, lineales y letras actuales de nuestro alfabeto (Figura 2.14).

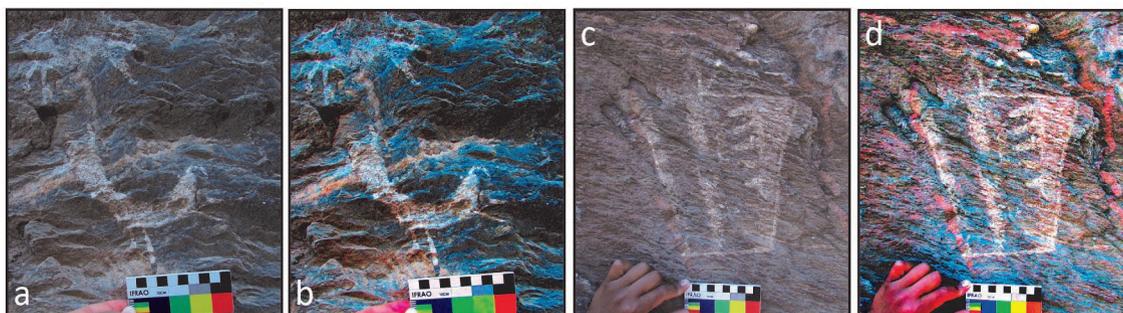


Figura 2.14: fotografías de algunos motivos de los sitios de Pozos Grandes: a. detalle de motivos zoomorfos de PG 3; b. imagen a. procesada con D-Stretch; c. detalle de motivo no figurativo de PG 1; d. imagen c. procesada con D-Stretch.

8. Inasillo¹⁷

Este alero fue documentado por primera vez por de la Fuente y colaboradores a fines de la década de 1970, quienes presentaron una breve descripción de sus características en un artículo publicado unos años más tarde (de la Fuente *et al.* 1982). Con posterioridad, los estudios fueron suspendidos hasta el año 2012 cuando fueron retomados por el equipo de investigación dirigido por Marcos Quesada, nombrado anteriormente.

Se trata de un alero ubicado dentro de la espesa vegetación de la zona, poco visible y de grandes dimensiones -5 m de altura por 14,5 m de largo- que se ubica a unos 50 m de distancia con respecto a un curso de agua que los autores mencionan como 'Arroyo de Inasillo'. Gheco (2017) hace mención de que por fuera de la línea de goteo se ha construido un muro de contención que generó una plataforma horizontal ampliando el espacio de observación de las pinturas. A su vez, se han localizado algunos tiestos sin decoración y un mortero excavado en una roca horizontal en el piso del abrigo. Parte del alero presenta suelo con depósitos sedimentarios que posibilitaría futuras tareas de excavación estratigráfica.

En cuanto a las pinturas rupestres, éstas han sido elaboradas en tonos blancos y negros, destacándose las figuras de camélidos, personajes con rasgos antropomorfos y ofidios (Figura 2.15). Se disponen en los distintos sectores de la pared que recorre todo el fondo del alero. El trazo ancho de las pinturas

¹⁶ Gheco 2017; Gordillo *et al.* 2013, 2014 y 2015.

¹⁷ de la Fuente *et al.* 1982; Gheco 2017.

blancas (1,5 cm aproximadamente), sumado a su confección sobre una roca metamórfica -posible migmatita- permite advertir ciertas similitudes entre este alero y el arte rupestre de la Cueva de La Candelaria, que se caracteriza más adelante, semejanza que también se ve reforzada por un motivo felínico o jaguar de diseño naturalista que remite también a los motivos de aquella cueva (Gheco 2017).

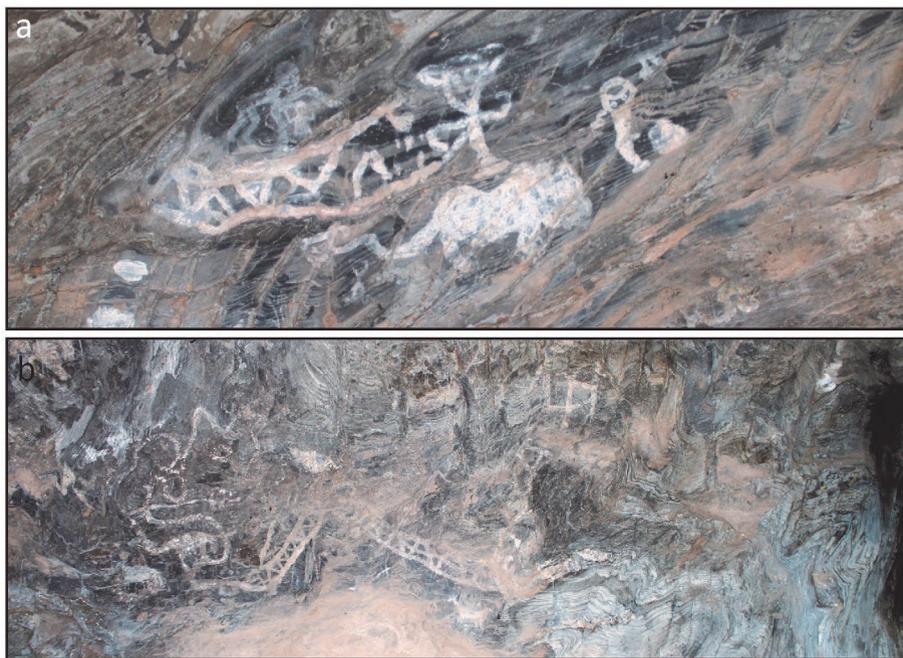


Figura 2.15: fotografías de motivos pintados en el alero Inasillo: a. diversos motivos donde se destaca un felino diseñado de forma naturalista; b. detalle de motivo ofídico. (Gentileza de Lucas Gheco).

9. Salamanca del Albigasta¹⁸

En el marco de una actividad centrada en la visita de sitios arqueológicos como parte del programa del *I Taller de la Sierra de Ancasti y Zonas Aledañas*, mencionado *supra*, tuvimos la posibilidad de visitar el sitio Salamanca del Albigasta. Esta cueva es conocida por los pobladores de gran parte de la sierra como una poderosa *Salamanca*, lo que puede vincularse con el hallazgo de restos de velas quemadas, cráneos de chivos en altares *ad hoc*, una multitud de nombres escritos en las paredes y una inscripción con pintura blanca en el acceso al abrigo que indicaba: ‘Escriba su nombre y entregue (sic) su alma. 666’ (figura 2.16 a).

Se encuentra sobre la margen derecha del río Albigasta, a 10 kilómetros en dirección oeste de Frías (Provincia de Santiago del Estero) pero aún del lado catamarqueño (Dpto. El Alto), y aparece como una gran grieta interrumpe las paredes verticales que cobijan el curso de agua, formando una oquedad profunda donde fueron localizadas las diferentes pinturas rupestres, algunas de probable origen prehispánico, y tales actividades más recientes.

En relación con las posibles pinturas prehispánicas, debido a su semejanza morfológica y técnica con motivos de otros sitios del área, se destaca la figura de una serpiente u ofidio que se ubica a unos 5

¹⁸ Gheco 2017; Gramajo de Martínez 2001; Quesada *et al.* 2014.

metros de altura sobre la pared oeste de la cueva (Figura 2.16 b y c). Su cuerpo se subdivide en distintos trapecios interconectados, en cuyo interior se pintaron círculos, hasta alcanzar la cabeza que presenta formas similares a algunas figuras ofídicas del arte rupestre de la zona. Además, en la pared opuesta, se observan algunos trazos lineales de la misma pintura negra, junto a algunos motivos cuadrúpedos. Una mención de este sitio es incluida en la descripción de Gramajo de Martínez (2001) sobre los abrigos con arte rupestre del Dpto. El Alto, pero la autora se refiere a un conjunto de grabados en las paredes de la cueva, que no hemos podido localizar.

Gheco (2017) relata nuestra experiencia al procesar las fotografías de esta cueva con el software D-Stretch (Harman 2008). Durante el procesamiento, fue posible observar los rasgos de una figura antropomorfa con características particulares (sombbrero, capa y facón) junto con algunas letras que no había sido revelada a simple vista. De manera llamativa, este motivo parece estar debajo, en sentido estratigráfico, de los motivos negros lineales y de camélidos mencionados en el párrafo anterior, lo cual nos inclina a pensar en una cronología más moderna de estos últimos. Estos temas tendrán que ser revisados en profundidad.

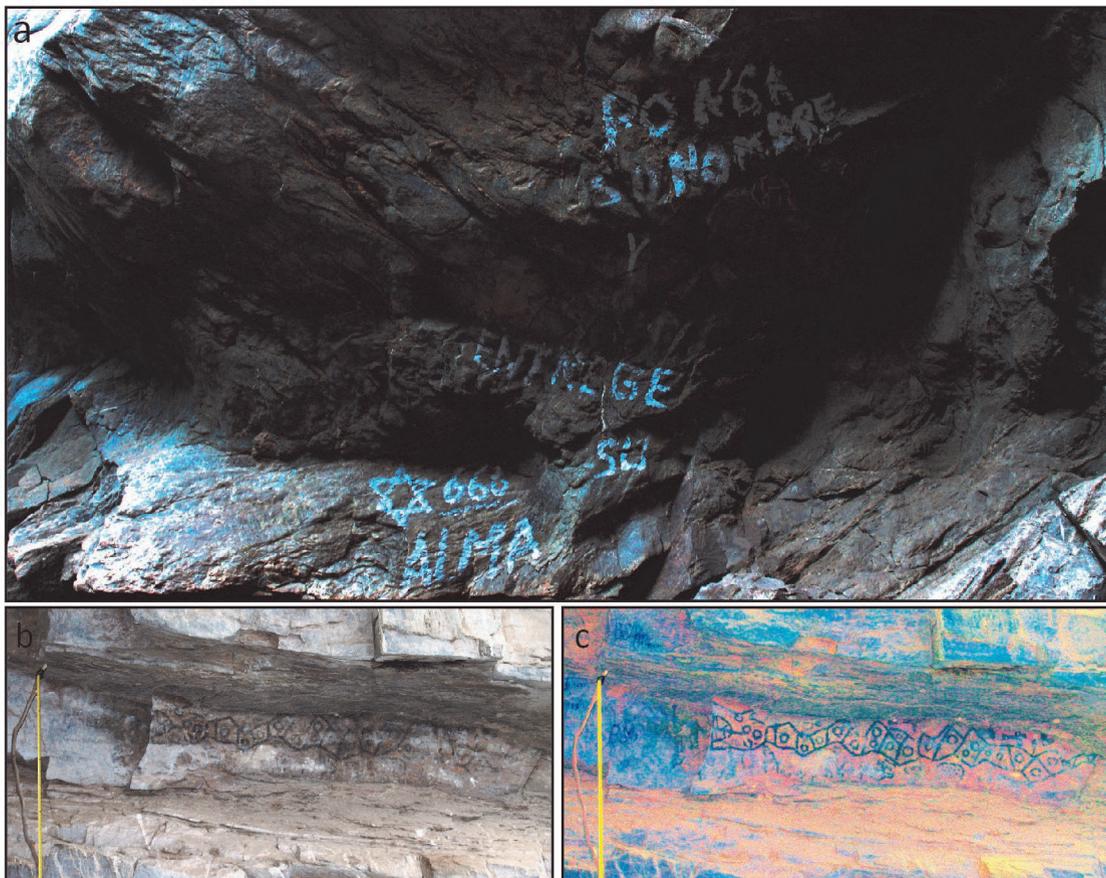


Figura 2.16: fotografías del sitio Salamanca del Albigasta: a. inscripciones en el acceso; b. motivo de un ofidio en pintura negra (gentileza de Lucas Gheco); c. imagen b. procesada con D-Stretch.

10. Los Algarrobales¹⁹

Como esta investigación versa sobre Los Algarrobales en los capítulos siguientes se presenta el estudio exhaustivo sobre sus paisajes plásticos, no por ello dejaremos de describir sus características generales en esta reactualización de sitios con arte rupestre en las Sierras de El Alto-Ancasti.

Hasta el momento se han documentado ocho abrigos con arte rupestre, en su mayoría aleros, de diversos tamaños en el sector norte de la sierra, a unos 10 km en dirección este desde la Villa de El Alto. Éstos se disponen, por lo general, en los sectores medios y superiores de las pequeñas lomadas que surcan la zona, lo cual les otorga buena visibilidad y posibilidades de visualización del entorno, en las montañas boscosas. Se trata de uno de los primeros sitios arqueológicos estudiados en el área, con trabajos y descripciones de Ángel Segura a mediados del siglo pasado y cuyos análisis se vieron discontinuados hasta que fueron retomados por nuestro equipo de trabajo a partir del año 2008, cuando realizamos las primeras prospecciones en el área.

Si bien algunos de los aleros de Los Algarrobales se destacan por su gran tamaño -mayores a los 20 m de largo-, no resulta sencillo divisar los motivos debido a que tienden a ser más bien pequeños -menores a los 30 cm- y a concentrarse en determinados sectores de los aleros, lo cual supone un desplazamiento particular y necesario de los observadores hacia las áreas más cercanas a la pared, con actitudes corporales muy específicas. En el interior de estos abrigos pintados también fueron documentados morteros excavados en rocas horizontales, cuyas dimensiones superan los 15 cm de diámetro y los 25 cm de profundidad (Gordillo 2009).

Existe gran diversidad en las características morfológicas y estilísticas de las pinturas y de los escasos grabados, conjugando distintas formas de cuadrúpedos, ofidios y aves, entre otras figuras zoomorfas, motivos de puntos alineados y motivos no figurativos -tales como círculos concéntricos. Salvo algunas máscaras antropomorfas, son escasas las figuras antropomorfas relevadas en estos abrigos, y suelen ser de diseño lineal y simple. En un sitio en particular hay gran cantidad de motivos concentrados con ciertas superposiciones y yuxtaposiciones, no siendo esto un factor común para los sitios con arte rupestre de la sierra (Figura 2.17).

Al igual que en otros sitios del sector norte de la sierra, la mayoría de las pinturas de estas cuevas presentan serias dificultades para vincularlas a los diseños y estilos de las clasificaciones cerámicas y de arte rupestre tradicionales del NOA y, en cambio, poseen algunos rasgos similares a los motivos rupestres relevados en sierras centrales, como por ejemplo en Cerro Colorado (Recalde 2015 a y b).

¹⁹ Calomino 2016; Gómez y de la Fuente 1989; Gordillo 2009; Gordillo y Calomino 2010; Gordillo *et al.* 2013, 2014, 2015; Gramajo de Martínez 2001; Segura 1971.

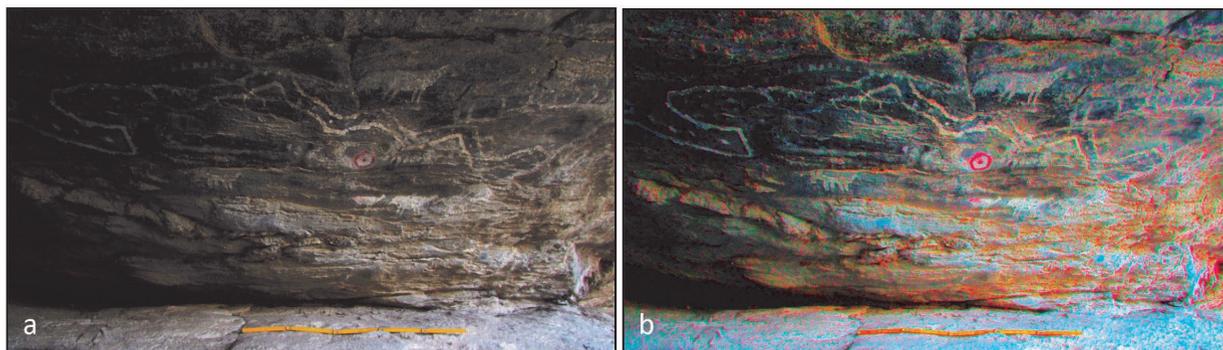


Figura 2.17: a. Fotografía de vista general de panel con pinturas de Los Algarrobales 3; b. imagen a. procesada con D-Stretch.

11. Oyola²⁰

Si bien en este acápite se hará mención de las características generales espaciales y sobre el arte rupestre de esta localidad arqueológica, aconsejo al lector la consulta de la Tesis Doctoral de Lucas Gheco (2017) para una completa comprensión del sitio y de los alcances de las investigaciones desarrolladas en el mismo hasta el momento.

Este sitio arqueológico toma el nombre de uno de los poblados más cercanos -Oyola- y fue declarado como Patrimonio Cultural de la Provincia de Catamarca en el año 2002 (Ley 5081/2002). Se encuentra entre las localidades de Villismán y Oyola, en el Dpto. El Alto, donde se dispone un conjunto de grandes rocas de granito en cuyas bases se formaron oquedades de diversos tamaños como resultados de millones de años de erosión, algunas de las cuales fueron utilizadas desde tiempos prehispánicos para plasmar pinturas y grabados rupestres. Las cuevas y aleros que conforman este sitio se encuentran dispersas en la densa vegetación de las lomadas del batolito o plutón de Vilismán (Aceñolaza *et al.* 1983), nombre geológico con el que se designa a una intrusión voluminosa de rocas ígneas en el basamento metamórfico de la sierra.

A modo de síntesis, podemos mencionar algunos aspectos acerca del repertorio de imágenes de Oyola. Hasta el momento se han documentado treinta y ocho cuevas, aleros y bloques rocosos con grabados y/o pinturas rupestres dispersos al interior del batolito. La mayoría se ubican en los sectores medios y altos de las lomadas, en áreas de topografía escarpada y abundancia de rocas. La mayor cuantía de las figuras rupestres de este sitio fueron confeccionadas mediante la pintura en una variedad de tonalidades claras/blancas, aunque también se observan motivos en colores rojizos y negros. Estas pinturas se ubican en las cámaras interiores de los bloques de granito que caracterizan las geoformas de tipo plutón o batolito (Figura 2.18), como también puede apreciarse en otros sitios de la sierra como Campo de las Piedras, La Tunita o La Toma. En términos generales, estas pinturas sólo pueden ser vistas desde el interior de los abrigos.

En cuanto a los motivos rupestres propiamente, las pinturas rupestres de Oyola pueden ser asociadas a una variedad de formas de antropomorfos, camélidos, ofidios y felinos, a los cuáles debemos sumarles

²⁰ Duglosz 2005; Gheco 2012, 2017; Gheco y Quesada 2012; Gheco *et al.* 2013, 2015a; Gordillo 2009; Gordillo y Calomino 2010; Gramajo de Martínez 2001; Gramajo y Martínez Moreno 1978, 1982; Quesada y Gheco 2010, 2011, 2015; Quesada *et al.* 2010.

otro gran conjunto de figuras geométricas entre las que se destacan los R.V.U.B., círculos, círculos concéntricos, alineaciones de puntos y líneas con los extremos en espiral, entre otros.

A partir de las prospecciones en las zonas inmediatamente externas al plutón, se han localizado estructuras agrícolas y habitacionales dispuestas en geoformas de mayor depositación de sedimentos y con acceso a cursos de agua relativamente permanentes. Se trata de un antiguo paisaje aldeano disperso con ciertas similitudes al estudiado por el equipo en la zona de El Taco (Dpto. Ancasti) (Quesada *et al.* 2012). Es en estas zonas más bajas y alejadas de las cuevas con pinturas donde Gramajo y Martínez Moreno (1982) mencionan el hallazgo de una mayor cantidad de fragmentos cerámicos y de instrumentos líticos. Sobre el batolito, donde se disponen los abrigos con arte, no hemos detectado un paisaje similar, ni estructuras de función agrícola o residencial, salvo el caso de dos recintos semicirculares a 50 m en dirección noroeste de la cueva Oyola 7, conocidos como Oyola 31. Estas estructuras de rocas combinadas con posibles ramas y troncos de madera fueron objeto de varias campañas de excavación (Gheco 2017).

En síntesis, el estudio de los treinta y ocho abrigos con pinturas y grabados rupestres del sitio de Oyola, expuso que estas cuevas y bloques deben ser comprendidos como el resultado del agregado de motivos a lo largo del tiempo, en un constante proceso de transformación y, con probabilidad de resignificación de los conjuntos rupestres (Gheco *et al.* 2013; Quesada y Gheco 2015). Los estudios desde la Arqueología del Paisaje de los espacios seleccionados para realizar las pinturas, sumados a los análisis morfológicos-estilísticos y de las superposiciones entre las figuras, los estudios químicos de las diversas mezclas pigmentarias y la excavación estratigráfica del piso de uno de los abrigos del sitio (Oyola 7) evidenciaron algunos fragmentos de estas historias de transformación de los repertorios rupestres, acompañados de diferentes actividades vinculadas, en cada momento, a dichos eventos (Gastaldi *et al.* 2016; Gheco 2012; Gheco *et al.* 2015). De este modo, los autores pudieron aproximarse a los procesos históricos particulares acaecidos en las cuevas y aleros de Oyola; procesos que describen sucesivas modificaciones en los paneles pintados y grabados, así como en las demás prácticas sociales ejecutadas, pero que generan experiencias donde prima la constancia, la uniformidad y la quietud (Gheco 2017).

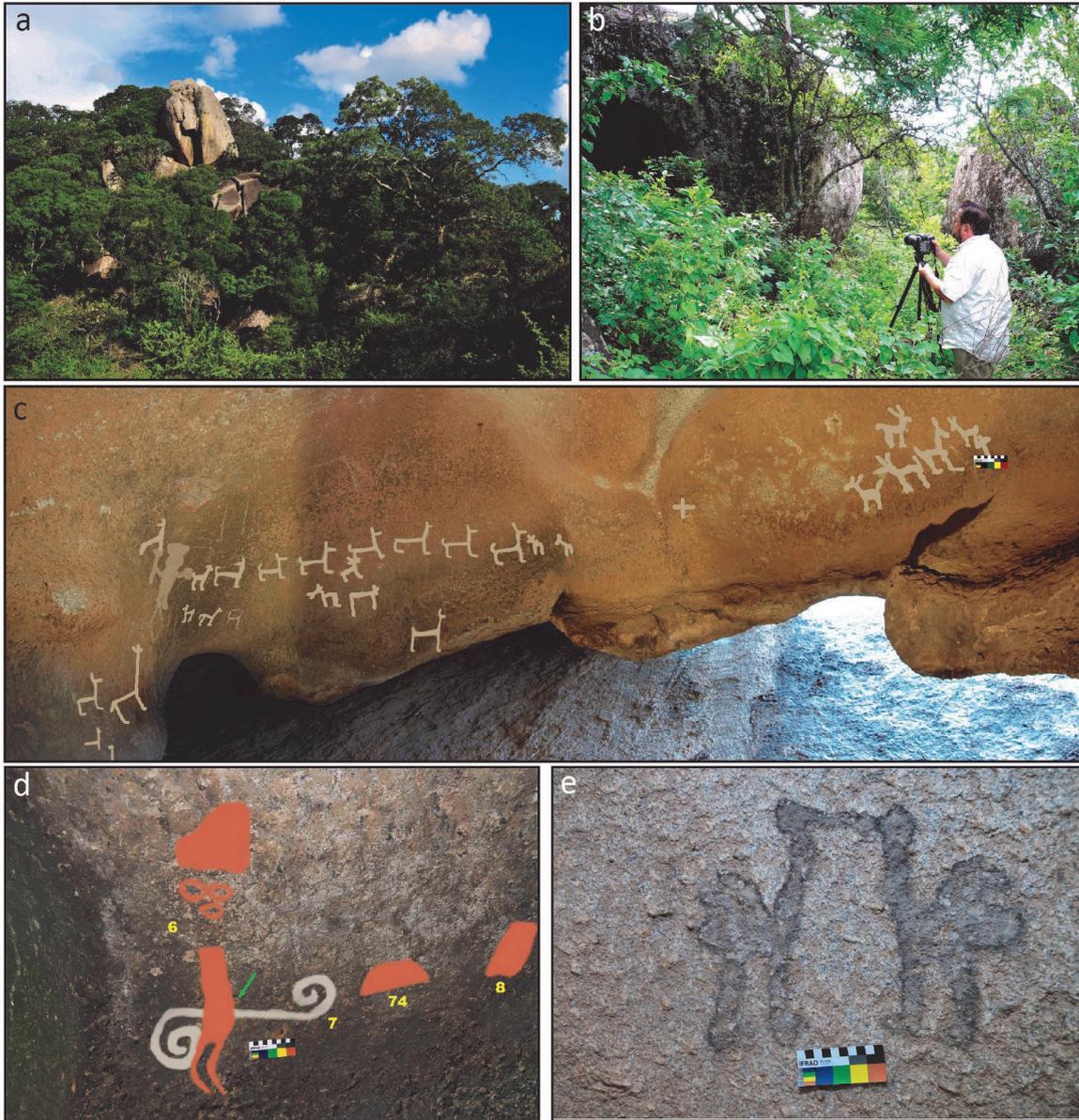


Figura 2.18: fotografías de Oyola: a. vista general de Oyola y del Peñón Barreta de Oro; b. vista exterior del acceso a Oyola 1; c. motivos de camélidos pintados y calcos en Oyola 14; d. motivo antropomorfo y calco en Oyola 7; e. motivo de suris en espejo de Oyola 1. (Gentileza de Lucas Gheco).

12. El Mojón²¹

El Mojón es una pequeña localidad catamarqueña ubicada sobre la ruta provincial N° 11 que une Oyola con Frías, en el Dpto. El Alto. A la par del poblado corre el caudaloso río Albigasta que, en su margen izquierda, está flanqueado por una gran pared pétrea. En dicha roca se conformó un alero de reducidas dimensiones, dentro del cual se pintaron algunos motivos zoomorfos de camélidos en tonos negros y blancos, sumados a otros motivos muy desleídos. Los camélidos presentan actitud dinámica y fueron confeccionados de perfil con cuatro patas y el cuerpo en forma semicircular o de 'medialuna'

²¹ Gheco 2017.

(Figura 2.19). Estas pinturas no habían sido documentadas en otros trabajos científicos y su localización en un sector visitado por turistas durante la época estival las hace muy proclives al deterioro (Gheco 2017).

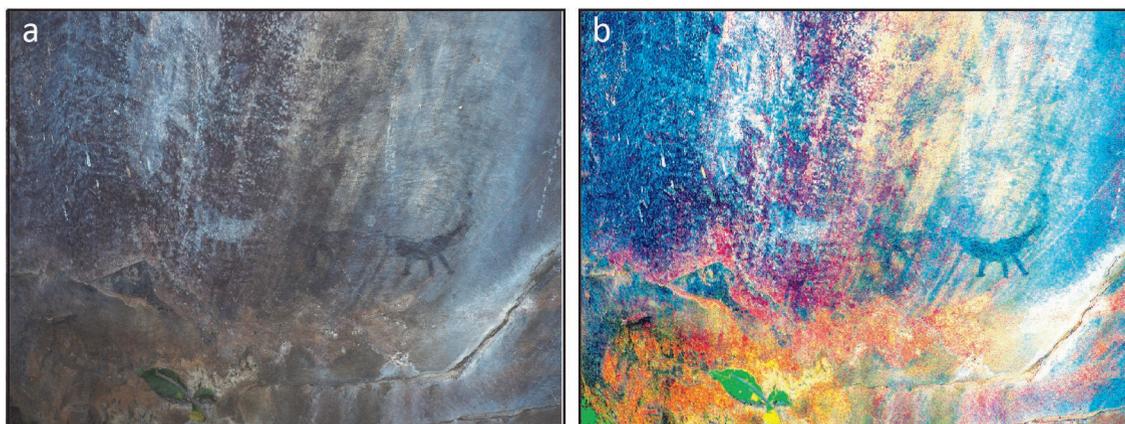


Figura 2.19: a. fotografía de algunos motivos de camélidos del sitio El Mojón (gentileza de Lucas Gheco); b. imagen a. procesada con D-Stretch.

13. La Candelaria²²

También conocida como Cueva de La Salamanca, es un abrigo con arte rupestre ubicado en lo profundo de una quebrada cercana al camino que conecta la localidad de Ancasti con el pueblo de La Candelaria (Dpto. Ancasti), del cual recibe su nombre. Como fue explicitado previamente, esta cueva fue relevada en primera instancia por Ángel Segura en la década de 1980 y luego documentada en detalle por Ana María Llamazares a principios del nuevo milenio. A partir del año 2008 el equipo de investigación con base en la Escuela de Catamarca se hizo responsable de su estudio.

Como en otros casos, el espacio exterior de la cueva fue acondicionado y ampliado mediante la confección de un muro de rocas que contiene un terraplén en el acceso al abrigo. Esta situación, sumado al gran tamaño de la cueva (>10 m de acceso y > 12 m profundidad), permitiría la permanencia simultánea de un elevado número de personas observando las pinturas rupestres en el interior del abrigo, si bien la espesa vegetación que rodea la oquedad restringe en gran medida la visualidad del entorno desde el sector con pinturas.

Las pinturas rupestres fueron confeccionadas mayoritariamente con pintura blanca, en diferentes tonalidades, lo que otorga al conjunto de motivos cierto aspecto monocromo, aunque pueden observarse algunos motivos en rojos (Gheco 2017). Las características morfológicas y estilísticas de las pinturas fueron descritas en profundidad y detalle por Segura (1988) y Llamazares (1999-2000) por lo que remitimos al lector a estos trabajos para una comprensión más acabada de las mismas. Sin embargo es menester aludir a la presencia de varias escenas donde intervienen distintos motivos pintados, cuyas formas y disposiciones otorgan a los conjuntos resultantes un aspecto de cierto dinamismo y complejidad. Entre estas escenas, la más imponente fue pintada en el sector central del techo del abrigo y se trata de una escena interpretada como una ‘danza’ (Figura 2.20). La misma

²² Llamazares 1999-2000, 2004; Gheco 2017; González 1998; Hedges *et al.* 1998; Gudemos 2003; Maier *et al.* 2007; Quesada y Gheco 2011; Segura 1988.

presenta como figura más imponente y central -que domina la escena- a un felino de grandes dimensiones enlazado por encima de otros quince motivos antropomorfos en actitud de danza que le suceden. A su lado, otras dos personas parecen estar tocando una especie de tambor o instrumento de percusión, un personaje²³ con un objeto largo en forma de vara en sus manos parece dirigir la secuencia y otros dos antropomorfos se encuentran sentados y observando el evento. Varios suris, algunos muy pequeños, se disponen al lado de los danzantes, lo cual dio lugar a la interpretación de esta escena como la 'Danza del Suri' (Gudemos 2003), un tipo de ceremonia para propiciar la fecundidad del grupo supuestamente realizada a fines o principios de cada año. Por su parte, González (1998) se refirió a esta secuencia de motivos como la 'Danza del Jaguar' a partir de la preeminencia de la figura felínica (Gheco 2017).



Figura 2.20: escena pintada en el sector central del techo de La Calendaria (tomado de Gheco 2017: 123).

Gheco (2017) destaca con respecto a la figura del felino, que el diseño de su cuerpo se encuentra conformado por diversos trazos que conforman un reticulado irregular. Si bien este diseño difiera a otras figuras de jaguar, incluso dentro de la misma cueva -donde el felino exhibe en su cuerpo las manchas circulares con puntos concéntricos típicos del dibujo felínico en cerámica Aguada-, presenta algunas semejanzas con los motivos felínicos de Inasillo y Oyola. Esta pintura de La Candelaria fue datada en 870 ± 45 AP y en 1045 ± 45 AP (Llamazares 1999-2000).

Además de los motivos rupestres, en este abrigo se ha documentado un pequeño mortero excavado en la roca del sector central del piso de la cueva. A escasos metros de este lugar, se realizó un sondeo dirigido por Llamazares pero cuyos resultados no fueron publicados hasta la fecha (Gheco 2017).

²³ Motivo datado de manera directa en 1105 ± 45 AP por Llamazares 1999-2000.

14. Casa del Gallo²⁴

Se trata de un alero rocoso ubicado sobre la margen derecha del arroyo de La Candelaria (Dpto. Ancasti). El mismo fue inicialmente relevado por Segura (1988) bajo el nombre de La Candelaria 1, aunque los pobladores de la zona lo denominan como Casa del Gallo en referencia a una de las figuras pintadas -un motivo zoomorfo cuya forma se asemeja a un gallo de perfil (Figura 2.21). Los motivos se disponen en las paredes de este abrigo y pueden apreciarse a varios metros desde el curso de agua aledaño (Gheco 2017). En relación con el arte rupestre, por debajo de varias figuras bastante deterioradas en tonos blancos se ubican algunos trazos rojizos desleídos que parecen corresponder a un evento anterior de pintado. Hay un segundo conjunto de motivos en una pequeña oquedad a la derecha del panel descriptos antes donde se localizan varios motivos lineales pintados en un rojo translúcido similar a los trazos infrapuestos al motivo zoomorfo mencionado en el primer conjunto. Incluso, a partir del procesamiento digital de las fotografías, puede advertirse que algunos de estos trazos rojizos parecen conformar una mano humana con algunos dedos (Gheco 2017). Estas pinturas presentan marcadas similitudes con las descritas en el sitio Piedra Pintada -Guayamba- y se ha propuesto que se trata de motivos de gran antigüedad (Calomino y Gheco 2014) producto de las similitudes que presentan con algunos diseños adscriptos a los períodos arcaicos en Inca Cueva, Quebrada Seca y Cueva de La Salamanca (Aschero 1999; Aschero *et al.* 1991; Tomasini *et al.* 2012).

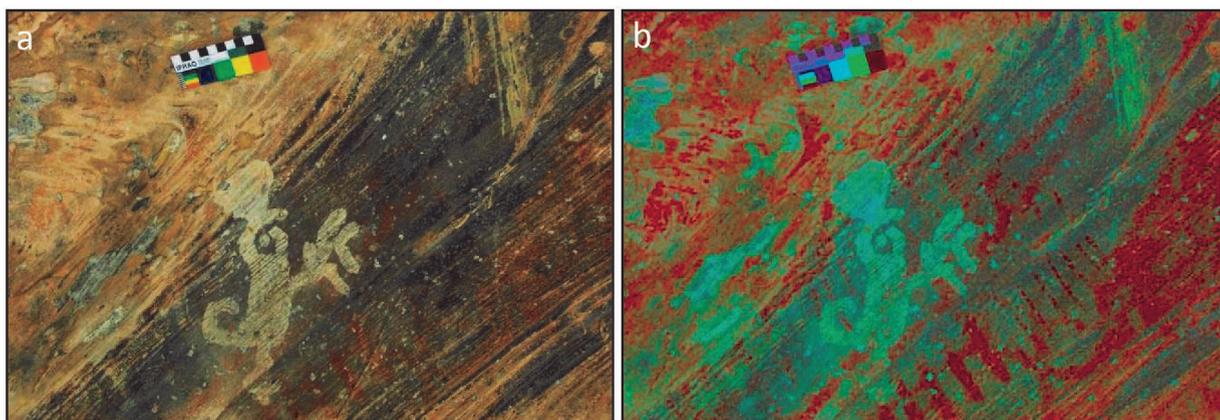


Figura 2.21: a. fotografía de motivo zoomorfo en blanco cuyas formas y motivo otorgan nombre al alero Casa del Gallo; por debajo de éste se advierten líneas rojizas; b. imagen a. procesada con D-Stretch. (tomado y modificado de Gheco 2017: 127).

15. Salto del Chiquito²⁵

Sobre la margen izquierda de un arroyo, a escasos metros de una cascada que desemboca en un espejo de agua a unos dos kilómetros al sur del alero Casa del Gallo se localiza esta pequeña cueva. En su interior y exterior se registraron varios motivos rupestres pintados en un color rojo translúcido (Figura 2.22), de apariencia similar a los mencionados para Casa del Gallo y Piedra Pintada. También se documentó un mortero excavado en la roca sobre la que fluye el río, a dos metros aproximadamente de la cueva. Contiene figuras zoomorfas similares a camélidos y algunas con rasgos antropomorfos y varios motivos no figurativos. En una de las paredes se observa una escena de cinco camélidos

²⁴ Gheco 2017; Quesada y Gheco 2011; Segura 1988.

²⁵ Gheco 2017.

alineados -en actitud dinámica-, confeccionados con cuerpo ovalado con cuatro patas y cabeza con dos orejas. Gheco (2017) destaca un motivo que se repite de forma recurrente en varios sectores, se trata de la figura de un antropomorfo de cuerpo alargado, con los dos brazos extendidos hacia los lados e indicación de dedos, dos extremidades inferiores a modo de piernas y dos grandes orejas en su cabeza.

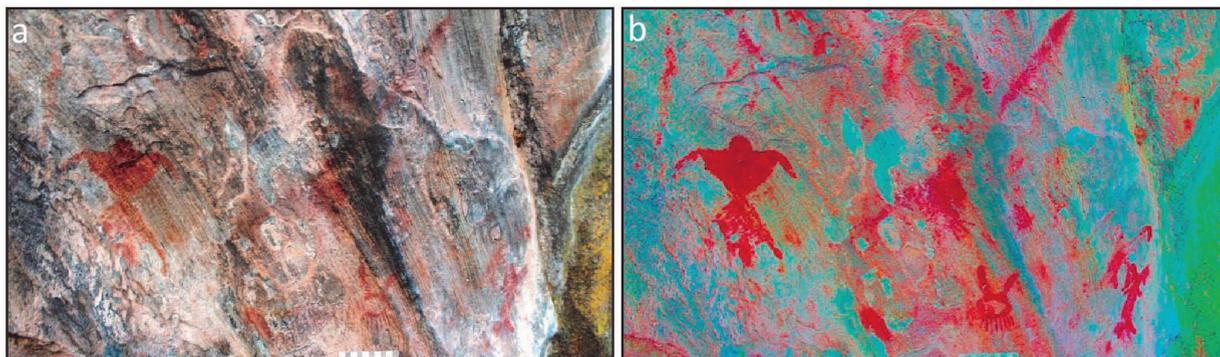


Figura 2.22: a. fotografía de motivos con rasgos antropomorfos en rojizo de Salto del Chiquito; b. imagen a. procesada con D-Stretch. (Tomado y modificado de Gheco 2017: 129).

16. Rastro del Avestruz²⁶

Trece kilómetros hacia el suroeste de la localidad de La Candelaria (Dpto. Ancasti) se encuentra el sitio Rastro del Avestruz (860 msnm). Está formado por una gran roca horizontal (2.20 m por 1 m aproximadamente) y otras más pequeñas en cuyas superficies fueron grabados con surco profundo -técnica similar a la de los motivos de Puesto La Mesada y a algunos motivos de la Salamanca de Albigasta- diferentes motivos lineales y pisadas de suris -tridígitos (Figura 2.23).

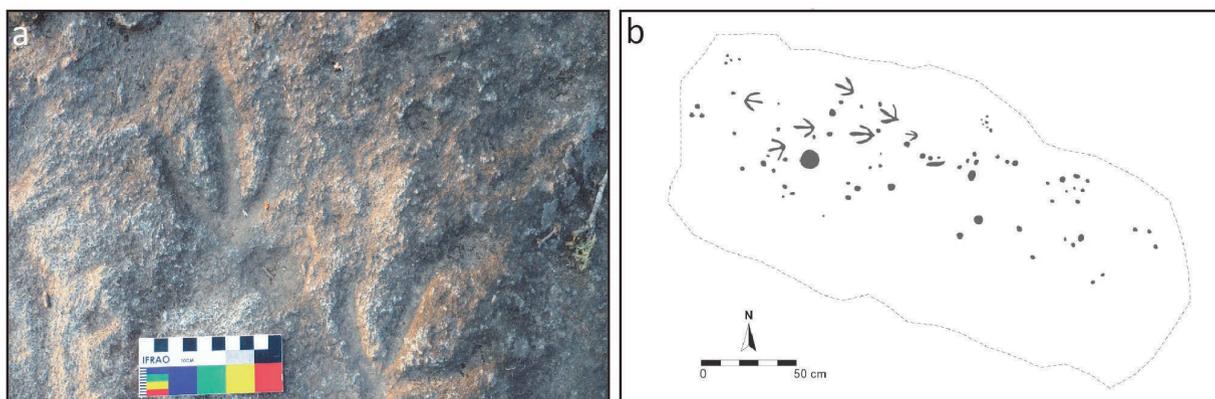


Figura 2.23: a. fotografía de motivos tridígitos grabados en Rastro de la Avestruz; b. relevamiento en planta de un sector de los motivos de Rastro de la Avestruz. (Tomado y modificado de Gheco 2017: 131).

17. Campo de las Piedras²⁷

Hasta el momento se conocen cinco cuevas pequeñas con pinturas rupestres en Campo de las Piedras. Este sitio se encuentra ubicado a 9 km al norte de Icaño -Dpto. de Ancasti. Se trata de varios abrigos de

²⁶ Gheco 2017; Quesada y Gheco 2011; Quesada *et al.* 2014.

²⁷ Gheco 2017; Segura 1971.

granito dispuestos al interior de un batolito que fueron seleccionados para realizar las pinturas y presenta características similares a otros sitios, como Oyola, La Tunita y La Toma. Figuras de ofidios, punteados alineados en tonos blancos, y camélidos realizados en color negro dominan las escenas de estas cuevas (Figura 2.24).

Ángel Segura (1971) realizó una breve descripción de tres de estas cuevas. Además de los aspectos mencionados, el investigador destacó la ausencia de otros restos arqueológicos en proximidades de los abrigos y la nula presencia de otras evidencias en los pisos de las cuevas.

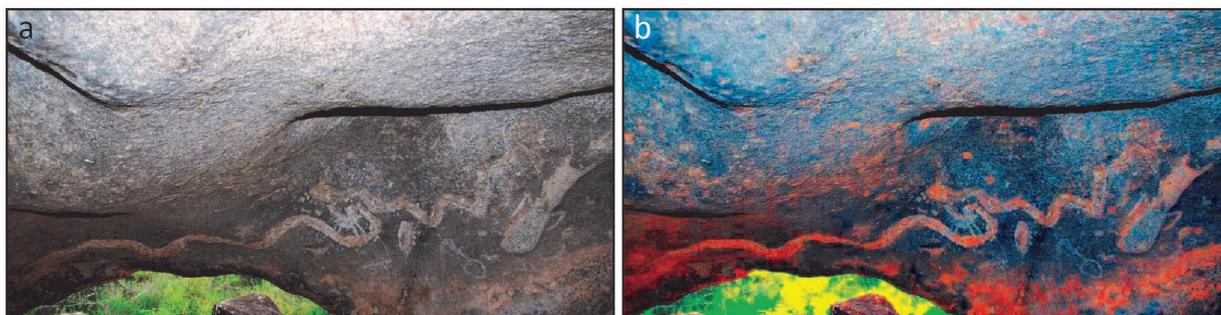


Figura 2.24: a. fotografía de motivos de serpientes y camélidos de Campo de las Piedras (tomado de Gheco 2017: 133); b. imagen a. procesada con D-Stretch.

18. La Tunita²⁸

La Tunita se ubica en el espacio comprendido entre los puestos de Potrero de los Córdoba, La Tunita y La Toma, en los límites de los departamentos Ancasti y La Paz, y posiblemente se trate de uno de los sitios más conocidos en la bibliografía sobre el arte rupestre del Noroeste Argentino y ya en el año 2007 fue declarado 'Parque Arqueológico de la Provincia de Catamarca'. Las imágenes de La Tunita han sido icónicas para la concepción del arte de toda la sierra. Como se ha explicado *supra*, las primeras menciones de estas cuevas fueron publicadas a mediados del siglo pasado por Nicolás de la Fuente. El sitio está formado por veintiún aleros y cuevas con pinturas y grabados prehispánicos ubicados en el interior de varios bloques de granito de diversos tamaños. Éstos se disponen en varios grupos alineados en sentido norte-sur a lo largo de más de 1.500 metros, sobre geoformas planas o de escasa pendiente. Cabe aclarar que para un completo conocimiento y detalles sobre las pinturas de estas cuevas y aleros, se recomienda al lector consultar las referencias bibliográficas correspondientes.

El abrigo más estudiado y mencionado en las numerosas publicaciones del sitio fue denominado como La Sixtina. Se trata de un alero dispuesto en la base de una gran roca que descansa sobre una plataforma pétreo natural, desde cuyo interior pueden observarse otras cuevas pintadas a su alrededor: El Hornero, el Alerito de la Cruz Blanca y la Cueva Grande. Las paredes y el techo de La Sixtina (Figura 2.25) cuentan con numerosas pinturas rupestres que se destacan por su complejidad formal, policromía, composición y diversos tamaños. Estas figuras fueron documentadas en detalle en varios trabajos (de la Fuente *et al.* 2005; Nazar *et al.* 2014, entre otros), por lo que aquí se hará mención

²⁸ Burgos 2014; de la Fuente 1969, 1979a, 1979b; de la Fuente y Arrigoni 1970/1975; de la Fuente y Díaz Romero 1974, 1979a, 1979b; de la Fuente *et al.* 1983; de la Fuente *et al.* 2005; Gheco 2017; González 1977, 1998; Gradin 1983; Llamazares 1993; Nazar 2003b; Nazar y de la Fuente 2009; Nazar *et al.* 2010a, 2010b; Nazar *et al.* 2012; Nazar *et al.* 2013, 2014; Nazar y de la Fuente 2014; Schobinger.

de algunas características generales sobre el arte rupestre de este sitio. Dentro de estos conjuntos se destacan las figuras antropomorfas de gran tamaño -mayores a 60 cm de alto-, algunas con rasgos zoomorfos, interpretadas como danzarines, shamanes y sacrificadores (Figura 2.26) (de la Fuente y Díaz Romero 1974,1979; González 1977, 1998). Como en La Candelaria, está presente una escena de danza en la que participan trece personajes antropomorfos más pequeños. En cuanto a las figuras zoomorfas, en este abrigo sobresalen los motivos de felinos con características similares a los diseños cerámicos de La Aguada, aunque también es posible advertir la presencia de un ofidio y varios camélidos con diferencias morfológicas marcadas.

A escasos metros de la anterior existe otra cueva denominada El Hornero que presenta variabilidad de figuras antropomorfas y zoomorfas (de la Fuente y Arrigoni 1970-1975; de la Fuente y Díaz Romero 1979; de la Fuente *et al.* 2005; Nazar *et al.* 2012, 2014). Cabe señalar que este abrigo está compuesto por dos cámaras con evidentes diferencias en sus componentes rupestres: (i) en una primera oquedad, en el acceso a la cueva, se observan las figuras de varios felinos y un antropomorfo con una cabeza cercenada en sus manos, cuyos diseños se asemejan a muchos de los motivos del sitio; (ii) en la cámara del fondo, por el contrario, es posible apreciar pinturas en tonos blancos que presentan características muy distintas, más bien geométricas y abigarradas (Llamazares 1993). Esta situación permitió plantear cierta diferencia temporal en la ejecución de las pinturas de esta última cámara, quizás más tardías con respecto a los demás motivos del sitio (Nazar *et al.* 2013).

En términos generales, los motivos de arte rupestre sólo pueden ser vistos desde el interior de los abrigos, o bien a escasos metros. La densa vegetación y la presencia de otras rocas dificultan la visión desde los abrigos pintados hacia la distancia, aunque algunas de las cuevas -como La Sixtina- permiten visuales panorámicas (Nazar *et al.* 2012). Además de los abrigos con arte, a 1 km en dirección este desde las cuevas se han documentado varias estructuras rectangulares mencionadas con el nombre de Corral de la Burra (Gheco 2017).

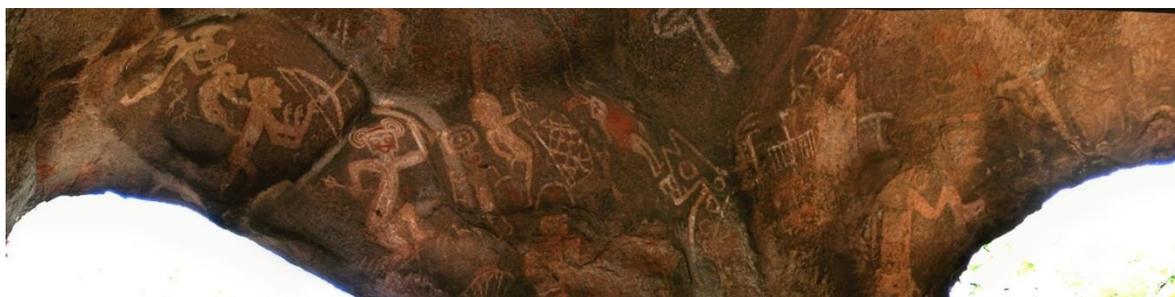


Figura 2.25: Fotografía de vista parcial de los paneles con pinturas de La Sixtina (tomado de Gheco 2017: 135).

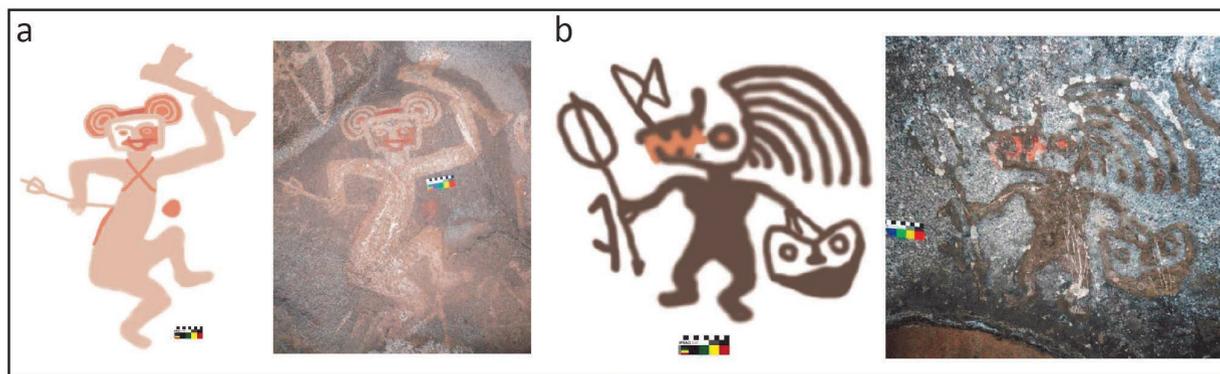


Figura 2.26: Motivos antropomorfos: a. calco y fotografía del personaje conocido como El Danzarín de La Sixtina; b. calco y fotografía de antropomorfo con cabeza cercenada en su mano del sitio El Hornero. (Tomado y modificado de Gheco 2017: 136-137).

19. La Toma ²⁹

La Toma integra un conjunto de abrigos con arte rupestre que se ubica a unos 4 km hacia el oeste de la localidad de Icaño, remontando el río homónimo. Las primeras documentaciones de este sitio fueron realizadas por de la Fuente y su equipo en las décadas de 1970 y 1980 centrándose en la descripción de algunas de las pinturas halladas en dos cuevas -Unidad A y B de El Vallecito- (de la Fuente 1979a; de la Fuente *et al.* 1983). Posteriormente los trabajos emprendidos en los últimos años permitieron relevar seis abrigos más, totalizando siete cuevas y un alero con pinturas rupestres (Nazar *et al.* 2010b).

Estos abrigos se ubican en las bases de grandes rocas de granito dispuestas en las laderas medias y altas de las lomadas adyacentes al río Icaño, y en la primera y segunda terrazas del mismo fueron detectadas grandes concentraciones de cerámicas y estructuras de piedra -posibles áreas residenciales.

Las pinturas rupestres relevadas fueron confeccionadas en tonos blancos y negros. Las mismas sólo pueden ser vistas desde el interior de los abrigos pétreos, en la mayoría de los casos pequeños, lo cual impide la observación simultánea de los motivos por un número mayor a 4 o 5 personas (Gheco 2017). Los casos de superposición son escasos o nulos. Entre la diversidad de motivos en el sitio, se destacan las figuras de felinos, camélidos y antropomorfos. Los primeros presentan marcadas similitudes con los motivos rupestres de La Tunita, sitio que se ubica a sólo cinco kilómetros en dirección noroeste. Estas figuras se confeccionaron de perfil, con las dos orejas en punta y las fauces marcadas, en algunos casos combinándose con otros motivos ofídicos (Figura 2.27 a). Los antropomorfos, por su parte, fueron realizados en posición frontal, con las piernas arqueadas hacia los lados y los brazos en alto. Aparecen también diversos motivos no figurativos, tales como alineaciones de puntos, círculos concéntricos, cruces simples y dobles, entre otros.

²⁹ de la Fuente 1979a, 1979b; de la Fuente *et al.* 1983; Gheco 2017; Llamazares 1993; Nazar *et al.* 2010b.

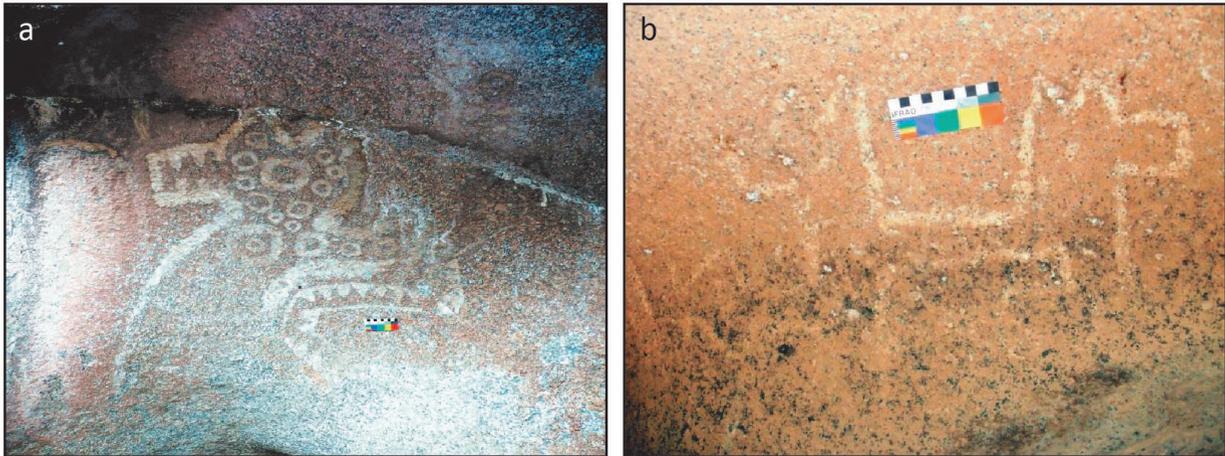


Figura 2.27: Fotografías de motivos de La Toma: a. motivo zoomorfo con rasgos felínicos y ofídicos de La Toma 2; b. motivo zoomorfo que combina rasgos felínicos, camélidos y ofídicos de La Toma 1. (Tomado y modificado de Gheco 2017: 139-140).

Entre las figuras más destacadas de La Toma pueden mencionarse las de felinos de múltiples cabezas con el cuerpo elaborado mediante líneas rectas, descrita por de la Fuente (1979b) como 'felino llamizado' por la presencia de algunos rasgos camélidos. En ocasiones, estas figuras son combinadas con motivos de serpientes (Figura 2.27 b), lo que produce pinturas de gran complejidad que inclinaron a los investigadores que trabajaron en el sitio a adscribir las a los momentos finales de la Cultura Ciénaga y diferenciarlas del repertorio de mayores semejanzas con La Aguada de las restantes pinturas de estos abrigos (de la Fuente 1979b).

20. La Resfalosa³⁰

A unos 6,5 km en sentido suroeste de la localidad de Icaño se ubica este conjunto de abrigos con arte rupestre. Hasta el momento se han registrado nueve cuevas con pinturas confeccionadas en los colores blancos, rojos y negros. Estos motivos se disponen en los techos y paredes de oquedades formadas en las bases de grandes rocas de granito, al igual que las cuevas de Oyola y La Tunita. De manera similar a aquellos sitios, los abrigos de La Resfalosa presentan un tamaño pequeño y las pinturas pueden observarse desde adentro de las cuevas o a escasos metros en el exterior. La gran vegetación que recubre la zona y la presencia de otros bloques rocosos dificultan la visibilidad de los abrigos a la distancia así también como las posibilidades visuales del entorno desde las cuevas.

En relación con el repertorio rupestre, predominan los motivos geométricos, entre los que se incluyen las figuras que denominadas como Rectángulos Verticales Unidos por la Base (R.V.U.B.) para el sitio de Oyola (Gheco 2012) (Figura 2.28 a). Estos motivos se asocian en los mismos paneles con figuras de jinetes y antropomorfos con grandes sombreros que podrían vincularse al período posterior a la llegada de los españoles. Si bien restan realizar mayores análisis, es probable entonces que estas figuras geométricas R.V.U.B. de La Resfalosa puedan ser adscriptas a momentos tardíos en el desarrollo cultural de la sierra (Nazar *et al.* 2013), de manera similar a lo observado en otros sitios como Motegasta, Navaguín y Oyola. Asimismo, existen otros motivos antropomorfos y zoomorfos - felinos- en estos abrigos que guardan relación estilística con las figuras adscriptas a la Cultura de La

³⁰ Gheco 2017; Nazar *et al.* 2013.

Aguada en los sitios de La Tunita y La Toma -tales como personajes con cabezas/máscaras de felino, pintados de frente, con los brazos en alto y portando objetos en las manos.

Un grupo disímil en relación con los descriptos recientemente se compone de un conjunto de pinturas en tonos rojos, camélidos en actitud dinámica y cuerpo en forma de medialuna -por debajo en términos estratigráficos de los motivos de jinetes en colores blancos y otras figuras antropomorfas - más esquemáticas y pequeñas (Figura 2.28 b).



Figura 2.28: Fotografías e imagen procesada con D-Stretch de algunos motivos de La Resfalosa 1: a. motivos figurativos y no figurativos -figura R.V.U.B.-; b. figura de jinete en blanco superpuesta a un camélido en rojo. (Tomado y modificado de Gheco 2017: 142-143).

21. Caballa³¹

Unos 3 km al sur del sitio anterior se localizan dos cuevas pequeñas con pinturas rupestres que fueron denominadas con el nombre de Caballa a partir del nombre de la localidad más próxima -Dpto. La Paz. Al igual que lo descrito para otros sitios, estas cuevas se disponen en la base de grandes rocas de granito, en un paisaje geológico de tipo batolito o plutón. Se encuentran bajo estudio preliminar y se ha descrito, para la cueva más grande, la presencia de numerosos motivos pintados en varios tonos rojos, blancos y negros. Entre éstos se destaca la figura de una gran serpiente que recorre todo el techo de la cueva, de más de 3 m de largo y 0.4 m de ancho, que culmina en una cabeza con fauces de felino (Figura 2.29 a). Otras figuras, pintadas en tonos claros, pueden ser interpretadas como jaguares y poseen estrechas similitudes con los diseños atribuidos a La Aguada en La Tunita y La Toma. Pero también se observa un diseño muy diferente y naturalista de felino, en color rojo traslúcido, que es similar a otras figuras documentadas en las cuevas de Oyola, La Candelaria e Inasillo. Por último, no debemos dejar de mencionar las figuras de serpientes de cabezas múltiples que se localizan en las paredes de esta cueva cuyo estilo se asemeja a los diseños de la cerámica Ciénaga (Figura 2.29 b) (Gheco 2017).

³¹ Gheco 2017; Nazar *et al.* 2013.

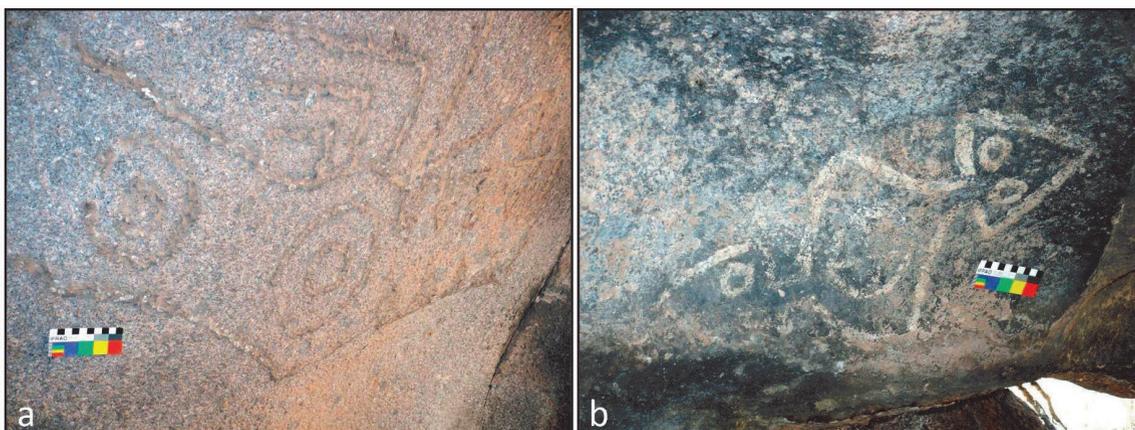


Figura 2.29: Fotografías de Motivos de Caballa: a. detalle de motivo de serpiente con fauces felínicas de Caballa 1; b. motivo zoomorfo ofídico bicéfalo. (Tomado y modificado de Gheco 2017: 145).

22. Motegasta³²

Se trata de una única cueva con pinturas rupestres dispuesta en la base de una roca de granito similar a las descritas para los sitios mencionados. Este sitio arqueológico toma su nombre de una pequeña localidad ubicada a unos 10 km al sur de Icaño -Dpto. La Paz- y a unos 2 km. al sur de Caballa. La cueva posee un tamaño pequeño y su acceso se encuentra relativamente oculto por la gran vegetación y la presencia de otras rocas. Los motivos fueron pintados en tonos blancos, negros y rojos, poseen un conjunto de características que las destacan de la mayoría de los sitios con arte de la sierra. En primer lugar debe mencionarse su buen estado de conservación que, sumado al espesor de las capas de pintura con que fueron confeccionados los motivos, produce un fuerte impacto visual al ingresar al abrigo. Aunque existen algunos casos de superposiciones, el conjunto de las figuras de esta cueva comparten ciertas similitudes estilísticas. Se trata de motivos geométricos, en varios casos de guardas rectangulares con diversas pinturas en su interior (Figura 2.30). Entre ellas, las figuras del tipo R.V.U.B. similares a las de La Resfalosa y de Oyola están presentes. La representación de jinetes asociados a estos motivos en Motegasta refuerza la atribución de las pinturas a momentos tardíos (Nazar *et al.* 2013).

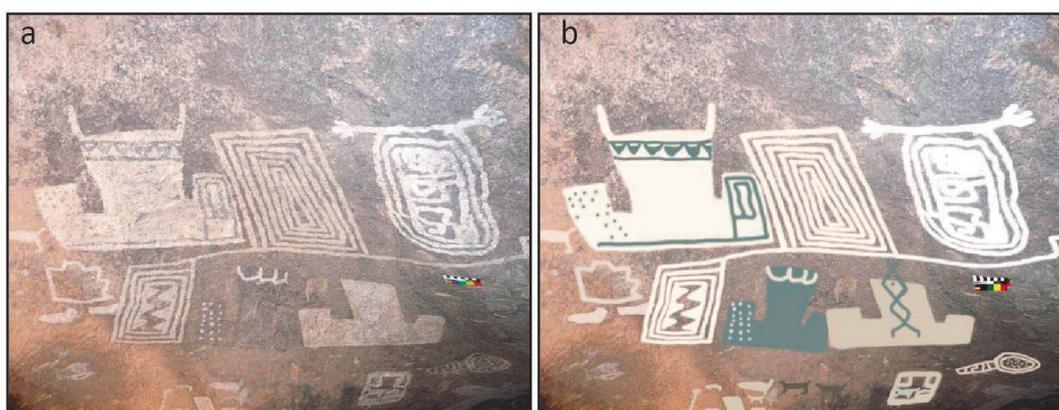


Figura 2.30: Fotografía (a) y calcos (b) de algunos motivos pintados en Motegasta (tomado y modificado de Gheco 2017: 147).

³² Gheco 2017; Maier *et al.* 2007; Nazar *et al.* 2013.

23. Navaguin³³

Es el sitio con arte rupestre más austral documentado hasta el momento en la Sierra de El Alto-Ancasti. Se ubica en proximidades de la localidad de Navaguin, a 15 km al sur del sitio de Motegasta. En los primeros relevamientos del área fueron halladas dos cuevas con pinturas parietales en los colores rojos, blancos y negros. Presentan un repertorio similar de motivos no figurativos y motivos de jinetes (Figura 2.31), lo cual nos permite pensar que se trata de un arte rupestre ya de momentos hispanos -al igual que lo indicado para algunos motivos de La Resfalosa, Motegasta y Caballa. También se destacan unas figuras interpretadas como aves, cuyas alas son proporcionalmente más pequeñas que el cuerpo, y lagartos cuyos cuerpos presentan un diseño punteado.

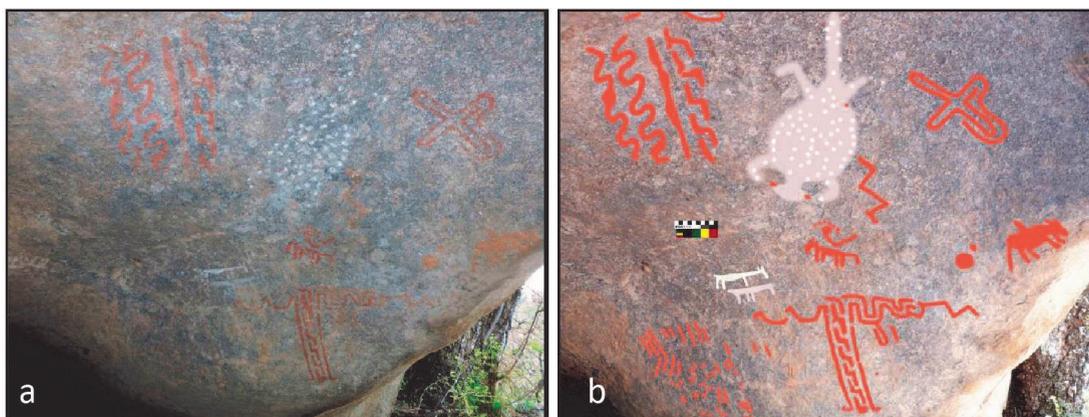


Figura 2.31: Fotografía (a) y calcos (b) de algunos motivos pintados en Navaguin (tomado y modificado de Gheco 2017: 147).

2.4 A modo de balance: breve historia de las ocupaciones de la Sierra el Alto-Ancasti

A partir de los antecedentes presentados puede alcanzarse cierto conocimiento sobre los momentos y las formas en que vivieron las sociedades en la Sierra de El Alto-Ancasti. Si bien, como se ha descrito y sustentando, este tema se encuentra aún en sus momentos primarios de explicación, es posible atender a cierta contextualización de la problemática arqueológica general para entender los procesos ocurridos en relación con la producción del arte rupestre que se aborda en este trabajo.

Para ello es menester retomar sucintamente la forma en que se ha organizado el desarrollo socio-cultural del área valliserrana del Noroeste argentino presentando las periodificaciones propuestas – para los momentos de ocupación conocidos-, términos a los cuales se aludirá a lo largo de este escrito. Cabe aclarar que si bien hace varios años algunos autores han comenzado cuestionar y redefinir estas categorías (Basile 2013; Páez y Giovanetti 2008; Quiroga 2007; Scattolin 2006, 2007; entre otros), aún hoy en día las periodizaciones crono-culturales continúan teniendo vigencia principalmente en el área valliserrana del Noroeste argentino (Basile 2011), sector desde el cual, como se ha visto, comenzaron a formularse las primeras ideas sobre las características de los grupos sociales de las serranías y yungas del este de Catamarca.

De este modo, retomando la historia de las ocupaciones del Noroeste argentino, la periodificación tradicional para el desarrollo agroalfarero propone una subdivisión en cinco períodos: Período

³³ Gheco 2017; Nazar *et al.* 2013.

Temprano (AD 600- AD 600); Período Medio (AD 600- AD 850); Período Tardío (AD 850- AD 1480); Período Inca (AD 1480- AD 1535); y Período Colonial (AD 1535- AD 1660) (González y Pérez 1976). Otros esquemas de periodización extensamente usados engloban los períodos Temprano y Medio bajo el Formativo -con diversas subdivisiones- y designan al Tardío como Período de Desarrollos Regionales (Núñez Regueiro 1975; Raffino 1988; entre otros). La definición de los momentos temporales no escapa a la historia de la disciplina en general. De este modo, y en relación con el rango temporal en el que aquí hacen principal foco los trabajos iniciales en la Sierra El Alto-Ancasti, el primer milenio de la era, se ha dividido en dos momentos tomando como punto de inflexión el AD 600 aproximadamente. El primer momento se denominó Formativo Temprano o Inferior, caracterizado por diversas comunidades aldeanas de organización igualitaria cuyo comienzo se estima hacia el 600 BC. El segundo momento se denominó Período Medio y se asoció con la dispersión de la denominada Cultura Aguada, lapso a partir del cual las sociedades comienzan a presentar mayor complejidad dándose el surgimiento de la heterogeneidad y/o desigualdad social (Ares 2007b ; Laguens 2004). Apartándose del enfoque difusionista, pero tomando de éste la conceptualización ya hecha para el patrimonio Aguada, Pérez Gollán y Heredia (Pérez Gollán y Heredia 1990) y Núñez Regueiro junto con Tartusi (Tartusi y Núñez Regueiro 1990), propusieron denominar a lo que diversos autores llamaron Período Medio (González y Pérez 1976), Período Formativo Medio (Núñez Regueiro 1975) ó Formativo Superior (Raffino 1988), como 'Período de Integración Regional del Noroeste argentino', y mantener el término de 'Formativo' para lo que antes se conocía como Período Temprano o Formativo Inferior y 'Período de Desarrollos Regionales' para el Período Tardío o Formativo Superior. Desde esta perspectiva, las producciones políticas y culturales de la entidad Aguada se consideraron como las manifestaciones propias del Periodo de Integración Regional o Período Medio, extendiéndose entre los siglos AD VII y AD XII, según la reciente reevaluación de los fechados realizada por Gordillo (2007b).

En relación con lo anterior, es posible afirmar que los elementos de valor cronológico para ubicar en el tiempo los distintos sitios arqueológicos -principalmente aquellos con arte rupestre- de las serranías de El Alto-Ancasti son realmente limitados. A la escasez de investigaciones en el área se suma una aún menor cantidad de fechados absolutos (Quesada y Gheco 2011). A pesar de esto es posible delinear un panorama general de los diversos modos en que las poblaciones prehispánicas habitaron sus lugares a lo largo del tiempo.

Poco se conoce sobre los primeros grupos cazadores recolectores que habrían ocupado estas zonas, y si bien se carece totalmente de indicadores cronológicos absolutos, es posible explorar la posibilidad de que los sitios Puesto la Mesada, Rastro del Avestruz y El Tipán y las imágenes desplegadas en ellos, pudieran haber formado parte de paisajes más antiguos, quizá vinculados a las prácticas de cazadores recolectores, de los que 'conocemos aún muy poco pero cuya presencia aparece tímidamente indicada por puntas lanceoladas halladas en algunas localidades no muy alejadas, como Icaño (A.A.V.V. 1999), Vilismán (Gramajo de Martínez Moreno 2001)' (Quesada y Gheco 2011: 28).

En contraste, se posee mayor información sobre los primeros grupos aldeanos (para el Período Temprano o Formativo) de la región, que aparecen representados por la existencia de sitios habitacionales en las zonas bajas y lomadas en márgenes de ríos -*zungas* y piedemonte- tales como los sitios Los Corpitos, Los Pedraza (Dlugosz 2005), Guayamba 2 (Eguía *et al.* 2017) y Poblado de Ampolla (Taboada *et al.* 2012). Estos habitantes desplegaron allí la mayoría de sus actividades cotidianas (Gordillo *et al.* 2014, entre otros), con viviendas y modos de vida en algunos aspectos similares a aquellos grupos que vivían en la misma época en la región valliserrana de Catamarca -en el Valle de Hualfín y en el Valle de Ambato- y con características también particulares, tales como las estructuras principalmente cuadrangulares, con muros dobles de piedra y vanos de comunicación de Guayamba 2.

Específicamente, entre los diversos materiales arqueológicos recuperados en estos sitios - instrumentos líticos, restos óseos, cáscara de huevo, carbón, entre otros- se encuentran conjuntos alfareros similares, en términos de técnicas de manufactura, estilo e iconografía, a aquellos recuperados para estos momentos en sitios de los valles centrales catamarqueños --Condorhuasi, Alumbreira Tricolor y Ambato Tricolor -y, hacia el este, de la llanura de Santiago del Estero -Las Mercedes y Cortaderas (estilos cerámicos registrados generalmente en sitios fechados para primer milenio de la Era). De este modo, para momentos Formativos iniciales los grupos sociales se habrían asentado en poblados que integraban varias estructuras habitacionales en zonas de piedemonte y *yungas* de la Sierra El Alto-Ancasti, desarrollando la agricultura en estos mismos ambientes (incipientes prospecciones han revelado la existencia de terrazas de cultivo en Guayamba y Oyola), que articulaban con la caza-recolección de recursos variados y el pastoreo de camélidos. Además, en función de la evidencia cerámica, estas comunidades habrían estado conectadas de formas diversas con poblaciones aldeanas de distintos ámbitos geográficos hacia el oeste (valles centrales de Catamarca) y el este (llanura de Santiago del Estero). Es muy probable que estos grupos de momentos tempranos hayan pintado y/o grabado de forma más recurrente las paredes de cuevas y aleros de varios de los sitios con arte rupestre descritos para la Sierra (Gramajo de Martínez 2001; Taboada *et al.* 2012; entre otros).

Qué ha sucedido con esas poblaciones asentadas en zonas bajas de la Sierra El Alto-Ancasti hacia fines del año AD 600 es un tema que aún forma parte de las investigaciones. Los antecedentes y nuestros propios trabajos de investigación nos informan que durante la segunda mitad del primer milenio las poblaciones -probablemente emparentadas con las anteriores- construyeron sus viviendas a lo largo de las cumbres de la Sierra -entre los 1400 y 1900 msnm-, como por ejemplo los sitios de vivienda Rodeo 3, El Carrizal, Tobaye y El Taco 19 relacionados con campos para cultivar, senderos y diversos puestos de ocupación transitoria (Gordillo *et al.* 2014; Quesada *et al.* 2011; entre otros). Los datos han permitido postular que en esta zona habrían habitado comunidades agropastoriles estables y diversificadas a nivel económico -complementando con actividades de caza y pastoreo de los recursos locales-, con capacidad para autosustentarse, políticamente independientes que habrían mantenido vínculos con las sociedades de los valles occidentales a partir de importantes vías comunicación (Gordillo *et al.* 2017; Quesada *et al.* 2011; Moreno y Sentinelli 2014; entre otros). En adición, se ha propuesto para este período, desde la zona valliserrana, un contexto de interacción signado por un gran desarrollo de redes de intercambio a corta y larga distancia, principalmente vinculadas con el tráfico de cebil, ante lo cual debió resultar imprescindible la existencia de animales de carga para constituir las caravanas que conectarán las zonas de *yungas* con los valles hacia el oeste (Dantas y Knudson 2015; Laguens 2004; Pérez Gollán 1991).

En relación con lo anterior, la modalidad de los vínculos que estas poblaciones locales habrían mantenido con los grupos asentados en los valles occidentales -junto con el gran desarrollo socio-cultural de la entidad Aguada en esos sitios pensados como cabeceras político-económicas del momento- es un tema que aún debe profundizarse, sin embargo no hay dudas sobre la existencia de esa interacción, que ha quedado demostrada principalmente a partir de las características arquitectónicas, los conjuntos cerámicos decorados y la presencia de una iconografía compartida. Se ha visto que es a partir de las similitudes observadas entre las imágenes del arte rupestre del área oriental de Catamarca y la iconografía en piezas cerámicas -principalmente estilos Portezuelo y Negro grabado-, líticas y metalúrgicas provenientes del Valle central de Catamarca y del Valle de Ambato (Gordillo 1998), que diversos autores postularon la atribución cultural de las pictografías observadas a la influencia de la Cultura de La Aguada (González 1961-64) en esas zonas orientales (Barrionuevo

1972a, 1972b y 1972c; de la Fuente 1969a y 1979b, 1983 y 1990; Gordillo *et al.* 2000; Llamazares 1999-2000; Nazar 2003a; Nazar y de la Fuente 2009; Nazar *et al.* 2010; Segura 1988; Taboada *et al.* 2012; entre otros). A su vez se han obtenido fechados absolutos de muestras de pigmentos, tales como los de las pinturas de Ampolla (Taboada y Rodríguez Curletto 2013) y de cuatro motivos de La Candelaria II (Boschín *et al.* 1999; Llamazares 1999-2000;) que colocan a estas representaciones rupestres en estos momentos temporales –entre los años AD 700 y AD 900/1300 aproximadamente-, permitiendo reforzar las ideas acerca de vínculos entre estos grupos sociales con asentamientos distantes. Más allá de estos fechados, si bien se reconoce que una gran cantidad de motivos podrían ser, por criterios estilísticos, asignados a la cultura de la Aguada (principalmente los felinos y ofidios), esto no ha solucionado mucho acerca del conocimiento de estas sociedades asentadas de forma estable en la zona de cumbres para estos momentos del Período Medio (Quesada y Ghenco 2011). En parte, aún no se conoce con precisión la cronología del fenómeno Aguada en las serranías de El Alto-Ancasti y desde hace tiempo se ha sugerido la existencia de diferencias estilísticas en el arte rupestre de algunos sitios –como La Candelaria II y La Tunita- que podrían indicar diferencias cronológicas al interior de este momento temporal (González 1977, 1998). En esta diversidad, las figuras de camélidos desplegadas de forma recurrente a lo largo de la Sierra El Alto-Ancasti, que podrían corresponder a estos momentos temporales, se vinculan a la existencia de estrategias de manejo de los camélidos en sectores destinados para el pastoreo en las cumbres, tanto en el área valliserrana (Dantas y Knudson 2015; Laguens 2004; entre otros), como en la Sierra. Se evidencia así la necesidad de futuros trabajos centrados en realizar fechados absolutos, seriaciones y analizar en detalle las superposiciones para encarar el tema de la cronología de este momento en forma sistemática. A su vez, y como se ha especificado, el análisis de los paneles de los diferentes abrigos que componen el repertorio rupestre de la Sierra El Alto-Ancasti puede ampliar el conocimiento de la diversidad de imágenes que podrían haber estado circulando para el Período Medio.

Ulteriormente, para el Período Tardío o de Desarrollos Regionales la información que nos han brindado los antecedentes indican que, por un lado se habría desarrollado en la Sierra de El Alto-Ancasti -al menos en la zona de Salauca (Departamento de Santa Rosa)- un modo de vida vinculado a las tradiciones culturales de la llanura santiagueña, donde las poblaciones habrían construido sus viviendas de adobe o tapia, con base de troncos y utilizando una cerámica descrita como estilos Averías y Sunchituyoj (Taboada *et al.* 2012). Por otro, la evidencia apunta a que determinadas zonas de la Sierra de El Alto-Ancasti estarían integradas para estos momentos en circuitos más amplios de pastoreo por parte de las poblaciones asentadas en las Sierras Centrales de Córdoba (como en las Sierras de Serrezuela y el Valle de Guasapampa),³⁴ quienes habrían plasmado imágenes en diversos paneles de las oquedades rocosas de la zona interactuando con las representaciones previas y posiblemente con grupos asentados aún en estas zonas (relaciones ya previstas por Pedersen en

³⁴ Cabe aclarar que la resolución de la escala temporal que los autores han utilizado para estudiar los sitios prehispánicos posteriores a las sociedades cazadoras recolectoras de cada zona es diversa y esto conlleva algunos problemas al momento de establecer comparaciones. Por un lado, los autores centrados en la Sierra de El Alto-Ancasti han tomado principalmente la propuesta de periodización tradicional para el área valliserrana del NOA, considerando: el Período Temprano o Formativo y principios de la Era Cristiana (ca. 600 AD.-600 AD / ca. 2550-1350 años AP), el Período Medio o de Integración Regional (ca. 600 AD.-1100 AD/ 1350-850 años AP) y el Período Tardío o de Desarrollos Regionales (ca. 1000 AD-1480 AD/ ca. 950-470 años AP). Por su parte Recalde y Pastor se anclan en la periodización definida para las Sierras Centrales (Laguens y Bonin 2009) y consideran el Período Prehispánico Tardío (ca. 550AD- 1550 AD/ ca. 1400-400 años AP), que englobaría temporalmente a los Períodos Medio y Tardío del Noroeste argentino.

1970).³⁵ Las evidencias posteriores refieren a momentos hispanos y consisten principalmente en imágenes en el arte rupestre que a lo largo de toda la Sierra refieren a jinetes, antropomorfos con sombreros, rectángulos verticales unidos por la base (R.V.U.B *sensu* Gheco 2017), marcas de ganado, entre otros (Gheco 2017; Pedersen 1970; Segura 1970; entre otros).

A partir de lo desarrollado *supra* se desprende que la Sierra de El Alto-Ancasti ha presentado ocupaciones diversas evidenciadas a partir del registro de sitios de vivienda, espacios productivos y principalmente abrigos con arte rupestre, posiblemente desde épocas tempranas –previas al Formativo- hasta momentos posteriores a la conquista hispana. Estas ocupaciones y poblaciones fueron cambiando a lo largo del tiempo la forma de organizarse socio-políticamente, los lugares escogidos para construir sus viviendas permanentes o transitorias, el tipo de conjuntos materiales que utilizaban en la vida cotidiana o en circunstancias especiales y posiblemente los soportes rocosos elegidos para desplegar el arte rupestre. A su vez, en función de sus características formales, el arte rupestre de la Sierra El Alto-Ancasti pareciera estar relacionado con grupos sociales locales asentados en los diversos ambientes de las zonas aledañas –para quienes las yungas no habrían sido sólo una zona exclusivamente de tránsito o de ‘paso’ utilizada como fuente de recursos naturales o prácticas rituales periódicas-, pero también con poblaciones de zonas distantes que podrían acceder a estos paisajes de forma esporádica.

2.5 Síntesis del capítulo

Con las palabras anteriores se ha presentado un panorama general de los antecedentes del área de estudio y se han descrito sus características geográficas generales y particulares para comprender la ubicación actual de los sitios con arte rupestre y su proceso de formación geológico y ambiental.

Al analizar los antecedentes arqueológicos de los primeros años de abordaje, de la sierra en general y del sector norte en particular, hemos podido afirmar que la región de El Alto-Ancasti ha sido definida históricamente, en relación a las ocupaciones del Período Medio (siglos AD VII a AD XII), como un espacio fronterizo, marginal y de transición cultural, entre el área andina meridional y las tierras bajas orientales. En una primera instancia fue concebida, a partir de los modelos tradicionales, como una zona periférica habitada por grupos con ocupaciones temporales que dependían de las sociedades ubicadas en los Andes Meridionales, cuya producción se encontraba enmarcada dentro de una economía de intercambio con las regiones adyacentes durante el primer milenio de la Era. Desde este punto de vista, la Sierra de El Alto-Ancasti, fue considerada como una zona de pastoreo, caza y aprovisionamiento, y el arte rupestre pensado como un arte Aguada asociado a rituales mítico-religiosos con consumo de sustancias alucinógenas propias de la *yunga*, como espacios contrapuestos a las actividades domésticas y cotidianas. Esto también se relaciona, como afirma Gheco ‘con la mayor importancia otorgada a las ideas en desmedro de los materiales en la historia del arte occidental post-iluminista, aspecto que no sólo influyó en la práctica artística –para hacer de la pintura un arte liberal- sino también en su estudio -que se concentró en la búsqueda de significados simbólicos’ (2017: 68).

³⁵ El abordaje de comparaciones entre los motivos del arte rupestre de la zona noreste de la Sierra El Alto-Ancasti (Catamarca) y las Sierras Centrales (Córdoba) para comprender las dinámicas poblaciones pasadas entre estas áreas, comprende un trabajo que aún está en sus comienzos (i.e. Calomino y Gheco 2014), se desarrolla de forma sistemática a partir de los debates originados en los encuentros TASA (*Taller de Arqueología de la Sierra de Ancasti y Zonas Aledañas*) y es una de las metas de este trabajo colaborar en ese conocimiento.

Retomando las investigaciones en la Sierra El Alto-Ancasti se han expuesto los trabajos con actual desarrollo que han retomado algunos de esos sitios ya registrados en décadas anteriores y han puesto en evidencia muchos otros. Se ha explayado brevemente en las propuestas de estas nuevas indagaciones a partir de sus excavaciones, análisis de materialidades y aplicación de técnicas diversas. Estos trabajos han buscado y buscan anteponerse a la visión del área como periférica -como un espacio sólo de acceso a recursos naturales, de prácticas rituales periódicas o de algún otro tipo de presencia esporádica- ya que, en la Sierra de El Alto-Ancasti parece haberse desarrollado una importante inversión en infraestructura agrícola, construcción de viviendas y la presencia de conjuntos aldeanos estables. A partir de la evidencia relevada en la zona de pastizales de altura -a partir de los 1400 msnm-, los investigadores proponen que la región fue ocupada de forma permanente por comunidades autosuficientes (Gordillo *et al.* 2010, 2015a, 2017; Quesada *et al.* 2012). Tuvieron lugar ocupaciones estables y autosuficientes durante varios siglos de nuestro pasado prehispánico. De hecho también la temporalidad de estas ocupaciones aparece en juego a partir de la diversidad de motivos rupestres para este sector; como ha afirmado Gordillo, los abrigos del sector septentrional de la sierra 'parecen reunir representaciones de varios períodos y sociedades' (2009: 58). Esto comenzó a forzarnos a mirar hacia otros sectores de posibles conexiones y similitudes, aún más hacia el este, hacia las Sierras Centrales.

Una vez aclaradas estas cuestiones se presentó un listado actualizado de los sitios con arte rupestre de la Sierra El Alto-Ancasti que compone el paisaje plástico total, mencionando algunas características generales sobre cada uno, temas que serán retomados en el desarrollo expositivo de esta investigación. De este modo se presentó preliminarmente el área específica de esta investigación, la cual se centra en los ocho sitios con arte rupestre de Los Algarrobales, tratando en detalle las imágenes -en lo cuantitativo y cualitativo- y el paisaje, con la finalidad de caracterizarlas y sistematizarlas, superando la escasez de antecedentes y colaborando a profundizar el análisis de los paisajes a escala local y territorial, su lógica y estructuración en la ocupación del espacio, así como las prácticas sociales constituyentes y sus cambios en el tiempo para la zona septentrional del Noreste de la Sierra El Alto-Ancasti.

Capítulo 3

Consideraciones Teóricas

En este capítulo se presentan los lineamientos teóricos que fundamentan y guían el desarrollo de esta investigación y que se consideran apropiados para analizar los sitios con arte rupestre de 'Los Algarrobales'.

3.1 El paisaje en Arqueología

Como se ha visto en el capítulo anterior, el análisis del arte rupestre y de las imágenes en diversos soportes para el área de estudio general -Sierra El Alto-Ancasti, Catamarca, Argentina- (de la Fuente *et al.* 1982; Gómez y de la Fuente 1989; Llamazares 1997/98; Segura 1970; entre otros), ha sido inicialmente abordado desde distintas visiones generales que tienden a impregnar de significados intrínsecos a ciertos signos, que consideran una condensación de temas a comunicar, y a ver las imágenes como marcadores identitarios y territoriales. Estos enfoques se han ido modificando al ritmo del crecimiento teórico de la disciplina no sólo para el área de estudio, sino en forma general para el abordaje de los restos del pasado. En sintonía con los enfoques más recientes que han cuestionado esta mirada (Gheco 2017; Gordillo *et al.* 2014; Quesada *et al.* 2011; entre otros), en este trabajo se presenta un enfoque centrado en la Arqueología del Paisaje a fin de proponer investigaciones alternativas que conlleven un entendimiento más completo, local y extensivo de los procesos socioculturales pasados y específicamente los que se aplican a la esfera de las imágenes y su percepción.

El concepto de paisaje ha tenido un heterogéneo devenir durante el siglo XX en función de la línea disciplinar que lo ha tomado, en general las visiones a partir de avances en el campo de la Geografía Humana y el rechazo hacia una la visión simplista Occidental y de la Historia del Arte que surge con un determinado concepto de Espacio desde la Modernidad, han desplegado una serie de avances en las posibilidades analíticas e interpretativas de este concepto para los estudios sociales (Anshuetz *et al.* 2001; Thomas 2001). En este marco comienzan a problematizarse un conjunto de vocablos relacionados con el paisaje. Espacio, lugar, topografía, entorno, entre otros, empiezan a participar en juegos gramaticales cada vez más poéticos en los que los arqueólogos proponían sus novedosas ideas. A fines del siglo pasado, principalmente relacionado con el análisis de los monumentos y la arquitectura de las sociedades de la Prehistoria europea, se comienza a hacer hincapié en el análisis de la cultura material y el terreno natural sin disociarlas, contemplándolas como variables y situaciones recursivas permeadas ambas de significados (e.g. Bradley *et al.* 1994; Hodder 1987; Tilley 1996). Una vez definida la forma de relación entre el espacio, los objetos y las personas como paisajes éstos comienzan a ser descriptos en ámbitos específicos del análisis. De este modo, paisajes étnicos, rituales, rurales, imaginarios, plásticos, domésticos, cotidianos, mortuorios, tradicionales, arquitectónicos, por nombrar algunos dentro de un sinfín de adjetivos, acompañan las publicaciones de las últimas décadas en la disciplina arqueológica.

Tal como señala Almudena Hernando (2001), tradicionalmente la Arqueología ha sostenido posiciones positivistas que asumían la hipótesis de que la realidad que los seres humanos percibimos es siempre la misma. Para la autora ni la Arqueología Procesual ni la Post-Procesual o las Posturas Hermenéuticas han logrado evitar proyectar el orden racional del investigador al buscar entender el modo en que los

grupos humanos del pasado percibieron y se relacionaron con la realidad en que vivieron. Sin embargo, estas posturas críticas de las últimas décadas han presentado alternativas teórico-metodológicas para dar un contexto de significación a las interpretaciones. Al respecto, algunas sostienen que ni el funcionalismo positivista ni las posturas hermenéuticas han podido despejar el camino para la interpretación arqueológica sin que sea ésta meramente subjetiva (Criado Boado 2006, 2012; Hernando González 2001) y otras hacen hincapié en las posturas hermenéuticas para lograr un marco evaluativo de las interpretaciones que lejos pueden considerarse como objetivas (Vaquer 2013). Dentro de estas posturas ancladas en la Arqueología como teoría social, el programa de investigación centrado en Arqueología del Paisaje y los paisajes culturales busca estudiar una dimensión relevante de las sociedades humanas, constituida por un paisaje que es la base, referente material y su resultado y que, por ende, representa a la formación sociocultural. La reconstrucción de tal paisaje arqueológico es un medio también para ingresar a los modelos de pensamiento, sobre la racionalidad, sobre la actualidad y sobre el pasado.

El paisaje es tanto el medio como el resultado de las prácticas sociales (Barret 1999; Gosden 1994; Ingold 2000). El registro arqueológico es mudo y visible, sus características visuales replican aquello que integra el silencio de lo que lo constituye. Su forma, la del objeto, culmina reflejando la voluntad de *ocultación, inhibición, exhibición o monumentalización* de la práctica social en la cual es movilizado (Criado Boado 1999). La voluntad entonces varía según la lógica cultural de esas prácticas. Las prácticas son el medio y resultado a través de los cuales los agentes se constituyen a sí mismos y a cada sociedad (Giddens 1998). Las mismas dependen de una serie de disposiciones culturales *-habitus-*incorporadas en los agentes a partir de su interacción con el mundo material. No por esto se entiende que las prácticas tengan un carácter conservador, por lo contrario, son innovadoras y creativas (Bourdieu 1977; Giddens 1998). Los objetos, a partir de sus características sensoriales y materiales participan en procesos de significación que se realizan a través de las prácticas sociales (Vaquer 2015).

La cultura material posee significados que dependen de las características materiales de los objetos, los mismos actúan como referentes de nuestras interpretaciones a partir de esas características que se realizan en la práctica. Por ende, el análisis formal penetra en estos mensajes visuales, entre las relaciones entre el objeto y sus rasgos formales (Criado Boado 2012: 25). Entonces la cultura material posee significados que pueden ser interpretados, no desde la postura de sujetos transcendentales en búsqueda de la significación original sino en este marco del reconocimiento de un conjunto de objetos materiales relacionados con actividades realizadas en y que conforman y recrean al paisaje. En palabras de Thomas, quien considera al paisaje como una red de sitios relacionados mediante las interacciones o actividades con las personas, 'el mundo que habitamos no es simplemente un conjunto sin sentido de objetos físicos, al contrario, es en su completa significación donde nos encontramos con las cosas del mundo' (2001: 7), funciona casi como un horizonte de inteligibilidad que brinda recursos para las prácticas, siendo a su vez estructurado por ellas (Barrett 1999).

3.2 Arqueología del Paisaje

Felipe Criado Boado presenta en el año 1999 el libro 'Del terreno al Espacio: Planteamientos y perspectivas para la Arqueología del Paisaje'. Si bien antes se habían presentado las ideas acerca de estudiar el espacio, los lugares en relación con el entorno natural y las actividades y prácticas desplegadas en y constituyendo al mismo, este trabajo representó una compilación tan abarcativa y con profundidad de análisis que hizo operativas las herramientas para analizar los restos arqueológicos desde esta perspectiva del paisaje. Presenta un programa de estudios donde la

Arqueología del Paisaje se postula como una alternativa teórica para tratar fenómenos desde una perspectiva espacial, acerca de cómo interpretar el paisaje.

Principalmente, al desarrollar las bases teóricas de esta propuesta y la aplicación concreta al estudio de las dimensiones imaginarias o simbólicas del paisaje, se transformó en una especie de manual para los que buscábamos encarar nuestros análisis sobre el pasado desde esta concepción. Surge desde esta propuesta la idea de aplicar la Arqueología del Paisaje 'para estudiar la espacialidad humana en Arqueología' (Criado Boado 1999: 1). De este modo se torna posible analizar los procesos que ocasionan la modificación y el uso del espacio físico por parte de las sociedades y así deconstruir los paisajes sociales –descomponer los mecanismos a través de los cuales las *tecnologías espaciales* producen cada espacio.

El autor en esa publicación discute con el Humanismo en Ciencias Sociales, perspectivas empiristas y funcionalistas, tales como la Nueva Arqueología y específicamente la Arqueología Espacial o Ecológica. Al hacerlo redefine el concepto de paisaje para abrir su estudio a nuevos aspectos y operar con el mismo de forma integral (Criado Boado 2001). El paisaje ya no se considera, como se hacía desde aquellas perspectivas, como una entidad ya dada y que se autoexplica, ni como el medio y producto de los procesos sociales; sino como 'el producto socio-cultural creado por la objetivación, sobre el medio y en términos espaciales, de la acción social tanto de carácter material como imaginario' (Criado Boado 1999: 5). Esta acción social se encuentra constituida por prácticas sociales y por la vida social misma -acciones intencionales y no respectivamente. La Arqueología, con su metodología, puede abordar el estudio y reconstrucción de la conformación cultural de los paisajes a lo largo de la historia y para las diferentes formas de vida social. La Arqueología del Paisaje conforma una estrategia de investigación que comprende el estudio de los procesos sociales e históricos en su dimensión espacial y pretende interpretar los paisajes arqueológicos y el sentido implícito en éstos a partir del análisis de los objetos que los concretan y sus relaciones formales.

El paisaje es, desde esta perspectiva, un producto social conformado por tres tipos de elementos o dimensiones complementarias: (1) el espacio como entorno físico o matriz medioambiental; (2) el espacio como entorno social o medio construido; y (3) el espacio como entorno pensado o medio simbólico. Es una construcción humana efectuada en una realidad dada (el espacio físico), creando realidades nuevas (espacio social) mediante la implementación de un orden imaginado (espacio simbólico) (Criado Boado 1999). De esta manera se asume que 'las actividades que tienen lugar en relación con el espacio están organizadas de forma coherente con la representación ideal del mundo que tiene el grupo social que las realiza' (Criado Boado 1999: 10). Es una producción humana dinámica y particular a cada formación sociocultural (Troncoso 2005). Este sistema de representaciones incluye la forma de concebir la naturaleza, el espacio, el tiempo, la temporalidad y las relaciones entre las personas y su ambiente –incluyendo la cultura material. La producción de paisajes, entonces, depende del sistema de representación, los dispositivos conceptuales que configuran el espacio. Se manifiesta en productos materiales de diferentes escalas –monumentos, construcciones, objetos, pintura corporal- y se articula en múltiples niveles espaciales donde se despliegan las prácticas sociales –tales como lo doméstico, lo comunitario, la muerte, la producción, entre otros. Los conjuntos de materiales para un paisaje específico constituyen una regularidad en las formas de construcción del mismo, como un 'horizonte de inteligibilidad' para cada paisaje social. La idea se centra en que los objetos se unen en un tiempo y espacio dado por esa forma de representación de ver y hacer en el mundo conformando un paisaje específico diferentes a otros.

El espacio es apropiado y moldeado por las personas a partir de sus conceptos culturales y prácticas sociales, desde los cuales se construyen paisajes y se hace inteligible el mundo que habitan. Este mundo se hace inteligible por medio de su construcción, material e imaginaria (Criado Boado 1993). El paisaje se constituye en la *praxis*, no es un simple escenario para la acción. Tales prácticas sociales pueden ser de dos tipos: materiales –tangibles e ideales- e inmateriales –intangibles e imaginarias. Entonces, no sólo integra una objetivación de las prácticas sobre el medio sino un proceso de ‘objetivificación’, es decir, cómo las prácticas sociales dieron lugar a elementos físicos que luego nosotros constituimos como objetos de pensamiento –un modo de materialización (Criado Boado com. pers. febrero 2014). Constituye parte de esta perspectiva la búsqueda del momento en que el paisaje comienza a construirse materialmente además de simbólicamente a través de determinado dispositivo cultural –a menudo el arte rupestre-, ya que una práctica física involucra prácticas simbólicas pero no viceversa. El arte rupestre es una forma de adaptarse, modificar, utilizar y comprender el espacio.

En las últimas postulaciones de este programa de investigación se ha establecido que debemos dudar de que la Arqueología del Paisaje haya analizado casi todos los tipos posibles de paisaje cultural, y que ello nos permita entender los paisajes como procesos, los monumentos como escenarios, y ciertos sitios como lugares. Pero ‘como suele ocurrir en todo, la inflación de oferta genera una deflación de sentido. Nunca fueron más omnipresentes las tecnologías espaciales. Y nunca corrimos el riesgo de saber menos del espacio’ Criado Boado 2015: 4). Actualmente la Arqueología del Paisaje busca solventar este ‘olvido’ del espacio a partir de su estudio de *Xscapes*, el principio de estructuración de todas las construcciones de paisajes o principio estructurante del paisaje. Si bien en este estudio se consideran las bases de la Arqueología del Paisaje en sus primeras formulaciones, la postura aquí propuesta se aleja de las ideas simétricas también mantenidas por algunos de estos teóricos actualmente y la pretendida búsqueda de explicaciones objetivas.

Al respecto, la Arqueología Simétrica se presentó a sí misma como un ‘giro teórico sin revolución paradigmática’ (González-Ruibal 2007: 283). Este giro, en una primera instancia, propone superar los dualismos cartesianos, la crítica al post-estructuralismo y las divisiones disciplinarias. Para ello, adopta un enfoque que no establece una división a priori entre humanos y objetos, sino que se centran en ‘un mundo de personas, animales y cosas, que mantienen múltiples transacciones entre ellas, se construyen simultáneamente y forman colectivos híbridos’ (González-Ruibal 2007: 283). Esta perspectiva implica un fuerte componente anti-representacional: las cosas no son símbolos, no expresan un sentido que las trasciende, ni pueden reducirse a significados sociales o simbólicos. Más aún, consideran un reduccionismo postular el proponer que los significados de las cosas son el producto de la capacidad humana de imponer sentido. El principal problema del ‘olvido de las cosas’ para los autores de esta corriente es que las aproximaciones dominantes en los estudios de cultura material responden a una ‘ontología hostil a las cosas’ (Olsen 2007: 287). En consecuencia, proponen un ‘giro ontológico’, un cambio en el énfasis de la naturaleza y la realidad del ser. Para la superación de una ontología común basada en el concepto de substancia, proponen una ontología basada en la diferencia, basada en aspectos procesuales-relacionales que admitan relaciones en la composición de las cosas.

Paralelamente desde estos puntos de vista, se plantea el estudio de las arqueo-lógicas (en el sentido de Criado Boado 2012) del espacio como una práctica de arqueología simétrica (González-Ruibal 2007) que evita la reificación de las dualidades constitutivas de la modernidad occidental (Criado Boado 2015). Se considera aquí (siguiendo a Vaquer 2014) que siempre en última instancia las cosas contribuyen a la producción, reproducción y cuestionamiento de relaciones sociales a través de la práctica. Si se toma una postura anti-representacional, no es posible cuestionar el papel de la cultura

material en la conformación de relaciones sociales, tanto en el pasado como en el presente. Además, la postura realista de la Arqueología Simétrica incurre en una contradicción que no logra despejar, -tema ya superado desde la Semiótica-, luego de abogar por una postura anti-representacional, reconoce que las cosas necesitan una 'traducción' al lenguaje u otros medios de expresión (Vaquer 2014). Por lo tanto, no se pueden abordar las cosas sin conceptos.

3.2.1 Propuesta para abordar el arte rupestre de Los Algarrobales

El arte rupestre es en sí la evidencia más abundante recopilada en determinados ambientes de escasa conservación y baja visibilidad. Desde la perspectiva esbozada, los sitios con arte rupestre actúan en la 'creación, jerarquización y organización del entorno, definiendo a partir de su simple presencia/ausencia áreas de diferentes características' (Troncoso 2005: 43). Es decir, aquí se busca entender el arte rupestre desde su espacialidad y materialidad, como elemento activo en los procesos de configuración del espacio social. A su vez, habitar un paisaje implica involucrarse perceptualmente con un ambiente compuesto por rastros del pasado (Jones 2006), que pueden ser reinterpretados, fomentar y/o condicionar la creación de nuevas materialidades, es un ambiente que está constantemente permeado de significados (Bradley *et al.* 1994). Implica entonces diversas escalas de análisis, por lo que resulta interesante, a su vez, estudiar patrones de visibilidad en el contexto de la Arqueología del Paisaje, como un modo de abordar la percepción, ya que el paisaje modifica e informa a la gente para la acción (Llobera 2007). Las imágenes no son estáticas, completas o meramente comunicativas, son móviles, extensiones de la práctica (Alberti 2012). Los sitios con arte rupestre son obras abiertas (Eco 1992), hacia el futuro, construyen relaciones, no son meros contenedores pasivos de ideología, etnicidad o información territorial. Se considera aquí que gran parte del marco teórico-interpretativo para analizar estas configuraciones plásticas lo provee la Arqueología del Paisaje. Las prácticas generan y ocurren en paisajes de diversas escalas, a partir de las múltiples relaciones entre las cosas y las personas en el hacer. De este modo, con el estudio del arte rupestre es posible acercarse a conocer el modo en que las sociedades habitaron, a las múltiples relaciones recursivas entre las personas y los lugares, los objetos y las personas y entre los objetos y los lugares.

Se ha propuesto *supra* que La Arqueología del Paisaje surge como una alternativa para interpretar los paisajes arqueológicos y el sentido implícito en éstos a partir del análisis de los objetos que los concretan y sus relaciones formales, con especial atención en la relación de los emplazamientos con el entorno y los dispositivos culturales que han permitido la construcción de esos paisajes. El arte rupestre es uno de ellos. A partir de la aplicación de esta perspectiva para el análisis y comprensión el arte rupestre ha habido dos tendencias, por un lado aquellas centradas en la explicación más general acerca de los emplazamientos, sus conexiones y el arte en sí (e.g. Bradley 2000; Bradley *et al.* 1994; Criado Boado y Penedo Romero 1993; Engelman y Larsson 2005; Ratto y Basile 2009; Santos Estévez 2001; Santos Estévez y Criado Boado 2000); y otras más particulares que se han movido por un camino diferente al del análisis de los motivos en sí, separando los temas de estudio por escalas espaciales. En relación con estos últimos, los trabajos se centraban en estudiar escalas espaciales más amplias y así la relación entre sitios con arte rupestre o, por otro lado, buscaban comprender la configuración plástica de cada sitio en particular (e.g. de Hoyos 2007; Santos Estévez *et al.* 1997; Troncoso *et al.* 2011). Este trabajo busca posicionarse en el primer tipo de análisis, con un anclaje importante en el análisis formal del arte rupestre. En este sentido, la presente propuesta apunta a relevar y estudiar los motivos a través del registro sistemático y análisis de las características formales de las manifestaciones en roca, su disposición en los emplazamientos y la estructuración del paisaje para un sector particular de las *yungas* catamarqueñas. De este modo, se articulan diversas y complementarias líneas teórico-

metodológicas que permiten abordar problemáticas arqueológicas, que van desde el análisis formal de los motivos hasta el paisaje social en el que se integran.

Los temas tratados llevan a la consideración de la importancia del tiempo al abordar el estudio de los Paisajes, ya que una de las finalidades de la Arqueología del Paisaje consiste en comprender los paisajes en la diacronía histórica, es decir, la historia del paisaje. En relación con este tema, los investigadores de esta propuesta establecen que cuando se plantea la temporalidad como problema, en realidad se apunta a la temática de la *historicidad*, es decir, cuáles son las condiciones históricas, sociales y contextuales que producen los paisajes que se estudian (Criado Boado com. pers., febrero 2018). Cuando la Arqueología del Paisaje piensa el espacio –el cual integra comprender las materialidades en términos de las regularidades espaciales que manifiestan y de las relaciones que establecen con su contexto de existencia–, ordena los hechos espaciales. El establecimiento de ese orden deriva en un entendimiento de las condiciones históricas integradas en ese paisaje y de los cambios/continuidades a través del tiempo. De este modo la *historicidad* es una cuestión derivada a la que se llega a partir del análisis de los datos y regularidades espaciales (Criado Boado com. pers., febrero 2018).

En las últimas décadas, los investigadores en Arqueología del Paisaje han enriquecido sus aportes al implementar diferentes perspectivas teóricas, ampliando el campo de temáticas y problemas a resolver. No se intenta aquí realizar una síntesis de las opiniones de diversos autores sino definir las categorías teóricas –y metodológicas– necesarias para la comprensión de la propuesta de este proyecto, que a la vez lo guían. Con este fin es menester realizar una aproximación general a las unidades analíticas elaboradas para el estudio del arte rupestre y la Arqueología del Paisaje.

El término ‘arte’ puede emplearse de forma inter-cultural porque designa a una variedad de producciones visuales no reductibles a las manifestaciones artísticas occidentales (Fiore 2005). El arte rupestre en particular supone la creación de imágenes realizadas sobre soportes rocosos (Fiore 2006a). Debe entenderse como ‘un recurso, como un instrumento más que cierto tipo de sociedades han empleado para dotar al mundo de sentido y significado’ (Santos Estévez 2001: 50).

El análisis de los factores formales de las representaciones comprende la caracterización de técnicas y diseños –las cuales para determinados autores forman parte de la etapa de producción (Aschero 1988). Las técnicas pueden ser definidas en forma amplia siguiendo la propuesta de Fiore (2006b): (a) grabado, (b) pintura, (c) combinación de grabado y pintura (ver definición en Capítulo 4). En relación con las unidades analíticas principales consideradas en el estudio del arte rupestre, la unidad mínima de análisis es el motivo, que puede ser definido como ‘unidad morfológica expresada por la forma total de una representación sobre un determinado objeto’ (Aschero 1975: 2). Los diseños refieren, por un lado, a las características de la forma y, por el otro, a la referencia figurativa de los motivos (Aschero 1988). Específicamente el diseño o designación morfológica aquí refiere, siguiendo a Martel (2010) la nominación del motivo con un término específico si llegara a poseer una morfología que pueda asociarse a un referente conocido (tales como felino, ofidio o antropomorfo) o mediante una breve descripción que resalte sus atributos diagnósticos en caso de no poder hacerlo (tales como circulares, rectangulares, circulares concéntricos, entre otros). Cabe aclarar que la clasificación en diseños se realiza en función de la posibilidad de reconocer en ellos elementos que remitieran a algún referente en el mundo natural que pudiera haber funcionado como modelo, entendiendo que los diseños figurativos responden a una tentativa de aprehensión de las formas externas. Por lo tanto, se incluyen dentro de esta categoría todas las representaciones que permiten reconocer, en forma total o parcial, elementos del mundo natural, tanto de carácter realista como fantástico (Gordillo 2009a), esto no

implica suponer la intención de realizar una copia mimética (Kusch 1991). Por el contrario, se considera que los límites precisos entre la figuración y la no figuración son difíciles de establecer y esta distinción inicial entre representaciones figurativas y no figurativas reside en que debido a la distancia semántica y temporal del análisis no ha sido posible detectar unidades que permitieran remitir ciertos diseños a algún modelo conocido (Aschero 1975, Basile 2011, entre otros).³⁶ Si bien se acuerda con Basile (2011) en que la simple clasificación de imágenes en términos de semejanza respecto de algún modelo que se toma como referente ‘no ofrece mucho más que una mera sustitución verbal que resulta poco informativa’ (Basile 2011: 72), se considera un paso central como punto de partida para definir el repertorio de imágenes y profundizar después el análisis de las mismas.

Niveles de integración superior lo constituyen la escena o tema y el estilo. Con respecto a los primeros, pueden ser entendidos como: ‘asociaciones de representaciones’ (Martel 2010: 7)³⁷ que conforman actividades aparentes, diferentes y vinculadas (por ejemplo rebaños, escenas rituales, de caravanas, escenas de arreo o tiro o pastoreo, figuras antropomorfas con adornos particulares o instrumentos, entre otros). Por su parte, el estilo puede ser entendido como concepto que no implica la simple sumatoria de figuras sino como un sistema normado amplio (*sensu* Troncoso 2003). Supone un conjunto de normas que definen una forma particular de inscripción gráfica y se expresa en: motivos politéticos; una determinada técnica de producción de figuras; una determinada definición de soportes a utilizar; y una determinada articulación de los motivos al interior del panel (Troncoso 2003). Entonces el estilo puede ser entendido como un modo particular en ‘la forma en que es producido, compartido y repetido en tiempo y espacio’ (Aschero 2006: 110).

Se propone aquí, como establece Santos Estévez (2001), que si el estilo es definido como una *forma de hacer las cosas*, nos estamos centrando en el significado. Esta forma de hacer, de construir, pintar y/o grabar estará definida por la forma de saber-poder de esa sociedad y su modo y espectro para pensar el mundo. Ese hacer estará entonces limitado dentro de un marco de posibilidades que afecta a los elementos básicos que forman los paneles y sus combinaciones posibles, el tipo de soporte en el que se encuentran, la disposición de los mismos, cómo se muestran visualmente, el lugar del terreno en el que se emplazan y cómo construyen el paisaje. Por último, se tomará y adaptará la propuesta de este autor, que se simplifica en el siguiente esquema (Tabla 3.1), acerca del proceso de construcción de los distintos niveles de articulación del arte rupestre –para petroglifos específicamente en su caso– considerando que las reglas que establecen qué aspectos formales construyen el espacio rupestre – desde elementos básicos hasta sistema de estaciones– guardan coherencia con otros ámbitos de la cultura y sociedad a la que pertenecen:

³⁶ En el capítulo siguiente se presenta una descripción más extensa de las designaciones morfológicas figurativas y no figurativas.

³⁷ Cabe aclarar que debe diferenciarse el uso del concepto de ‘tema y escena’ en este sentido de la idea de ‘temática y escenificación’ (*sensu* Criado Boado y Penedo Romero 1989), que serán presentados en el próximo capítulo. A lo largo de este escrito se mantiene esta distinción conceptual.

Elementos básicos o motivos: elementos mínimos que pueden ser encontrados en un panel.	Dan lugar a	Paneles: resultado de la agrupación de elementos básicos..	Dan lugar a	Estaciones o sitios: resultado de la agrupación de motivos en un mismo elemento fisiográfico.	Dan lugar a	Sistemas de estaciones: grupo de estaciones situados en una misma zona.
--	-------------	--	-------------	---	-------------	---

Tabla 3.1: esquema del proceso de construcción de los distintos niveles de articulación del arte rupestre (tomado y adaptado de Santos Estévez 2001: 51).

3.3 Síntesis del capítulo

El análisis del arte rupestre para el área de estudio general -Sierra El Alto-Ancasti Catamarca, Argentina- ha sido elaborado desde distintas visiones que tendían a impregnar de significados intrínsecos a ciertos signos, que consideran una condensación de temas a comunicar, y a ver las imágenes como marcadores identitarios y territoriales. Estas propuestas se han enfocado en identificar lo que la imagen representa y luego interpretar de qué modo esa imagen formó parte de una cosmología o ideología.

En sintonía con los enfoques más recientes que en el área han discutido con estos primeros abordajes aquí se propone un análisis enfocado en la Arqueología del Paisaje -en sus primeras formulaciones-, que concibe al paisaje no como un entorno natural, neutral y externo a lo social-humano, ni como un factor de determinismo sobre la conducta de las personas, sino como producto de la agencia humana que resulta de la construcción subjetiva que las personas hacen de su propio entorno. Desde este punto de vista, el paisaje conforma tres dimensiones: el entorno medioambiental -físico-, el social -construido- y el simbólico -pensado-. Se asume que las actividades que tienen lugar en el espacio están organizadas de forma coherente con la representación ideal del mundo que tiene el grupo social que las realiza. Constituye parte de esta perspectiva la búsqueda del momento en que el paisaje comienza a construirse materialmente además de simbólicamente a través de determinado dispositivo cultural -a menudo el arte rupestre. Entonces, el arte rupestre -grabados y/o pinturas realizados sobre soportes rocosos-, desde su espacialidad, es un elemento activo en los procesos de configuración del espacio social y puede ser estudiado a partir de sus características espaciales y formales. Debe entenderse como un recurso de las sociedades para dotar, a través de sus prácticas, al mundo de significado, creando paisajes particulares.

Esta investigación se posiciona dentro de la Arqueología del Paisaje y se centra en la explicación abarcativa acerca de las características de los emplazamientos, el arte rupestre de los mismos y sus relaciones para un sector particular de las *yungas* catamarqueñas. De este modo, se articulan diversas y complementarias líneas metodológicas que permiten abordar problemáticas arqueológicas, que van desde el análisis formal de los motivos hasta el paisaje social en el que se integran. Con este fin se consideran ciertas unidades analíticas elaboradas para el estudio del arte rupestre y la Arqueología del Paisaje, y el esquema de trabajo metodológico propuesto en el siguiente capítulo estará centrado en esta propuesta teórico-metodológica. Con respecto al arte rupestre los análisis de atributos formales -técnicas y diseños- se realizan sobre las unidades mínimas de análisis: motivo (*sensu* Aschero 1975, 1988) o unidades mínimas (*sensu* Santos Estévez 2001). Para el desarrollo argumentativo se toma y adapta la propuesta de Santos Estévez (2001) acerca del proceso de construcción de los distintos niveles de articulación del arte rupestre; unidades mínimas, paneles, estaciones o sitios y sistemas de estaciones.

Capítulo 4

Consideraciones Metodológicas

‘Dime qué monumento tienes y te diré qué paisaje construyes.’

Felipe Criado Boado
(27/02/2014. Incipit, Santiago de Compostela)

En este capítulo se presentan las herramientas metodológicas consideradas para abordar los dos amplios temas que aquí se tratan, los emplazamientos y las imágenes del repertorio plástico del arte rupestre; así como también se presentan las definiciones de conceptos pertinentes para el análisis. Esta sección se estructura en diversos niveles complementarios y no necesariamente sucesivos orientados a caracterizar los paisajes arqueológicos. De este modo, se describe la metodología presentada y contemplada desde la Arqueología del Paisaje y el esquema de trabajo resultante. Por último se detalla la metodología elaborada para el registro, relevamiento y análisis de los sitios con arte rupestre de Los Algarrobales.

4.1 Metodología en Arqueología del Paisaje

En Arqueología del Paisaje (Criado Boado 1999), la propuesta metodológica conforma un conjunto de instrumentos y procedimientos variados y flexibles que permiten el estudio de los paisajes arqueológicos. Desde esta perspectiva se contempla a la metodología como compuesta por propuestas, presupuestos, procedimientos -técnicas- y procesos de análisis que permiten estudiar las dimensiones y los aspectos que componen a los mismos.

Como se ha visto, el sentido de los elementos que constituyen un paisaje arqueológico está dado por los procesos de objetivación y ‘objetivificación’ sobre el mismo -procesos de formalización de la cultura material-, por ende explicar los segundos nos hace entender el primero. Estos procesos pueden ser estudiados a través de la deconstrucción formal de los elementos arqueológicos.

En concordancia con lo anterior, los procedimientos analíticos integran las técnicas para abordar los patrones de localización, distribución y emplazamiento arqueológicos; alguna de ellas, y consideradas en este trabajo, son (Criado Boado 1999):

~ *Análisis formal o morfológico* de las formas del espacio físico y las del espacio construido a diversas escalas -sitio, emplazamiento, paneles. Para ello se elaboran mapas morfológicos y diagramas formales a partir del reconocimiento de formas del espacio considerado, tanto naturales como artificiales.

~ *Análisis de tránsito* que permiten identificar las vías de comunicación predefinidas naturalmente y susceptibles de haber sido utilizadas por los grupos humanos pasados. Para ello se generan mapas de movimiento y líneas de tránsito a diferentes escalas -dentro de cada sitio con arte rupestre y entre sitios.

~ *Análisis de las condiciones de visualización*, que incluye el estudio de: (i) la visibilización -cómo se ve el elemento concreto arqueológico desde fuera de él y sobre el entorno-; (ii) la visibilidad -lo que se ve desde un elemento arqueológico-; y (iii) la intervisibilidad -relación visual entre elementos arqueológicos o no. Se recrean mapas y diagramas de visualización e intervisibilidad.

~ *Análisis de terrenos y topográficos*: integra diversos modos de modelización del terreno.

Con los procesos de análisis aplicados para cada uno de estos procedimientos es posible identificar lugares importantes en la organización del espacio y las cuencas visuales, panorámicas y de ocupación más significativos de la zona (Criado Boado 1999).

4.2 Esquema de trabajo

En relación con las consideraciones teóricas presentadas en el Capítulo 3 y lo expuesto *supra*, el esquema de trabajo metodológico general propuesto será el siguiente –en el capítulo siguiente se presentará por sitio y de escalas más concretas a más amplias:

1- Acercamiento a las formas del espacio -datos-, incluyendo:

a. Descripción de la zona seleccionada en cuanto a lo geográfico y lo físico -supone una primera aproximación al terreno que permite entrever lugares significativos además de las características fisiográficas-, tales como la identificación de la red hidrográfica, divisorias de agua, accidentes y formas del relieve relevantes y presentes en el pasado.

b. Caracterización en detalle del registro arqueológico de la zona enfocado en el arte rupestre. Según lo expuesto en las consideraciones teóricas se hará hincapié en la caracterización formal, escénica y contextual de: los elementos básicos -motivos-, los diseños -resultado de combinación de los elementos básicos-, paneles, estaciones y sistema de estaciones considerando que se trata de un conjunto de sitios en una misma unidad fisiográfica. Ver acápite 4.2.1 en este mismo capítulo.

2- La deconstrucción del espacio -análisis-, que incluye:

a. Análisis de movimiento -claves de tránsito o puntos clave para atravesar el espacio y líneas de desplazamiento o direcciones que hacen al tránsito permeable. Se sintetiza esta información en un diagrama de permeabilidad del espacio que integre las líneas de tránsito posibles y necesarias y puntos clave al interior de los sitios y sus emplazamientos y por fuera de éstos en los casos en que sea posible. La capacidad de movimiento en este análisis estará relacionada de forma dependiente con la *capacidad de moverse* en los sitios y los paneles con grabados y pinturas, ya que las características mismas del ambiente de *yungas* imposibilitan el análisis del desplazamiento como independiente de la finalidad o movimiento sin destinación. De este modo la movilidad no sólo estará pensada en función de morfología del espacio y haciendo foco desde éste sino también desde el punto de vista del ejecutante/espectador/intérprete atravesando al mismo y haciendo y creando experiencia sobre ese espacio. Pues el arte además de exigir actitudes corporales de los ‘espectadores’, porque ‘precisa un determinado comportamiento por parte del espectador, una determinada posición en la persona que contempla, vive o disfruta para sí mismo la experiencia de la interacción con la obra artística’ (Criado Boado y Penedo Romero 1989: 14), genera una idea acerca de la ‘coreografía espacial’ de los cuerpos -en sentido amplio- atravesando y permeando el espacio.

b. Condiciones de visualización, integra la definición de condiciones de visibilidad y visibilización que se plasma en diagramas de permeabilidad visual intrasitio principalmente considerando las condiciones homogéneas para la fisiografía del área a nivel intersitio o entre sistema de estaciones. Estos estudios están dirigidos a la identificación de arcos de orientación desde y hacia los emplazamientos y paneles con arte rupestre y a individualizar los elementos más significativos de los mismos. La percepción de los emplazamientos -visibilización- puede ser zonal (a la distancia se

percibe la zona, unidad fisiográfica o entorno donde el sitio se emplaza) o puntual (el sitio específico u quedada en sí con arte rupestre se individualiza a la distancia).

c. La individualización de patrones de uso y ocupación del espacio que posibilitan la creación de un mapa de cuencas de ocupación -que incluye las zonas ocupadas y las que hubieran sido factibles de serlo. Para el caso del área de estudio se han realizado prospecciones exhaustivas que han permitido evaluar la presencia/ausencia de arte rupestre y otros tipos de evidencia arqueológica -como morteros, pircas, muros de contención, terrazas, entre otros; para toda el área de estudio, a partir de los cuales se elabora un mapa de patrones de zonas ocupadas y no o posibles de serlo.

Luego estos análisis se articulan entre sí generando una red de lugares espaciales/materiales sobre la que se organiza el espacio.

3- El sentido del espacio -resultados-: a partir de los análisis anteriores se despliega la descripción del modelo de organización plástico-espacial y su interpretación.

4.2.1 De las imágenes a las clasificaciones: el análisis formal

Como se ha establecido anteriormente, el análisis formal incluye la descripción de las técnicas de ejecución, en sus contextos primarios de producción y modificaciones o adiciones posteriores y de los diseños de las imágenes.

Para el registro de técnicas rupestres se toma aquí la propuesta de Fiore (2006b) en la que se emplean las siguientes categorías amplias:

- Grabado: técnicas extractivas de la roca soporte -incisión, raspado, abrasión, fricción, entre otras. En el área de estudio hay escasos grabados realizados principalmente por medio de las técnicas de incisión, piqueteado y raspado.
- Pintura: técnicas aditivas que agregan sustancias colorantes o pigmentos preparados al soporte. Para el caso del arte rupestre de la zona se han identificado formas básicas en el tratamiento de las imágenes que remiten al modo de adicionar pintura a la roca para confeccionar el dibujo de cada motivo: dibujos lineales/planos, contornos/delineados punteados o continuos, rellenos punteados o continuos y todas las combinaciones posibles. En el análisis cromático se ha especificado el color de cada una variando o combinando en blancos, negros y rojos.
- Combinación de pintura y grabado: pintura superpuesta a un grabado realizado previamente.

Para completar el análisis formal se continúa con la caracterización de la muestra de imágenes según unidades mínimas identificadas individualmente, es decir, los motivos. Se ha establecido en el capítulo anterior que los motivos se constituyen como unidades formales/semánticas del diseño y como tales permiten diversas posibilidades de análisis y sistematización para el reconocimiento de las lógicas de representación que organizan al discurso visual (Gordillo y Basile 2017). Éstos últimos se especifican, en una primera instancia del análisis del diseño, según las categorías analíticas amplias definidas para la clasificación de la iconografía en la propuesta de Gordillo (2004a, 2009a, 2009b, 2012b) y Gordillo y Basile (2017), quienes delimitaron la división en motivos de carácter figurativo y no-figurativo -para decoración de arte mueble e inmueble- según la existencia o no de un correlato formal reconocible con el mundo físico. Se han realizado ciertas modificaciones dentro de las formas planteadas por las autoras para adecuar la sistematización a las vicisitudes del arte rupestre aquí analizado.

Si bien estas categorías resultan operativas para el análisis, las autoras (Gordillo y Basile 2017) llaman la atención acerca de que los límites precisos entre la figuración y la no-figuración resultan con frecuencia arbitrarios y es probable que muchos motivos no-figurativos tengan un origen o correlato figurativo, ya sea por la distancia temporal y social con respecto a las sociedades que las crearon o a problemas con la conservación de las pinturas que no permitan asociarlas a un referente determinado. A continuación se detallan los repertorios figurativos y no figurativos:

1. Diseños no figurativos: las unidades mínimas son líneas o formas geométricas simples que frecuentemente se distribuyen por repetición dentro de campos delimitados o no. Se trata principalmente de motivos punteados, lineales, cuadrangulares, rectangulares y circulares. Según la manera en que se articulan y organizan en el espacio pueden aparecer combinados o repetidos - cruces, espigados, líneas paralelas, rectángulos con líneas internas, círculos concéntricos, rectángulo con círculo, hilera de círculos, hilera de punteados o puntiformes, entre otros.

2. Diseños figurativos: para su identificación se intentan reconocer los modelos o referentes de cada motivo o significante a partir de relaciones de semejanza formal (Gordillo y Basile 2017). Los principales, dentro del repertorio del arte rupestre de la zona, son: figuras humanas, cabezas humanas, figuras zoomorfas, tales como felinos, ofidio, ornitomorfos y camélidos. Con respecto a las formas de representación, los motivos figurativos representados pueden clasificarse, a su vez, en realistas y fantásticos según aludan a modelos de existencia física o imaginaria (Gordillo y Basile 2017). Los primeros son íconos que representan en forma 'completa' al modelo o bien aluden a él a través de sus partes componentes o asociadas, a manera de índices (Peirce 1999 en Gordillo y Basile 2017). Corresponde a estos últimos los casos de manchas, garras, picos, fauces o huellas, ya que actúan por sustitución metonímica a partir de relaciones de causalidad, procedencia o sucesión que establecen con el objeto referente. A su vez cualquier motivo realista puede adquirir carácter fantástico al integrar elementos derivados del mismo u otro tipo de motivos (Gordillo y Basile 2017).

Para continuar con la descripción de los diseños -configuraciones de los motivos- se utiliza la comparación estilística, tratamiento plástico (plano, lineal o plano delineado -sensu Ghenco 2017), tamaño,³⁸ color (blanco, negro o rojo y combinaciones), superposiciones, y yuxtaposiciones -figuras que comparten un mismo segmento del trazado- (Troncoso 2003), entendiendo que para expresar significados las imágenes requieren estandarización en sus características formales con el fin de comunicar mismos contenidos (Fiore 2006a).

Cabe hacer una mención acerca de la importancia de analizar las superposiciones que han sido tradicionalmente consideradas como una línea de aproximación a la datación relativa para las pinturas y grabados e integran una de las formas de articulación de los motivos de distintos momentos confeccionados sobre un mismo panel. Harris (1991) formalizó como 'Ley de Superposición' el principio según el cual podemos ordenar estratigráficamente los rasgos arqueológicos mediante la observación de sus relaciones de subyacencia y suprayacencia. Debe considerarse que este ordenamiento implica secuencia y no cronología, es incierto el tiempo transcurrido entre los eventos que dieron origen a los rasgos estratigráficos considerados. La consideración de las superposiciones permite pensar en la dimensión temporal del arte rupestre a partir de esa lógica espacial, así como también, aproximarnos a la morfología/ transformación que fue adoptando cada panel en el tiempo,

³⁸ Se ha considerado para los motivos tamaños pequeños (< 10 cm), medianos (entre 10 y 50 cm), grandes (entre 50 cm y 100 cm) y muy grandes (>100 cm).

pensando en el despliegue de estrategias que habrían tenido lugar en el momento de incorporar o excluir motivos previos frente a la creación de los nuevos (Aschero 1988; Troncoso 2008).

En el Noroeste argentino, y en otros espacios del mundo andino, se realizaron amplios esfuerzos por sistematizar los motivos en conjuntos estilísticos más amplios (Aschero 1999; González 2003, entre otros) como estrategia para intentar comprender el desarrollo espacio-temporal de las manifestaciones rupestres (Fiore y Hernández Llosas 2007). Como se ha especificado, para el área de estudio no hay análisis de larga data específicos en este sentido y las sistematizaciones existentes han integrado zonas regionalmente lejanas cuya conformación visual es completamente diferente. Sin embargo desde hace unos años se han elaborado categorizaciones para determinados grupos de figuras rupestres cuyos avances comienzan a integrar una sistematización del arte inmueble –y también para el arte mobiliario- para la zona de estudio y áreas aledañas. De este modo, la clasificación de algunos de los diseños, y posterior sistematización en categorías analíticas, puede realizarse en base a la comparación estilística con motivos rupestres y con la iconografía del arte mobiliario reconocidos en la región, y con categorías definidas para las representaciones rupestres de regiones vecinas. Con este fin, se han tenido en cuenta principalmente las propuestas de comparación con sistematizaciones elaboradas a nivel local, regional y macro-regional:

~ Nivel local, con el repertorio iconográfico reconocido en los materiales cerámicos recuperados en excavaciones en los sitios de pastizales de altura y de *yungas*; y confrontando con el arte rupestre de sectores aledaños que estamos abordando dentro del proyecto general, tales como Guayamba, Tapso y Oyola (Gheco 2017; Gordillo 2009b; Gordillo y Calomino 2010; Quesada *et al.* 2010; entre otros).

~ Nivel regional, con los sitios que presentan manifestaciones artísticas conocidas para el área sur de la misma sierra -Departamentos de Ancasti y La Paz (Llamazares 1993, 1997/98; Gordillo *et al.* 2000; Nazar 2003; entre otros).

~ Nivel macro-regional, con las representaciones analizadas por diversos investigadores en las zonas principalmente concentradas en el norte de Córdoba, este de La Rioja y la Puna Argentina (Aschero 1999, 2000; Pastor 2012a, 2012b, 2012c; Pastor *et al.* 2015a y 2015b; Recalde 2007/2008, 2009a, 2009b, 2010, 2012, 2015a, 2015b; Recalde y Pastor 2011, 2012; Sepúlveda 2004).

A continuación se realiza especial mención de las clasificaciones elaboradas específicamente para el arte rupestre a nivel regional, de los sectores de Oyola –este de Catamarca- y Sierra Centrales –norte de Córdoba. Se establecen aquí dado que se caracterizan por ser sistematizaciones recientes de los motivos de esta zona regional que permiten comprender y sistematizar la configuración de los diseños en el conjunto del arte rupestre de Los Algarrobales, principalmente en relación con los motivos de cuadrúpedos que suelen ser los más abundantes y presentan similitudes estilísticas. A su vez se tendrán en cuenta determinadas variables que los autores han utilizado para elaborar estas secuencias maestras, tales como el tipo de tratamiento plásticos de los motivos y las formas de ejecución (*sensu* Gheco 2017).

Dentro de la multiplicidad de motivos relevados en Oyola -Departamento de El Alto, Catamarca-, se realizaron estudios estilísticos considerando los motivos interpretados como antropomorfos, camélidos, ofidios, felinos, del tipo R.V.U.B., punteados y circulares organizados en diversas modalidades o ‘formas de hacer’ (Gheco 2017). Se entiende por modalidad a una recurrencia que no implica la repetición pasiva o la imposibilidad de su transformación y, con ello, impulsa una visión más activa de los productores de las imágenes. Estas ‘formas de hacer’, se refieren a cierta características morfológicas reiteradas de los motivos que ‘surgen de la intersección de la agencia

individual, las contingencias históricas y las estructuras culturales, lo cual habilita a pensarlas como el producto material de determinadas prácticas sociales antes que el resultado totalmente determinado de las normas o tradiciones culturales' (Gheco 2017: 264). Las cinco modalidades identificadas para los motivos de camélidos, cuatro para antropomorfos, las tendencias en el resto del tipo de motivos y sus características en cuanto al tipo de tratamiento que recibieron las imágenes, la técnica utilizada para su confección, el modo de ejecución y casos paralelos o similitudes con modalidades y cánones definidas para otra áreas, se consignan en la Tabla 4.1.

Considerando diferentes áreas del sector occidental de las Sierras de Córdoba -sobre ambas vertientes del cordón de Serrezuela, las sierras y Valle de Guasapampa y la sección sur del Valle de Traslasierra- Recalde y Pastor (2011 y 2012) han establecido una comparación regional de las figuras de camélidos documentadas en un conjunto de sitios con arte rupestre así como han analizado las figuras antropomorfos para las mismas zonas. En el marco de un repertorio con alta variabilidad y poco homogéneo, las figuras de los artiodáctilos tienen una importante representatividad en el total de motivos y han distinguido siete cánones constructivos disímiles (*sensu* Aschero 1996). Los camélidos conforman un elemento común y recurrente en la mayoría de las áreas y paneles y en general constituyen la figura estructurante en las temáticas de los mismos. La ejecución de la mayoría de los paneles, salvo unas pocas excepciones dispersas, ha sido asignada al período tardío (c. 1500-350 AP). En su mayoría los motivos fueron pintados en diversos colores como el blanco, negro, rojo, anaranjado y amarillo y el emplazamiento de los soportes en el interior de los refugios le confiere una baja visibilidad a las imágenes para todo aquel que desconozca su ubicación.

En cuanto al repertorio iconográfico, los autores han registrado gran variedad de motivos, tales como las figuras zoomorfas de ñandúes, cérvidos, cánidos y saurios, motivos fitomorfas (cactáceas), antropomorfos y no figurativos. Al interior de este repertorio las figuras de camélidos presentan una elevada frecuencia de replicación en el arte rupestre del occidente de Córdoba, en particular en determinadas áreas y bajo los parámetros de ciertas modalidades estilísticas (*sensu* Aschero 2007). En la Tabla 4.2 se describen y consignan las características de los siete cánones generales propuestos para los motivos de camélidos y la variabilidad que presentan las figuras antropomorfas.

Aquí se propone utilizar las comparaciones no sólo como un modo de asociar elementos y crear conjuntos pertenecientes a un solo momento, sino también como herramienta para desarrollar secuencias socio-temporales que permitan estudiar los procesos propios del área de estudio además de su relación con otras.

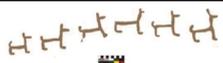
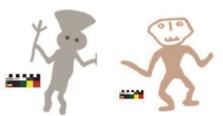
	MODALIDAD	TRATAMIENTO	TÉCNICA	EJECUCIÓN	PARALELOS	EJEMPLO VISUAL
Camélidos	1	Lineal y ortogonal	Pintura. Tonos claros Grabado	Perfil, dos patas, cuello largo y una o dos orejas. Hileras en sentido izquierda-derecha. Actitud estática.	-	
	2	Lineal las cuatro patas con diseño plano del cuerpo en forma de "medialuna"	Pintura. Tonos blancos, grises y negro	<10 cm. Actitud dinámica, Grupos de 3/4 camélidos	Similitudes en Canon B (Recalde y Pastor 2011 y Recalde 2015) para Sierras Centrales argentinas.	
	3	Plano	Pintura. Tonos blancos y grises con delineado en negro	50 x 60 cm, perfil, dos patas, una o dos orejas, y cola flexionada hacia abajo. Cabezas grandes	Canon H-Patrón 0 (Aschero 2000) para la Puna argentina, adscriptos a La Aguada	
	4	Plano	Pintura. Colores negros y rojos	<10 cm, cuatro patas, dos orejas y cuello muy corto. Grupos alineados	Canon D (Recalde y Pastor 2011) para Sierras Centrales.	
	5	Plano	Pintura. Tonos negros, grises y rojos, detalles en cabezas y cuerpos	Grandes (70 x 50 cm). Cuatro patas, cuerpo y cuello alargados y una o dos orejas	Modalidad Peñas Coloradas (Aschero 1999) correspondiente a los primeros siglos de la Era cristiana	
Antropomorfos	A	Plano	Pintura. Blancos-cremas, rojos y negros	Diseño frontal, brazos semiflexionados hacia arriba, a veces portan objetos, piernas flexionadas, cabezas redondeadas o triangulares	Conjuntos 1 y 2 de La Tunita (Nazar et al. 2014). Personajes "de las manos vacías", "de los dos cetros" y "del sacrificador" de la iconografía de La Aguada y Tiahuanaco (e.g. González y Baldini 1991). Canon Hu-G (Aschero 2000)	
	B	Plano y plano delineado	Pintura. Rojos y combinado con blanco	Cuerpo rectangular alargado con piernas flexionadas hacia un mismo lado, único brazo o ninguno, sin cabezas, indicación de ojos y boca	-	
	C	Diseño plano	Pintura. Grises o rojizos	10-15 cm de alto, esquemáticos, pierna, brazos y cabezas, se enlazan a modalidad 2	-	
	D	Lineal completo	Grabado-raspado	20-30 cm, extremidades esquemáticas, cabeza triangular brazos flexionados. Dinamismo	-	
Felinos		Plano delineado, interior sin pintura o circulares	Pintura. Negro, blanco y/o rojo	Perfil, con el lomo arqueado, fauces abiertas grandes	Cuevas de La Candelaria, Inasillo y Caballa. Adscriptos a La Aguada (e.g. de la Fuente et al. 1982)	
Serpientes	Dos tendencias	Diseño plano	Pintura. Bordes delineados en negro	Esquemáticos, cuerpo estrecho, sin decoración interna y la cabeza de morfología triangular apenas esbozada	-	
			Pintura. Dos colores, uno traza los rasgos más destacados, el otro rellena los espacios intermedios. Tonos blancos, negros y rojos	Cuerpo más ancho en cuyo interior se suceden rombos, triángulos, círculos o puntos	-	
R.V./L.B	Rectángulos Verticales Unidos por la Base: sucesión de tres rectángulos en posición vertical interconectados por su base planos con relleno o líneas en interior, siendo de mayor tamaño el rectángulo central. Se asocian a jinetes.			Sitios de las serranías orientales de Catamarca: El Cajón y La Resfalosa.		
Punteados	Sucesión de puntos, diámetro aprox. de 1 cm, en ritmo relativamente regular. Pinturas blancas o cremas, excepciones en tonos oscuros. Tres disposiciones diferentes: alineaciones de puntos sin formar una figura reconocible, alineaciones paralelas que luego culminan en una figura circular, sucesión de puntos adopta las formas de la topografía de la roca.					
Circulares	Clases: circulares simples, de círculos concéntricos, círculos concéntricos con puntos interiores, círculos con apéndices centripetos, círculos con apéndices lineales, etc.					

Tabla 4.1: modalidades y características de los motivos del arte rupestre de Oyola (adaptado de Gheco 2017).

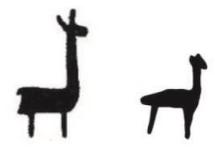
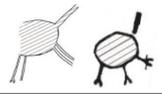
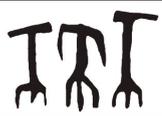
	CÁNONES	CARACTERÍSTICAS	EJEMPLOS VISUALES
Camélidos	A	Esquema constructivo: parte de un cuerpo con forma elíptica, al que se agregan el cuello, cabeza, extremidades y cola. El diseño respeta las proporciones entre el cuerpo y las extremidades. Perfil no absoluto -indicación de dos orejas y cuatro patas. Se diferencian cuatro patrones constructivos principales, a partir de variaciones en el grosor del cuello y cuerpo, el número de extremidades representadas o en la condición estática o dinámica de las figuras.	
	B	Sobresalen los cuerpos alargados, que no respetan las proporciones del referente objetivo. Las patas, aunque están bien diferenciadas y separadas, no guardan relación con el cuerpo y, en el caso de las delanteras, se insertan en el pecho de animal.	
	C	Cuerpo más cuadrangular que los anteriores, definido a partir de trazos rectos. La inserción de las patas y cuello está en relación directa con el referente objetivo. Las figuras suelen combinar dos planos, con el cuerpo y las extremidades de perfil absoluto -sólo se indican dos patas-, y la cabeza de tres cuartos perfil, ya que se representan las dos orejas. Otros patrones constructivos se diferencian por la disposición de los planos de ejecución y por las proporciones y grosor de las extremidades y cuerpo.	
	D	No respeta las proporciones del referente real y se caracteriza por un trazado lineal, en el cual cola, cuerpo, cuello y cabeza conforman un todo. Están presentes las cuatro extremidades, aunque distribuidas de manera aleatoria, así como las dos orejas, lo cual indica que sólo el cuerpo del camélido está de perfil.	
	E	Baja frecuencia de replicación Se reconoce como una expresión esquemática del animal, ya que su cuerpo está formado por un círculo al cual se agregan las extremidades y cuello mediante trazos lineales.	
	F	Baja frecuencia de replicación Resolución sumamente esquemática: cola, cuerpo, cuello y cabeza se componen por un único trazo en forma de U y sólo se indican tres patas.	
	G	Baja frecuencia de replicación Corresponde a un único motivo de Lomas Negras afín al canon C, sólo que en lugar de la cola, se representó otra cabeza idéntica a la primera -bicápite.	
Antropomorfos	A	Se caracteriza por una resolución lineal, donde "los brazos apenas se destacan y [...] se despliegan conformando una 'T' o una 'M' con el torso [...] no está indicada la cabeza [...] y solo aparece como una prolongación del tronco o como un pequeño trazo perpendicular respecto al cuerpo" (Recalde 2009: 48). Una característica común es la indicación del sexo.	
	B, C y patrón A3	Comprenden figuras humanas de cuerpo completo; en tanto que las del canon C se limitan a la representación de la cabeza. En todos los casos destaca la indicación de aditamentos como tocados cefálicos, máscaras, vestimentas y objetos portados en las manos. Los diversos patrones constructivos son diferenciados según el mayor o menor grado de detalle y esquematismo.	
	D	Pisadas humanas. En las sierras de Córdoba solo fueron registradas en un sitio del valle de Punilla (San Buenaventura), donde se asocian a motivos no figurativos y a huellas de felinos y aves.	

Tabla 4.2: cánones y patrones constructivos propuestos para los motivos de camélidos y antropomorfos del occidente de Córdoba (adaptado de Recalde y Pastor 2011, 2012; Pastor 2012).

4.2.2 De los motivos a la deconstrucción de los espacios: paneles, movimiento y visualización

Si se comprende al paisaje como la objetivificación sobre el medio de las prácticas sociales se asume que el mismo implica un conjunto de *hechos* que se encaran a partir de una perspectiva espacial (Criado Boado 1999 y com. pers. febrero 2014). Desde un punto de vista social, ese conjunto de *hechos* supone la creación de una esencia nueva, no es la mera representación de una realidad, la realidad creada tiene identidad en sí, es sujeto de sentido, el arte rupestre es parte de las relaciones mutuas entre las personas y las cosas, una práctica recursiva entre la materialidad y la vida social. Los paisajes parecieran incluir diversos conjuntos combinados y solapados de componentes desde perspectivas espaciales que no se restringen a escalas amplias de análisis. Considerando lo anterior, es menester

aclarar que hasta este punto del desarrollo de este trabajo se ha mostrado que cada concepto y paso teórico-metodológico puede presentar carácter individual más allá de ser parte de un conjunto deductivo de explicación, y ha sido presentado esquemáticamente a modo de facilitar la lectura. Los mismos se mueven de forma complementaria y no sucesiva, como el trabajo arqueológico ocurre en sí.

Habiendo realizado las aclaraciones previas, este acápite introduce la metodología considerada para el nivel de análisis consecuente al de las descripciones formales, comenzando por las relaciones entre los motivos dentro de paneles de ejecución y extendiéndose luego a escalas más amplias de relaciones entre objetos y prácticas.

Para el análisis de los paneles resulta interesante retomar y adaptar la propuesta de Criado Boado y Penedo Romero (1989) acerca de las categorías que proponen para estudiar las características que definen al Arte Paleolítico y al Arte Post-glaciar Levantino y a las descripciones y conclusiones que conllevan aplicar tales ideas. De esta forma han propuesto un conjunto de descripciones binarias y opuestas para cada categoría, considerando:

1. Localización espacial: interior de cuevas o al aire libre, acceso restringido o generalizado, relación o no con sitios residenciales.
2. Condiciones de luz e iluminación: oscuridad o luminosidad, luz artificial o luz natural.
3. Temática representada: figuras humanas, animales, actividades.
4. Nivel de la representación: naturalista, esquemático, motivo, tema, figura argumento.
5. Composición: orden o desorden, articulación o no sobre un eje, pluralidad o singularidad en puntos de vista, tridimensional o bidimensional, uso o no de elementos naturales.
6. Escenografía: conjunto unitario o no, narrativo o no, discursivo o no, sucesividad temporal o no, inmovilidad o carácter secuencial.
7. Determinadas concepciones de temporalidad y espacialidad por fuera y dentro de los paneles.

En relación con el reconocimiento contextual de los motivos en el emplazamiento, se abordarán algunos temas -aquellos posibles- de este conjunto de ítems (Tabla 4.3), a través de calcos y digitalización o modelado digital de la relación espacial de los motivos en los paneles.

LOCALIZACIÓN ESPACIAL	
interior de cuevas	al aire libre
acceso restringido	acceso generalizado
espacio de arte = residencial	espacio de arte / residencial
CONDICIONES DE LUZ E ILUMINACIÓN	
oscuridad	luminosidad
luz artificial	luz natural
TEMÁTICA	
sin figura humanas	hay figuras humanas
no actividades humanas	actividades humanas
REPRESENTACIÓN	
naturalista	equemático
ecológico	no ecológico
motivo	tema
figura	argumento
COMPOSICIÓN	
desorden	orden
sin ejes previos	articulación sobre un eje
pluralidad de puntos de vista	sólo un punto de vista
tridimensional	bidimensional
uso de elementos naturales	no utiliza elementos naturales
no ambiental	ambiental
ESCENOGRAFÍA	
no es un conjunto unitario	visto como conjunto unitario con un solo golpe de vista
no narrativo	narrativo
no discursivo	discursivo
figuración fuera del tiempo	sucesividad temporal
inmovilidad	carácter fílmico: secuencia

Tabla 4.3: categorías propuestas para analizar los paneles con arte rupestre y su articulación espacial (adaptado de Criado Boado y Penedo Romero 1989: Tabla VI).

Haciendo foco en la estación y, en relación con los análisis de movimiento, se ha destacado la importancia de los estudios de circulación, como una forma para analizar cómo se percibe un espacio construido por medio del movimiento hacia él y el recorrido para aproximarse a cada espacio que lo completa. Es un análisis que se centra en el movimiento del individuo en relación con los accesos, direcciones y el sistema de tránsito, para poder definir los elementos que confluyen e influyen en la percepción -y en el hilo perceptivo- de las formas de esos espacios (Mañana Borrazás *et al.* 2002; Sanders 1990)

En este trabajo se han considerado los estudios de percepción visual, específicamente los análisis de visibilidad y de visibilización, que son complementarios y útiles para identificar el ámbito de dominio visual en movimiento y desde lo estático. Los primeros -visibilidad- consideran la percepción del espacio en movimiento -el dominio visual de los espacios cuando se los recorre-, dentro de la estructura, viendo la existencia o no de elementos segregadores y aquellos que actúan como aperturas y controlan el movimiento. Para este análisis debe considerarse un *punto de vista* (Mañana Borrazás *et al.* 2002: 23) desde el cual se percibe el espacio. En espacios cerrados, este punto, se sitúa en el centro de cada umbral de acceso, a la altura media del ojo humano con un ángulo visual de 240° -límites de la naturaleza humana-, dirigiendo la vista hasta el espacio construido. Los puntos de vista pueden estar dados también en función de la circulación y los accesos. Se toma aquí *puntos de vista* desde la línea de goteo y aquellos que pueden definirse a través de las rutas de tránsito. En los elementos arquitectónicos esto permite pensar, entre otras cuestiones, en grados de privacidad, cuanto más a la vista o más expuestos más públicos; cuanto más ocultas, más privados.

Por su parte, el análisis de visibilización busca identificar el orden y organización perceptiva del espacio desde una percepción estática. Permite entender cómo se ven esos espacios en relación a su entorno -físico y construido- y en relación al espacio construido en sí mismo, en sus diversos aspectos: la organización de los volúmenes exteriores, como la altura, forma y situación, si es uniforme o si tiene zonas prominentes. Este análisis permite interpretar los tipos de 'escenas' panorámicas, cerradas o abiertas, aisladas, entre otras.; a su vez permite valorar las estrategias básicas de visualización presentes, explícitas o no -estrategias de carácter inhibitor, de ocultación, de exhibición y/o monumentalización (Mañana Borrazás *et al.* 2002).

El análisis descripto retoma entonces algunos niveles de articulación que se incluyen, adaptados, en este trabajo para las estaciones con arte rupestre -definidos originalmente por diversos autores para describir e interpretar el fenómeno tumular en Galicia, España (también en Criado Boado 1989; Criado Boado y Fábregas 1989; Villoch 1995): a) situación de la estación respecto del y al entorno (condiciones de visualización); b) articulación interna de las localizaciones con arte rupestre; c) accesos y espacios contiguos a la localización y el espacio exterior que se relaciona directamente al sitio con arte rupestre; y d) el arte rupestre.

Para analizar las características espaciales de relación entre paneles y las localizaciones en su interior, y en relación con los espacios exteriores, resulta interesante considerar las variables que emplearon los autores Quesada y Gheco para definir modalidades espaciales (Gheco 2017; Gheco y Quesada 2012; Quesada y Gheco 2010, 2011), no sólo como una forma de ver si los sitios de Los Algarrobales se integran en alguna de las mismas, sino como un modo para pensar los espacios adyacentes y extendidos y sus lógicas espaciales haciendo foco en las prácticas.

Haciendo una crítica a las posturas estructuralistas enfocadas hacia el arte rupestre y prestando especial atención a las prácticas (Bourdieu 1977; Giddens 1995) concretas en las cuales el arte rupestre

interviene y a los contextos en los cuales aquellos órdenes estructurales serían actualizados y/o transformados, los autores proponen y caracterizan cuatro modalidades espaciales para los sitios con arte rupestre de El Alto-Ancasti. Parten de la idea de que ‘el arte rupestre (como toda materialidad) tiene la capacidad de estructurar la práctica en torno a él’ (Quesada y Gheco 2010: 30), de este modo es posible interpretar los datos en función de los modos en los cuales éste prescribe y proscribire de manera disímil las líneas visuales, los movimientos corporales y las posibilidades de agrupamiento de los actores que participan de las prácticas en esos espacios.

Las modalidades propuestas tienen en cuenta: a). la disposición de los sitios en el paisaje; b). las condiciones de visualización de los bloques o cuevas donde se hallan los motivos; c). las condiciones de visualización del paisaje desde los sitios; y d) la visualización de las figuras desde el exterior o interior de los bloques o cuevas, e) el acondicionamiento material del espacio en torno a las representaciones rupestres. Las mismas se detallan en la Tabla 4.4.

En síntesis, Las modalidades mencionadas han permitido a los autores alcanzar algunos indicios sobre al menos cuatro posibles formas de prácticas sociales muy generales en las cuales podrían haber participado las pinturas y grabados de la Sierra de El Alto-Ancasti: reuniones de pocas personas en espacios íntimos y oscuros, asociadas a la observación cercana y estática de las pinturas (modalidad 1); congregaciones numerosas dentro de grandes cuevas y aleros, donde las pinturas pueden ser vistas desde distintos sectores, quizás acompañadas del movimiento durante la ejecución de danzas (modalidad 2); prácticas de grabado sobre rocas inmersas en paisajes campesinos (modalidad 3) y actividades desarrolladas en las orillas de los ríos, remansos, cascadas, saltos y espejos de agua desde donde pueden apreciarse a la distancia las pinturas (modalidad 4).

Estas modalidades se han propuesto como un modelo sincrónico, resumido y simplificado que sintetiza en un plano procesos más largos y complejos integrados por diversas prácticas desarrolladas a lo largo del tiempo en los abrigos con arte rupestre. Los autores llaman la atención acerca de que la confección de estas modalidades no escapa a problemáticas propias del método, tales como la incidencia de los procesos tafonómicos o casos que puedan ser anómalos –si bien se contradice con un punto de vista centrado en la práctica- y que por tanto la capacidad explicativa del modelo no los incluye (Gheco 2017), ‘ya que nada nos dicen estas modalidades de las pinturas y los pintores que hicieron sus figuras en otros sectores de las cuevas o de quienes eligieron otros abrigos en los mismos sitios’ (Gheco 2017: 160).

Como se ha establecido, esta propuesta clasificatoria para los sitios con arte rupestre de El Alto-Ancasti se tomará en cuenta en el análisis aquí propuesto tanto para comparar como para revisar con los casos estudiados en el área específica de Los Algarrobales. Es decir, se tendrá en cuenta la posible integración de las estaciones en las modalidades propuestas, así como también la posibilidad de que los sitios, debido a sus características espaciales de relación entre paneles y con los espacios exteriores, no se integren en las mismas. De este modo, esta propuesta permite pensar la caracterización y articulación de los espacios para cada estación, como parte de etapa metodológica de deconstrucción, las prácticas vinculadas con los mismos y posibles discusiones acerca de la implementación de las variables consideradas. En todos los casos estos análisis buscan entender el rol del arte rupestre en relación con las actividades que podrían haber tenido lugar en tales espacios.

VARIABLES	MODALIDAD			
	1	2	3	4
DISPOSICIÓN DE LOS SITIOS	Oquedades en grandes bloques graníticos ubicados en lugares relativamente elevados conformados por varias cuevas y aleros alejados de los cursos de agua y terrazas aluviales, donde generalmente se hallan las estructuras de vivienda y sitios agrícolas.	Cuevas y aleros ubicados en sectores más deprimidos, interior de quebradas, disminuyendo la capacidad de ser vistos y próximos a estructuras habitacionales.	Grandes rocas grabadas en sectores de mayor altitud, en la transición entre pastizales de altura de las cumbres y el bosque serrano de la ladera media y baja. Se relacionan directamente con los espacios domésticos y agrícolas.	Abrigos con pinturas que se ubican en los márgenes de cursos de agua y constituyen rasgos destacados del paisaje de la zona.
COND. DE VISUALIZACIÓN (SITIO)	La vegetación y las características topográficas dificultan la visión desde y hacia los sitios.	Su ubicación junto con la vegetación predominante condicionan aún más las posibilidades de visualización desde y hacia estas cuevas con pinturas.	Predomina vegetación de pastizal que no obstruye la visión hacia y desde los sitios.	Se seleccionaron como soportes las paredes de las cuevas más grandes, cuyo interior es visible desde varias direcciones.
COND. DE VISUALIZACIÓN (MOTIVOS)	Los diseños aparecen ubicados en espacios reducidos y en lugares de las paredes y techo oscuros poco visibles desde fuera.	Desde ambos sectores, interior y exterior, pueden observarse la mayoría de los motivos pintados en las paredes y techos de estos abrigos.	Los grabados pueden ser apreciados sólo cuando se sitúa casi encima de ellos.	Los motivos pintados pueden ser observados desde la distancia. Intención de que los motivos -por sus dimensiones y orientaciones- sean observados desde los cursos de agua.
TAMAÑO Y CANT. DE PERSONAS	Tamaño interior relativamente pequeño, donde sólo pueden permanecer en simultáneo un número menor a 7 u 8 personas, con accesos estrechos.	Duplican o triplican el tamaño de los sitios de la modalidad 1, incluso mayores a veinte metros de longitud. Número máximo aproximado de 30 o 40 personas en simultáneo, existiendo sectores privilegiados para la visión de las pictografías interiores	No restricciones físicas a la cantidad de personas que acceden visualmente.	La permanencia en los sectores altos más próximos a las oquedades pintadas es dificultosa dado que se trata de peñas irregulares y el tamaño interior de los aleros es muy pequeño.
ACONDICIONAMIENTO DEL ESPACIO Y ESTRUCTURAS ASOCIADAS	Con excepción de algunos morteros no se encuentran estructuras asociadas.	Construcción de plataformas niveladas mediante aterrazado o muros de contención en los frentes de los sitios, amplía aún más los amplios espacios. Presentan morteros de diversos tamaños en el interior de los abrigos o en las zonas exteriores más próximas.	No muestran ningún principio de exclusión ni restricciones físicas a la cantidad de personas que acceden visualmente a los dibujos.	Morteros en cursos de agua.
CARACTERIZACIÓN GENERAL	Separación física y visual de los sitios con arte rupestre de sectores donde se desarrollaban actividades cotidianas -áreas de vivienda y agrícolas. La observación de las pinturas habría podido ser realizada simultáneamente por un grupo muy reducido de personas.	Favorecían la congregación de personas en los espacios especialmente preparados, lo que habría incluido la realización de actividades que reunían un número mayor de participantes -quizás como escenarios de formas ancestrales de las ceremonias colectivas.	Los motivos se ubican en la cara vertical de un bloque rocoso o sobre grandes rocas horizontales.	El arte rupestre de estos sitios se vinculó a determinadas prácticas sociales acaecidas en los márgenes de los ríos, donde se pueden congregar muchas personas, quizás relacionadas con actividades de molienda de granos según los numerosos morteros localizados.
EJEMPLOS	Oyola, La Tunita, Campo de las Piedras, La Toma, La Resfalosa, Caballa, Motegasta, Navaguin y Los Albarraçines.	Piedra Pintada de Guayamba, Inasillo, La Candelaria, El Cajón, Piedra con Pinturas de El Taco y Los Algarrobales.	Puesto La Mesada, Rastro del Avestruz y Salamanca de Albigasta.	Ampolla, Casa del Gallo, El Mojón, Salto de Chiquito y La Aguadita.

Tabla 4.4: modalidades espaciales propuestas para los sitios con arte rupestre de El Alto-Ancasti (adaptado de Gheco 2017; Gheco y Quesada 2012; Quesada y Gheco 2010, 2011).

4.3 Del laboratorio al trabajo de campo: relevamiento y registro en Los Algarrobales

Todo lo expuesto anteriormente integra el paso del ‘trabajo de campo al laboratorio’, es decir la metodología aplicada para el análisis de los datos recolectados. En este acápite se describe el paso previo a ese análisis, es decir, la metodología que se utilizó para prospectar el área de estudio y el concomitante registro de las imágenes y los datos espaciales. Se ha decidido presentar en este orden dado que la metodología de prospección y relevamiento sólo cobra sentido una vez que fueran explicadas las consideraciones teórico-metodológicas que se tuvieron en cuenta para abordar este estudio.

4.3.1 Hacia paisajes ajenos: La prospección

Dentro del conjunto de campañas desarrolladas en el área (Anexo I) desde que el equipo de investigación trabaja en la zona, el trabajo de campo más sistemático en Los Algarrobales tuvo lugar durante fines de agosto y principios de septiembre de 2013, en el marco del plan de trabajo de esta investigación. Se realizaron trabajos de carácter intensivos en relevamiento y prospección del área. Se poseía como principal objetivo realizar una prospección exhaustiva de la misma con el fin de registrar la mayor cantidad de cuevas, aleros o paredones con arte rupestre y abrigos con ausencia de arte rupestre. En el caso de hallarse, se procedía a realizar un relevamiento completo de las características de los emplazamientos y de los motivos a través de fotografías, plantas, planos, dibujos y fichas de relevamiento elaboradas a tal fin (Anexo II).

En primera instancia se delineó una estrategia específica de prospección a partir de: (i) el tratamiento de imágenes satelitales -buscando la identificación de afloramientos rocosos que podrían agrupar conjuntos de abrigos y paredones susceptibles de ser pintados y grabados-, (ii) el conocimiento de las personas que habitan y trabajaban en la zona y (iii) las notas de campo registradas en los trabajos realizados por los integrantes del proyecto marco en el que se inscribe esta investigación. A su vez se ha tenido en cuenta la ubicación y descripción geográfica, caracterización y atributos de visualización de aquellos aleros y cuevas sin presencia de arte rupestre pero que presentaban material arqueológico en superficie, contemplando la ubicación y características de los morteros y la presencia/ausencia de pircados.

Las condiciones de nula visibilidad y abundante espesor de la vegetación demoraban la táctica de investigación planeada a partir de las imágenes satelitales, por lo que se optó por una segunda estrategia que priorizó la prospección de la zona tomando como eje de transectas aleatorias el lecho del Arroyo Condorhuasi hacia sus dos direcciones, llegando hasta los límites de la estancia y continuando un poco más allá de los mismos (Figura 4.1). Desde este punto de vista pueden avizorarse los afloramientos en zonas más elevadas, y otros más alejados del agua desde esos puntos en altura, por lo que resultó ser la herramienta más eficaz para este tipo de ambiente. Se visitaron más de setenta (70) afloramientos -que contenían de una a varias de oquedades-, hallando un total de ocho (8) sitios con arte rupestre -considerando la totalidad de todas las campañas arqueológicas (Figura 4.1).

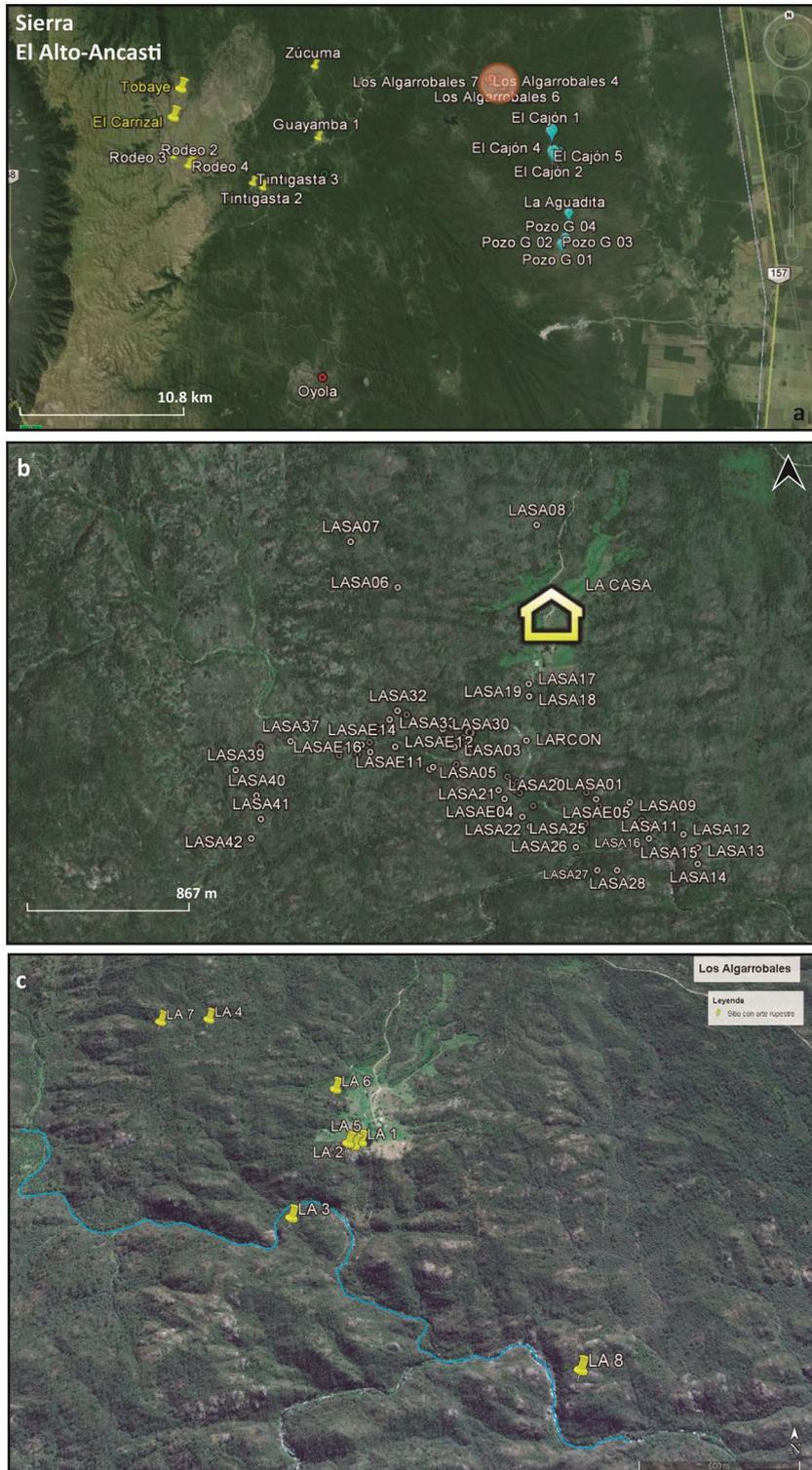


Figura 4.1: a. imagen satelital con ubicación de Los Algarrobales –sombreado en rojo- en relación con la Sierra El Alto-Ancasti y los principales sitios arqueológicos trabajados dentro del proyecto marco desde el año 2008; b. totalidad de afloramientos rocosos con oquedades y paredones prospectados, se consignó LASA a aquellos sin arte rupestre; b. ubicación de los ocho sitios con arte rupestre de Los Algarrobales y del Arroyo Condorhuasi.

4.3.2 Hacia paisajes ajenos: registro y obtención de datos

Dado que esta investigación se constituyó como una primera aproximación al área de estudio, las fichas confeccionadas para el registro de arte rupestre han amparado una descripción de índole general tratando también de recuperar la mayor cantidad de datos de los emplazamientos y los motivos. Esta estrategia buscaba por un lado registrar la mayor cantidad y variedad de datos contemplando las aproximaciones que pudieran surgir en futuros estudios del equipo de investigación y diferentes temas a problematizar y, por otro, ser flexible y poder integrar otros motivos al ir avanzando sobre el registro del área de trabajo. Se confeccionó entonces una ficha de registro de recolección de datos específica para sitios con arte rupestre (Anexo II) que se elaboró considerando las diversas dimensiones de estudio que desde el equipo de investigación se buscaban abarcar: emplazamiento, sitio -estación-, paneles y motivos.

En la ficha de registro se consigna el nombre del sitio (otorgado por el grupo de investigación, consta del nombre del área más un número de dos cifras y se especifica el nombre que le da la población actual en el caso que lo hubiese), la localidad, coordenadas geográficas, nombre ingresado en GPS, fecha y responsables del registro.

Se inicia con una tabla cuya unidad de ingreso es el motivo, primero se numera y establece la orientación de cada panel, y se numeran a su vez sectores dentro de cada uno si los tuviese. Luego se numera cada motivo dentro de esos paneles y sectores y se describen según: ubicación -distancia horizontal y altura-, medidas -largo y ancho en cm-, cantidad de elementos o trazos, designación morfológica (ver debajo), ancho máximo de trazo -en mm-, técnica, tonalidad actual -débil, moderada o fuerte-, superposiciones (n° de motivo sobre/ n° de motivo debajo) y números de fotografías. Se realizó el desarrollo del registro sistemático de los motivos a través del relevamiento fotográfico -utilizando cámaras digitales y analógicas para obtener fotografías puntuales y secuenciales-, su descripción general y estado de conservación.

La designación morfológica integra dos campos amplios con sus especificidades: (i) motivos figurativos: antropomorfo y zoomorfos -cuadrúpedos o no-, los zoomorfos pueden subdividirse en motivos felínicos, ofídicos, aves y combinaciones -tales como camélido felinizado, zoomorfo más felínico, entre otros; y (ii) motivos no figurativos: lineales, circulares, rectangulares, entre otros.

La técnica integra grabados -incisión, raspado, piqueteado y/o perforado- y/o pintura -de color blanco, negro, rojo, que a su vez puede estar aplicada de forma continua o por puntos.

Posteriormente, se consignan características del soporte: topografía -cueva, alero o paredón-, tipo de roca, aspecto -erosionado, grietas y/o lavado-, alteraciones naturales -exfoliado, lavado, etc. y/o antrópicas -rayados, delineados, etc. -, iluminación -natural o no-, visibilidad -alta, media, baja-, visibilización -alta, media, baja- y número de croquis. También características de los paneles -número, aspecto, alteraciones, iluminación, visibilidad, visibilización y número de croquis. La división de los mismos se efectuó evaluando la presencia de diferencias estructurales, y naturales en los soportes -tales como grietas-, cambios de orientación y distancias.

La elaboración de planos para cada sitio y la consignación concomitante de sus atributos métricos han permitido pensar la posibilidad de agregación de personas frente a los motivos y en los espacios adyacentes. Es posible establecer un número tentativo de la cantidad de personas que pueden observar en simultáneo los motivos de acuerdo al tamaño del espacio desde el que pueden ser apreciadas las pinturas o grabados y los que estarían participando de un despliegue de actividades y

prácticas mayores, como por ejemplo relacionadas con la presencia de morteros. El cálculo aproximado es una persona por m² (Gheco 2017: 641).

Cabe aclarar que a partir de las características morfológicas de las rocas sobre las que se disponen los motivos pintados y/o grabados, la topografía puede ser definida como:

- Cueva: oquedad cuya profundidad es mayor a la medida de la boca o acceso.
- Alero: oquedad cuya boca o acceso es mayor que la profundidad.
- Bloque: macizo rocoso al aire libre con posición vertical, horizontal u oblicua.
- Otro: cualquier forma que no coincida con las variables anteriores.

La visibilización de la estación -las posibilidades de divisar la cueva o alero desde la distancia, teniendo en cuenta la topografía de la zona-, puede ser:

- Alta: el abrigo puede observarse a distancias mayores a los 100 m.
- Intermedia: el abrigo puede observarse a una distancia aproximada de 50 m.
- Baja: el abrigo puede observarse únicamente desde el espacio más cercano, a menos de 20 m.
- Muy baja: superando los 10 m, el abrigo no puede ser divisado.

La visibilidad de la estación -las condiciones de observación del entorno en el que se inserta el abrigo desde su acceso (adaptado de Gheco 2017) puede definirse como:

- Panorámica o alta: generalmente coincide con ubicaciones del abrigo en zonas elevadas que permiten una visualización muy amplia del paisaje o vistas de 360°.
- Limitada o baja: coincide con ubicaciones del abrigo en los fondos de quebradas o bien en situaciones en las cuales la topografía, la presencia de otras rocas y la vegetación no permiten una amplia visualización.

La visibilización de los motivos desde el exterior -las posibilidades de observar desde el exterior de la cueva o alero, los motivos pintados o grabados en sus paredes interiores y techos- (se toma como referencia para estas variables la línea de goteo como punto desde el cual se observa) se caracteriza como:

- Alta: la mayoría de los motivos puede observarse fácilmente desde el exterior de la cueva o alero.
- Intermedia: algunos de los motivos pueden observarse desde el exterior de la cueva.
- Baja: pocos motivos pueden observarse desde el exterior de la cueva, adoptando posiciones corporales muy complejas.
- Nula: no pueden observarse los motivos desde el exterior de la cueva o alero.

En relación con la posibilidad de divisar los motivos desde fuera o sector exterior de la cueva o alero y con el fin de poder establecer desde una mirada panorámica -no estereoscópica- la ubicación de los paneles, surgió durante el trabajo de campo una modalidad *ad hoc* de registro. El mismo consistió en

adoptar diversas posturas corporales para observar cada panel y de este modo poder dar cuenta en fotografías tomadas desde el exterior la ubicación de cada uno con respecto al sitio en general a partir de la dirección del cuerpo y la mirada de cada integrante de esa captura. Esta estrategia metodológica se transformó en un registro de gran importancia aunque no sistemático de las disposiciones corporales encarando los paneles. Esas posturas estáticas de intérpretes/ejecutores nos llevaron a pensar en la posibilidad de plantear tendencias en las disposiciones performativas de las personas atravesando y vivenciando esos espacios, en verdaderas coreografías corporales espaciales desplegadas en cada lugar que permite hacer un balance acerca de la utilidad de cálculos de cantidad de personas en el espacio para la visibilidad de los motivos.

Retomando la descripción de la ficha de registro, se consigna también si se toman muestras pigmentarias -número de motivo, número de muestra y descripción- y las fotografías generales tomadas -cámara, número de foto y detalle. Por último se dejó un espacio para las observaciones pertinentes.

En síntesis con este tipo de ficha de registro se han relevado un conjunto de datos relacionados con la ubicación del sitio con arte rupestre, número de paneles, asociación a recursos hídricos, otros sitios arqueológicos y rutas de movimiento naturales, condiciones de visualización, tipo de soporte -materia prima, características de la superficie, atributos métricos-, orientación, tipo de motivos, existencia de superposiciones y yuxtaposiciones y disposición de los motivos al interior del soporte.

Posteriormente, en trabajo de laboratorio y procesamiento de los datos relevados, cada uno de los motivos fotografiados fue calcado digitalmente utilizando el Software Adobe Illustrator a partir de fotografías en alta definición e imágenes procesadas a través del software DStretch (Harman 2008). Este software permite el mejoramiento digital de forma sintética del color de cada imagen. Esta técnica de dibujo y calcado permiten disminuir el deterioro de los motivos que puede ser ocasionado por el relevamiento *in situ* utilizando papeles o vinilos y marcadores. De este modo se elaboró la reconstrucción gráfica de las características distintivas de cada motivo manteniendo las relaciones espaciales existentes entre los mismos.

4.4 Síntesis del capítulo

En este capítulo se relata la propuesta metodológica con la que se abordó la muestra de ocho sitios con arte rupestre para la zona de Los Algarrobales, prospectada con una estrategia específica para zonas de alta densidad vegetal de forma sistemática.

La propuesta se basa en las consideraciones de la Arqueología del Paisaje (Criado Boado 1999). Desde esta perspectiva se contempla a la metodología como compuesta por propuestas, presupuestos, procedimientos -técnicas- y procesos de análisis que permiten estudiar las dimensiones y los aspectos que componen los paisajes arqueológicos. Los procedimientos analíticos integran las técnicas para abordar los patrones de localización, distribución y emplazamiento arqueológicos, tales como el análisis formal o morfológico, análisis de tránsito y análisis de las condiciones de visualización.

El esquema de trabajo metodológico general propuesto se sintetiza en el Diagrama de flujo de la Figura 4.2. El mismo integra en primera instancia la caracterización formal y clasificación del arte rupestre tomando como unidad de análisis el motivo. Este incluye la descripción de las técnicas de ejecución -grabado pintura o ambas- y de los diseños -configuraciones de los motivos- dentro de repertorios figurativos y no figurativos a partir de la comparación estilística con las propuestas de comparación con sistematizaciones elaboradas a nivel local, regional y macro-regional. En relación con el

reconocimiento contextual de los motivos en el emplazamiento, se abordan un conjunto de ítems, a través de calcos y digitalización o modelado digital de la relación espacial de los motivos en los paneles, tales como su localización, condiciones de luz, composición, entre otros.

En una segunda instancia y de forma conjunta se desarrollan los análisis de movimiento y condiciones de visualización para los sitios o estaciones y los paneles. La capacidad de movimiento en este análisis está relacionada de forma dependiente a la *capacidad de moverse* en los sitios y los paneles con grabados y pinturas. La circulación es una forma para analizar cómo se percibe un espacio construido por medio del movimiento hacia él y el recorrido para aproximarse a cada espacio que lo completa. La visualización integra la definición de condiciones de visibilidad y visibilización que son complementarios y útiles para identificar el ámbito de dominio visual desde lo estático y en movimiento. Los primeros -visibilidad- consideran la percepción del espacio en movimiento -el dominio visual de los espacios cuando se los recorre-, dentro de la estructura, viendo la existencia o no de elementos segregadores y aquellos que actúan como aperturas y controlan el movimiento. Para este análisis debe considerarse un *punto de vista*. Por su parte, el análisis de visibilización busca identificar el orden y organización perceptiva del espacio desde una percepción estática. El mismo permite entender cómo se ven esos espacios en relación a su entorno -físico y el construido- y en relación al espacio construido en sí mismo, en sus diversos aspectos.

Para analizar las características espaciales de relación entre paneles y las localizaciones en su interior, y en relación con los espacios exteriores, resulta interesante considerar la identificación de modalidades espaciales para los sitios con arte rupestre de El Alto-Ancasti según la disposición de los sitios en el paisaje, las condiciones de visualización de los bloques o cuevas donde se hallan los motivos, las condiciones de visualización del paisaje desde los sitios, la visualización de las figuras desde el exterior o interior de los bloques o cuevas y el acondicionamiento material del espacio en torno a las representaciones rupestres.

Esta propuesta metodológica fue posible gracias al modo de relevamiento de los sitios en el trabajo de campo, el diseño de la prospección, las fotografías puntuales y secuenciales y la implementación de una ficha de relevamiento elaborada a tal fin. La ficha de registro permitió consignar un conjunto de datos relacionados con la ubicación del sitio con arte rupestre, número de paneles, asociación a recursos hídricos, otros sitios arqueológicos y rutas de movimiento naturales, condiciones de visualización, tipo de soporte -materia prima, características de la superficie, atributos métricos-, orientación, tipo de motivos, existencia de superposiciones y yuxtaposiciones y disposición de los motivos al interior del soporte. Posteriormente, durante el trabajo de laboratorio y procesamiento de los datos relevados, cada uno de los motivos fotografiados fue calcado digitalmente utilizando el Software Adobe Illustrator a partir de fotografías en alta definición e imágenes procesadas a través del software D-Stretch (Harman 2008), pudiendo reorganizar de forma sistemática los motivos en los paneles y éstos en las estaciones.

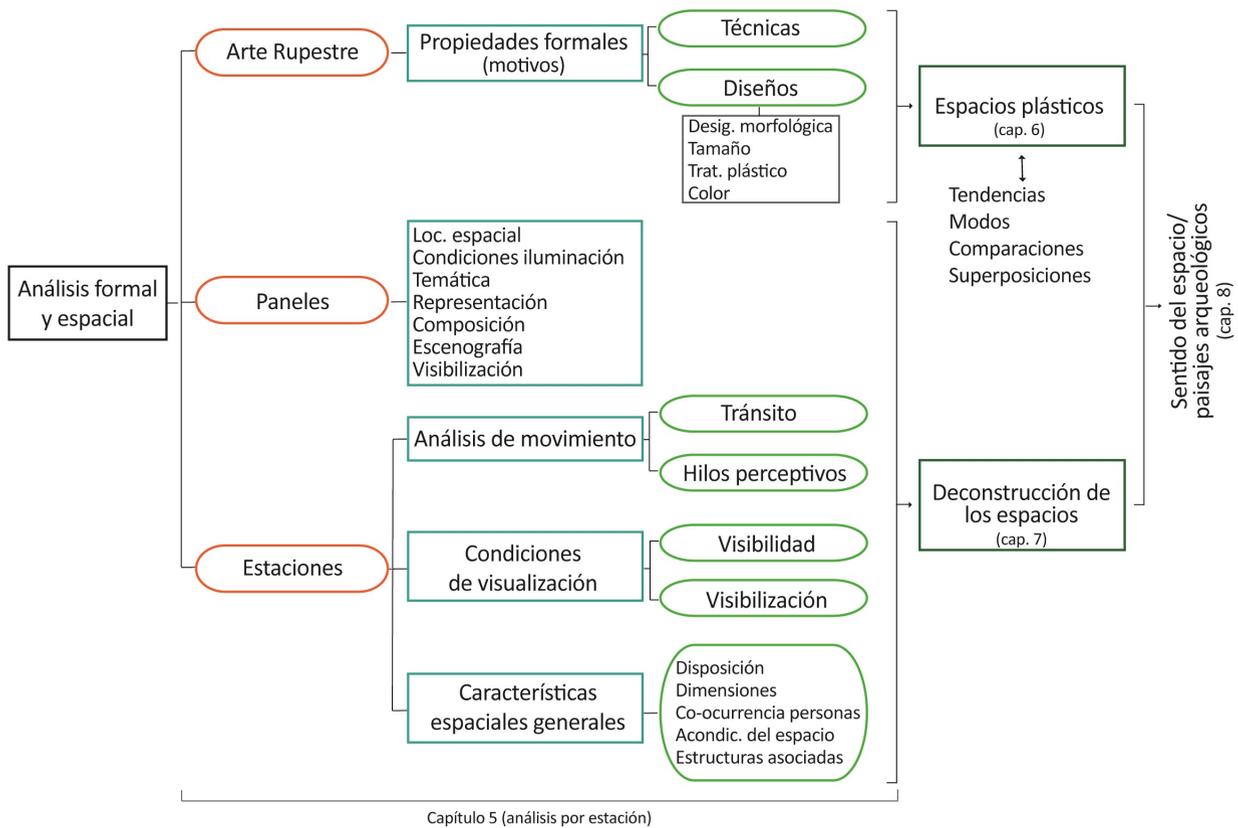


Figura 4.2: diagrama de flujo que sintetiza el procedimiento metodológico presentado y su articulación con los diferentes capítulos de este escrito.

Capítulo 5

El Arte Rupestre de Los Algarrobales

En este capítulo se presentan las características generales y específicas de la muestra, enfatizando el uso de las categorías creadas para analizar el arte rupestre por sitio y para el abordaje espacial. Se describen las particularidades de los sitios registrados y de las imágenes relevadas manteniendo la organización planteada en el esquema de trabajo propuesto en el capítulo anterior. De este modo se presenta por sitio: la descripción general, tipos y características de motivos y paneles, modos de circulación –tránsito- y visualización, características dimensionales y espacios adyacentes.³⁹

5.1 Breve historia de Los Algarrobales

¿Por qué no preguntarnos acerca de la historia? ¿Qué ideas presentes nos permiten pensar en paisajes cambiantes en la antigüedad? Es usual encarar los escritos académicos hacia las descripciones e interpretaciones del material arqueológico como un recorte dentro del conjunto de componentes que integran cada lugar de estudio. Sin embargo las ideas surgen en los presentes que atravesamos, en todos los ámbitos en los que hemos participado y participamos hasta el momento. Por este motivo se considera aquí interesante, previo a describir la conformación de la muestra y el trabajo de investigación desarrollado por el equipo de investigación y quien suscribe en la zona, presentar la conformación del área de estudio, homónima a la estancia, que delimita el sector de trabajo que se ha tomado en esta investigación. Los Algarrobales posee una historia remota que se continúa investigando, pero también una historia más reciente y cambiante, frente a la cual uno se encuentra al llegar, de encuentros y desencuentros, de avatares y decisiones, de personas y lugares, que aquí se relata. Esta información se obtuvo del Informe final de GEONOA (consultora agropecuaria) titulado ‘Proyecto de Reforestación con especies nativas en la Localidad de Los Algarrobales -Departamento El Alto, Provincia de Catamarca’, que fuera brindado muy amablemente por Eduardo Sebben.⁴⁰

El casco de Los Algarrobales (Figura 5.1) se encuentra al sur de la ciudad de El Alto, recostado sobre el río Guayamba y cuenta con una superficie real de 1063.1 Has de las cuales una parte importante está formada por suelo desnudo de naturaleza pétreo que no puede usarse para reforestaciones (635 Has).

Los comienzos de los trabajos en Los Algarrobales surgen debido a un proyecto de reforestación con especies de rápido crecimiento de la empresa subsidiaria de Andreani S.A.⁴¹ Tal proyecto fue creado con la finalidad de darle la posibilidad a aquellas empresas que tienen importantes pagos en conceptos

³⁹ Cabe aclarar que la presentación de la totalidad de las vistas frontales y/o perfiles de cada una de las estaciones analizadas es parte de la agenda futura del proyecto marco. Ya que para la reconstrucción adecuada de las mismas es necesario tomar datos métricos nuevamente en posteriores trabajos de campo.

⁴⁰ El ingeniero Eduardo Sebben ha estado a cargo de la estancia Los Algarrobales, contratado por la Fundación Andreani, durante nuestros años de trabajo en la zona. A él y su familia les extendemos nuestro más cálido agradecimiento por toda la ayuda brindada.

⁴¹ Se originó a partir de un proyecto de diferimiento impositivo para la provincia de Catamarca que llevó a la compra del campo El Algarrobal. Este correspondía a un modelo aprobado por el Ministerio de Economía que tenía como objeto la reinversión de impuesto al valor agregado en las provincias de San Luís, Catamarca, La Rioja y San Juan con determinado sistema de promoción industrial.

de impuestos de reinvertirlos en distintos proyectos de inversión, los cuales en un tiempo prudencial acrecentarían los mismos por medio de proyectos productivos.

El proyecto de forestación tuvo dos etapas ya que fue modificado por la necesidad de un cambio de especies y metodología de trabajo, a los efectos de adaptarse a las propiedades que fueron compradas sobre el flanco oriental de las Sierras de Ancasti en el Departamento de El Alto en la Provincia de Catamarca. El diseño original para este tipo de emprendimientos fue la reforestación con especies de rápido crecimiento⁴² (especies del Género *Pinus* -*Pinus elliottee*, *Pinus tadea* y variedades de *Pinus caribaea*-, con el objeto de producir madera para aserradero y laminable) bajo el sistema de Bosques Industriales de alta rentabilidad y retorno de la inversión en un período de 15 a 30 años. Lamentablemente esta idea no fue posible en las provincias elegidas para estos proyectos de inversión ya que sólo pueden realizar este tipo de forestaciones en tierras de cultivo agrícola bajo riego, en donde cualquier inversión agrícola tiene una mayor rentabilidad. La otra alternativa fue la utilización de bosques nativos -únicamente en Catamarca ya que las otras provincias no tienen bosques de calidad- en el cual se pensó reemplazar las especies originales por otras de rápido crecimiento. La más utilizada fue el cebil (*Anadenanthera colubrina*), que se adapta exitosamente a los suelos someros, pedregrosos, muy drenados y poco profundos. En un porcentaje menor, para los suelos más profundos, se reforestó con especies tales como: algarrobo blanco (*Prosopis alba*), tipa colorada (*Pterogine nitens*), tipa blanca (*Tijuana tipu*) y pacará o timbó colorado (*Enterolobium contortisilicum*), respetando las superficies forestadas con *Pino elliottee*.

Los trabajos de reforestación (en 840 Has) dieron comienzo en el periodo 2005-2006 con las plantaciones de pino en el área del casco de la propiedad y en un lote de 20 Has sobre el camino principal al este de la propiedad de Los Algarrobales.

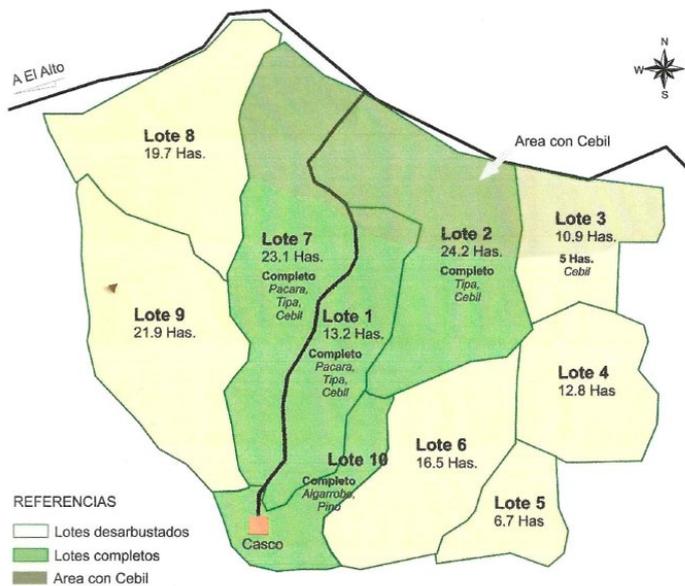


Figura 5.1: estancia Los Algarrobales.

⁴² Las especies conocidas como de rápido crecimiento, son aquellas que presentan las características de crecimiento en macizos produciendo volúmenes de alta rentabilidad y que se llamaron por ello 'bosques industriales' ya que podían producir madera en cantidad y de formas cilíndricas industrializables.

Así mismo, y en relación con el desarrollo y mantenimiento de este proyecto de reforestación de bosques nativos, el campo fue objeto de construcción de obras de infraestructura, tales como un gran vivero para cubrir los requerimientos de plantines con destino a las reforestaciones de sus propiedades; caminos y sendas que permitían el acceso a las diferentes parcelas; obras de abastecimiento de agua al consumo humano y el riego -microembalses aguas arribe y en paredes de piedra y un sistema de captación de agua en aljibe-; puestos para los trabajadores; galpones para el guardado de maquinaria, entre otros.

Luego el campo fue objeto de varias estrategias agropecuarias y culturales, tales como la cría de animales y plantación de algunas especies vegetales (Figura 5.2), pero a escalas menores, y diversos proyectos de interés turístico que no llegaron a concretarse. A lo largo del tiempo estos proyectos agropecuarios han incidido en el ambiente y en el registro arqueológico de la zona en general (arte rupestre, arquitectura, entre otros) a través principalmente de las diversas construcciones elaboradas. De estas últimas transformaciones el equipo de investigación ha sido partícipe en los trabajos de campo. No sólo lo cambiante del ambiente se hacía presente con las prácticas desarrolladas año tras año por los trabajadores y variando la posibilidad de acceso a los sitios; sino también resultaba interesante pensar acerca de las imágenes que se hace de los ambientes, como un cuadro final e invariable donde el conjunto de historias se plasma como un palimpsesto 'chato' temporalmente. Pareciera que las personas tienen poca incidencia en esa naturaleza cuando en realidad ocurre todo lo contrario, nada más claro para pensar los paisajes. A su vez, resulta interesante conocer de estas fuentes locales que las especies nativas son las que predominan en la zona desde el pasado.

En estos contextos, y como se ha descrito en el capítulo anterior, a partir de prospecciones exhaustivas del área se relevaron y analizaron ocho sitios con arte rupestre (Figura 5.3), cuyas características se detallan en los siguientes acápite y se consignan en las tablas del Anexo III.



Figura 5.2: fotografías de Los Algarrobales, a. vista de construcciones para huerta y casa principal; b. ambiente camino hacia LA1 en año 2015; c. mismo camino en año 2013.

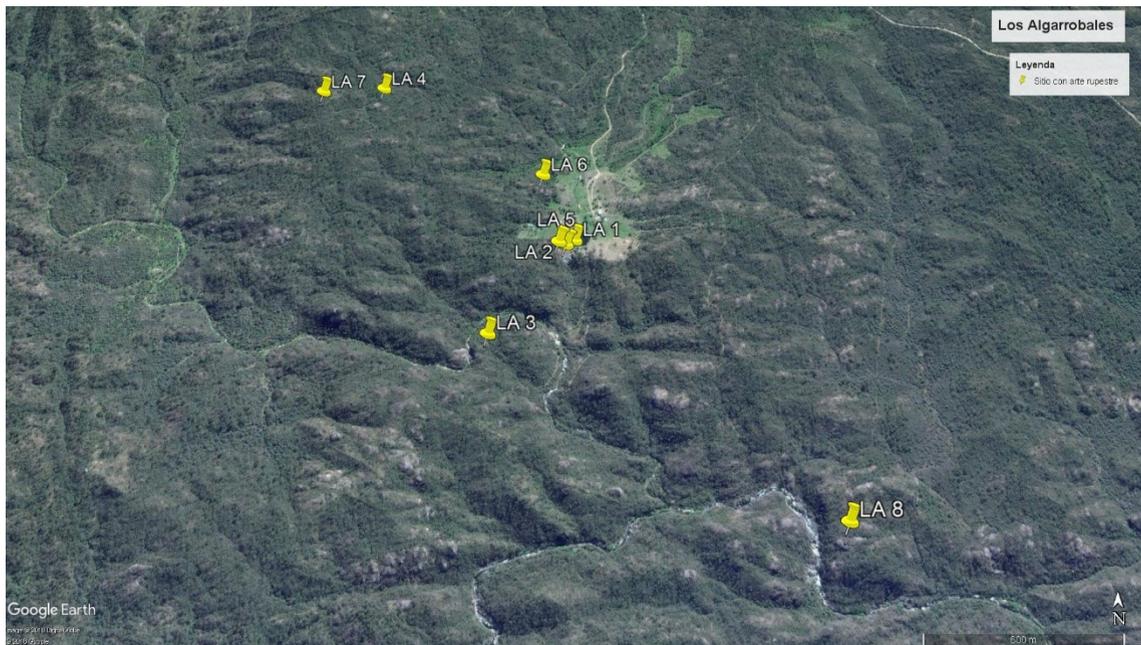


Figura 5.3: imagen satelital con la ubicación de los ocho sitios con arte rupestre de Los Algarrobales.

5.2 Los Algarrobales 1 (LA1)

Se trata de una cueva -la única para Los Algarrobales- de grandes dimensiones que presenta dos entradas, con orientación norte-sur (Figura 5.4), a 721 msnm. Debido principalmente a que está emplazada de forma cercana a la casa principal de la estancia, su acceso se ha visto facilitado gracias a los trabajos continuos de desmalezamiento y mantenimiento de los caminos (Figura 5.5). En cuanto a sus dimensiones presenta como máximo 20.2 m de largo y 5.56 de ancho aproximadamente (Figura 5.6) con alturas que varían desde su entrada por el acceso norte hacia el acceso sur. Aunque el acceso norte es una pequeña entrada con muy baja altura -1.24 m- y con rocas que dificultan el movimiento es aquel que presenta mayor facilidad de acceso debido a su orientación -mira hacia un camino- y disposición de otras formaciones a su alrededor, pues el acceso sur se encuentra cercano a una gran depresión en el relieve y a otros aleros cercanos. A medida que se transita la cueva desde aquel acceso norte la altura aumenta, por declive del terreno, pudiendo el cuerpo humano adquirir posición completamente erguida, llegando a una altura máxima de 2.53 m aproximadamente (Figura 5.7). Los paneles con arte rupestre se despliegan a lo largo de todas las paredes y techo de esta cueva, en diversas situaciones altimétricas y exigiendo determinadas posiciones corporales para su visualidad, en algunos casos dificultosas.

Con respecto al arte rupestre se han registrado un total de 26 motivos (Tabla 5.1) distribuidos en cinco paneles (Figuras 5.6 y 5.8).

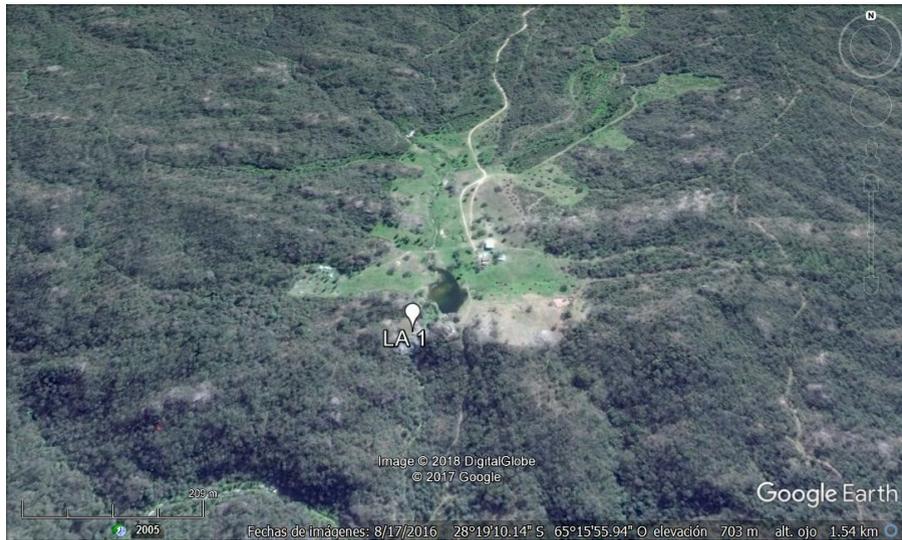


Figura 5.4: imagen satelital con ubicación LA1.



Figura 5.5: fotografías de la cueva Los Algarrobales 1; a. entrada norte; b. entrada norte y sus alrededores; c. entrada norte vista desde el sur en el interior; d. ídem c; e. entrada sur; f. vista hacia el sur desde la entrada sur de la cueva.

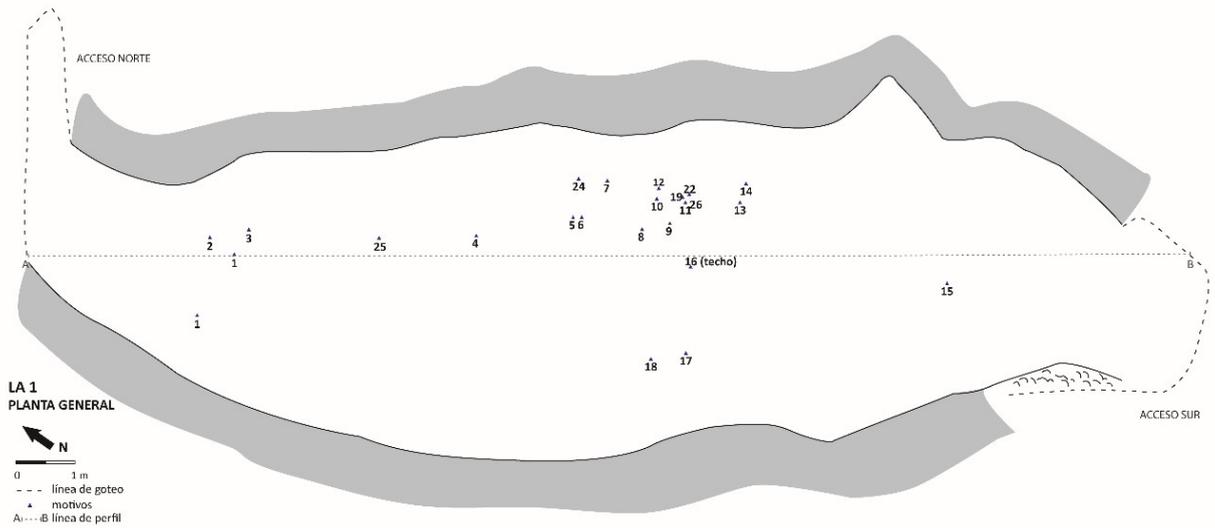


Figura 5.6: planta general de la cueva Los Algarrobales 1 con indicación de los accesos sur y norte, línea de corte del perfil A-B y motivos en paredes y techo numerados. (En gris claro se señala el inicio de la pared del alero).

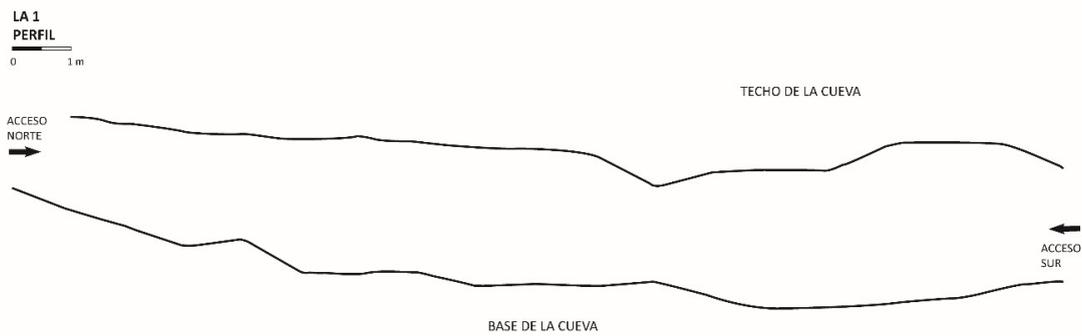


Figura 5.7: perfil de la cueva Los Algarrobales 1 (alturas tomadas a partir del perfil A-B).

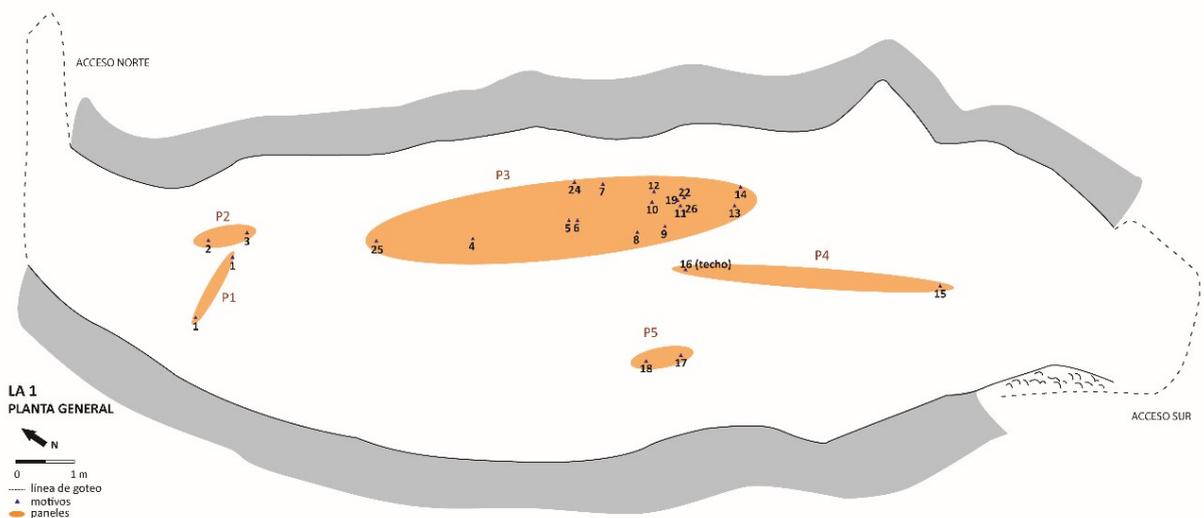


Figura 5.8: planta general de la cueva Los Algarrobales 1 con indicación de los cinco paneles con arte rupestre.

El panel 1 es el único que recibe iluminación natural debido a que se ubica en un sector bajo en la entrada norte, orientado hacia el norte mismo. La visibilidad del mismo y la visibilización son altas. Aunque presenta alteraciones debido al lavado y a la presencia de avisperos, se ha podido relevar un motivo (M1) no figurativo lineal-puntiforme pintado en blanco y blanco-crema o blanco-rosado (Figura 5.9), que pareciera formar una figura a la cual no fue posible asignarle un referente específico. La figura completa posee tonalidad fuerte y es de gran tamaño. Se compone de cuatro hileras de puntos que parecieran separarse hacia lo que podría formar una cola de un ave, a su vez, en este posible último extremo del dibujo se conectan transversalmente a las filas de puntos inferiores dos líneas verticales compuestas también por hileras de puntos con similar técnica. La similitud formal permite pensar en la realización de estas líneas en un mismo evento de pintado, posiblemente realizado con los dedos o con algún material con extremo relativamente circular, cuya presión de carga era central en cada punto. Generalmente se asocia pintura más blanquecina con sectores más rosados que se hacen más evidentes en el motivo 2.



Figura 5.9: fotografía general, detalle de puntos y calco digital del panel 1.

El panel 2 está dividido por un cambio leve de orientación en el soporte, si bien también se encuentra cercano al acceso norte no posee iluminación natural buena y requiere, en la mayor parte del día, de iluminación artificial para que sea mejor visualizado. La visualización de este conjunto es nula si el observador se encuentra ubicado de frente en el acceso norte, mirando hacia el interior de la cueva, y esto mismo ocurrirá con los siguientes paneles –como se ha propuesto se toma como referencia para estas variables la línea de goteo como punto desde el cual se observa. El mismo incluye dos motivos (M2 y M3) pintados en blanco-crema o blanco-rosado (Figura 5.10). El motivo 2 presenta un diseño no figurativo lineal puntiforme de similar características técnicas que el motivo 1, se compone de dos líneas horizontales de hilera de puntos, integra 10 puntos en la línea superior y nueve puntos en la

línea inferior. El motivo 3 presenta diseño figurativo, se trata de un zoomorfo con cuerpo, cabeza, dos patas traseras y una delantera, pintado en blanco y blanco-rosado, esta combinación puede deberse a un evento de re-pintado o a una diferencial conservación de la pintura en cada sector del motivo. Tanto el motivo 1, como el 2 y el 3, presentan similares características formales, indicando la relación temporal entre estas figuras concentradas en una parte espacial similar del soporte, en un sector bajo relacionado a uno de los accesos.

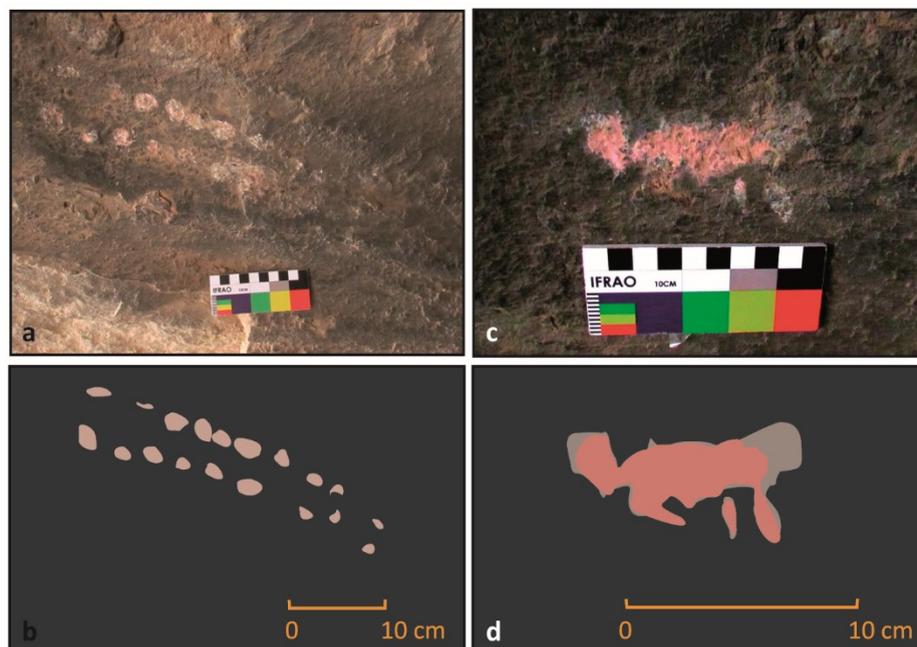


Figura 5.10: a. fotografía de M2; b. calco digital M2; c. fotografía de M3 procesada con DStretch; d. calco digital de M3.

El panel 3 integra 19 motivos distribuidos en dos sectores, cuyas características métricas se detallan en la Tabla 5.1. Se encuentra alterado principalmente por procesos de lavado y gran cantidad de avisperos y se necesita luz artificial para su total visualización. Este conjunto de figuras se extiende a lo largo de la pared este de la cueva e integra principalmente motivos figurativos zoomorfos diversos – cuadrúpedos semejantes a camélidos, ofidios (M10 y M12), un ave (M9), un reptil o ‘bicho’ (*sensu* Recalde y Colqui 2016) (M13) y un felino (M6)-, un motivo antropomorfo (M11) y motivos no figurativos lineales, lineales-puntiformes y circulares. En su mayoría se encuentran pintados en blanco y tres motivos presentan técnica mixta de pintura blanca con grabado mediante técnica de piqueteado (M13, M21 y M22).

Los motivos más cercanos de este panel a los paneles anteriores -1 y 2-, en el sector 1, se corresponden con diseños no figurativos puntiformes similares a los ya descritos (M25 y M4) (ver Figuras 5.8 y 5.11) y, como veremos, la tendencia a aparición de este tipo de motivos es usual en el área de Los Algarrobales, así como en la de Oyola. Los restantes motivos que componen este gran panel se encuentran relativamente cercanos entre sí, en el sector 2 del mismo (Figuras 5.12 y 5.13) y se nos aparece hoy día como una gran escena dominada por la figura de un ave (M9) pintada en blanco con tratamiento plano de mayor tamaño que el resto. La cabeza del ave apunta hacia el norte, con un largo pico, cuerpo y cabeza redondeados y puntos. Este motivo se encuentra dibujado en planta, el cuerpo es oval en línea de contorno decorado con más de una docena de líneas o rayas cortas que parecieran

simular plumaje, en la misma dirección que las líneas largas que conforman las plumas de las alas. Las alas están abiertas, no son simétricas: la derecha tiene siete plumas, la de la izquierda tiene cinco, aunque un poco más largas y más separadas. Las extremidades están abiertas y terminan en tridígitos. La izquierda es más visible, la derecha está más pegada a la cola que tiene cinco plumas de tamaño similar a las patas; su cuello está ensanchado. Similar tratamiento han tenido los diseños de aves propios del sitio La Huerta aunque pintados en tonalidad negra (Gheco 2017; Gordillo 2009; Gordillo y Calomino 2010; Gramajo de Martínez 2001).

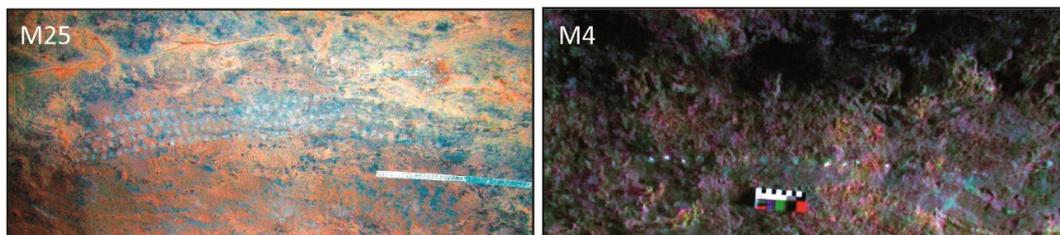


Figura 5.11: fotografías procesadas con DStretch de M25 y M4.

Inmediatamente relacionado al ave descrita, y en la parte superior del pico, aparecen dos figuras circulares con similar tonalidad (M8). La gran escena –no por coincidencia temática– se continúa hacia el norte –sector que une este panel con los motivos 4 y 25– y por debajo del ave. El primer caso está compuesto por motivos conformados por conjuntos de puntos blanquecinos junto con pigmentación más oscura y por una figura cuadrúpeda clasificada como felínica –de tendencia naturalista– debido a la forma larga de la cola, la gran cabeza con mandíbula prominente y las proporciones de cabeza y cuerpo. Esta figura está resuelta a partir de la conformación de puntos sin contorno y en el mismo espacio se extiende pintura blanca más desleída manteniendo la forma que los puntos conforman. Asociado con este motivo figurativo se registró una figura lineal con un círculo en su interior (M5) similar al motivo 8.

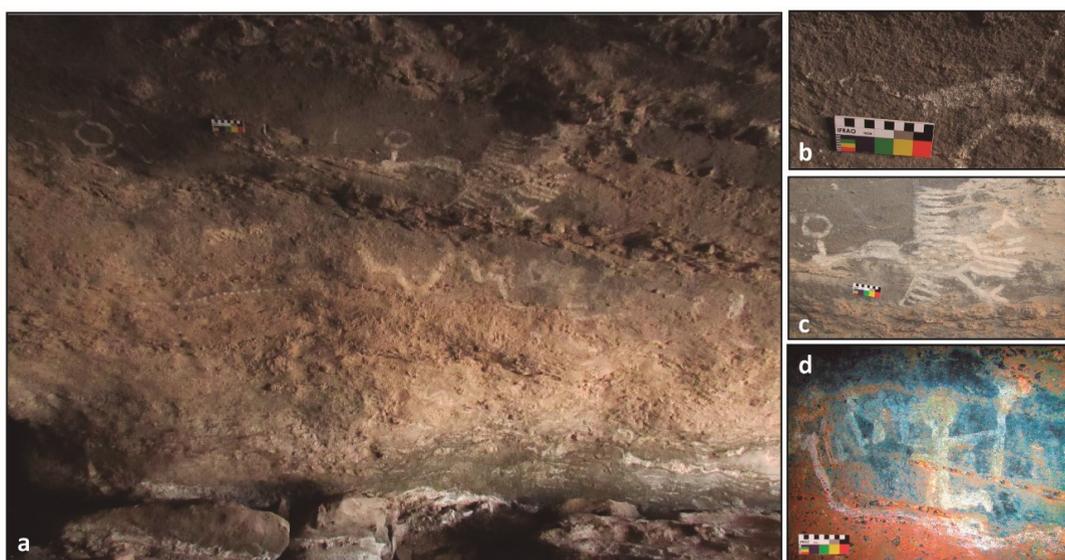


Figura 5.12: a. fotografía vista general del panel 3, sector 2; b. detalle de M6; c. detalle M9; d. detalle M11, M19 y M20 procesada con DStretch.

Por debajo de aquella gran figura ornitomorfa se despliega un conjunto variado de figuras, en la cual se destacan figuras lineales de tendencia ofídica que pareciera oficiar de base a otro conjunto de motivos asociados anecdóticamente (M11, M19 y M20). Este conjunto –de similares características técnicas- está constituido por un camélido enlazado, a través de un elemento indeterminado, a una figura antropomorfa (M11). La figura humana está dibujada arrodillada, con piernas de perfil, cuerpo de frente y brazos extendidos (en actitud de ‘súplica’ *sensu* Segura 1970), con uno se enlaza al motivo anterior sosteniendo un objeto lineal con cuatro puntas –aunque también podría tratarse de la marcación de los dedos de la mano a través de un brazo largo-, y con el otro sostiene un objeto lineal; otro objeto lo atraviesa a la altura de la cintura. El camélido enlazado (M19) presenta cuerpo lineal, patas largas con vasaduras, cuello medio, dos orejas y cola parada, orientado de perfil hacia el sur. Por debajo de este conjunto se extienden tres camélidos pintados en blanco-crema con tratamiento plano, de perfil, orientados al norte con cuerpo ovoide, cuello largo y sin orejas ni cola, uno presenta una pata trasera y otra delantera y otro sólo dos patas delanteras. Hacia el extremo sur del panel se ha hallado un camélido de tamaño pequeño pintado en blanco-crema, dibujado de perfil, orientado al sur, con dos patas, cola parada y arqueada, cuello largo y sin orejas, cuyas partes son proporcionalmente homogéneas. Por último, la figura de un reptil o ‘bicho’ pintado en planta con cuerpo oval alargado con cuatro extremidades ubicadas en ángulo recto hacia arriba o delante; tiene cinco dedos de distintos tamaños en cada una de ellas, cabeza redondeada y cuello insinuado. Hay también un camélido en forma de medialuna con cuatro patas cortas, cuello largo y orientado al norte, este junto con el reptil descrito marcan el final del panel.

Es usual encontrar en estos conjuntos motivos de tonalidad blanca en la que parte de la figura se ve más oscura debido al desprendimiento del pigmento dejando su forma como ‘sello’ en la roca (Figura 5.14). Esta condición puede deberse a que la superficie fue preparada previamente por piqueteado para luego pintarse y, al desprenderse la pintura queda expuesta esa superficie oscura obtenida por desprendimiento de la roca. También es posible identificar la presencia de pintura negra muy mal conservada por debajo de la pintura blanca de las figuras cubriendo grandes superficies como una forma previa de ‘preparación del soporte’ sin que ello suponga una relación inmediata entre esta dispersión oscura y los motivos blancos, puesto que podría haberse utilizado esa superficie ya que disponía de esas condiciones homogéneas.

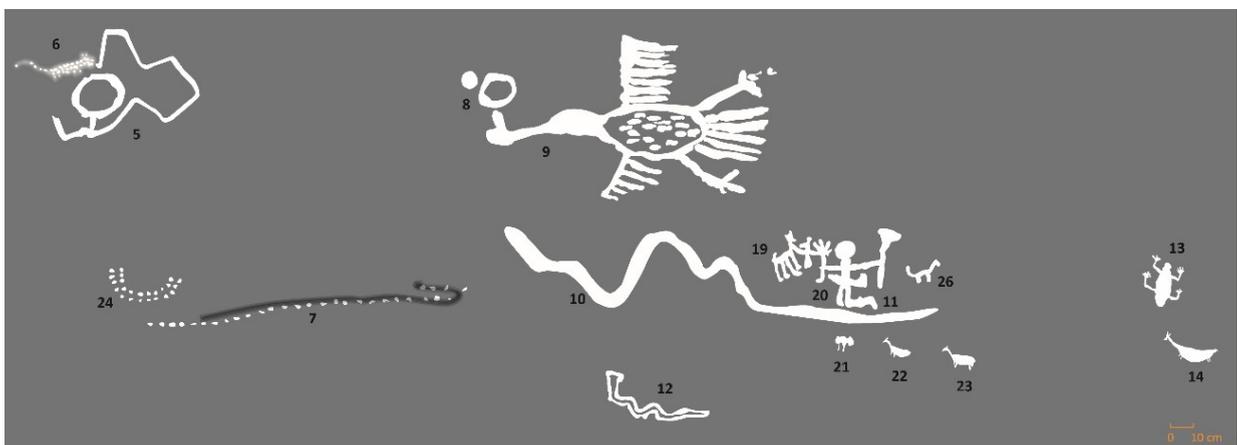


Figura 5.13: calcos de motivos de panel 3, sector 2, de LA1.

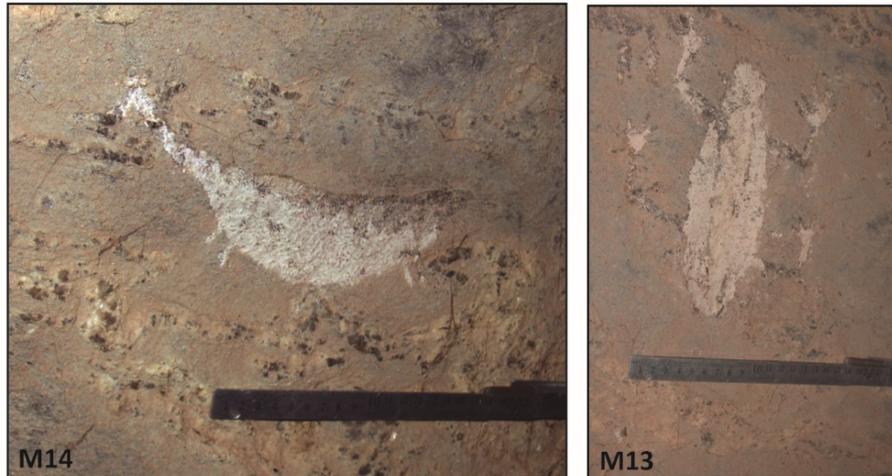


Figura 5.14: ejemplos de motivos con partes del pigmento blanco desprendido y marca oscura de su forma en el soporte.

El panel 4 está integrado por dos motivos ubicados en el techo de la cueva (M15 y M16) (Figura 5.15), alterado principalmente por el lavado, los avisperos y el exfoliado de la roca. Su visualización es nula y requiere de iluminación artificial por completo para la identificación de las pinturas. Uno de ellos fue interpretado como un diseño figurativo lineal zoomorfo que refiere a un reptil (M15), elaborado mediante pintura blanca con indicación de la cabeza, tres patas y cuerpo ovoide en planta, reticulado al interior (Segura en 1970 lo interpretó como un cuero estaqueado). Presenta una tonalidad blanca-crema o blanco-rosado con tonalidad débil, similar al de los motivos del panel 1. El motivo M16 incluye un zoomorfo pintado en blanco con tonalidad fuerte –pareciera estar retocado- de tratamiento plano y de perfil, con cabeza, cuerpo, dos patas gruesas, una pequeña oreja y cola larga, estirada y erguida. La cabeza y la cola son grandes en comparación con la proporción del cuerpo. Ambas patas coinciden con una veta de cuarzo propia del afloramiento donde pareciera el animal ‘apoyarse’ y ascender.

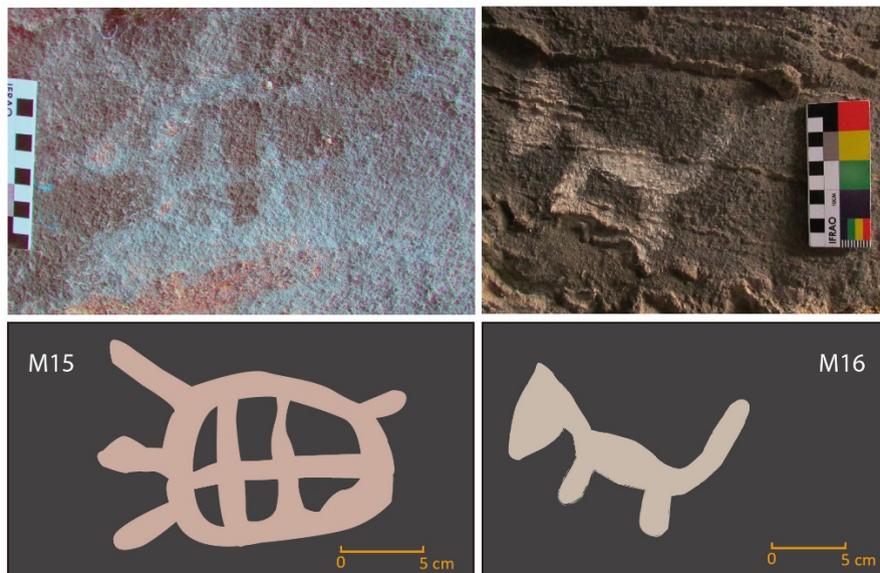


Figura 5.15: motivos del panel 4 -techo.

El panel 5 corresponde a los motivos que están ubicados en la pared oeste de la cueva –orientado hacia el este-, también alterada bajo condiciones de lavado, presencia excesiva de avisperos y exfoliación de la roca. Posee visibilidad nula y requiere de iluminación artificial. Se trata de dos motivos figurativos zoomorfos, uno de ellos (M17) fue confeccionado mediante técnica mixta de pintura blanca y piqueteado y presenta tonalidad débil, se ha identificado como un cuadrúpedo de perfil en posición ascendente, de largas extremidades que culminan en vasaduras, orejas grandes y cola larga que apunta hacia abajo (Figura 5.16). El motivo 18 fue interpretado como un felino debido a su similitud formal y naturalista con el motivo 6, presentando cola larga y erguida, cuerpo largo con patas cortas y cabeza de gran tamaño con indicación de mandíbulas. Su tratamiento es plano, pintado en blanco.

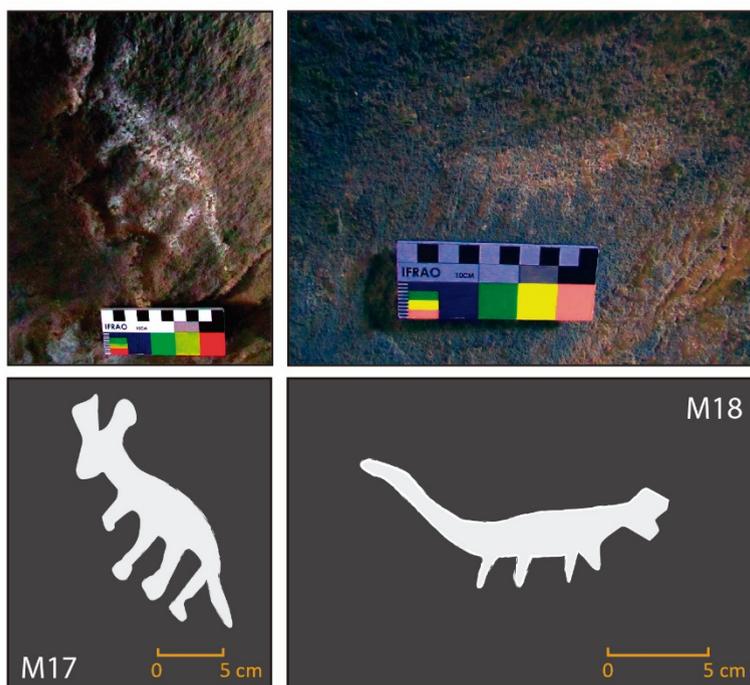


Figura 5.16: fotografías –procesadas con DStretch- y calcos de motivos del panel 5.

A modo de síntesis, en cuanto a las características formales de los motivos de Los Algarrobales 1 es posible afirmar que se han realizado diversos tipos de motivos. Con excepción de un motivo clasificado como indeterminado, se registraron motivos no figurativos (n= 8) y figurativos (n= 17), para éste último caso principalmente zoomorfos (Tabla 5.1).

Con respecto a los primeros, los motivos se concentraron en ejecuciones circulares mediante una línea sin contorno, lineales mediante una única aplicación plena de aditivo y lineales confeccionados mediante conjuntos de puntos, exclusivamente en pintura blanca y blanco-crema o blanco-rosado, manteniendo entre sí similares características técnicas y de diseño. Aparecen en los paneles norte y este, generalmente ocupan una gran superficie, espacialmente relacionados con motivos figurativos y en su origen y tratamiento podrían haberse constituido como tales –aunque no es posible asignarles un referente real actualmente.

Paralelamente, Los Algarrobales 1 presenta gran variedad en el conjunto de sus diseños figurativos. Figuras de ofidios, ave, reptil, felinos, camélidos, antropomorfos y ‘bichos’ (*sensu* Recalde y Colqui 2016) se han desplegado en sus diversos paneles. Sobresalen por su tamaño el ave y la escena que

integra el camélido enlazado a un antropomorfo y el ofidio que recorre ambas figuras por debajo en el panel 3, todos pintados con tonalidad blanca fuerte. La mayor diversidad la integran los cuadrúpedos, que si bien presentan diferencias en el modo de ejecución, han permitido diferenciar camélidos y felinos de tamaño mediano y pequeño, principalmente a partir del tratamiento de sus elementos y las proporciones entre los mismos. Están ausentes las superposiciones y, si bien existe cierta diferencia tonal entre las pinturas, y algunos motivos presentan técnicas mixtas, resulta arriesgada en esta instancia de la investigación la definición de cuáles de los mismos preceden a otros –requiriendo técnicas más específicas de incidencia físico-química, tales como análisis de composición pigmentaria, fotografías infrarrojas para la detección de superposiciones, entre otras. Es posible reconocer dos situaciones y alteraciones antrópicas para LA1, una pequeña marca de pintura látex y la inexistencia actual de motivos que fueran descritos por Segura en 1970, hombres enmascarados, un centauro o jinete montando un cuadrúpedo, que podría deberse a la no conservación de los mismos.

A escala de los paneles se puede afirmar que, con excepción del panel 1, todos requieren iluminación artificial, esto debido a su localización al interior oscuro de la cueva. Las temáticas representadas incluyen principalmente figuras animales en principio de representación naturalista que no parecieran estar formando parte de actividades humanas, con excepción del conjunto de motivos 19 y 11 –posible escena pastoril-, que a su vez es el único que presenta cierto orden en la composición articulándose el ofidio (M10) como un eje horizontal que integra aquello que ‘sucede’ por encima. A nivel de la composición, en los paneles 1 y 4 se han aprovechado las características del soporte natural de diferente manera. En el panel 1 el motivo 1 (Figura 5.9) fue confeccionado en una cara ‘despejada’ de anomalías de la roca, y la forma cóncava de esta superficie da cierta intencionalidad en el diseño no figurativo allí ejecutado, intención de ‘presentación’ desde el afuera hacia el interior de la cueva como visibilización obligatoria al ingresar por el acceso norte. El ingreso sólo es posible desde una posición agachada –más allá de las diferentes alturas del espectador/visitante- y desde esa posición la visual y el movimiento obligatorio dirigen la mirada directamente hacia el motivo 1. Al no haber superposiciones ni readaptaciones, es posible pensar que con el paso del tiempo las poblaciones han decidido mantener esta característica espacial y visual. Considerando el conjunto de los paneles, el conjunto de figuras no integran una narración evidente ni presentan un discurso por fuera del propio movimiento de los ejecutores/espectadores atravesando la cueva.

Relacionado con lo anterior y adentrándonos en la deconstrucción de los espacios internos, Los Algarrobales 1 presenta determinadas características propias en cuanto a la circulación y percepción visual. La cueva puede transitarse principalmente en dos direcciones, de norte a sur y de sur a norte (Figura 5.17). Previamente he descrito por qué la circulación norte-sur se ve favorecida actualmente debido a las actividades llevadas a cabo en el área. Sin embargo he hecho especial mención acerca de que las características topográficas también en el pasado habrían favorecido el ingreso a la cueva desde el acceso norte, beneficiando el tránsito también en ese sentido. A partir de estas dos direcciones pueden identificarse diferentes hilos perceptivos. Desde el acceso norte y recorriendo la línea norte-sur identificamos al menos dos *puntos de vista* (Figura 5.18 y 5.19): uno que se sitúa en la línea de goteo del acceso norte y otro que se sitúa una vez travesado el panel 1 cuando la persona puede adquirir posición erguida, pues la diferencia de altura actúa como un umbral para la corporalidad en el movimiento y, por ende, para la percepción visual. Desde el ángulo de la altura media del ojo humano, desde el *punto de vista 2*, y atravesando esa dirección norte sur, es posible identificar principalmente el panel 3, 4 -mirando hacia arriba- y 5 y ya se adquiere total comprensión del espacio interior que integra la totalidad del elemento topográfico. Sin embargo la oscuridad exige que el espectador esté cerca y enfrenteado a los paneles para la visibilización de los motivos de cada

panel. Esta situación se mantiene si por lo contrario se continúa la línea de tránsito sur-norte *punto de vista 3-*, desde la línea de goteo del acceso sur, los paneles que queda por fuera de este hilo perceptivo son el 1 y el 2 que se encuentran con posterioridad del umbral. La visualización de los motivos en general considerando todos los paneles es baja, sólo muy pocos se ven desde el exterior.

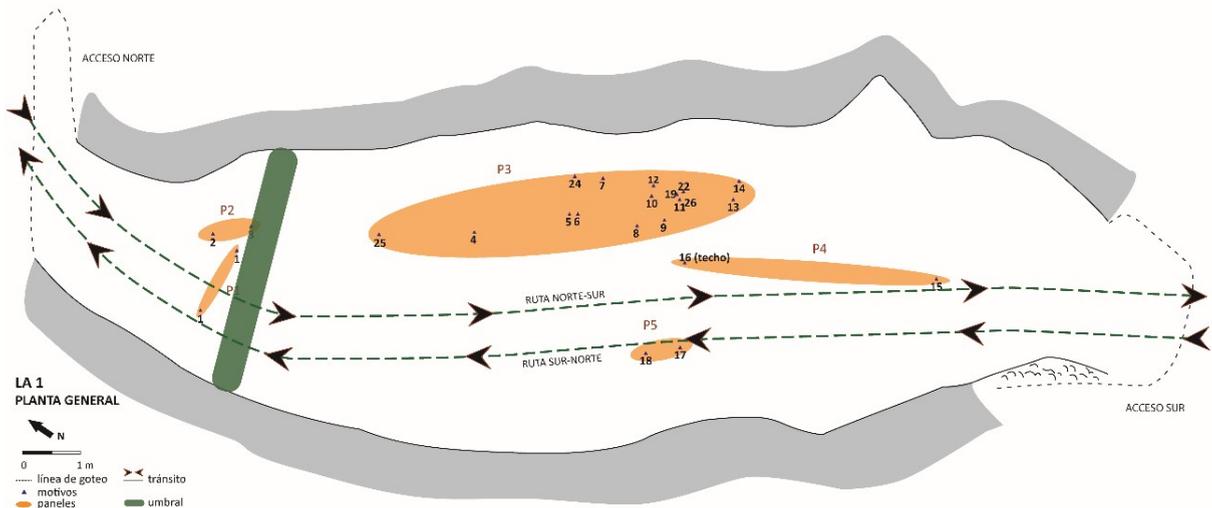


Figura 5.17: planta de LA1 con diagrama de tránsito.



Figura 5.18: fotografías sobre percepción visual en LA1; a. punto de vista 1 en recorrido norte-sur; b. detalle de umbral con panel 1 desde punto de vista 1; c. visión desde punto de vista 2 en recorrido norte-sur; d. visión desde punto de vista 3 en recorrido sur-norte.

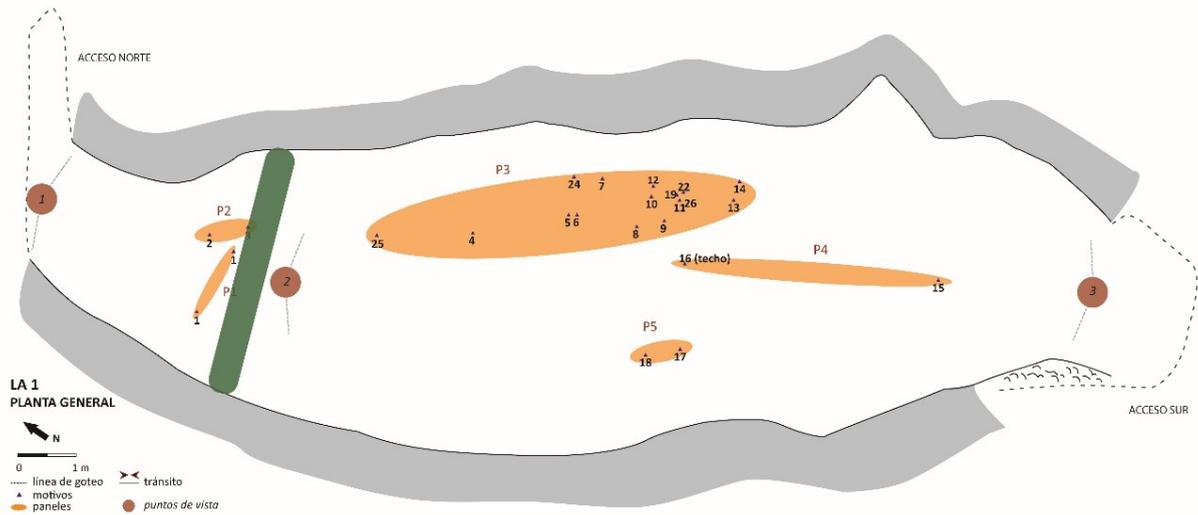


Figura 5.19: planta de LA1 con diagramas de percepción visual a partir de puntos de vista.

Esta estación incluye un espacio amplio (un cálculo máximo de 90 m²) que permite la co-presencia de varias personas en su interior aunque pueden concentrarse pocas en puntos específicos para visualizar los paneles, con excepción del panel 3. Si bien el espacio es amplio, las características de las paredes irregulares y la estrechez y poca altura de algunos sectores no permitirían la reunión de muchas personas a la vez. A su vez es posible adoptar diversas disposiciones performativas en el recorrido dentro de la estación en relación con cada panel (Figura 5.20). Desde estas disposiciones corporales es posible pensar en que las personas al interior de la cueva podrían ser vistas fácilmente por uno o varios observadores desde todos los accesos en las múltiples actividades que podrían desarrollarse en este amplio espacio.

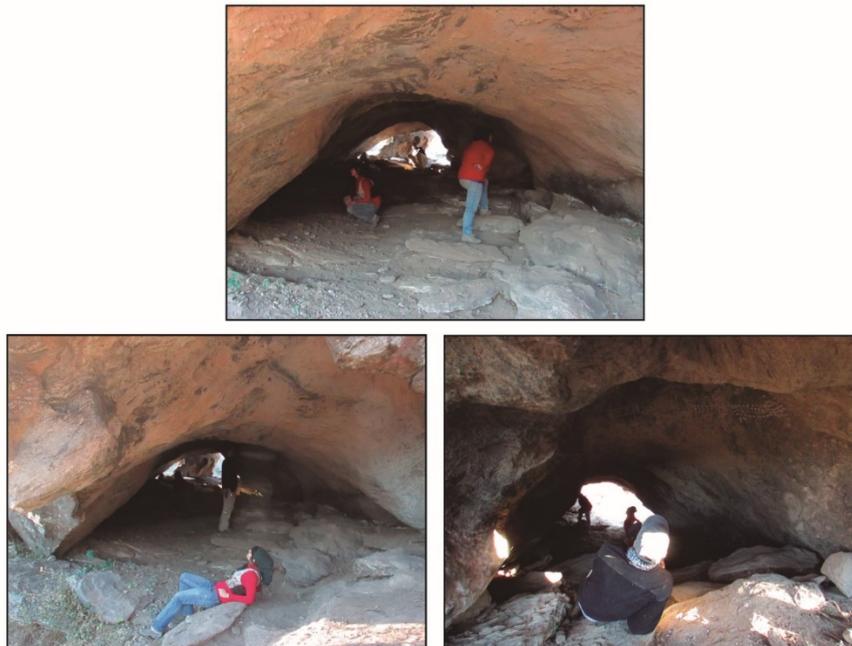


Figura 5.20: fotografías con orientación norte-sur que muestran diversas disposiciones performativas orientadas hacia la visualización de los paneles.

Considerando la estación en sí, en Los Algarrobales 1, tanto la visibilidad como la visibilización en y desde el entorno son altas. A su vez, la visibilización de la cueva es puntual, debido a que actualmente es posible divisar esta estación fácilmente dentro de la unidad fisiográfica. La visibilidad del entorno es alta y amplia desde ambas líneas de goteo. Cabe destacar que desde la línea de goteo del acceso norte es posible visualizar el emplazamiento de Los Algarrobales 2 que se encuentra a pocos metros de distancia (100 m aproximadamente), estos sitios son intervisibles (Figura 5.21).

N° PANEL	N° MOTIVO	MEDIDAS (cm)		DESIGNACIÓN MORFOLÓGICA		TÉCNICA		
		ALTO	ANCHO	No fig	Fig	G	P	Mixta
1	1	26	144	L-Pu	-	-	B	-
SUBTOTAL				1			1	
2	2	5	29	L-Pu	-	-	B	-
	3	5	9	-	zoomorfo	-	B	-
SUBTOTAL				1	1		2	
3	4	1	58	L-Pu	-	-	B	-
	5	5	19	circular	-	-	B	-
	6	7	22	-	zoomorfo	-	B	-
	7	5	53	L-Pu	-	-	B	-
	8	8.5	10	circular	-	-	B	-
	9	46	71	-	zoomorfo	-	B	-
	10	24	134	-	zoomorfo	-	B	-
	11	23	22	-	antropomorfo	-	B	-
	12	9	24	-	zoomorfo	-	B	-
	19	13	11	-	zoomorfo	-	B	-
	20	10	19	-	indeterminado	-	B	-
	21	6	9	-	zoomorfo	-	-	Pi-B
	22	7	8	-	zoomorfo	-	-	Pi-B
	23	5	8	-	zoomorfo	-	B	-
	24	16	26	L-Pu	-	-	B	-
	25	15	110	L-Pu	-	-	B	-
13	18	12	-	zoomorfo	-	-	Pi-B	
14	5	20	-	zoomorfo	-	B	-	
26	6	9	-	zoomorfo	-	B	-	
SUBTOTAL				6	12 fig + 1 indet		16	3
4	15	19	10	-	zoomorfo	-	B	-
	16	11	18	-	zoomorfo	-	B	-
SUBTOTAL					2		2	
5	17	10	18	-	zoomorfo	-	-	Pi-B
	18	4	11	-	zoomorfo	-	B	-
SUBTOTAL					2		1	1
TOTAL				8	17 fig. + 1 indet		22	4

Tabla 5.1: medidas, diseños y técnicas de la totalidad de motivos de LA1 (G: grabado, P: pintura, L: lineal, Pu: puntiforme, Pi: piqueteado, B: blanco).

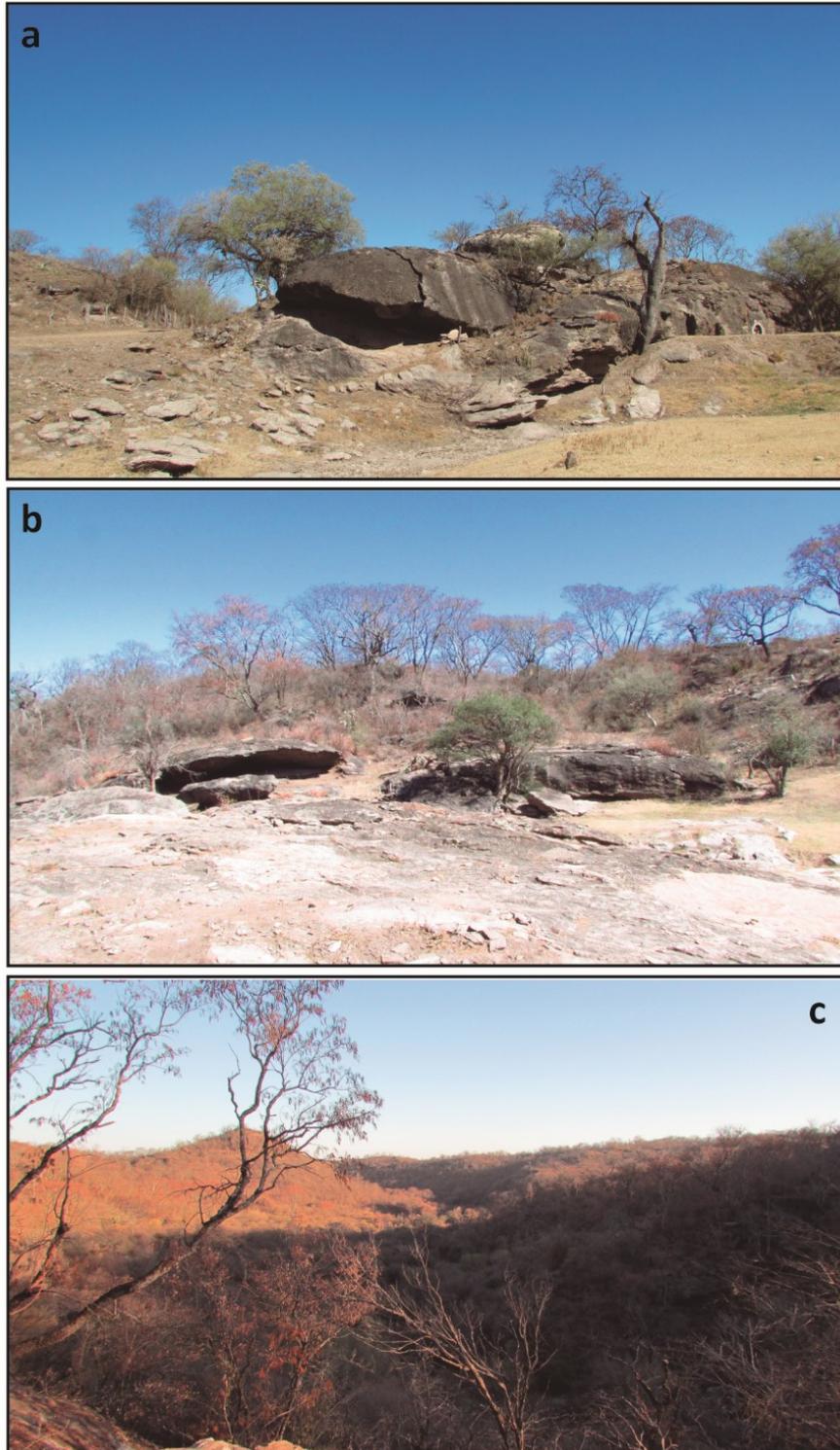


Figura 5.21: características de visualización de la estación Los Algarrobales 1; a. visualización puntual de LA1 desde el entorno; b. visualización puntual de LA2 desde el acceso norte de LA1; c. visibilidad del entorno desde el acceso sur de LA1.

5.3 Los Algarrobales 2 (LA2)

Los Algarrobales 2 es un alero de medianas dimensiones (12 m de ancho por 8.27 m de profundidad y 2.15 m de altura en sus extremos máximos), orientado hacia el este (Figura 5.22, 5.23 y 5.24 b) y emplazado a 605 msnm. La intervisibilidad entre este alero y Los Algarrobales 1 es alta debido a su cercanía (Figura 5.24 a). Se encuentran en altura similar y actualmente los separa un embalse artificial y el ‘Pozo de las Manos’.⁴³ Es un alero abierto, con línea de goteo irregular, pared rugosa, gneiss con vetas grandes de cuarzo, erosión provocada por lavado y nidos de avispas. En la superficie hay parte del afloramiento rocoso y sedimento. Al igual que con la cueva antes descrita, debido principalmente a que también está emplazado de forma cercana a la casa principal de la estancia, su acceso se ha visto facilitado gracias a los trabajos continuos de desmalezamiento y mantenimiento de los caminos. Por su orientación y características topográficas presenta una buena y alta iluminación natural y las alteraciones del soporte se deben principalmente a la acción del lavado sobre la superficie de la roca. Se caracteriza por una visibilización baja y una visibilidad limitada. Este espacio puede recorrerse en dos sentidos, de sur a norte y, en dirección contraria, de norte a sur. Cercano al extremo norte, sobre la base del afloramiento se emplaza una gran roca con siete morteros pequeños y medianos (Figura 5.24 c). Se han registrado seis paneles con un total de 28 motivos (Tabla 5.2) que se despliegan a lo largo de diferentes alturas en las paredes de este alero con orientaciones disímiles.



Figura 5.22: imagen satelital con ubicación de Los Algarrobales 2 y cercanía con LA1 y LA5.

⁴³ ‘Pozo de las Manos’ es la denominación que se la ha otorgado a un gran pozo profundo que integra un conjunto grande de rocas con forma esférica pulidas naturalmente, asociado al embalse construido.

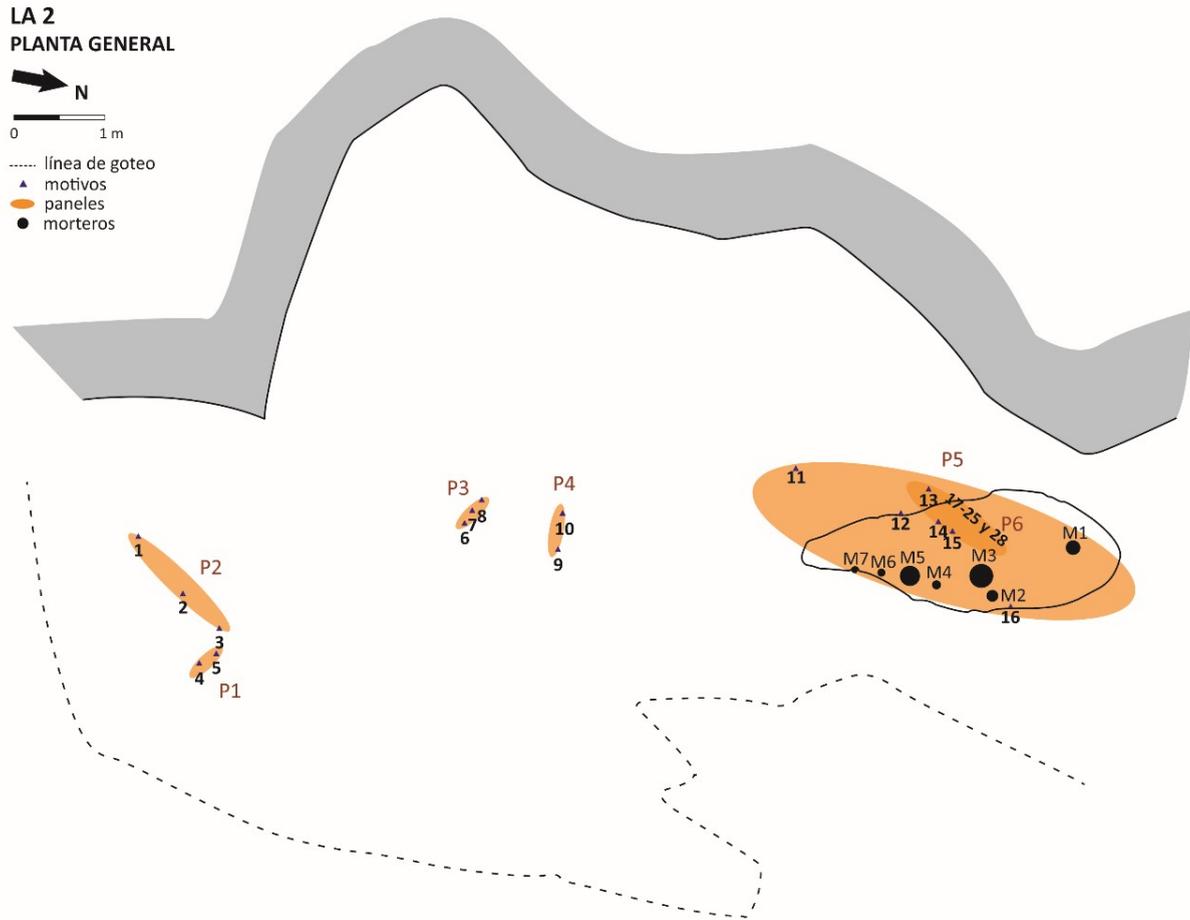


Figura 5.23: planta general de LA2 con ubicación de motivos en paneles y morteros. (En gris claro se señala el inicio de la pared del alero).

El panel 1 presenta orientación norte y recibe iluminación natural. Desde la línea de goteo, tanto la visibilidad como la visibilización son altas. Aunque presenta alteraciones naturales se han podido relevar dos motivos (M4 y M5). El motivo 4 ha sido clasificado como no figurativo lineal-puntiforme pintado en blanco con tratamiento plano y lineal. Constituye un conjunto de ocho pequeñas figuras ovales verticales –semejantes a pequeñas líneas- (de 2.5 por 3 cm de extensión cada una, completando una extensión de 12 cm por 10 cm el conjunto entero), que parecieran haberse realizado con aplicación de pintura con los dedos y presentan similitud formal con los motivos no figurativos puntiformes de LA1. El motivo 5 es un zoomorfo pintado en blanco, en el cual puede identificarse un tratamiento plano del cuerpo, cuello largo y ancho al igual que la cola, cabeza con una oreja pequeña de perfil y dos o posiblemente tres patas cuya cabeza se orienta hacia el techo del alero (Figura 5.25 y 5.27).



Figura 5.24: a. fotografía que detalla la relación espacial e invisibilidad entre LA1 y LA2; b. frente de LA2; c. detalle de roca con morteros y de alguno de los mismos.



Figura 5.25: fotografías con calcos de motivos del panel 1 de LA2 –procesadas con DStretch.

El panel 2, muy cercano al anterior, se encuentra orientado hacia el este y se compone de tres motivos (M1, M2 y M3). Presenta iluminación natural y desde la línea de goteo, tanto la visibilidad como la visibilización son bajas, ya que de este panel poco de sus motivos pueden observarse a simple vista y requiere de determinados movimientos corporales. El motivo 1 se ha identificado como un zoomorfo indeterminado pintado en rojo con tonalidad fuerte. El motivo 2 corresponde a una figura indeterminada con tratamiento plano de gran tamaño pintada en blanco con tonalidad moderada que cubre gran superficie del panel; por último, el motivo 3 –es un no figurativo lineal-puntiforme compuesto por 12 puntos o líneas ovaladas por encima y 7 puntos o líneas ovaladas por debajo, pintado en blanco con similares características al motivo 4. (Figuras 5.26 y 5.27).



Figura 5.26: fotografías y calco de motivos que componen el panel 2 de LA2.

Por su parte el panel 3, orientado al noreste, se compone de dos motivos zoomorfos orientados hacia el mismo lado y uno indeterminado. El motivo 6 corresponde a un camélido pintado de blanco con tratamiento plano, cuerpo ovalado, cuatro patas cortas, pequeña cola erguida y arqueada hacia afuera y cuello corto que culmina en la cabeza. El siguiente zoomorfo, junto con la figura indeterminada (M7 y M8), están pintados en blanco con una tonalidad más fuerte que la anterior. Presentan tratamiento plano y las características del zoomorfo son diferentes al descrito antes, ya que su cuerpo es menos ancho, con forma de semicírculo, el cuello aparece como una continuación del cuerpo, la cabeza no está bien definida por su mala conservación, y sus patas son largas con cola larga y arqueada, y orientada hacia arriba.

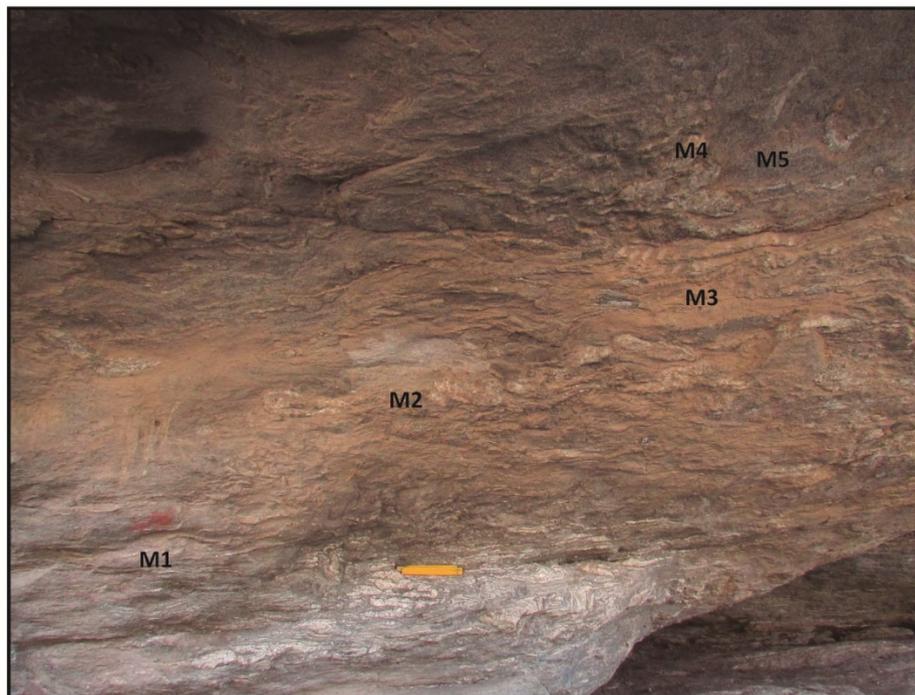


Figura 5.27: fotografía de paneles 1 y 2 de LA2 con detalle de motivos numerados.

El panel 4 también tiene orientación noreste y está integrado por dos motivos. Uno no figurativo circular (M9) pintado de blanco, con tratamiento lineal y puntiforme, con un punto central y que presenta pintura roja plena de tonalidad fuerte de diseño indeterminado por encima. El otro motivo (M10), de apariencia no figurativa, fue descrita como un diseño figurativo de un reptil o 'bicho' (*sensu* Recalde y Colqui 2016) con la cabeza orientada hacia el suelo, formado por líneas puntiformes. El dibujo está compuesto centralmente por una hilera vertical de nueve puntos hacia arriba y una línea horizontal de cuatro puntos, desde la cual, hacia el lado izquierdo bajan tres círculos, y del lado derecho, otros tres. En el centro hay tres líneas de siete u ocho puntos. (Figura 5.29).

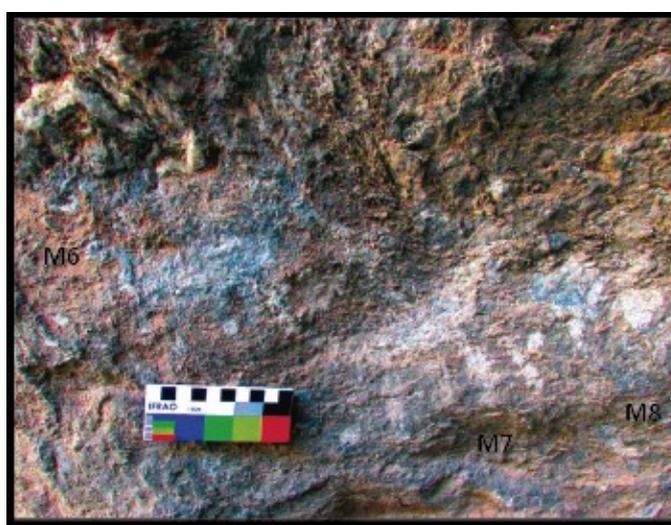


Figura 5.28: fotografía de panel 3 con motivos numerados, procesada con DStretch.

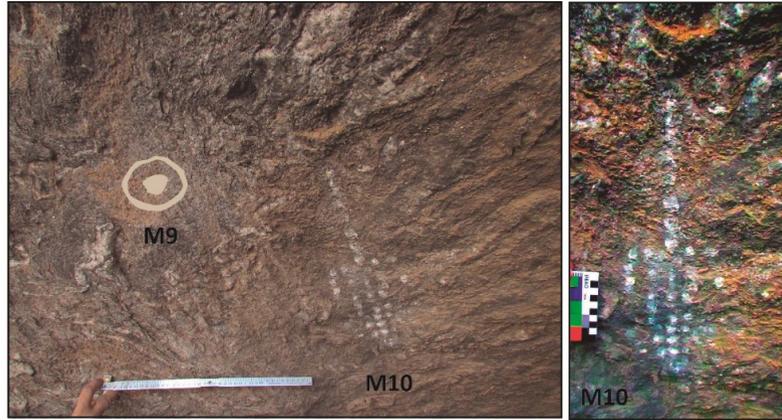


Figura 5.29: fotografía y calco de panel 4 con motivos numerados; y fotografía con detalle de M10 procesada con DStretch.

El panel 5 presenta orientación este y está integrado por ocho motivos (M11 a M16 y M26 y M27). Algunos de estos motivos fueron asignados a diseños no figurativos (M11, M26 y M27) (Figura 5.30) y otros diseños figurativos zoomorfos, principalmente camélidos con excepción de una figura ofídica (M12 a M16) (Figura 5.31). En cuanto a los primeros, se encuentran nuevamente motivos lineales puntiformes pintados en blanco con tratamiento plano y un diseño circular con tratamiento lineal. En relación con los diseños figurativos, los motivos 12 a 15 integran una hilera de zoomorfos, cuadrúpedos con cuatro extremidades pintados en blanco, de tratamiento plano, fácilmente visibles desde la línea de goteo. De izquierda a derecha, el primero de ellos es de tamaño mediano (M12), orientado hacia la izquierda, presenta cuerpo alargado con extremidades terminadas en bidígitos o almohadillas. Se evidencia pintura roja fuerte por encima de este motivo sin una forma clara. Continúa en orden el motivo 13, más pequeño, con tres extremidades, cuello horizontal, cabeza hacia abajo, orientado hacia la derecha. El siguiente cuadrúpedo es el de mayor tamaño de este conjunto, está orientada hacia la izquierda con cuerpo grande, cuello corto, desproporcionado en relación con el resto de sus componentes, en cuanto a su ubicación, el dibujo de la cabeza sobrepasa la grieta superior donde está ubicada la figura y, si bien el diseño se plasma de perfil, pareciera dar intención visual de frontalidad con perspectiva. El último camélido se orienta hacia la izquierda y es más pequeño, presenta cuello largo, cabeza rectangular, dos orejas paradas y cola larga. El último zoomorfo (M16) que integra el conjunto figurativo de este panel está representado por el motivo que mejor se visualiza desde la línea de goteo e incluso desde más lejos, por gran su tamaño y por su tonalidad –rojo fuerte. Se trata de la figura de una serpiente aparentemente bicéfala con cabezas asimétricas. El surco de unión ondulado entre cabezas mide 3 cm, y la cabeza izquierda presenta sus fauces abiertas con un apéndice que se extiende desde la cabeza hacia atrás, la cabeza derecha presenta una parte central circular que pareciera un ojo con similar apéndice.



Figura 5.30: fotografía de panel 5 con motivos no figurativos numerados, procesada con DStretch.

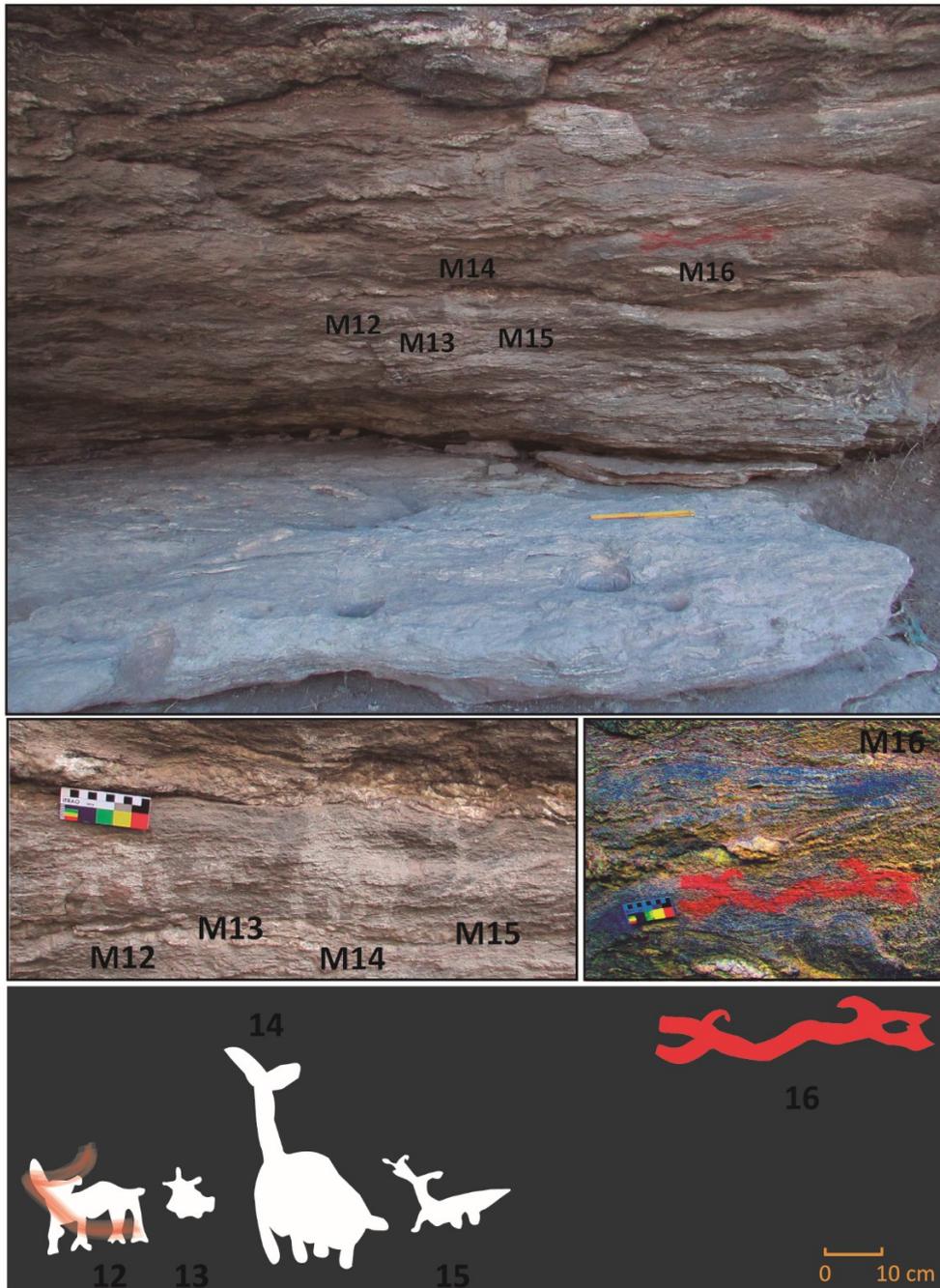


Figura 5.31: fotografías y calco con motivos figurativos numerados del panel 5 en relación con la roca con morteros y detalle de los motivos -procesadas con Dstretch.

El panel 6 corresponde al conjunto de motivos que se encuentran por encima del panel 5 donde el soporte comienza su inclinación hacia el techo del alero con una separación notoria de falla de la roca. Su visualización es de baja a nula, debiéndose adoptar posturas específicas para poder apreciar los motivos. Integra diez motivos figurativos zoomorfos (M17 a M25 y M28). Los motivos 17, 21, 22, 23, 24 y 25 (Figura 5.32) se corresponden con una hilera de camélidos de tamaño pequeño, pintados en rojo muy desleído orientados hacia la derecha de tratamiento plano, con cuerpo oval, cuatro patas cortas,

cola corta y parada, cuello corto a medio y cabeza pequeña. Se encuentran ejecutados con actitud dinámica.

El motivo 18 (Figura 5.32) también corresponde a un cuadrúpedo de mayor tamaño con tratamiento plano pintado en blanco, presenta cuerpo alargado, cuello largo y cabeza con dos orejas grandes, cuatro extremidades con vasaduras; las patas delanteras están más arriba y el modo de ejecución supone una actitud dinámica y ascendente o erguida. Existe en Los Algarrobales 2 un único caso de superposición entre motivos definidos –además de la pintura roja con tonalidad fuerte indeterminada por sobre algunos motivos blancos–, colocándose M18 por sobre M17 (Figura 5.32) –la hilera de cuadrúpedos en rojo débil es anterior al cuadrúpedo blanco.

Los motivos 19 y 20 (Figura 5.33) corresponden a cuadrúpedos de gran tamaño pintados en blanco con tonalidad débil; M20 presenta un tratamiento plano, cuatro extremidades largas y rectas, cuello corto como continuación del cuerpo ovoide, cola larga arqueada hacia abajo, no se percibe muy bien la cabeza. Este motivo sólo puede verse si el espectador apoya la espalda contra el piso del alero. El motivo 19 también presenta cuerpo grande, cuatro patas rectas y largas que culminan en bidígitos, cola larga y recta y no se ha podido definir bien la forma de la cabeza. Por último el motivo 28 fue registrado como una figura indeterminada, pintada en rojo con tonalidad débil en un espacio pequeño del soporte que sólo puede observarse si el espectador apoya la espalda contra el piso del alero y dirige su mirada hacia arriba.

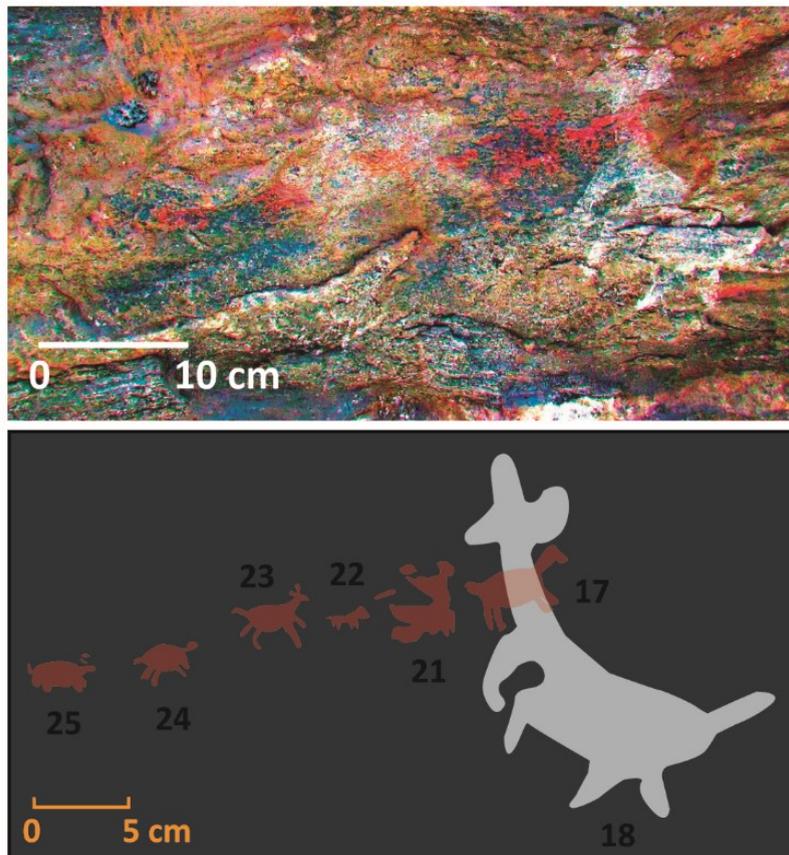


Figura 5.32: fotografía- procesada con Dstretch- y calco de motivos 17, 18 y 21 a 25 de panel 6 de LA2.

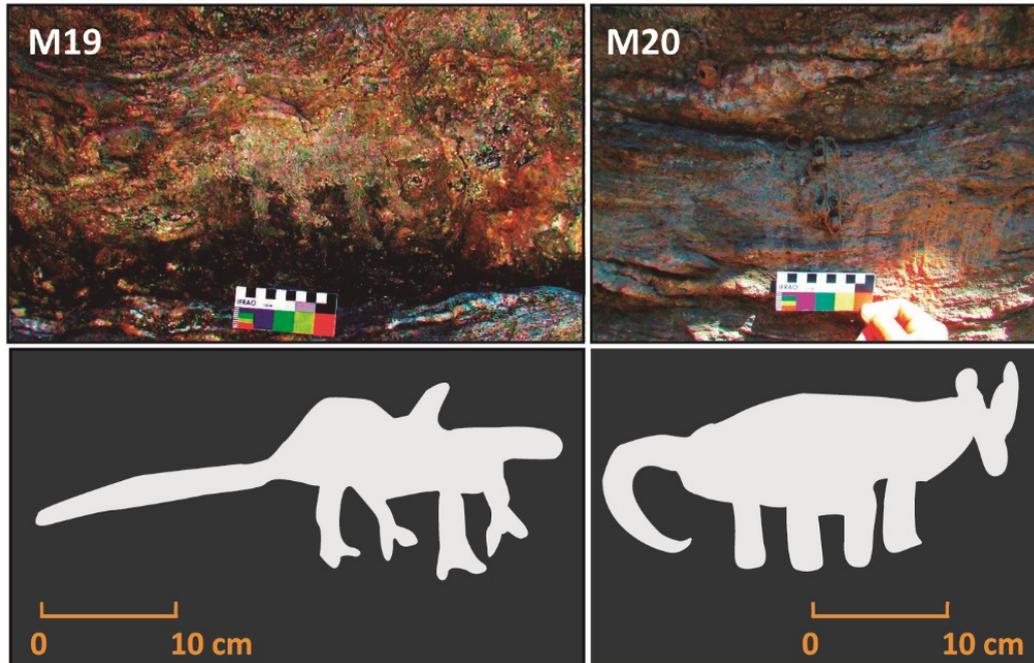


Figura 5.33: fotografías- procesadas con Dstretch- y calco de motivos 19 y 20 de panel 6 de LA2.

Con respecto a las figuras en general es posible entonces diferenciar al menos tres grandes grupos de eventos de pintado en este alero. Un primer grupo de motivos zoomorfos pequeños y una figura indeterminada habrían sido pintados en rojo en diferentes sectores de la pared y el techo, posteriormente un grupo diverso de figuras zoomorfas y no figurativas en tamaño mediano y grande se representaron en pintura blanca –actualmente estos conjuntos presentan variación en la tonalidad de blanco a blanco-crema- ocupando mayor cantidad de espacio por sobre el techo y paredes. Aquello que resulta difícil de definir es la relación temporal entre las figuras blancas con tonalidad débil – presentes en casi todos los paneles- y las figuras rojas. Un tercer grupo estaría constituido por los motivos pintados en rojo con tonalidad fuerte caracterizados principalmente por la figura zoomorfa ofídica y figuras indeterminadas. Existen claras evidencias que nos permiten pensar en que la diferencia de tonalidad entre los motivos rojos de este primer grupo y los del tercero corresponden efectivamente a diferentes eventos de pintado con mezclas pigmentarias disímiles. Por un lado es poco probable que estas características se deban a una conservación diferencial, puesto que el lavado y la impregnación de material por acumulación de perturbación faunística, como con los avisperos a través del tiempo, se mantienen de forma homogénea en las paredes y techos del alero. Por otro, la presencia de una clara superposición entre motivos bien definidos y otros casos que integran motivos definidos blancos y ‘dispersiones’ de pintura roja sugieren que no sólo se trata de mezclas rojas pigmentarias diferentes sino a momentos de ejecución de motivos distanciados en tiempo.

N° PANEL	N° MOTIVO	MEDIDAS (cm)		DESIGNACIÓN MORFOLÓGICA		TÉCNICA		
		ALTO	ANCHO	No fig	Fig	G	P	Mixta
1	4	2,5/12	3/10	L-Pu	-	-	B	-
	5	8.5	14	-	zoomorfo	-	B	-
SUBTOTAL				1	1		2	
2	1	10	17	-	zoomorfo	-	R	-
	2	17	37	-	indeterminado	-	B	-
	3	9/4	40/1,6	L-Pu	-	-	B	-
SUBTOTAL				1	1 fig + 1 indet		3	
3	6	14	7	-	zoomorfo	-	B	-
	7	13	12	-	zoomorfo	-	B	-
	8	5	6	-	indeterminado	-	B	-
SUBTOTAL					2 fig + 1 indet		3	
4	9	8	8	circular	-	-	B	-
	10	40	12	-	zoomorfo	-	B	-
SUBTOTAL				1	1		2	
5	26	-	39	L-Pu	-	-	B	-
	27	7	8	L-Pu	-	-	B	-
	11	5.5	7	circular	-	-	B	-
	12	12	13	-	zoomorfo	-	B	-
	13	7	8	-	zoomorfo	-	B	-
	14	21	17	-	zoomorfo	-	B	-
	15	12	11	-	zoomorfo	-	B	-
16	10	45	-	zoomorfo	-	R	-	
SUBTOTAL				3	5		8	
6	28	10	12	-	indeterminado	-	R	-
	17	3	7	-	zoomorfo	-	R	-
	18	18	25	-	zoomorfo	-	B	-
	19	14	25	-	zoomorfo	-	B	-
	20	16	27	-	zoomorfo	-	B	-
	21	4	5	-	zoomorfo	-	R	-
	22	1.3	3.2	-	zoomorfo	-	R	-
	23	3	4.5	-	zoomorfo	-	R	-
	24	3.5	3	-	zoomorfo	-	R	-
25	3	4	-	zoomorfo	-	R	-	
SUBTOTAL					9 fig + 1 indet		10	
TOTAL				6	19 fig. + 3 indet		28	

Tabla 5.2: medidas, diseños y técnicas de la totalidad de motivos de LA2 (G: grabado, P: pintura, L: lineal, Pu: puntiforme, B: blanco, R: rojo).

Los paneles en su totalidad se hallan localizados espacialmente al aire libre con acceso generalizado con luz natural durante casi todo el día debido a la topografía y orientación propias de esta estación, habiendo estado sujetos a similares alteraciones naturales a través del tiempo. Los temas representados dentro de las figuraciones incluyen principalmente diseños animales naturalistas, aislados o en grupos, estáticos y dinámicos sin integrar actividades humanas aparentes. Estos motivos no sugieren integrar una composición mayor ni argumento –con excepción de la hilera de camélidos dinámicos- y se extienden sin orden por sobre las anomalías del soporte rocoso. No hay casos de utilización de características naturales del soporte para crear una composición ni articulación sobre un eje específico. Escenográficamente no se compone como un conjunto unitario y exige una pluralidad de puntos de vista por parte del espectador. Cabe destacar que, por su ubicación y características formales, un motivo llama la atención visual por sobre los demás, se trata de la figura ofídica bicéfala –motivo figurativo fantástico- pintada en rojo con tonalidad fuerte que recuerda a las representaciones serpentiformes con cabezas felínicas definidas para la entidad Aguada (Gordillo y Basile 2017 entre otros) (Gordillo com. pers., marzo 2008). Más allá de esta particularidad, la visualización de los motivos en general, considerando todos los paneles, es alta, la mayoría pueden apreciarse desde el exterior.

El conjunto de figuras no integran una narración evidente ni presentan un discurso por fuera del propio movimiento de los ejecutores/espectadores atravesando el alero. Es posible circular por el mismo en sus diversas direcciones y adoptar diversos *puntos de vista* (Figura 5.34), así como visualizarlo de frente en una posición corporal cómoda y erguida siguiendo la línea de goteo. De este modo, no hay movimientos obligados en la estación, aunque efectivamente deben adoptarse posiciones corporales específicas para visibilizar/actuar en determinados paneles así como para incorporarse hacia los morteros, que se hallan por debajo del techo del alero, al interior de la línea de goteo (Figura 5.35 a).

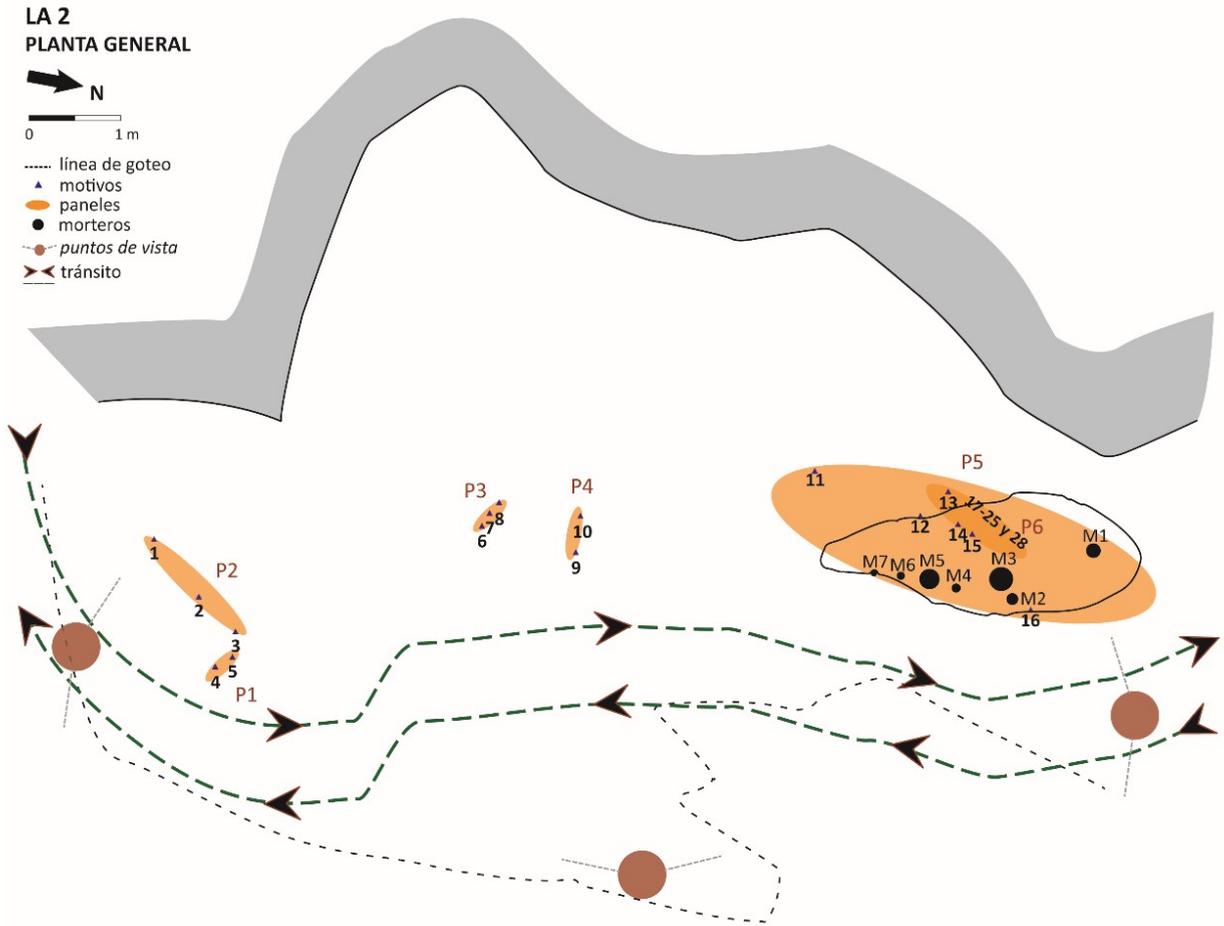


Figura 5.34: planta de LA2 con diagramas de tránsito y percepción visual a partir de puntos de vista.

A escala de la estación la visibilización del alero es puntual debido a que actualmente es posible divisar esta estación de forma específica dentro de la unidad fisiográfica y no se encuentra al interior de un afloramiento de mayor tamaño, sin embargo esta misma condición aislada y debido a que se emplaza en un sector deprimido de la topografía su visibilización es baja. Por último, la visibilidad del entorno desde Los Algarrobales 2 es limitada, mantiene intervisibilidad con Los Algarrobales 1 pero no con el resto de los sitios. (Figura 5.35 b, c y d).



Figura 5.35: a. fotografía performativa para visualizar los paneles en LA2; b. visibilización de LA 2 a pocos metros de distancia; c. visibilización de LA2 desde mayor distancia y relación con embalse artificial; d. visibilidad desde LA2 hacia LA1.

5.4 Los Algarrobales 3 (LA3)

Los Algarrobales 3 es el nombre otorgado a un pequeño alero en una gran formación rocosa que había sido previamente nombrado 'El Lechico' por de la Fuente (1979) -nombre de unos arbustos que crecen cercanos al agua. Es también conocido como 'Condorhuasi' por los pobladores y trabajadores de la zona. Este nombre se debe a su cercanía al 'Pozo del Condorhuasi', una gran formación rocosa deprimida en donde el arroyo Condorhuasi se encajona y su afluente continúa de forma subterránea. Manteniendo la marcha por el lecho del arroyo tal zona de grandes rocas acumuladas deben bordearse en una única posible dirección, que coincide con la localización de este alero. Está emplazado a 690 msnm, orientado hacia el noreste (Figura 5.36 y 5.37), y en cuanto a sus dimensiones, mide 15 m de extensión por 7 m de profundidad y lo que respecta a la pequeña cavidad del alero presenta poca altura, no superando el metro y medio.

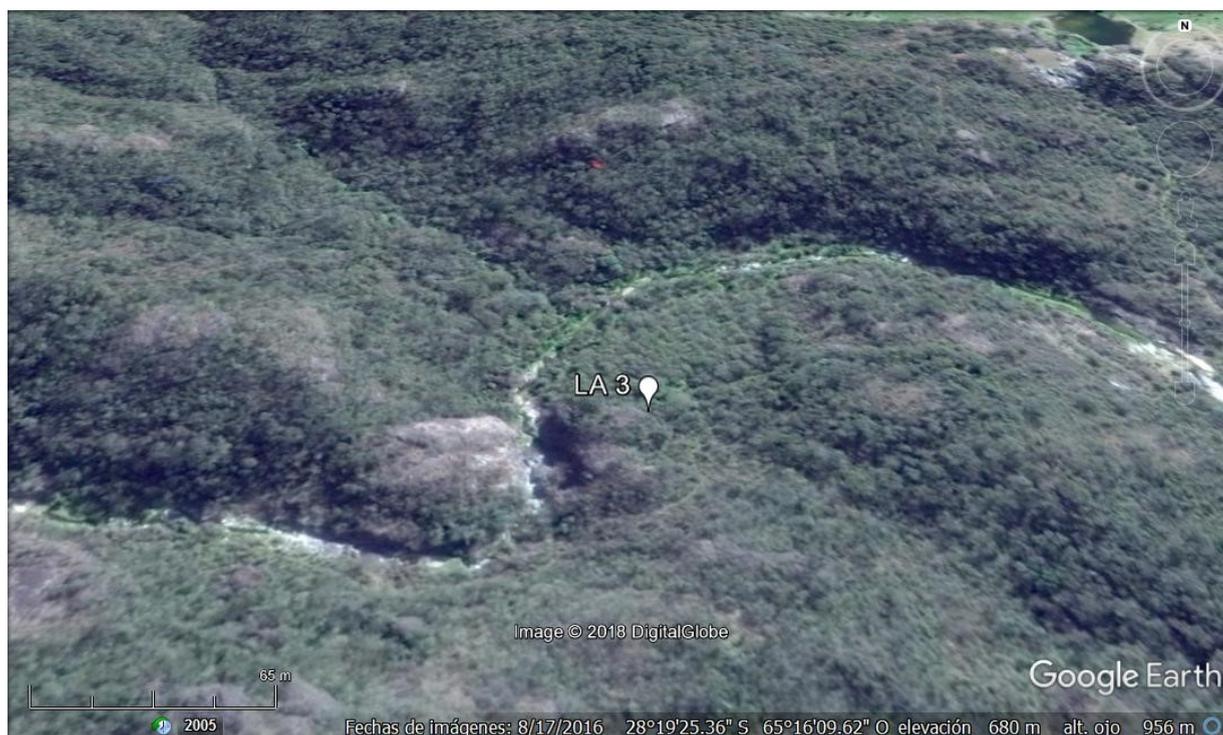


Figura 5.36: imagen satelital con ubicación de Los Algarrobales 3.

Este goteo irregular que no cubre en su totalidad la roca con cuatro morteros que se encuentra en la base del afloramiento y directamente asociada a los paneles con arte rupestre. La principal causa de erosión del alero es parte de un afloramiento cuyo paredón superior posee gran altura y forma una línea de soporte es la exfoliación de la roca metamórfica. La superficie del mismo está conformada en gran parte por la base del afloramiento. Si bien se encuentra a escasa distancia de Los Algarrobales 1 y Los Algarrobales 2, en época estival el acceso a Los Algarrobales 3 es totalmente complejo debido a la alta densidad de vegetación. Por su orientación y características topográficas presenta iluminación natural. (Figura 5.38).

En el sector de la pared norte, techo y en la topografía siguiente por encima del techo, con diferentes orientaciones y separados por fracturas o grietas, se ubican los cuatro paneles en los que pudieron relevarse un total de 95 motivos (si bien los antecedentes bibliográficos describían un total de 102 motivos, ver Capítulo 2, apartado 2.2.1) (Figura 5.37). Cabe destacar que en la misma unidad topográfica hay variedad de aleros de grandes dimensiones y fue seleccionada sólo esta pequeña oquedad para representar una variedad de figuras en diversas técnicas, colores y diseños.

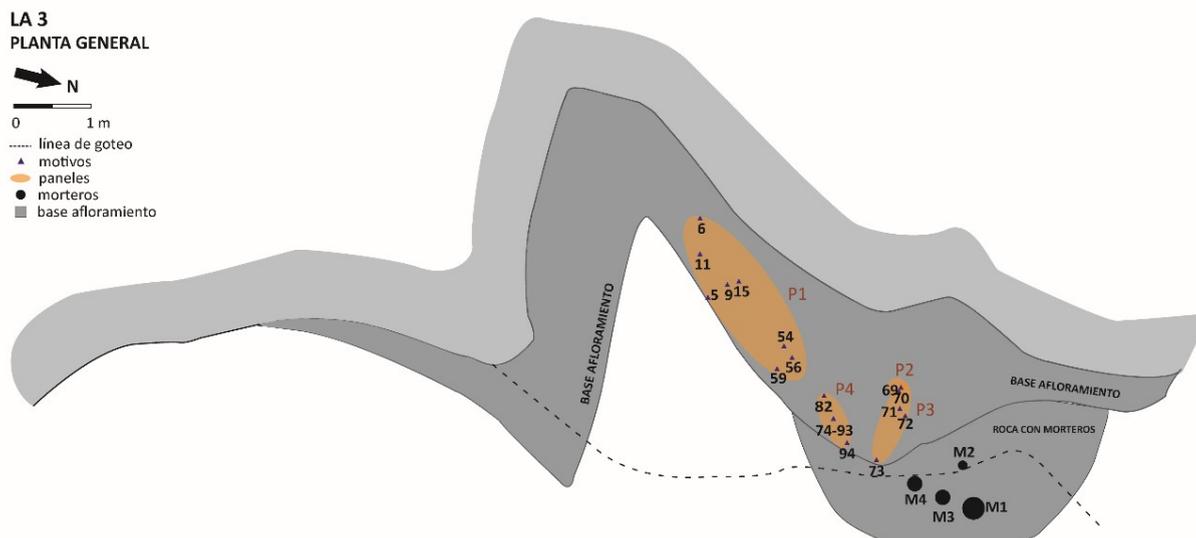


Figura 5.37: planta general de LA3 con ubicación de motivos en paneles y morteros. (En gris claro se señala el inicio de la pared del alero y en gris oscuro la base del afloramiento que incluye la roca con morteros).



Figura 5.38: a. vista de Los Algarrobales 3; b. detalle de roca base del afloramiento con morteros; c. vista panorámica del 'Pozo del Condorhuasi'.

El panel 1 (Figura 5.39 y 5.40⁴⁴) presenta orientación sureste, recibe iluminación natural y está alterado principalmente por condiciones diversas de exfoliación de la roca. Conformar un conjunto variado de 68 motivos, de los cuales 17 son no figurativos, 45 son figurativos y seis indeterminados, los segundos han sido clasificados en diferentes clases de zoomorfos (44:45), y antropomorfos (1:51). Las

⁴⁴ Si bien el panel 1 presenta gran diferencia de volúmenes e inclinaciones, en esta figura se mantuvieron -de forma plana- las relaciones espaciales y orientaciones entre los motivos, y se reconstruyeron con delineado verde los motivos grabados.

características particulares de cada uno de estos motivos para el panel 1 se consignan en la Tabla 5.3, y es posible reconocer ciertas características distintivas entre estos dos grandes conjuntos:

~ Entre los motivos no figurativos se han registrado diseños lineales puntiformes (M1, M2, M3, M10, M12, M58), lineales (M8, M56, y M68), lineal rectangular (M13), lineal con punto (M9), circulares concéntricos (M8, M19, M24, M46 y M47), lineal reticulado (M38). Los tratamientos de los diseños son planos, lineales y, en conjunción, plano-lineales. Se encuentran pintados en diversas tonalidades de blanco –blanco, blanco pálido, blanco rosado-, en negro, en combinación de pintura negra con blanca, rojo con blanco y combinando técnicas de grabado –raspado- con pintura blanca- con tonalidades débiles, moderadas y fuertes. Los tamaños varían entre pequeños, medianos y grandes, y en algunos casos, los motivos parecieran ser continuaciones extensas entre sí pero la mala conservación parece no haber mantenido la unión entre esas partes (como ocurre con el caso de M56 y M68).

~ El conjunto de diseños figurativos integra zoomorfos de diversos tamaños pequeños, medianos y grandes, pintados en diversas tonalidades de blanco, negro, rojo con blanco, negro con blanco y grabados mediante raspado -débiles, moderadas y fuertes- y un antropomorfo (M 65) con motivos lineales pintado en negro y blanco. La mayor cantidad de figuras corresponden a cuadrúpedos (ver Tabla 5.3) y también están presentes en dos casos los ofidios. Cabe aclarar que los motivos no figurativos numerados 2, 7, 8 y 10 se integraron como parte de un motivo figurativo mayor con forma ofídica, debido a que por sus características técnico-morfológicas similares integran la misma composición (M6).

A escala de los motivos, y con mayor de detalle, en este panel es posible reconocer una variedad de diseños no figurativos con diferentes características técnico-morfológicas (Figura 5.41). Se han registrado en este sitio también -al igual que en LA1 y LA2- los conjuntos lineales puntiformes pintados en blanco con tonalidad débil (M1, M3, M12 y M58), ejecutados con tratamiento plano, las formas varían entre circulares y ovals. Estos diseños en general no mantienen un patrón regular por grandes extensiones y se han aprovechado microtopografías para ubicarlos. En el caso del motivo 3 es posible reconocer una extensión lineal mayor que en los otros casos y probablemente se hubiese extendido por más sectores del panel –los mismos presentan actualmente exfoliación de la roca. Aparecen de forma clara por debajo de otros motivos en todos los casos en que hay superposición y debieron ser una de las formas que primero se habrían representado en este sitio. En varios sectores del panel pareciera haber pintura previa muy desleída blanca cuyo total registro resulta complejo debido a la falta de conservación, a los procesos de lavado en el soporte y a su similitud con las características propias de la roca.

N° PANEL	N° MOTIVO	MEDIDAS (cm)		DESIGNACIÓN MORFOLÓGICA		TÉCNICA		
		ALTO	ANCHO	No fig	Fig	G	P	Mixta
1	1	1,5	1,5/90	L-Pu	-	-	B	-
	2	1,5	1,5/67	L-Pu	-	-	B	-
	3	2/1,5	1,5/1,4	L-Pu	-	-	B	-
	4	6	8	-	zoomorfo	-	B	-
	5	13	24	-	zoomorfo	-	B	-
	6	7	275	-	zoomorfo	-	B	-
	7	1,5	1,5/80	L-Pu	-	-	B	-
	8	3	26	L	-	-	B	-
	9	8	8	L-punto	-	-	R+B	-
	10	2	21	L-Pu	-	-	B	-
	11	9	16	-	zoomorfo	-	B	-
	12	7	22	L-Pu	-	-	B	-
	13	11	60	L-rectangular	-	-	-	Ra-B
	14	16	16	-	zoomorfo	-	R+B	-
	15	9	22	-	zoomorfo	-	B	-
	16	10	25	-	zoomorfo	-	B	-
	17	3	8,5	-	zoomorfo	-	B	-
	18	3	6	-	zoomorfo	-	B	-
	19	5,5	4,5	C-conc	-	-	B	-
	20	3	7	-	zoomorfo	-	N	-
	21	4	9	-	zoomorfo	-	N	-
	22	3	8	-	zoomorfo	-	N	-
	23	6	7	-	zoomorfo	-	N	-
	24	9	8	C-conc	-	-	B+N	-
	25	2,5	23	-	zoomorfo	-	B	-
	26	4	8	-	zoomorfo	-	B	-
	27	7	10	-	zoomorfo	-	B	-
	28	3	5	-	zoomorfo	-	N+B	-
	29	3	8	-	zoomorfo	-	B	-
	30	4	8	-	zoomorfo	-	N	-
	31	6	7	-	indeterminado	-	B	-
	32	7	8	-	indeterminado	-	N+B	-
	33	7	6	-	zoomorfo	-	N	-
	34	8,5	13	-	zoomorfo	-	R+B	-
	35	4	6	-	indeterminado	-	B	-
	36	11	8	-	zoomorfo	-	B	-
	37	13,5	12	-	zoomorfo	-	B	-
	38	5	5,5	L-reticulado	-	-	B	-
	39	5	7	-	zoomorfo	-	B	-
	40	20	15,5	-	indeterminado	-	B	-
	41	5	7,5	-	indeterminado	-	B	-
	42	3	7	-	indeterminado	-	B	-
	43	8	10,5	-	zoomorfo	-	B	-
	44	20	17	-	zoomorfo	-	B	-
	45	10	9	-	zoomorfo	-	B	-
	46	6	7	C-conc	-	-	N	-
	47	10	10	C-conc	-	-	N	-
	48	12	9	-	zoomorfo	Ra	-	-
	49	5	6	-	zoomorfo	-	N	-
	50	4	6,5	-	zoomorfo	-	B	-
	51	5	5,5	-	zoomorfo	-	B	-
	52	3	4	-	zoomorfo	-	B	-
	53	2,5	3	-	zoomorfo	-	B	-
	54	21	21	-	zoomorfo	-	R+B	-
	55	12	20	-	zoomorfo	-	B	-
	56	9,5	14,5	L	-	-	B	-
	57	5	9,5	-	zoomorfo	-	B	-
	58	1,5	16	L-Pu	-	-	B	-
	59	22	25	-	zoomorfo	Ra	-	-
	60	9	12	-	zoomorfo	Ra	-	-
	61	6	9	-	zoomorfo	Ra	-	-
	62	8	19	-	zoomorfo	Ra	-	-
	63	13	24	-	zoomorfo	Ra	-	-
	64	16	24	-	zoomorfo	Ra	-	-
	65	5/7	5/11	-	antropomorfo	-	N	-
	66	8	6,5	-	zoomorfo	-	N	-
	67	17	16	-	zoomorfo	-	B+N	-
	68	31	30	L	-	-	B	-
TOTAL				17	45 fig. + 6 indet	7	60	1

Tabla 5.3: medidas, diseños y técnicas de la totalidad de motivos del panel 1 de LA3 (G: grabado, P: pintura, L: lineal, Pu: puntiforme, B: blanco, R: rojo, N: negro, Ra: raspado, C-conc: círculos concéntricos).



Figura 5.39: a. Ubicación y extensión del panel 1 de LA3; b. fotografías secuenciales del mismo panel.

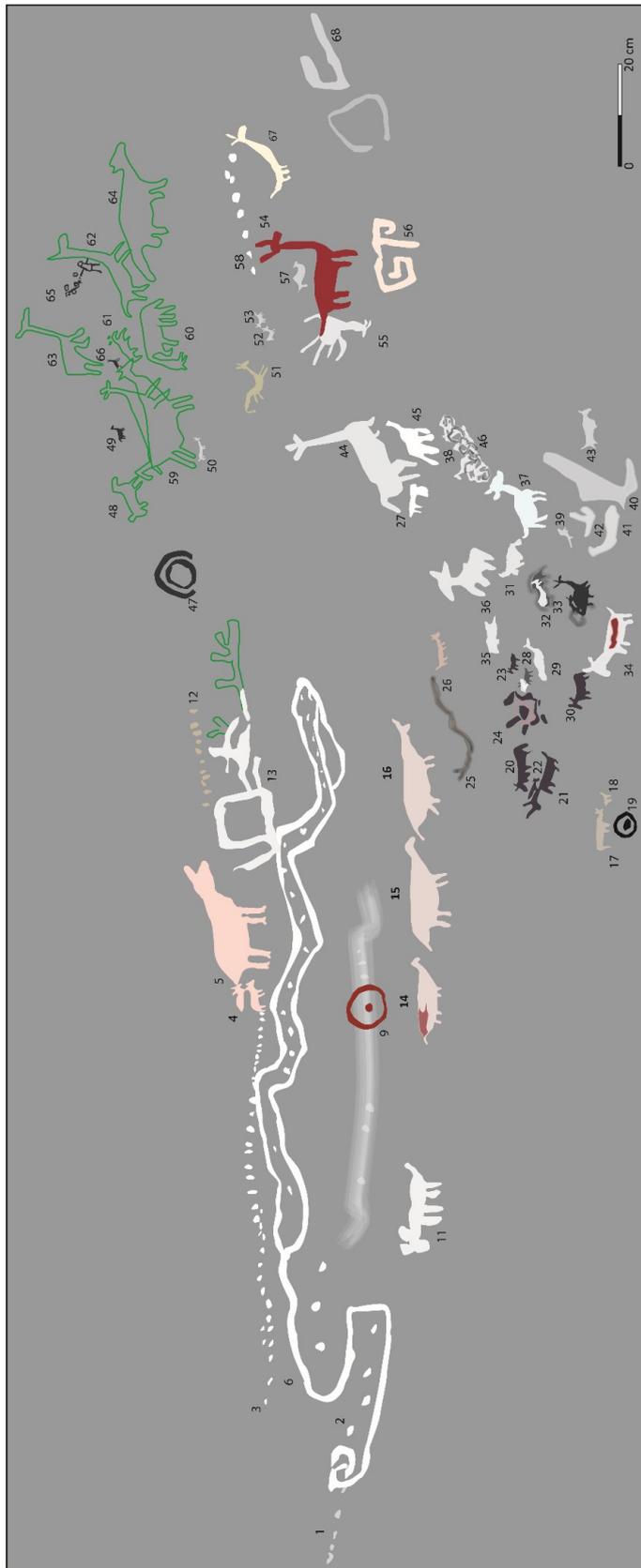


Figura 5.40: reconstrucción gráfica mediante calcos de motivos numerados en panel 1 de Los Algarrobales 3.

Dentro del conjunto no figurativo del panel 1, en diversas ocasiones se han registrado motivos circulares concéntricos y lineales con punto central, en algunos casos aislados, y en otros formando parte de composiciones que integran varios motivos diferentes ejecutados con similar técnica. Entre aquellos aislados –no en el sentido de su lejanía espacial, sino por sus características formales que los diferencian de otras composiciones- se destaca un círculo con punto central de tratamiento lineal pintado en rojo con tonalidad muy fuerte (M9) que aparece sobre pintura muy desleída en la base.⁴⁵ El mismo presenta similar color al motivo figurativo cuadrúpedo M54 que se tratará posteriormente y que, como se verá, se superpone a los diversos motivos ejecutados en tonalidades de blanco. Al igual que M9, el motivo 47 - pintado en negro- aparece aislado compositivamente y en un sector ampliamente alterado por condiciones naturales. Los motivos no figurativos pueden también participar de una composición mayor, como M19, M24, M46, y parte de M65. Todos tienen en común estar ejecutados de forma lineal con pintura negra (aunque en dos casos –M24 y M46- se combinó con pintura blanca como partes integradas), estar relacionados a conjuntos figurativos que incluso mantienen las mismas características formales de ejecución y presentar tamaños pequeños. En todos los casos pintados en negro, la tonalidad es de muy débil a débil y la identificación de los motivos generalmente es posible a partir de procesar las imágenes mediante el mejoramiento digital que permite el programa DStretch. Por su parte, los motivos lineales aparecen generalmente aislados, pintados en blanco pálido y blanco con tonalidad fuerte (M56 y M68) con tamaño grande en relación con los restos de los motivos no figurativos. Un caso específico presentó una figura rectangular con tratamiento lineal (M13) unido a otras líneas, pintada en blanco con tonalidad similar al motivo figurativo zoomorfo M6, pero con mayor grosor o surco. El sector donde ambos motivos se unen pareciera tratarse de una yuxtaposición debido a las características lineales que ambos mantienen y las inclinaciones en la ejecución, donde de cierta forma el dibujo completo ‘fluye’ hacia un mismo punto. Una característica peculiar de M13 lleva a pensar en la modalidad de ejecución, mediante técnica mixta, de algunos motivos –y que ya se ha planteado para los sitios antes descritos-, en relación con que parte de su trazado pareciera haber perdido la pigmentación exponiendo la superficie grabada de la roca continuando exactamente con la forma que esa figura mantiene. De este modo, nuevamente existe cierta tendencia hacia una posible preparación previa de la superficie del soporte para obtener una base homogénea en textura y color sobre la cual se colocaría la pintura.

⁴⁵ La extensión real y total de esta pintura blanquecina de tonalidad muy débil –que a la vez pareciera comprender puntiformes con forma irregular- fue imposible de determinar con exactitud, debido a que se ‘funde’ en la mayoría de los casos con otros sectores naturales de la roca de apariencia similar, por lo que se ha decidido no otorgarle numeración de motivo pero si marcar en la Figura 5.40 su presencia de forma esquemática para destacar el caso de superposición.

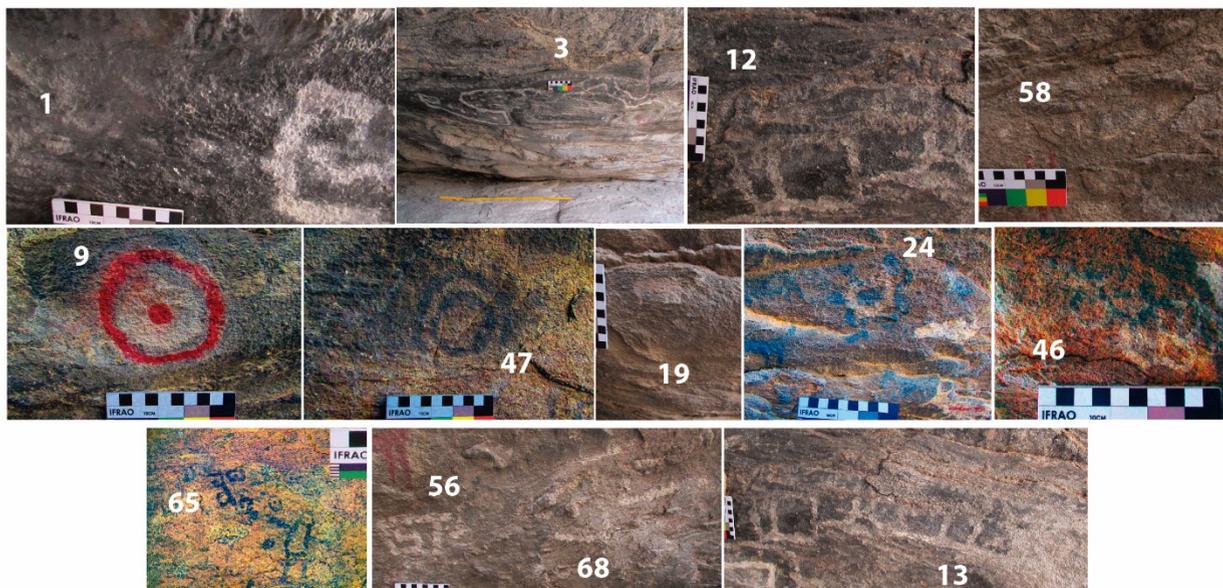


Figura 5.41: motivos no figurativos del panel 1 de LA3 –algunas de ellas procesadas con DStretch.

Los motivos clasificados como figurativos para el panel 1 incluyen una variedad de diseños. Se han destacado las figuras serpentiformes de dos ofidios (Figura 5.42), principalmente el motivo 6 que estructura gran parte del sector más interior del alero de este panel con su gran tamaño y disposición. Se caracteriza por estar pintado en blanco con tratamiento lineal, la cola de la serpiente comenzaría en lo más profundo de la oquedad dirigiendo su cabeza hacia el exterior. La cola está demarcada mediante líneas, acompañadas y continuadas con puntos (M2), que luego se abren y separan para formar el cuerpo que fue rellenado con puntiformes en su interior hasta contornear una gran extremidad –posiblemente la cabeza. Esta figura mantiene la misma dirección que el motivo puntiforme M3 aunque los puntos que la componen presentan una tonalidad más fuerte que aquel. La figura se mantiene bastante recta en relación con los volúmenes cambiantes de la topografía del panel ya que fue ejecutada en un espacio más homogéneo entre el primer cambio topográfico brusco, presente entre la base del afloramiento y la pared del mismo, y el segundo cambio brusco producto de una grieta entre la pared y lo que conforma ya el techo del pequeño alero. Este espacio a su vez posee una tonalidad oscura que le permite resaltar tal apariencia de homogénea. Esto permite preguntarse nuevamente acerca de la posibilidad de que esta cualidad formara parte de una preparación previa de las superficies, o por el contrario, si esa característica constituyó un factor determinante para la elección del sector donde se representó el arte rupestre. Sea una opción u otra, o ambas –superficies consideradas propicias para pintar a la vez sometidas a una preparación con técnicas de aplicación de pinturas oscuras para generar homogeneización y contraste- actualmente este espacio, mediante tales características, conforma una composición particular entre fondo y figura, que resalta el contraste y la profundidad. Si bien la figura completa es de gran tamaño, no son numerosos los casos de superposiciones, y relativamente –en comparación con todo el panel-, hay poca agrupación de motivos en este sector. De forma clara las líneas del motivo 6 se superponen a los puntiformes (M1 y M3) en el sector de la cola y en uno de los zigzag que conforman el cuerpo. Características muy diferentes presenta el segundo motivo figurativo registrado como ofídico (M25) en un sector inferior al anterior. Presenta pintura blanca muy grisácea cuya débil tonalidad contrasta con un contorno más oscuro dado por la formación natural del soporte, su tratamiento ha sido lineal y presenta escasos detalles. Ambos extremos están cerrados, uno de ellos se abre y culmina en dos puntas.

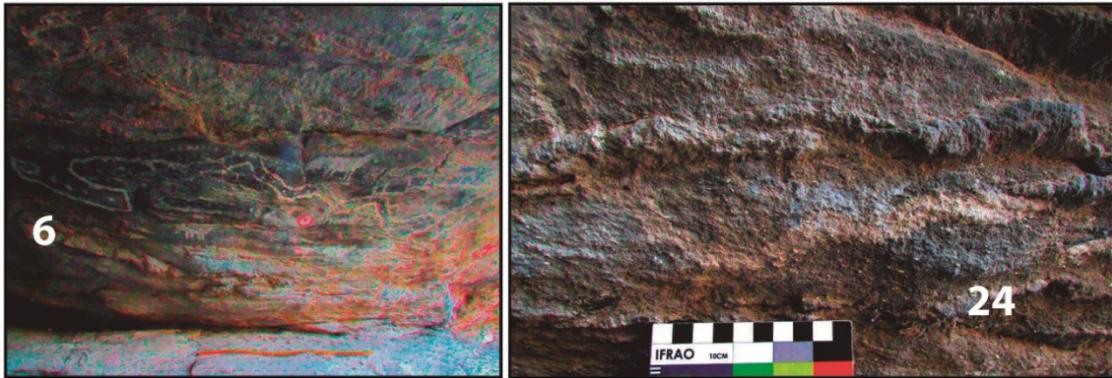


Figura 5.42: motivos figurativos de diseño ofídico del panel 1 de LA3 –algunas fotografías procesadas con DStretch.

Dentro de tal conjunto de figurativos se destaca en el panel un único diseño figurativo antropomorfo, de tamaño pequeño, ejecutado de frente, con tratamiento lineal y pintado de negro (M65 en Figura 5.41). La cabeza aparece como un círculo con punto central –la misma forma se repite por separado en la continuación lineal de la composición de este motivo-, unida al cuerpo oval e irregular del cual salen a cada lado los brazos extendidos con insinuación de manos o dedos y, por debajo las piernas extensas –casi del mismo largo que el cuerpo. Este motivo muestra una continuación no figurativa que integra, además de las pequeñas figuras circulares con punto central, un dibujo lineal que culmina en espirales en sus extremos, podría tratarse de una figura zoomorfa con cabeza o mandíbulas grandes, patas cortas y arqueadas hacia adentro –uniéndose entre sí en los extremos- y cola larga espiralada hacia adentro. El brazo izquierdo de la figura humana se extiende por sobre un motivo zoomorfo de mayor tamaño elaborado mediante grabado –raspado- sobre la topografía (M62), que pertenece a un conjunto de un grupo de motivos grandes elaborados con esta misma técnica. Por el tamaño, tonalidad y cercanía, este motivo antropomorfo parece estar relacionado con los cuadrúpedos M49 y M66 (ver Figura 5.40), aunque éstos presentan tratamiento plano y fueron ejecutados de perfil mirando hacia donde se ubica M65. El motivo 66 también se superpone a una de las figuras de este conjunto grabado (a M59). En general los motivos figurativos ejecutados en pintura negra presentan tamaños muy pequeños a pequeños, aparecen en los sectores medios del panel y más cercanos al exterior de la oquedad, y son parte de grupos de motivos con relación anecdótica.

La mayor cantidad de diseños figurativos, como he establecido previamente, corresponden a cuadrúpedos (Figura 5.43), especialmente camélidos con diversos tratamientos plásticos y formas de ejecución. De izquierda a derecha del panel –desde la mirada del observador-, desde lo profundo hacia el exterior, se destaca un motivo de tamaño mediano pintado de blanco (M11) con tratamiento plano, orientado hacia la izquierda, cabeza hacia abajo –misma altura que el cuerpo-, con dos orejas largas, cuello corto, cola parada en diagonal y cuatro patas con extremos rectos redondeados. Este motivo se encuentra relativamente aislado por debajo de los puntiformes y el gran ofidio que atraviesa transversalmente este panel. En la misma línea espacial –hacia el centro del panel- se registró un conjunto de tres camélidos en hilera (M14, M15 y M16) orientados hacia la derecha de tamaño medio (van de menor a mayor en tamaño entre sí). El tratamiento es plano, pintados en blanco y uno de ellos (M14) presenta pintura roja de forma irregular sobre la parte trasera de su lomo –anca-, de color y tonalidad similar al motivo no figurativo 9. Se ejecutaron con lomo recto, panza curvada, cuellos cortos hacia adelante, cuatro extremidades con bidígitos indicados e insinúan encontrarse en movimiento.

En esta misma línea vertical, pero en la parte superior de M6, se reconoce una escena que integra tres zoomorfos (M4 -integra los dos pequeños- y M5), uno de ellos muy desleído. Pareciera tratarse de un gran camélido con sus crías, con tratamiento plano, pintados en blanco y orientados hacia la derecha. El cuerpo es alargado y presentan cuatro extremidades con bidígitos señalados; poseen cuello corto como continuación del cuerpo, la cabeza de los más pequeños presenta dos orejas hacia atrás y en el caso del mayor hacia adelante. Las posibles crías se hallan por debajo de la cola pequeña e insinuada del más grande, también con cuatro patas, pero sin huellas en planta.

Hacia el centro del panel, en el sector inferior, se destaca un conjunto de seis motivos pintados en negro, asociados con el motivo no figurativo M24 (M20, M21, M22, M23, M28 y M30). De tamaño pequeño, fueron ejecutados orientados hacia la izquierda -con excepción de M22- con tratamiento plano, cuerpo lineal, cuello recto, cabezas ovales, cuatro patas y dos orejas. Sólo dos de ellos presentan cola corta y parada. Cercanos a este conjunto, y asociados espacialmente con el motivo no figurativo M19 -porque fueron representados en una pequeña saliente microtopográfica- aparecen dos zoomorfos pintados en blanco muy desleído con cuerpo recto. El único que presenta cabeza está orientado hacia la derecha (M17 y M18). Uno de estos motivos se encuentra por debajo (M30) de un zoomorfo pintado en blanco con tonalidad fuerte de tamaño un poco mayor (M34). Se trata éste del motivo más inferior de todo el panel, ejecutado en una superficie inclinada hacia abajo cercano a la zona donde la pared norte del alero se une con la base del afloramiento. Pese a esta ubicación y con una postura corporal compleja es fácil visualizar a este cuadrúpedo porque llama la atención la línea roja pintada en el medio de su cuerpo, la cual podría haber sido parte de su ejecución primaria, junto con la pintura blanca y oficiando la línea roja como un relleno de la anterior o podría haber sido adicionada luego por encima del motivo blanco. Orientado hacia la izquierda, presenta tratamiento plano con cuerpo ovoide -el lomo es más plano-, cuatro patas cortas, cola parada y levemente arqueada hacia adentro, el cuello es corto y ancho -continúa el grosor del cuerpo-, hocico alargado y dos orejas grandes con una leve curvatura. Otros zoomorfos fueron pintados en blanco en este mismo sector del panel. Los motivos 36 y 37 presentan tamaños similares, orientados hacia la izquierda y derecha respectivamente, lomo plano y panza ovalada, cuatro patas relativamente finas, cuello alargado y parado, cola levantada levemente arqueada hacia adentro -para el caso de M37, hocico largo y dos orejas inclinadas hacia atrás levemente arqueadas. De menor tamaño y diferente tipo de ejecución, el motivo 26 se orienta hacia la derecha; de tamaño pequeño, tratamiento lineal, cuello hacia adelante, hocico alargado, dos orejas pequeñas y cola corta erguida. Llama la atención, en este conjunto asociado por su cercanía, una figura cuadrúpeda pequeña pintada en negro con tonalidad moderada (M33), tratamiento plano, cuerpo ovoide, cuatro patas cortas, cuello largo y erguido, hocico recto y dos grandes orejas paradas hacia arriba. La misma presenta la peculiaridad de una cola larga y arqueada hacia adentro, continuando la curvatura del cuerpo, que culmina en otra cabeza de perfil con hocico levemente cuadrangular y una oreja. A partir del procesamiento de la fotografía con DStretch es posible identificar que no presenta la misma tonalidad de negro en todas sus partes, diferenciando una parte más oscura y otra más débil. A partir de esto, es posible plantear dos alternativas: este motivo pudo haber sido confeccionado con esta forma en un solo acto de ejecución y posteriormente tener una conservación diferencial; o por el contrario, el motivo negro más fuerte -con un cuello largo arqueado sobre su lomo y cabeza cuadrangular- se pintó sobre otro negro previo de cuello parado recto y cabeza oval alargada y orejas erguidas rectas del cual aprovechó parte del cuello como cola, generando la ilusión óptica de dos cuellos o cuello y cola con cabezas. A su vez, es posible también que esta segunda opción incluyera la intención de adicionar este motivo al previo para generar tal conjunción visual y temática, que en definitiva, es la que observamos hoy día.

En este mismo sector se presentan pintados en tonalidades de blanco varios motivos zoomorfos con poca conservación y figuras indeterminadas (M29, M31, M32, M35, M39, M43, M45 y M27) cuyas características formales del diseño no llegan a apreciarse en su totalidad.

El motivo de mayor tamaño (M44) de este sector medio del panel presenta características de ejecución un tanto diferentes de las descritas previamente para otros cuadrúpedos. Orientado hacia la derecha, posee tratamiento plano, cuerpo oval alargado, cola con inclinación hacia abajo, cuatro extremidades relativamente cortas –las delanteras son más cortas-, cuello largo y recto, hocico alargado y dos orejas redondeadas altas y paradas.

Hacia la zona más exterior del panel –el sector derecho desde el punto de vista del espectador- se despliegan en la parte superior un conjunto de cuadrúpedos (M48, M59 –integra dos figuras similares superpuestas-, M60, M61, M62, M63 y M64), posiblemente camélidos, de tamaño pequeño, medianos y grandes (en comparación con otros cuadrúpedos) ejecutados mediante grabado plano del soporte –raspado- con surco poco profundo. Orientados hacia la derecha –con excepción del cuerpo de M60, su cabeza si se orienta también en esa dirección-, presentan diferentes características en su ejecución. El motivo 48 es pequeño, con cuatro extremidades, cuello corto, cabeza poco definida y cola parada; el motivo 59 presenta cuerpo grande, ovalado en panza y plano en lomo, cuello corto y angosto, cola que sube y luego se inclina hacia abajo y cabeza y orejas pequeñas en relación con el resto del cuerpo. Se puede ver la parte superior de una figura similar por debajo de ésta. Los motivos 62 y 63 presentan cuerpo mediano, cuello largo y alto, hocico prominente, una oreja parada y cola hacia abajo –M62. El motivo 60, con el cuerpo más rectangular y cola hacia abajo, presenta la peculiaridad de tener un cuello largo dirigido hacia abajo, colocando la cabeza por debajo de las extremidades delanteras, la cual se divide en dos partes simulando mandíbulas abiertas. Por último el motivo 64 es el que presenta mayor extensión, posee cuerpo ovalado, cuatro patas cortas, cuello ancho y corto como continuación del cuerpo, hocico prominente, orejas hacia atrás y una cola ancha, larga y recta inclinada levemente hacia abajo. Junto a este conjunto, y como fuera ya señalado, se representaron dos camélidos pequeños pintados en negro (M49 y M66 –que se superpone a M59), orientados hacia la derecha, con cuello largo y recto, hocicos prominentes, dos orejas –M66-, patas rectas y cola hacia abajo, cuerpo oval y plano para M49 y lineal para M66.

Hacia el sector inferior de este sector más extremo del panel 1 se encuentra un camélido pequeño (M51) pintado en blanco, con tratamiento plano, cuerpo ovalado con un apéndice en la parte posterior que lo extiende y culmina en una cola fina hacia abajo, cuatro extremidades abiertas demostrando actitud dinámica, cuello largo, hocico prominente y dos orejas rectas. Inmediatamente cercano a éste y entre M51 y M58, se hallan dos camélidos (M52 y M53) muy pequeños enfrentados –uno más arriba que el otro-, pintados en blanco, con tratamiento plano, cuatro patas, cuello largo, hocico prominente y dos orejas. Se destaca la figura roja de tonalidad fuerte del motivo 54, orientado hacia la derecha, tamaño grande en relación con el conjunto de cuadrúpedos, con tratamiento plano, cuerpo ovalado, cuello largo recto, cuatro extremidades rectas, dos orejas largas y erguidas, y hocico prominente. Este motivo se superpone al motivo 55, que aparece ‘cabeza abajo’ en relación con el anterior y fue ejecutado aprovechando un relieve del soporte. Este está pintado de blanco, con cuerpo ovalado, cuatro patas largas, cuello largo, hocico prominente y puntiagudo, y cola hacia abajo. La visualización de esta figura requiere una posición corporal específica, recostando el cuerpo sobre la base del afloramiento para mirar hacia arriba. Los motivos 57 y 67, orientados hacia la derecha y pintados en blanco, no poseen buena conservación; para este último se ha identificado parte del cuerpo, cola corta y parada, cabeza prominente y dos orejas.

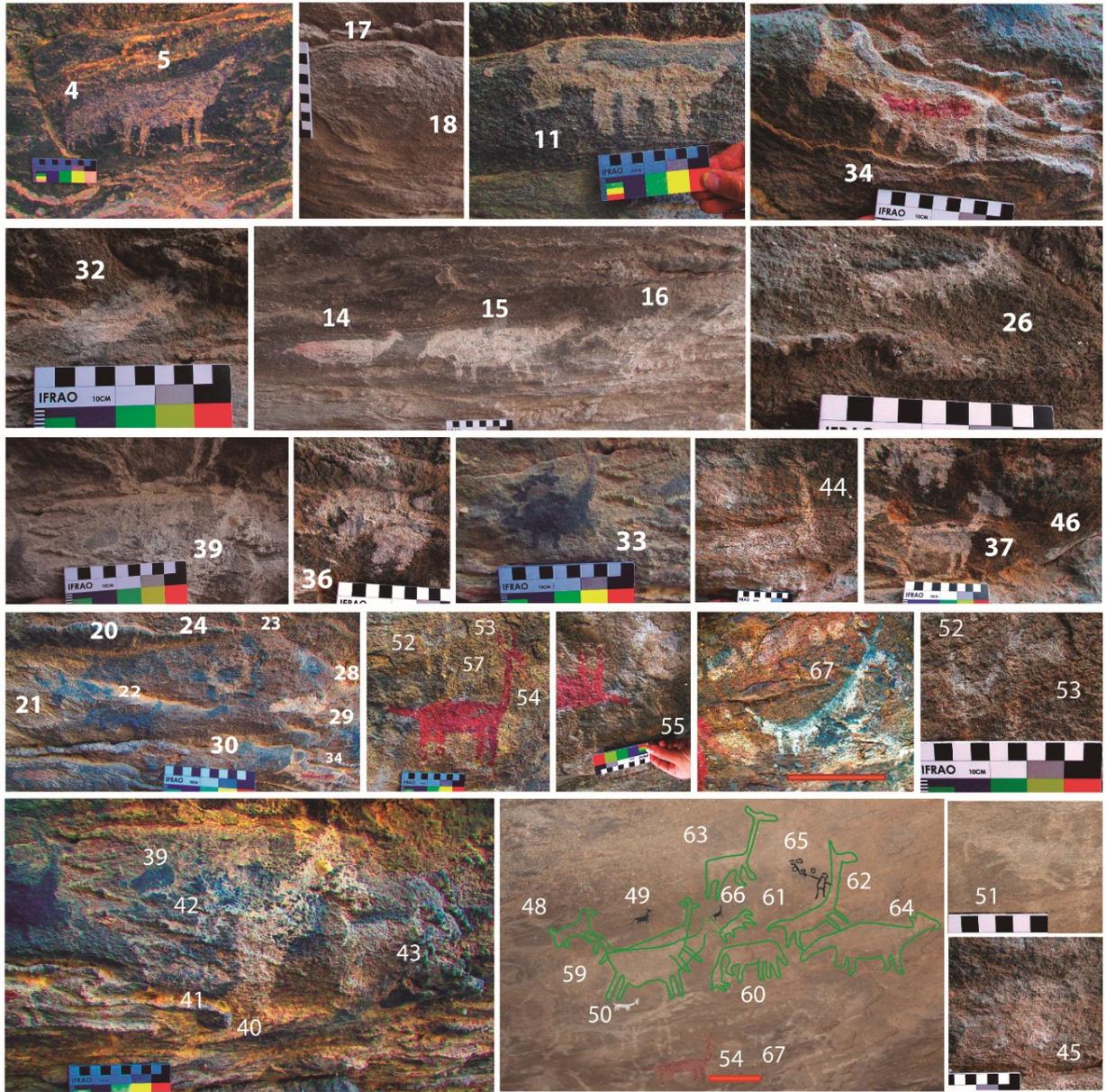


Figura 5.43: fotografías y calcos de motivos figurativos cuadrúpedos del panel 1 de LA3 –algunas de ellas procesadas con Dstretch.

El panel 2 presenta orientación este, recibe iluminación natural y está alterado principalmente por condiciones de exfoliación y lavado de la roca. Se posiciona en un sector relativamente vertical entre el techo del alero y la parte superior del afloramiento que se continúa como un gran paredón. Está compuesto sólo por un motivo figurativo (M69) zoomorfo aislado con mala conservación, ejecutado de perfil, pintado en negro y con tratamiento lineal, presenta tonalidad fuerte y sólo puede verse el cuerpo lineal sin relleno y dos de sus patas rectas (Figura 5.44 y Tabla 5.4).



Figura 5.44: fotografía con calco de motivo 69 procesada con Dstretch.

El panel 3 (Figura 5.45) también presenta orientación este, con una inclinación, y se separa del anterior por un cambio estructural en el soporte. Al igual que el anterior, recibe iluminación natural y está alterado por la exfoliación de la roca. Este panel conforma un conjunto de tres motivos (M70, M71, y M73) no figurativos y uno figurativo (M72) (Tabla 5.4). Entre los primeros se presenta un motivo (M70) de tamaño grande compuesto por círculos concéntricos con ondulaciones pintado combinando tonalidades negras y blancas. El tratamiento es lineal y la pintura blanca pareciera rellenar esos contornos lineales. Este motivo mantiene similitudes de diseño con las representaciones circulares-concéntricas del panel 1, aunque su visibilización –desde la línea de goteo- es mayor debido a que presenta buena conservación de la pintura, la cual a su vez contrasta con la superficie rocosa. En el sector superior a este motivo están presentes también dos motivos lineales puntiformes que se extienden en tamaño grande y se conforman por hileras de puntos agrupados –tres hileras para el caso de M71 y seis para M73- presentando una combinación de técnicas de piqueteado con pintura blanca. De forma clara se seleccionó una superficie plana, de apariencia homogénea y con una leve curvatura para la representación del conjunto que integra M73 –como fue en el caso de M1 para LA1 con similares características. Existe un único motivo figurativo en este panel que presenta rasgos diferentes a todos los descritos previamente, se trata de un posible antropomorfo (M72) de tamaño pequeño representado de frente con tratamiento plano, pintado de negro con pequeños puntos blancos en su interior rellenando la figura por sobre la pintura negra –probablemente un tipo de señalización de vestimenta. La cabeza -desleída- culmina en dos puntas triangulares.

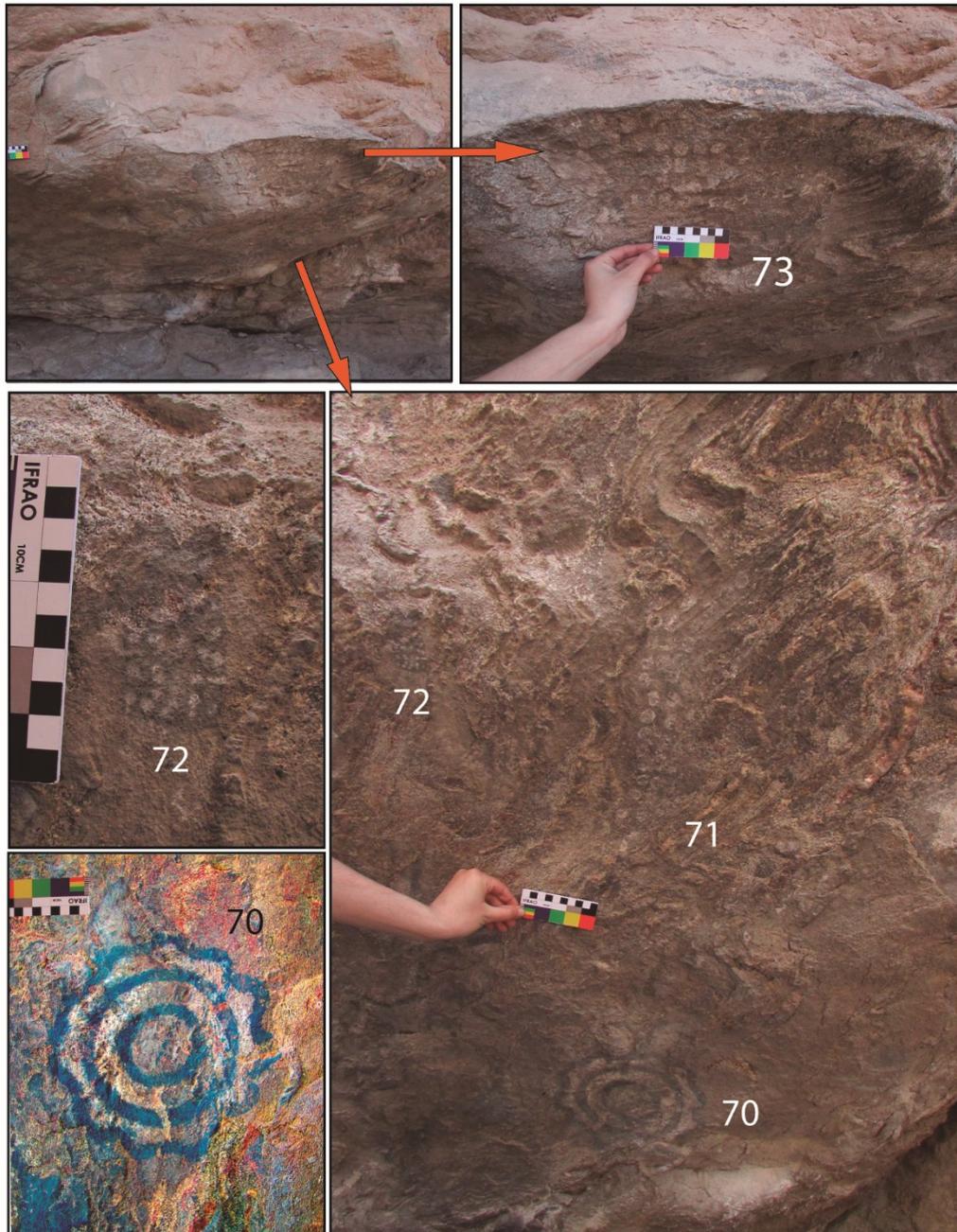


Figura 5.45: fotografías de ubicación de panel 3 y detalles de motivos en este panel -una procesada con DStretch.

El panel 4 está orientado al sureste, con iluminación natural, y ha estado bajo procesos de exfoliación y lavado. En un pequeño espacio también ubicado en el sector inmediatamente superior entre el techo de la oquedad y la pared vertical del paredón que continúa el afloramiento, se han representado un motivo no figurativo (M73) y 20 motivos figurativos (M74 a M94) (Figura 5.46 y Tabla 5.4). El motivo 75 se encuentra en un sector muy exfoliado del soporte, en el cual pueden dividirse cinco hileras de líneas formadas por puntos -que parecieran componer una prolongación de M73. Presentan un tratamiento plano formado por piqueteado junto con aplicación de pintura blanca. En cuanto a los motivos figurativos, el panel integra un conjunto de zoomorfos con superposiciones complejas,

aquellos pintados en negro parecieran haber sido representados de forma previa al conjunto de cuadrúpedos pintados en blanco con tonalidad más fuerte, en algunos casos se superponen y en otros se utilizó la pintura blanca para resaltar y/o agregar elementos en el motivo previo. Los diseños pintados en negro corresponden a catorce camélidos en hilera -M82 a M95- con tratamiento plano, cuerpo oval o en medialuna, cuatro extremidades rectas y abiertas -algunas terminan en bidígitos-, cuello largo y recto a veces hacia arriba y a veces levemente hacia adelante, cola recta y erguida, hocico prominente y dos orejas rectas y redondeadas. Se orientan hacia una oquedad del soporte hacia la derecha y la orientación y posición de las cuatro extremidades y de los cuellos largos le da a toda la escena sensación de agilidad y dinamismo. El espectador puede observarlas estando de pie a la entrada del alero, ya que están en un soporte casi vertical a la altura promedio del ojo humano. El camélido M93 presenta cuerpo, cuello y hocico en pintura negra y tres patas, cola y orejas elaborados con pintura blanca. Dentro del conjunto de motivos, pintados con tratamiento plano y de tonalidad blanca, se destacan dos camélidos muy pequeños (M77 y M78), relacionados anecdóticamente, con cuatro extremidades abiertas en actitud de correr, cuellos largos y dos orejas largas que cae hacia los costados en ángulo, un tercer zoomorfo un poco más grande por arriba a la izquierda es parte de la escena (M76) así como otros tres cuadrúpedos encontrados por debajo -con hocico prominente, cuerpo oval y patas rectas terminadas en bidígitos (M79 -superpuesto a M95-, M80 y M81) en un sector muy exfoliado de la roca y donde podría haber habido más figuras en blanco.

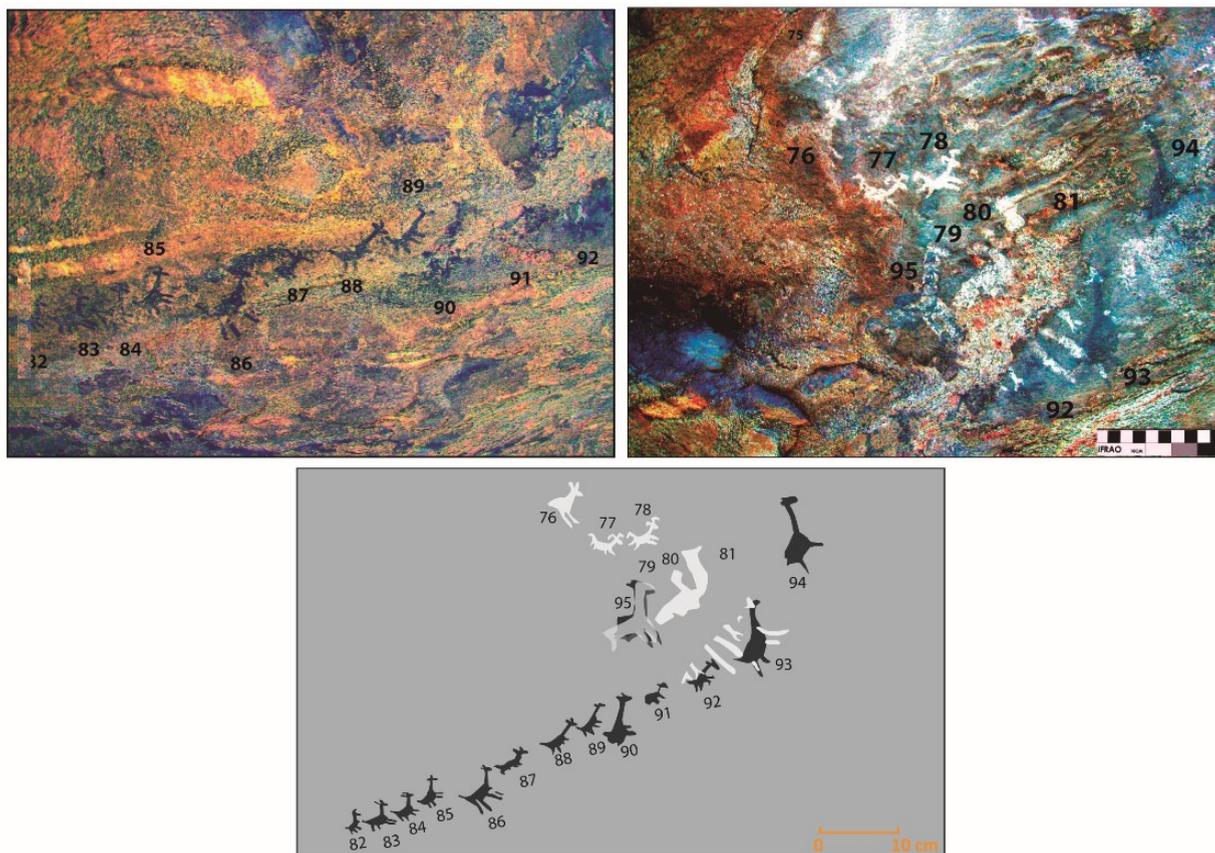


Figura 5.46: fotografías y calcos de motivos en panel 4 -procesamiento con DStretch.

N° PANEL	N° MOTIVO	MEDIDAS (cm)		DESIGNACIÓN MORFOLÓGICA		TÉCNICA		
		ALTO	ANCHO	No fig	Fig	G	P	Mixta
2	69	17	13	-	zoomorfo	-	N	-
SUBTOTAL					1		1	
3	70	25	25	C-conc	-	-	N+B	-
	71	7	31	L-Pu	-	-	-	Pi+B
	72	10	5	-	antropomorfo	-	N+B	-
	73	16	38	L-Pu	-	-	-	Pi+B
SUBTOTAL				3	1		2	2
4	74	8	12	L-Pu	-	-	-	Pi+B
	75	5	6	-	zoomorfo	-	B	-
	76	5	6	-	zoomorfo	-	B	-
	77	3	4	-	zoomorfo	-	B	-
	78	3	6	-	zoomorfo	-	B	-
	79	6	9	-	zoomorfo	-	B	-
	80	9	12	-	zoomorfo	-	B	-
	81	13	-	-	zoomorfo	-	B	-
	82	4	4.5	-	zoomorfo	-	N	-
	83	5	5	-	zoomorfo	-	N	-
	84	4	4	-	zoomorfo	-	N	-
	85	8	6	-	zoomorfo	-	N	-
	86	3	3	-	zoomorfo	-	N	-
	87	5	5.5	-	zoomorfo	-	N	-
	88	4.5	4.5	-	zoomorfo	-	N	-
	89	4	4	-	zoomorfo	-	N	-
	90	7	5	-	zoomorfo	-	N	-
	91	3.5	4	-	zoomorfo	-	N	-
92	3	5	-	zoomorfo	-	N	-	
93	6.5	8	-	zoomorfo	-	N+B	-	
94	6.5	7	-	zoomorfo	-	N	-	
95	7	8	-	zoomorfo	-	N	-	
SUBTOTAL				1	21		21	1
TOTAL				4	23		24	3

Tabla 5.4: medidas, diseños y técnicas de la totalidad de motivos del panel 2, 3 y 4 de LA3 (G: grabado, P: pintura, L: lineal, Pu: puntiforme, C-conc: círculos concéntricos, B: blanco, N: negro, Pi: piqueteado).

Considerando el conjunto de los motivos es posible reconocer ciertas tendencias en relación con las características formales y las disposiciones espaciales de los mismos. Existe una variedad de motivos figurativos y no figurativos de diferentes tamaños y diseños pintadas en blanco, en algunos casos combinándose con pintura negra, con tonalidades heterogéneas -sea esto producto de un mismo evento de pintado o de aprovechamiento/recursividad con motivos previos. Es notoria la preexistencia de algunos de estos motivos con tonalidad muy débil y desleída por debajo de motivos blancos con tonalidades más moderadas -como es el caso de los puntiformes para el panel 1, pero también en los paneles 3 y 4 sin superposiciones- y de motivos blancos con tonalidad más fuerte que otros, como M11 y M34 que mantienen similar tratamiento y ejecución. Así como también los motivos blancos posteriores se habrían ejecutado ya sea continuando la linealidad de estos previos (como la relación entre M3 y M6) o en sectores diferentes, no priorizando la superposición. Por su parte, es posible deslindar tendencias claras en los conjuntos pintados en negro, puesto que los figurativos presentan tamaños pequeños y muy pequeños, en general mantienen relaciones anecdóticas y

escénicas –con excepción del panel 2 que igualmente se encuentra en muy mal estado de conservación; los no figurativos presentan tamaños pequeños y mayores, con recurrencia en la figura de los círculos concéntricos –a veces compuestos por pintura blanca como parte de ese diseño. En los pocos casos de superposiciones de este sitio –dado que por la cantidad de motivos que presenta son relativamente escasas- los motivos pintados en negro se encuentran por encima de grabados previos y por debajo de otros motivos pintados en blanco. Sin embargo, hay cierta evidencia de motivos en negro que podrían haberse pintado en al menos más de un evento –repintando sobre otros previos de misma tonalidad y no-, debido a las diferencias en su tonalidad y tratamiento, tal es el caso de M33 en panel 1. Sin duda los motivos pintados en rojo con tonalidad fuerte se superponen a las figuras blancas, como componentes de las mismas o como diseños autónomos que han decidido representarse por sobre aquellos, se trata de las evidencias más claras de búsqueda de superposición por parte de los ejecutores. No se han hallado en este sitio figuras pintadas en rojo con tonalidad muy débil previas a los motivos blancos, a diferencia de lo que fue descrito para otros sitios previamente (LA2).

Los paneles en general se hallan localizados espacialmente al aire libre con acceso restringido con luz natural durante la mayor parte del día. Los temas representados dentro de las figuraciones incluyen principalmente diseños animales naturalistas, aislados, en grupos y en escenas, estáticos y dinámicos –ya sea por sus características individuales o por su dinámica grupal- sin integrar actividades humanas aparentes aunque se han registrado dos figuras antropomorfas. Como hemos visto, en varios casos los motivos sugieren integrar una composición mayor y es posible que las características del soporte así como la presencia del gran ofidio (M6) en el panel 1 hayan actuado como articuladores entre los sectores. Si bien hay agrupaciones específicas que integran diseños con características formales similares, en general los tipos de motivos se extienden sin orden por sobre las anomalías del soporte rocoso aunque aprovechando las fallas, superficies planas e inclinaciones. Escenográficamente, la figuración está por fuera del tiempo, no es narrativa y no es secuencial –con excepción de motivos relacionados anecdóticamente, cuya temporalidad comienza y termina con estas figuras en una misma escena-, y no se compone como un conjunto unitario, exigiendo a la vez pluralidad de puntos de vista por parte del espectador. La visibilización de los motivos en general, considerando todos los paneles, es intermedia, sólo algunos de los motivos pueden observarse desde el exterior de la cueva y la mayoría de los paneles requieren posiciones corporales específicas para su visualización (Figura 5.47 a y b). Aquellos que pueden visualizarse de esta forma están integrados, por su ubicación y altura, en las rutas de circulación posibles en dos direcciones y desde esos puntos de vista (Figura 5.48). Sin embargo, hay movimientos obligados en la estación para visibilizar/actuar en determinados paneles y en los morteros.

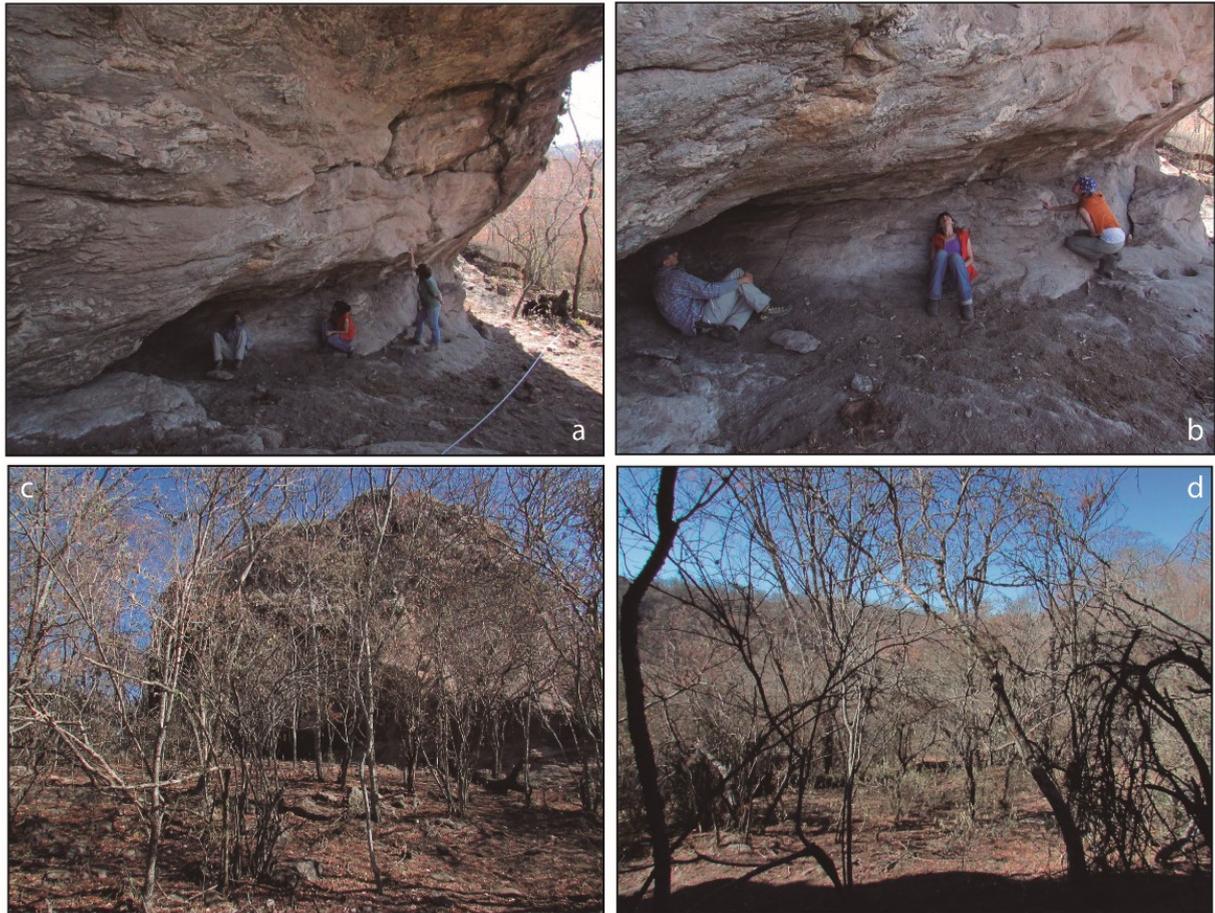


Figura 5.47: a y b. fotografías performativas para visualizar los paneles en LA3; c. visibilización de LA 3 a pocos metros de distancia; c. visibilidad desde LA3 en época invernal.

A escala de la estación, la visibilización del alero es baja y zonal, identificándose la unidad fisiográfica que lo compone a cierta distancia intermedia (Figura 5.47 c). No permite la co-presencia de varias personas al interior de la oquedad, pero sí es posible la reunión de las mismas en el espacio inmediatamente adyacente en época invernal, pues en época estival este espacio se cubre completamente de vegetación y debe ser desmalezado para tal situación. Por último, la visibilidad del entorno desde Los Algarrobales 3 es limitada, no mantiene intervisibilidad con ninguna de las restantes estaciones y la densa vegetación influye de forma determinante en esa condición, en época estival e invernal (Figura 5.47 d). Sin embargo resulta interesante considerar que más allá de estas condiciones de visualización, la ubicación del alero es actualmente conocida para la mayoría de las personas que transitan, y no, asiduamente la zona. Esto ocurre debido principalmente a la cercanía de este alero a la condición geográfica del ‘Pozo del Condorhuasi’ y a la recurrencia en cantidad y diversidad de representaciones que ha mantenido durante el tiempo. Estas condiciones podrían haberse replicado para las poblaciones del pasado.

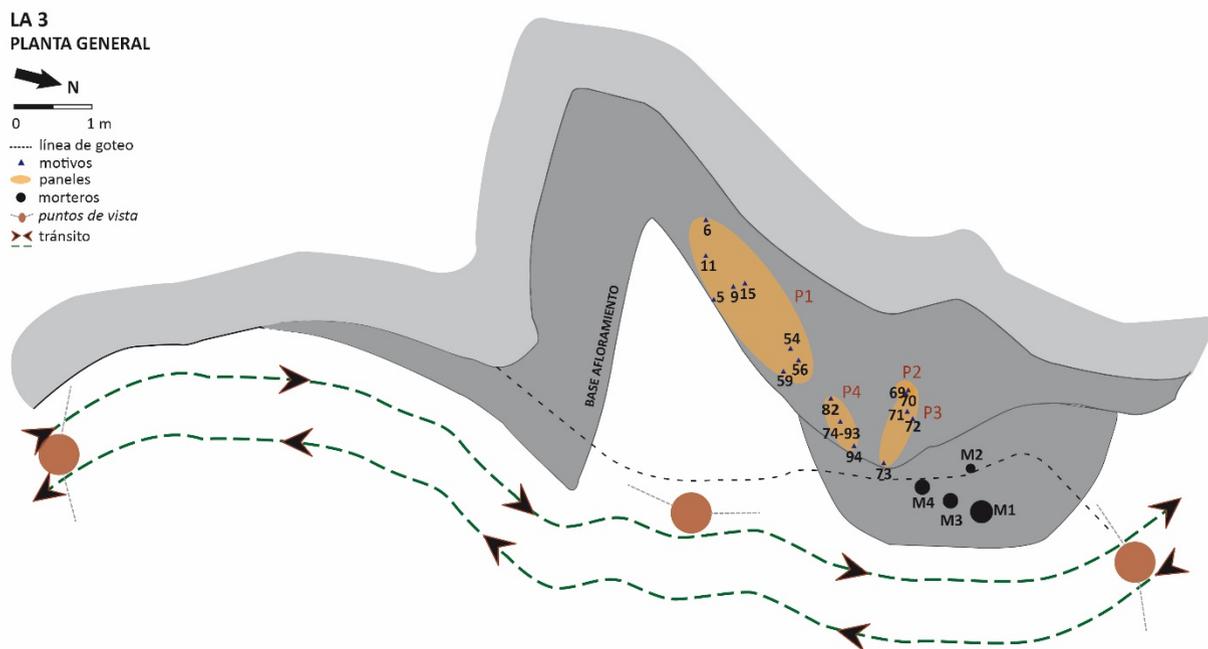


Figura 5.48: planta de LA3 con diagramas de tránsito y percepción visual a partir de puntos de vista.

5.5 Los Algarrobales 4 (LA4)

Los Algarrobales 4 es un alero de grandes dimensiones orientado hacia el noroeste como parte de un afloramiento de mayor tamaño que compone un pequeño alero junto con una gran roca con morteros independiente (el afloramiento con ambas oquedades mide aproximadamente 32.5 m de largo máximo, el alero con representaciones relevado presenta 17.5 m de extensión máxima, por 7 m de profundidad aproximadamente) (Figura 5.49, 5.50 y 5.51). En tal roca se han registrado tres morteros y una mano de moler. Este alero presenta alturas muy cambiantes y abruptas en su base con 5,50 m de diferencia entre un punto y otro separados en una distancia horizontal de seis metros. El mismo está emplazado a mayor altura que los sitios previamente descritos -729 msnm. Presenta a grandes rasgos línea de goteo irregular, pared rugosa, vetas grandes de cuarzo, erosión provocada por lavado, grietas, derrumbes, exfoliado, nidos de avispas y varias 'salientes' rocosas que permiten al cuerpo humano alcanzar alturas elevadas con dificultad –las salientes se han resaltado en gris más oscuro en la Figura 5.50. Sobre la superficie se extiende gran parte del afloramiento rocoso y el alero sólo presenta sedimentación en la parte más baja. Por su orientación y dimensiones, presenta una buena iluminación natural. Sólo permite una dirección de tránsito, ya que el ingreso puede realizarse desde el norte –donde se ubican el alero menor y la roca con morteros- siguiendo con el movimiento la base del afloramiento hasta alcanzar mayor altura; desde las otras orientaciones resulta relativamente imposible ascender al mismo.

Se han registrado tres paneles (Figura 5.51) con un total de 16 motivos (Tabla 5.5) que se despliegan a diferentes alturas en las paredes de este alero con orientaciones relativamente similares, las representaciones están dispersas formando distintas agrupaciones por continuidad.

El panel 1 se orienta hacia el norte, es el sector más bajo del alero, se encuentra afectado principalmente por el lavado de la pared rocosa, posee iluminación natural y sus condiciones de visibilización desde la línea de goteo son nulas. En una oquedad semicircular de apariencia oscura se

representaron tres motivos (M1, M2 y M3) figurativos zoomorfos cuadrúpedos pintados en blanco - con tratamiento plano- mediante puntos pequeños agrupados en parte del cuerpo que componen cada figura (Figura 5.52). Están orientados hacia la derecha, desde el punto de vista del observador. El motivo 1 es notoriamente más grande que los otros, presenta cuatro extremidades, cuerpo alargado, cola hacia atrás y cuello corto hacia adelante. El motivo 2 es pequeño, está ubicado a la altura de la cabeza del anterior y por encima de dos líneas anchas verticales naturales del soporte, presenta cuello y extremidades más cortas, la cabeza es lineal y la cola se inclina hacia abajo. El tercer motivo es pequeño y poco visible.

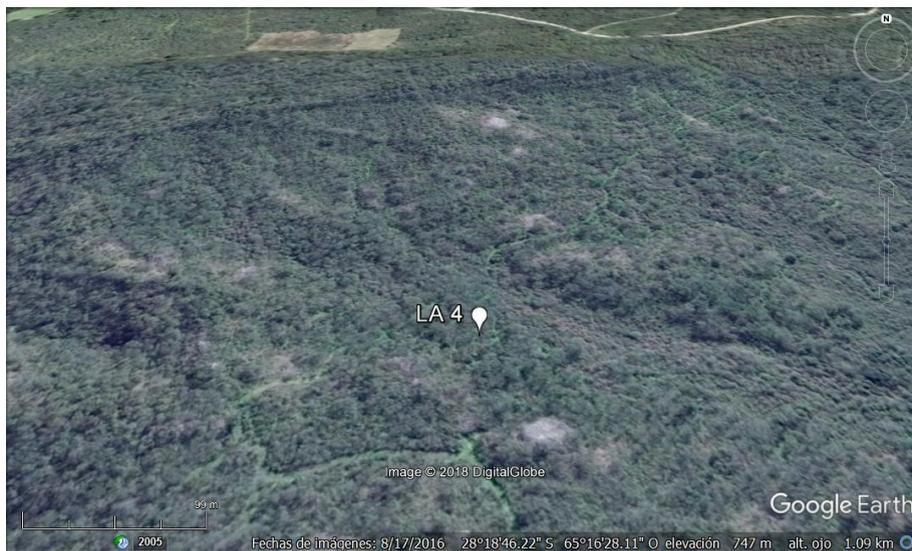


Figura 5.49: imagen satelital con ubicación de Los Algarrobales 4.

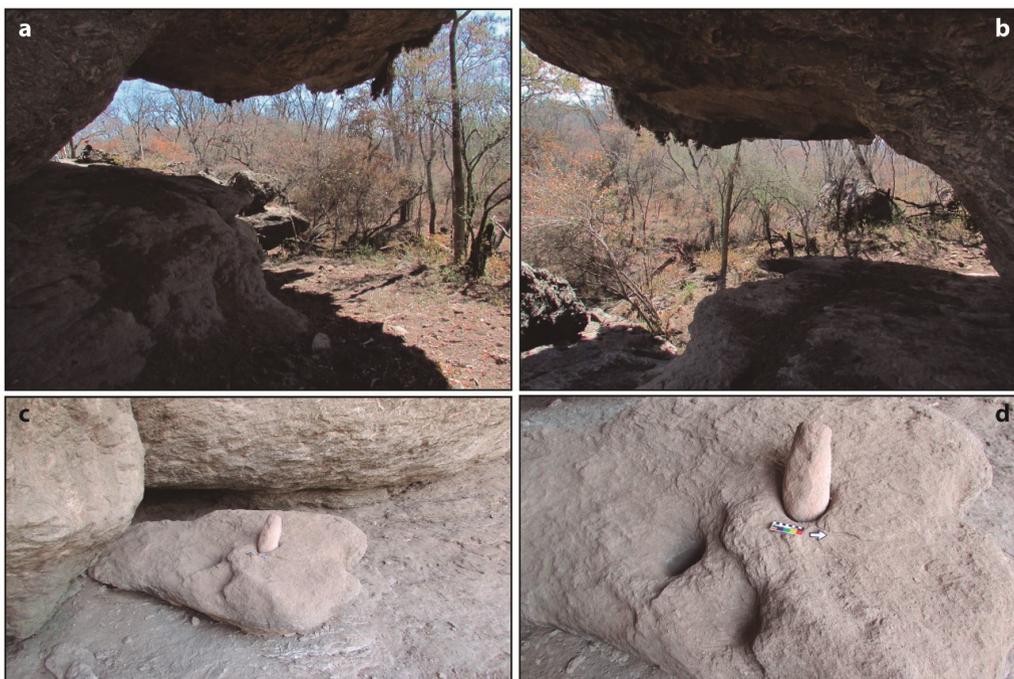


Figura 5.50: a. y b. vistas del alero LA4 desde el noroeste y noreste; c. y d. detalle de roca con morteros ubicada hacia el este del alero.

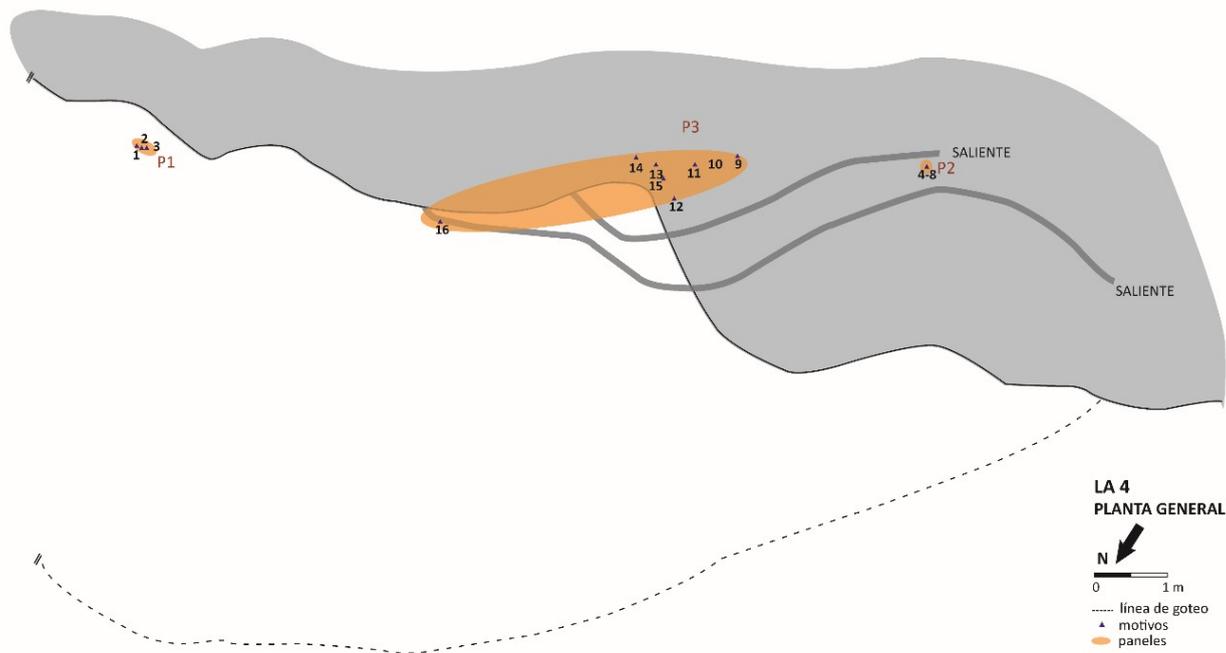


Figura 5.51 planta general de Los Algarrobales 4 con indicación de motivos numerados, paneles y salientes de la pared de la roca. (En gris claro se señala el inicio de la pared del alero).



Figura 5.52: fotografía con calcos de motivos del panel 1 de LA4 –procesamiento con DStretch.

El panel 2 está orientado hacia el noreste y sólo es accesible ascendiendo por ambas salientes del afloramiento, la base de esa saliente se encuentra inclinada. Integra cinco motivos concentrados en un sector (Figura 5.53), de los cuales cuatro han sido reconocidos como zoomorfos (M4, M5, M7 y M8) y una figura indeterminada (M6), todos presentan tratamiento plano, están pintados en blanco, presentando diferentes tonalidades -M6 y M7 son muy débiles mientras que los demás presentan tonalidad fuerte. Estos últimos pueden visualizarse desde la base del afloramiento pero no desde la línea de goteo. Se destaca la figura del motivo 4, en tanto zoomorfo orientado a la izquierda con cuello corto, orejas triangulares, cola ancha y erguida, dos extremidades delanteras rectas y dos traseras en diagonal. Estas características se alejan de la forma en que suelen representarse a los camélidos. El motivo 8, también bien definido, está orientado hacia la derecha y presenta cuerpo rectangular, cuatro extremidades en diagonal, cola recta, dos orejas abiertas, y posee una actitud dinámica.

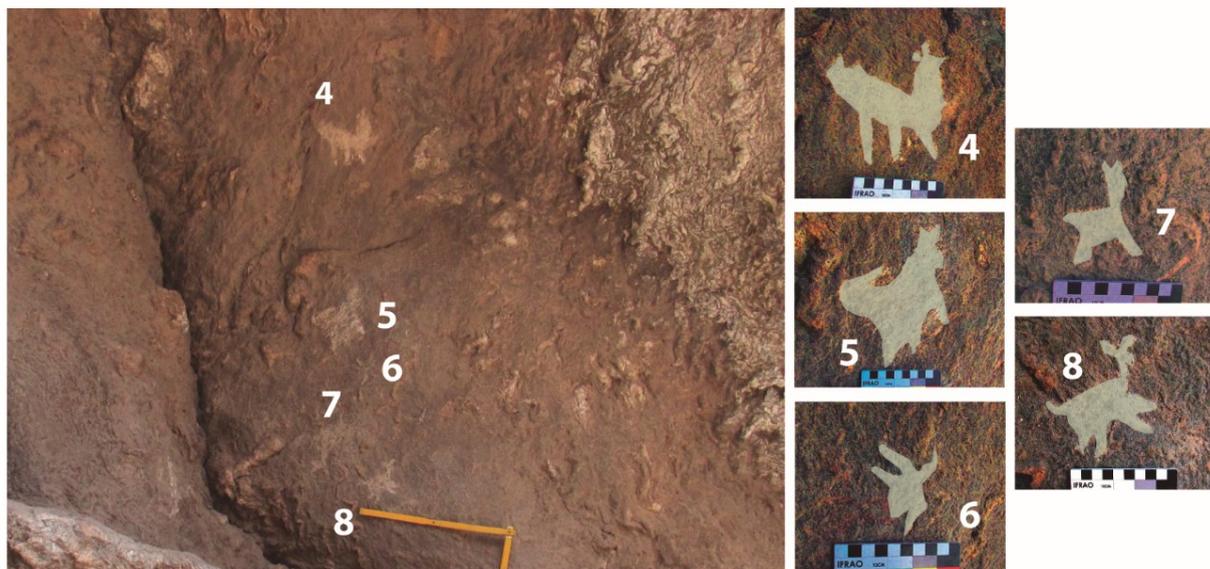


Figura 5.53: fotografías y calcos de motivos del panel 2 de LA4 –procesamiento con DStretch.

El panel 3 es extenso, está orientado hacia el noroeste, y se separa por una gran grieta natural del anterior, también sólo es accesible a través del ascenso por ambas salientes del afloramiento, y sólo puede visualizarse desde cerca, debido a su mal estado de conservación en general. Una figura se estableció como indeterminada, dos registrados como posibles diseños fitomorfos, dos antropomorfos y tres zoomorfos (Figura 5.54). El motivo 9 presenta tratamiento lineal, una línea vertical con apéndices rectos y levemente curvados hacia ambos lados, el extremo superior culmina en dos apéndices en diagonal que finalizan en dos puntas. El motivo 11 es similar pero muy poco notorio. Lo poco que puede observarse del diseño antropomorfo (M12) muestra cuerpo rectangular plano y dos piernas rectas. Los motivos cuadrúpedos 13 y 14, con tratamiento plano, están anecdóticamente asociados, aparecen dentro de este panel en un espacio reducido del soporte vertical, uno es de tamaño mediano, presenta cola larga hacia abajo, cuerpo rectangular grande y el cuello hacia adelante. Por debajo del cuello y cabeza del anterior se presenta el otro cuadrúpedo más pequeño que pareciera ser su cría. Por último, en este panel extenso, se encuentra el motivo 16 (Figura 5.54); se trata de otro antropomorfo pintado en blanco con mejor estado de conservación aunque muy difícil de visibilizar. Aunque distanciado, al comienzo de la saliente, este panel es extenso pero mantiene la misma orientación y su visibilización desde la línea de goteo es nula en todos sus sectores. Este antropomorfo presenta el mismo color que el motivo 9 -fitomorfo- y se caracteriza por un tratamiento lineal del cuerpo, brazos abiertos hacia abajo, cabeza redonda, piernas cortas abiertas y apéndice central.

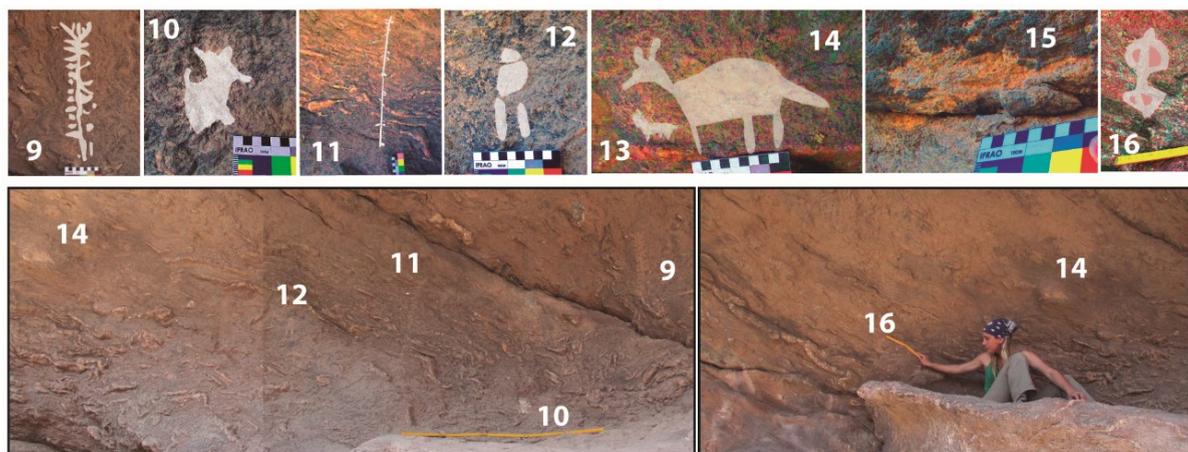


Figura 5.54: fotografías y calcos de motivos del panel 3 de LA4 –procesamiento con DStretch.

Dadas las características topográficas -alero- estas representaciones se encuentran en paneles al aire libre con acceso generalizado y buena luminosidad natural. Están presentes las figuras humanas pero no relacionadas con actividades aparentes, así como diversos zoomorfos y dos representaciones sin correlación de diseño para el área entendidos como fitomorfos (dada las características figurativas que presentan), sentando nuevos antecedentes para este tipo de temática natural en el área. La representación de los cuadrúpedos es naturalista y se centra en los motivos, el caso del motivo 16 podría tomarse como esquemático debido a la configuración lineal de la figura humana. No se evidencian ejes previos en la composición y plantean, estos paneles, una pluralidad de puntos de vista. De este modo se presencia un conjunto no unitario, no narrativo y no discursivo que mantiene cierto dinamismo a partir de la representación zoomorfa de M8 –camélido en movimiento-, M13 y M14 –camélido con cría- y los camélidos en hilera –M1, M2 y M3. Todos los paneles presentan visibilización nula –desde la línea de goteo- (*punto de vista 1* en Figura 5.55); y esta condición varía a medida que se recorre la base del afloramiento desde una única ruta de tránsito posible (caminando desde el norte y entrando desde el extremo oeste, siguiendo la ruta hacia el este a medida que el afloramiento se eleva en el terreno) (*punto de vista 2* en Figura 5.55). Como he establecido previamente, el acceso desde el este se torna dificultoso, sino imposible, debido a la altura de la formación rocosa. A partir de continuar esa ruta es posible adoptar diferentes *puntos de vista* que permiten visibilizar los diferentes paneles de forma relativamente cercana. A su vez, la total visualización de alguno de ellos requiere que la persona se coloque por sobre las salientes inclinadas que permiten escalar la pared de modo no muy complejo y actúan como facilitadores para esta tarea (*punto de vista 3 y 4* en Figura 5.55). (Figura 5.55 y 5.56).

La estación presenta visibilización puntual y media, ya que el abrigo puede observarse entre los 50 m y 100 m de distancia, a pesar de la densa vegetación; y visibilidad alta, en tanto se encuentra a mayor altura y se identifican otros afloramientos desde su acceso (Figura 5.57). El alero en su totalidad comprende una gran superficie de al menos 120 m², permitiendo la reunión en ese espacio de un gran número de personas a la vez que podrían estar realizando diversas actividades en las diferentes espacialidades que componen este lugar –quedad menor, morteros, superficie de la roca, superficie por debajo del afloramiento, salientes.

N° PANEL	N° MOTIVO	MEDIDAS (cm)		DESIGNACIÓN MORFOLÓGICA		TÉCNICA		
		ALTO	ANCHO	No fig	Fig	G	P	Mixta
1	1	8.5	14	-	zoomorfo	-	B	-
	2	4	5	-	zoomorfo	-	B	-
	3	7	13	-	zoomorfo	-	B	-
SUBTOTAL					3		3	
2	4	14	14	-	zoomorfo	-	B	-
	5	13	14	-	zoomorfo	-	B	-
	6	8	5	-	indeterminado	-	B	-
	7	5.5	5	-	zoomorfo	-	B	-
	8	9	10	-	zoomorfo	-	B	-
SUBTOTAL					4 fig + 1 indet		5	
3	9	40	7	-	fitomorfo	-	B	-
	10	10	8	-	indeterminado	-	B	-
	11	45	3	-	fitomorfo	-	B	-
	12	11	4	-	antropomorfo	-	B	-
	13	3	9	-	zoomorfo	-	B	-
	14	14	25	-	zoomorfo	-	B	-
	15	20	8	-	zoomorfo	-	B	-
	16	16	8	-	antropomorfo	-	B	-
SUBTOTAL					7 fig + 1 indet		8	
TOTAL					14 fig. + 2 indet		16	

Tabla 5.5: medidas, diseños y técnicas de la totalidad de motivos de LA4 (G: grabado, P: pintura, B: blanco).

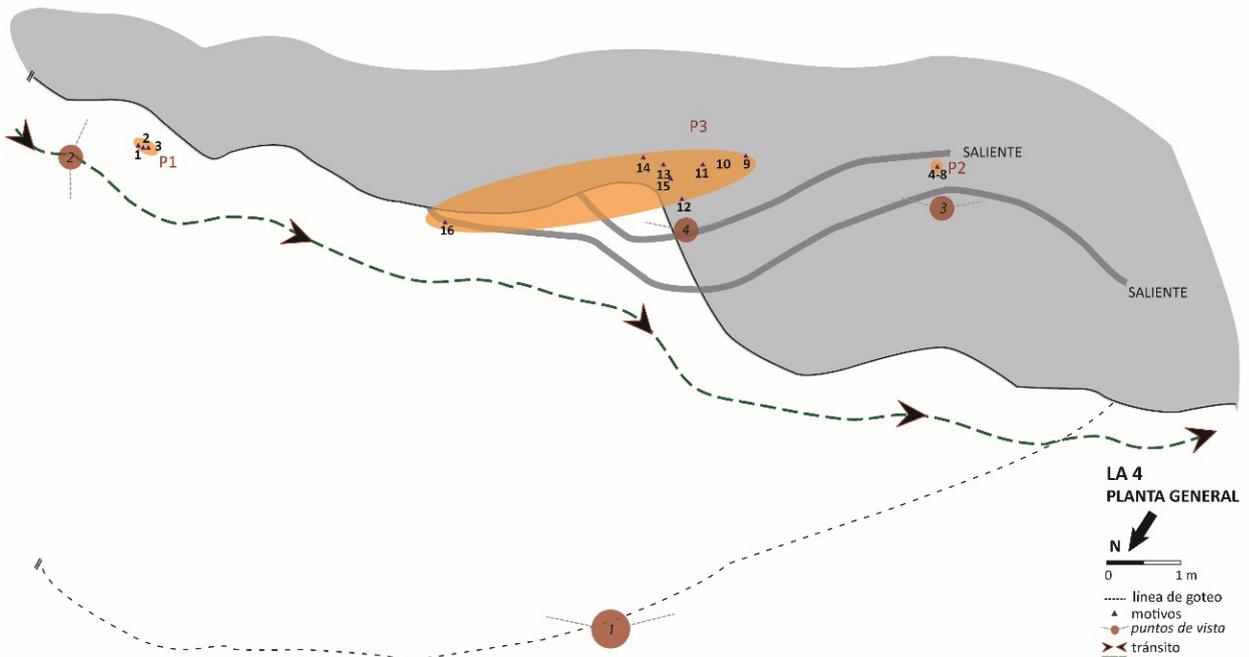


Figura 5.55: planta de LA4 con diagramas de tránsito y percepción visual a partir de puntos de vista.



Figura 5.56: fotografías que muestran la ruta de movimiento ascendente hacia el alero LA4 y diferentes performance en relación con los paneles –las flechas verdes indican la ubicación de paneles a distancia.



Figura 5.57: a. visibilización de LA4 a distancia; b. visibilidad desde LA4 hacia el noreste.

5.6 Los Algarrobales 5 (LA5)

Los Algarrobales 5 (Figura 5.58) es un alero pequeño ubicado a 698 msnm, (5 m de extensión por 3.5 m de profundidad aproximadamente), orientado hacia el este (Figura 5.59 y 5.60) y cercano a Los Algarrobales 1 y Los Algarrobales 2. Presenta erosión provocada por lavado, grietas, y nidos acumulados de avispas. Se han raspado en ciertos sectores las paredes con formas circulares y de cruces en tiempos recientes. Se compone de tres paneles orientados hacia el norte y el noreste con 12 motivos en su totalidad (Tabla 5.5).



Figura 5.58: imagen satelital con ubicación de Los Algarrobales 5.



Figura 5.59: vistas de LA5.

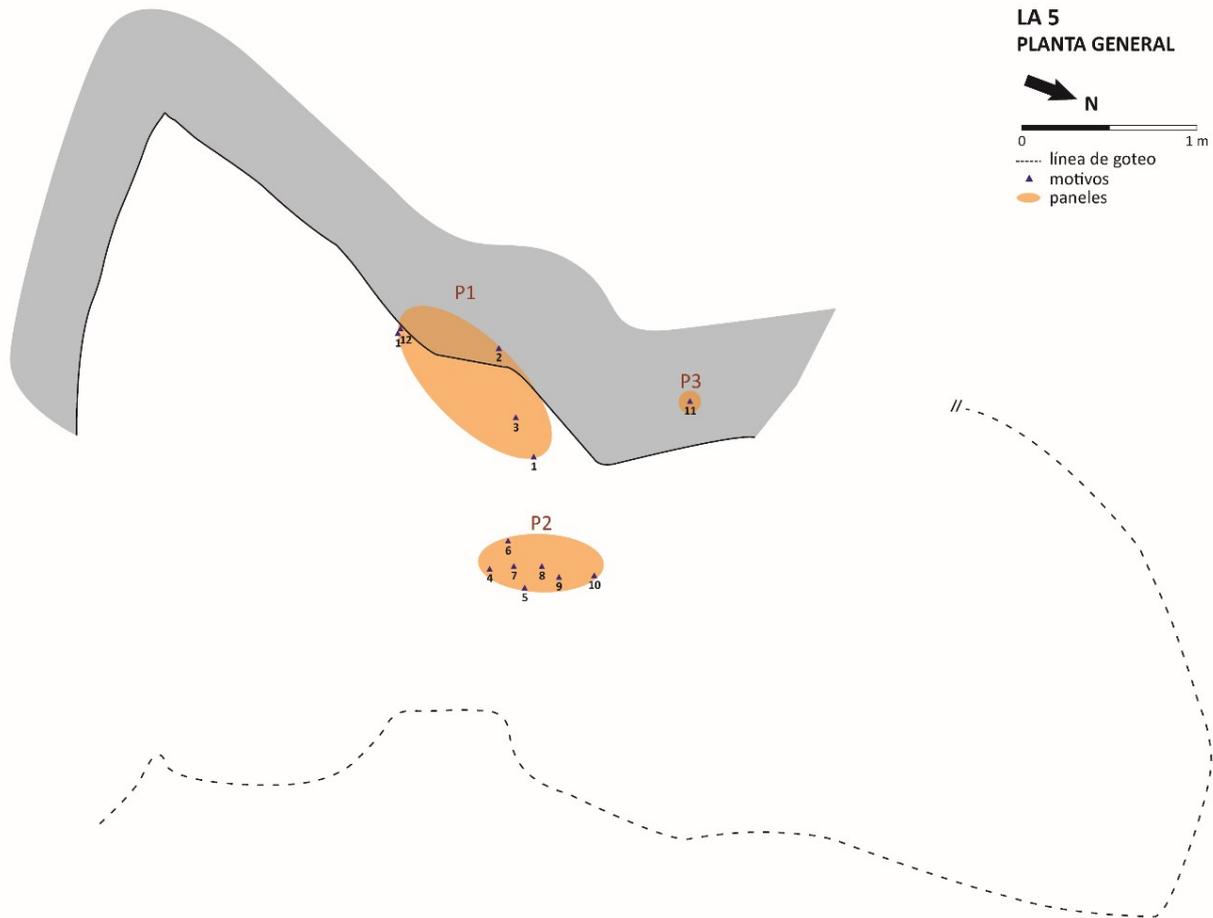


Figura 5.60: planta general de Los Algarrobales 5 con indicación de motivos y paneles. (En gris claro se señala el inicio de la pared del alero).

El panel 1 (Figura 5.61) está integrado por una figura indeterminada y tres zoomorfos (M1, M2 y M3 y M12), con respecto a la primera, se trata de una gran representación ejecutada en pintura roja que se extiende por debajo de los motivos blancos de forma no muy clara, presenta tonalidad muy débil, pérdida de pigmentación y está alterada por perturbación de los insectos. Relacionada con ésta se ha hallado -mediante procesamiento de fotografías con DStretch- el diseño de un gran camélido con tratamiento plano, demuestra el lomo chato y la barriga ovalada, cola corta, cuello extendido y largo hacia adelante, cabeza pequeña en proporción con el cuerpo y dos orejas. Es muy probable que la pintura roja hubiese conformado un grupo de representaciones asociados con éste que no son posibles de definir en la actualidad. Por encima dos cuadrúpedos de menor tamaño presentan tonalidad débil y mala conservación, no pudiéndose reconstruir su forma completa.

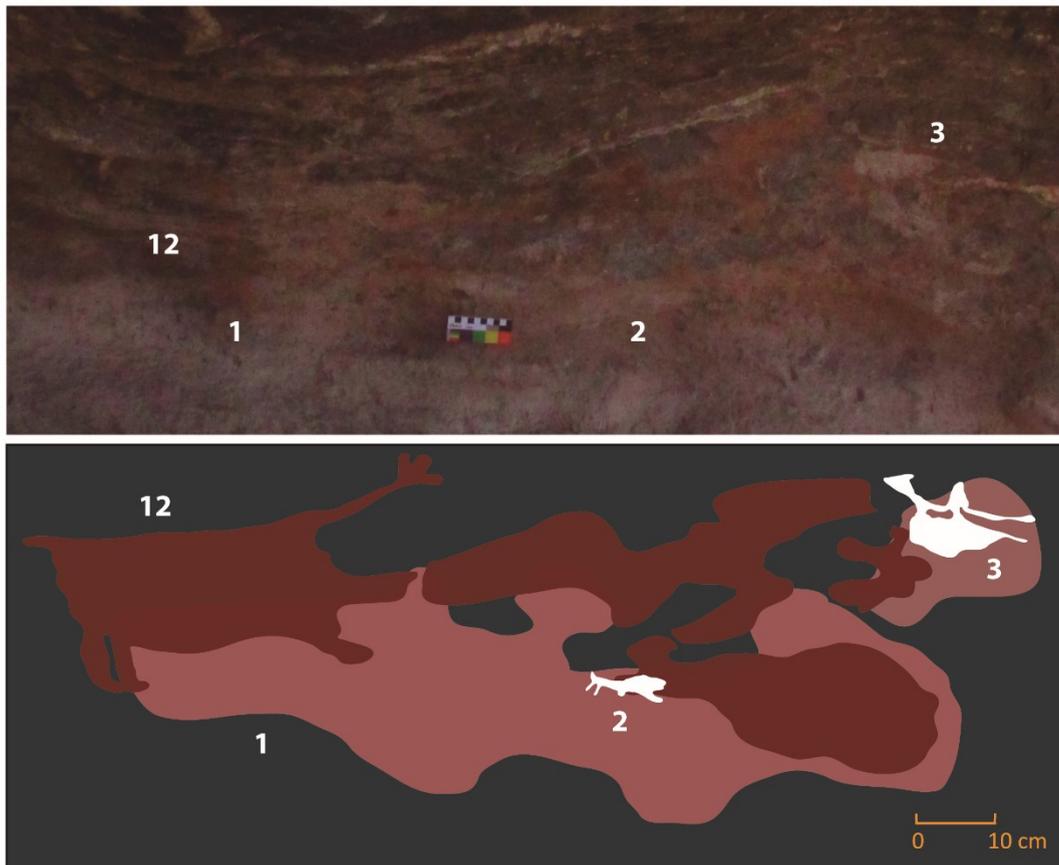


Figura 5.61: fotografía y calcos de motivos numerados en panel 1 de LA5.

El panel 2 se compone de siete figuras (M4 a M10) (Figura 5.62) cuadrúpedas que están ubicadas en diferentes puntos de apoyo virtual como señalando un desnivel, orientadas todas hacia la derecha. Presentan –con excepción de M6 que posee otra orientación, tonalidad y modo de ejecución– cuerpos rectangulares, cuatro patas con vasaduras, cola larga hacia abajo, cuellos cortos inclinados hacia adelante, cabeza rectangular y marcación de una oreja. Algunos de estos motivos parecieran estar remarcados con tiza y tres de los mismos (M4, M8 y M10) presentan una figura transversal a la altura del lomo con un tono diferente –que no forman parte del tizado– que aparentemente se encuentra por debajo o participando de la misma composición del zoomorfo, tendiendo a generar figuras de jinetes. Cabe aclarar que el tizado reciente no permite entrever la relación directa entre las figuras cuadrúpedas y estas figuras lineales, podría tratarse de motivos, motivos superpuestos –queriendo o no generar la figuras de cuadrúpedos montados por figuras humanas– y/o de yuxtaposiciones. Sin embargo, la tonalidad entre los zoomorfos y las figuras humanas es similar. A partir de la comparación entre éstas –y conjugando los posibles diversos eventos de pintado– se ha considerado a este panel como más tardío que los anteriores, conformando un conjunto de motivos asociados en una escena que integra figuras cuadrúpedas montadas por figuras humanas, acompañadas de otros cuadrúpedos (Figura 5.62).

El panel 3 se distancia del anterior en un cambio abrupto de la curvatura de la topografía de la pared del alero y se ha encontrado sólo un motivo de diseño indeterminado (M11), pintado en blanco amarillento o blanco ocre con tratamiento plano y tonalidad muy débil. Relacionado con este panel, y

como fuera adelantado previamente, se registraron grabados posiblemente actuales: figuras circulares elaboradas algunas a partir del raspado (Figura 5.63).

Con excepción de las figuras de diseño indeterminado, todos los motivos de este sitio se incluyen en el grupo de los motivos figurativos, y es posible reconocer diferentes eventos de pintado, marcación y raspado; considerando una primera aplicación de motivos de pintura roja, por sobre la cual se representaron motivos pintados en blanco que podrían ser contemporáneos o no a otros motivos pintados en blanco en el panel 2 –de los cuales no hay duda de su adscripción más tardía por la temática que componen y sus características de ejecución. Por último, cruces y círculos se han raspado recientemente en las paredes del alero.



Figura 5.62: ubicación topográfica del panel 2 y fotografía y calcos de motivos numerados en panel 2 de LA5.

En su conjunto, los paneles de este alero presentan acceso generalizado, condiciones de luminosidad natural, y se abordan temáticas relacionadas con figuras humanas en actividad de montar. Las representaciones son naturalistas y esquemáticas –para el panel 2. Considerando todo los paneles, se requieren varios puntos de vista y la composición no presenta orden ni se articula con un eje previo. Escenográficamente, no constan de ser un conjunto unitario ni presentar carácter secuencial. Sin embargo, específicamente en el panel 2 se expone un tema –posible arreo de rebaño o conjunción de humanos con animales en una actividad relacionada con el pastoreo- conformándose como un conjunto unitario en este sentido, que mantiene determinadas características visuales dimensionales de preeminencia debido al aprovechamiento de las formas naturales de la pared del alero donde se ubica.

La visibilización de los paneles es alta en todos los casos desde la línea de goteo, aunque el panel 1 requiere de posturas corporales específicas para su visualización completa (Figura 5.64). Considerando dos rutas de tránsito mínimas que recorren la oquedad de un extremo a otro, se visibilizan de forma clara la presencia de pinturas en cada sector de las paredes (Figura 5.65). Varios sectores del alero presentan alturas bajas y no permiten que el cuerpo humano se mantenga de pie –como puede verse en las fotografías de la Figura 5.64-; la zona por debajo del techo del alero que sí lo permite es reducida y la co-ocurrencia de personas también podría haber sido tal.

Con respecto a las características de visualización de la estación, presenta visibilización alta e intervisibilidad con Los Algarrobales 1. Si bien el alero presenta dimensiones pequeñas, se encuentra en un sector elevado de la topografía del relieve y aislado de otras formaciones rocosas. Desde Los Algarrobales 5 puede verse la ubicación topográfica de Los Algarrobales 2 pero no de forma contraria –por las características fisiográficas del entorno y las orientaciones de las estaciones. La visibilidad también es alta, debido principalmente a la altura en la que se encuentra, desde donde es posible poseer visual de varios afloramientos rocosos y diversas características naturales del entorno (Figura 5.66).



Figura 5.63: fotografías de círculos y cruces raspados.

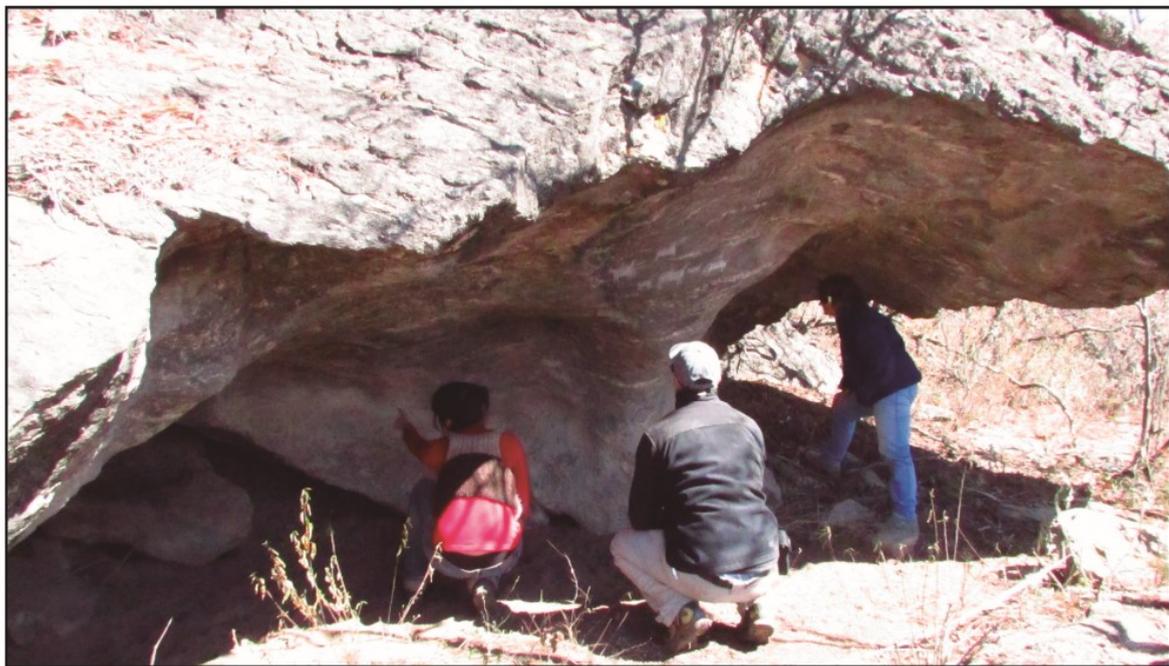


Figura 5.64: fotografías que denotan las posturas corporales posibles para diversas performances en relación con los tres paneles de Los Algarrobales 5.

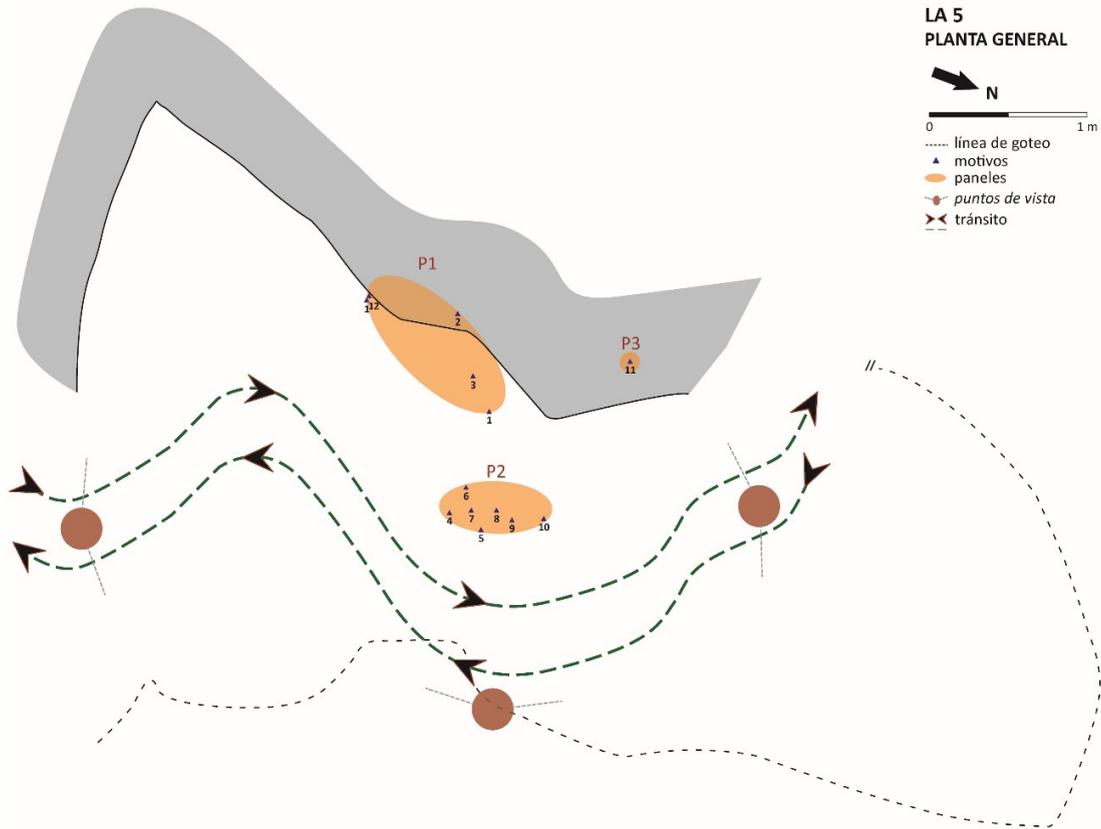


Figura 5.65: planta de LA5 con diagramas de tránsito y percepción visual a partir de puntos de vista.

N° PANEL	N° MOTIVO	MEDIDAS (cm)		DESIGNACIÓN MORFOLÓGICA		TÉCNICA		
		ALTO	ANCHO	No fig	Fig	G	P	Mixta
1	1	32	100	-	indeterminado	-	R	-
	2	4	12	-	zoomorfo	-	B	-
	3	13	16	-	zoomorfo	-	B	-
SUBTOTAL					2 fig + 1 indet		3	
2	4	13	13	-	zoomorfo/jinete	-	B	-
	5	8	9.5	-	zoomorfo	-	B	-
	6	9.5	13	-	zoomorfo	-	B	-
	7	8	9	-	zoomorfo	-	B	-
	8	15	15	-	zoomorfo/jinete	-	B	-
	9	5	8	-	zoomorfo	-	B	-
	10	15	14	-	zoomorfo/jinete	-	B	-
SUBTOTAL					7		7	
3	11	9	28	-	indeterminado	-	B	-
	12	22	43	-	zoomorfo	-	R	-
SUBTOTAL					1 fig + 1 indet		2	
TOTAL					10 fig. + 2 indet		12	

Tabla 5.6: medidas, diseños y técnicas de la totalidad de motivos de LA5 (G: grabado, P: pintura, B: blanco, R: rojo).



Figura 5.66: a. fotografía sobre visibilización de LA5 y relación de intervisibilidad con LA 1 –desde acceso de LA1; b. Visibilidad desde LA5 y hacia el entorno con demarcación de la ubicación de LA1 y LA2.

5.7 Los Algarrobales 6 (LA6)

Los Algarrobales 6 (Figura 5.67 y 5.68) es un alero amplio ubicado a 741 msnm, cuyas dimensiones aproximadas son 25 m de extensión por 6 m de profundidad. Dentro de este gran abrigo las poblaciones del pasado seleccionaron una pequeña oquedad -orientada hacia el nor-noreste- (Figura 5.68 y 5.69) para pintar un conjunto de figuras de animales. El alero en general, y este sector con representaciones en particular, presentan erosión provocada por lavado, grietas y exfoliación, y la pared del alero se caracteriza por contener grandes vetas de cuarzo. Por su orientación y dimensiones, presenta iluminación natural buena y hacia el extremo este se halla una roca con un mortero fijo (Figura 5.68). En esa pequeña oquedad y espacios adyacentes (1.80 m de extensión por 1 m de profundidad aproximadamente) se relevaron 40 motivos pintados en diferentes tonalidades de blanco

-algunos repintados- distribuidos en cuatro paneles formalmente y espacialmente relacionados entre sí (Tabla 5.6).

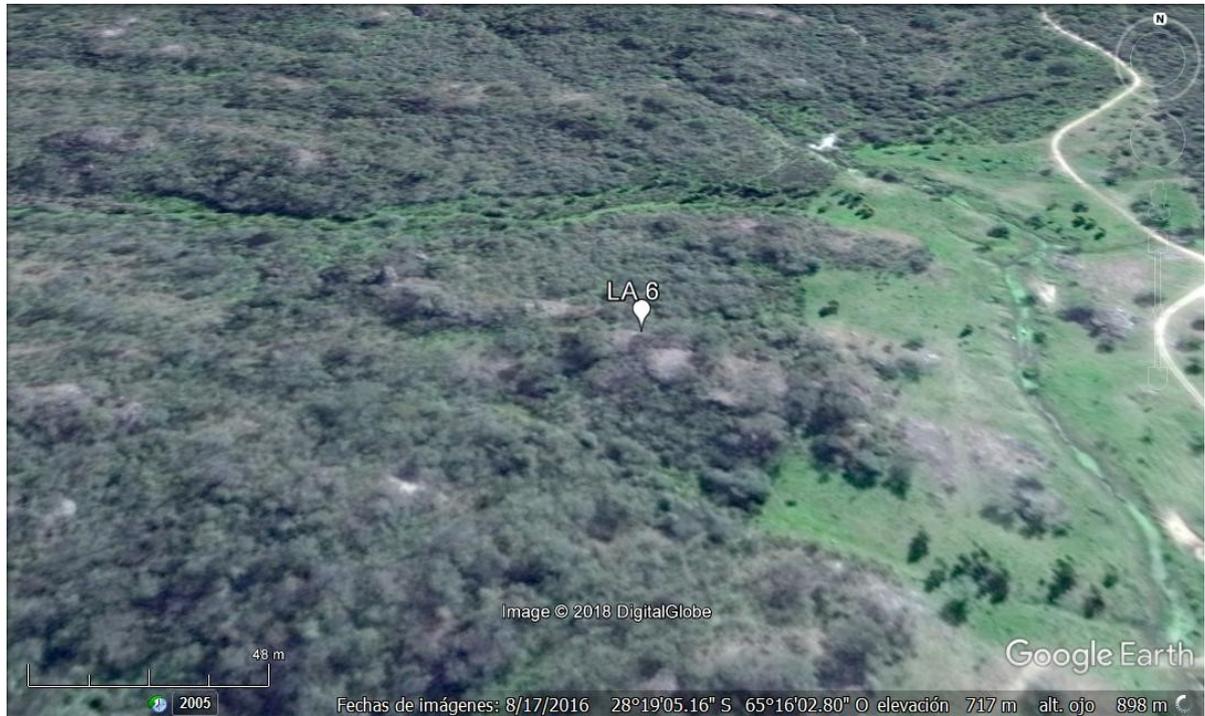


Figura 5.67: imagen satelital con ubicación de Los Algarrobales 6.

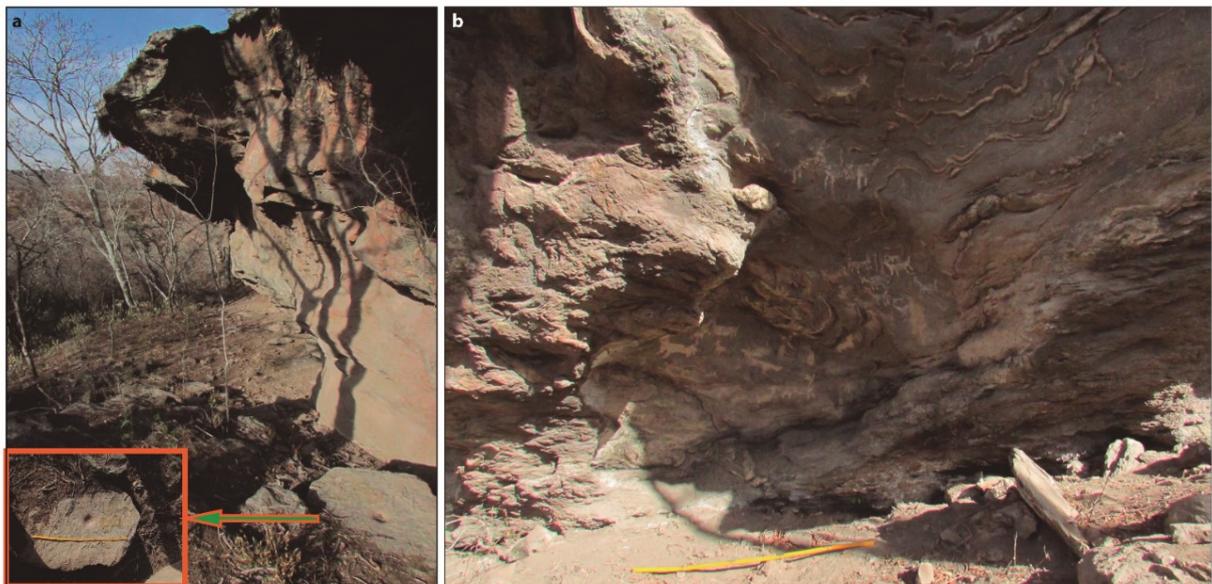


Figura 5.68: a. vista del alero desde el este con detalle de mortero; b. fotografía de oquedad con paneles con arte rupestre.

**LA 6
PLANTA GENERAL**

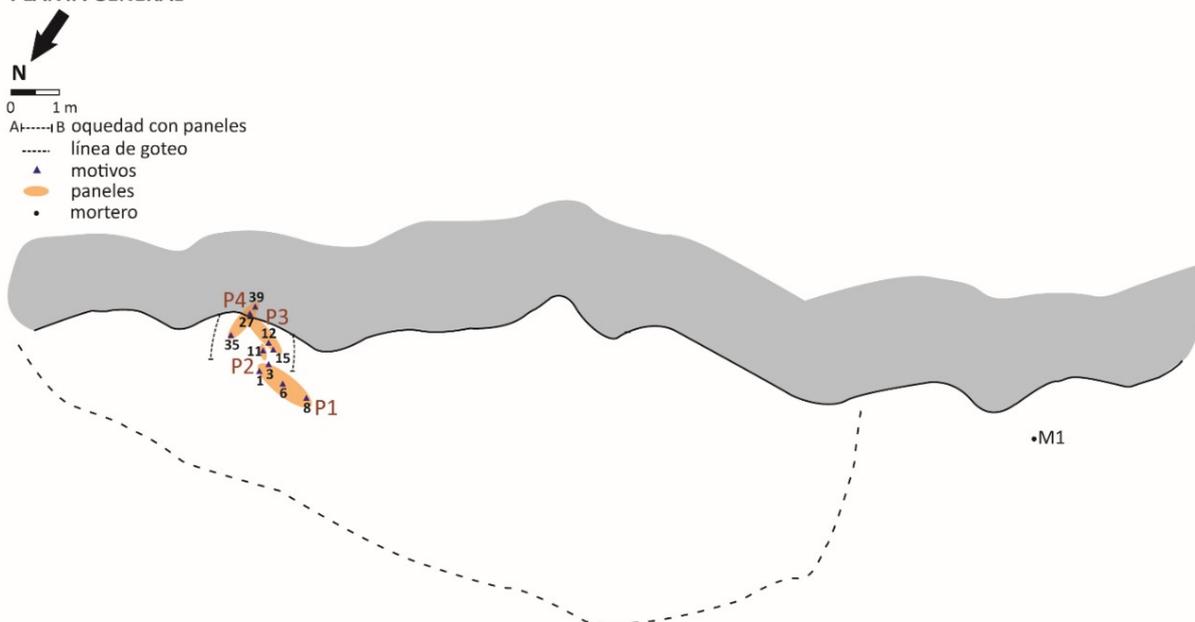


Figura 5.69: planta general de Los Algarrobales 6 con indicación de mortero, motivos y paneles. (En gris claro se señala el inicio de la pared del alero).

El panel 1 está orientado hacia el noreste y su visibilización es alta desde la línea de goteo. El mismo se conforma por un total de nueve motivos figurativos zoomorfos (M1 a M9) pintados en blanco -ocre con tonalidades muy débiles a moderadas (Figura 5.70). Se trata de un conjunto de cuadrúpedos con diferentes orientaciones que en general se han pintado en superficies homogéneas entre vetas cuarcíticas, aprovechando la disposición del soporte. Presentan tratamiento plano, cuatro extremidades -excepto M2-, cuerpo alargado, cuello corto alzado, cola corta parada -excepto M1 que presenta cola larga- y dos orejas hacia atrás.

El panel 2 presenta un cambio de orientación abrupta con respecto al anterior, mirando hacia el oeste y también su visibilización es alta desde la línea de goteo. El mismo incluye un total de dos motivos figurativos zoomorfos, M10 y M11, el primero pintado en blanco y del segundo de negro -sólo puede verse su cabeza orientada hacia la izquierda-, ambos con tonalidades muy débiles (Figura 5.71). El motivo blanco presenta tratamiento plano, cola parada, cuello corto hacia arriba, hocico prominente y dos orejas rectas, se insinúan levemente sus cuatro extremidades.

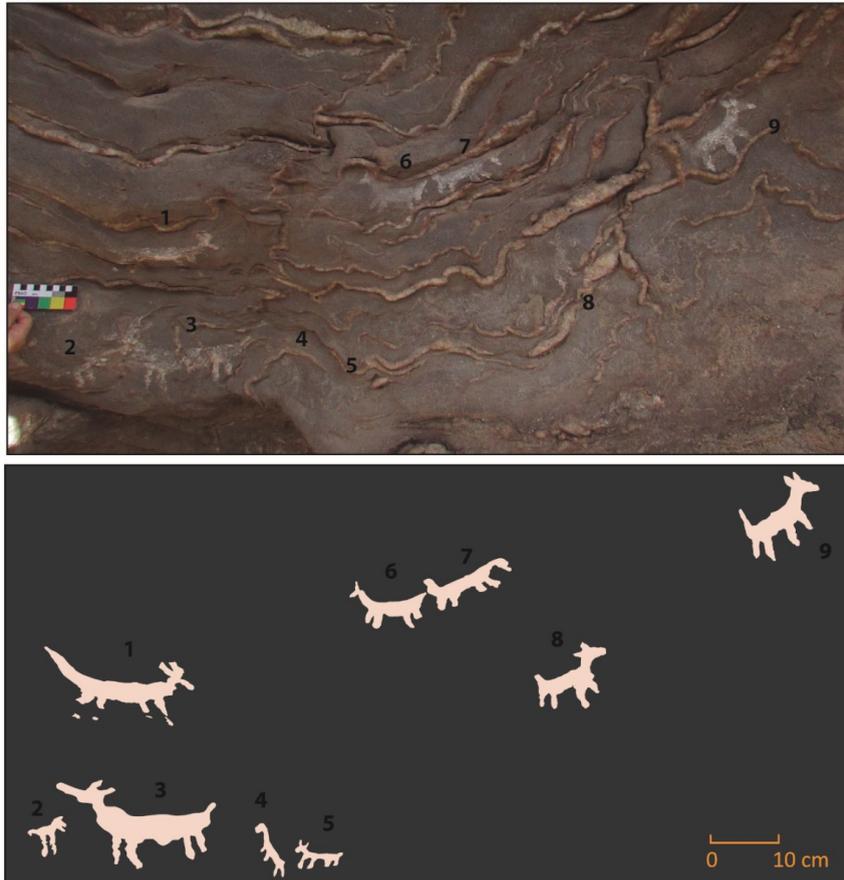


Figura 5.70: fotografía y calco de motivos numerados en panel 1 de LA6.

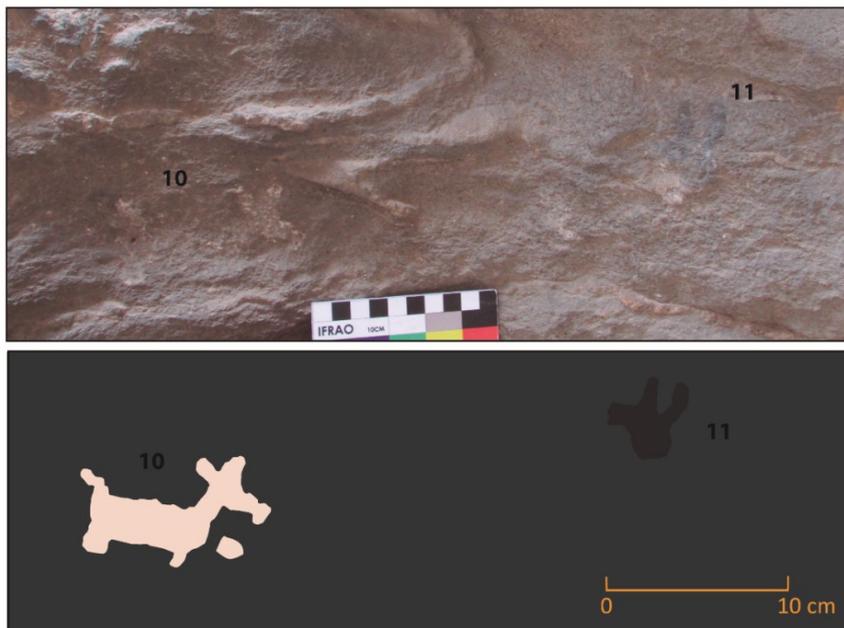


Figura 5.71: fotografía y calco de motivos numerados en panel 2 de LA6.

El panel 3 (Figura 5.72) está ubicado en una de las paredes que conforman el centro de la pequeña oquedad. Su visibilización es alta debido a su ubicación y distancia con respecto a la línea de goteo y a que los motivos presentan pintura muy espesa color ocre, es probable que varios hayan sido remarcados con el paso del tiempo generando esos contornos irregulares que presentan. Se encuentra conformado por 18 zoomorfos (M12 a M29) pintados en blanco -ocre- con tonalidades moderadas y fuertes. Todos los cuadrúpedos presentan tratamiento plástico plano, orientados hacia diferentes direcciones, mantienen un cuerpo alargado, el lomo recto, algunas con la barriga pronunciada, con cuello corto y medio recto o hacia adelante, dos orejas rectas o hacia atrás y hocico prominente. Sus características formales, aunque algunos cuadrúpedos son más pequeños (M14, M16, M18, M19, M28 y M22) y otros más grandes, son similares y en algunos sectores de los trazados se yuxtaponen -por ejemplo entre M22 y M25.

El panel 4 (Figura 5.73) está ubicado en la otra pared -izquierda desde el punto de vista del observador- que, junto con la anterior, conforman el centro de la pequeña oquedad. Presenta un cambio de orientación hacia el norte -con respecto al panel 3, y aunque puede verse como una continuidad el grupo de figuras del panel 4 presentan pintura aún más espesa que en los casos anteriores, siendo sus contornos aún más irregulares -como si fuesen 'salpicaduras' de pintura. Su visibilización es alta debido a su ubicación y distancia con respecto a la línea de goteo y a que los motivos presentan esa pintura muy espesa color ocre, es probable también que varios hayan sido remarcados con el paso del tiempo. Presenta 11 motivos (M30 a M40) pintados en blanco -ocre- con tonalidades moderadas y fuertes, un diseño no figurativo (M33), uno indeterminado (M40) y los restantes zoomorfos. Todos los cuadrúpedos presentan tratamiento plástico plano, orientados hacia diferentes direcciones, mantienen un cuerpo alargado, el lomo recto, algunas con la barriga pronunciada -como M34-, con cuello de largo medio y muy largo para el caso de M35 -recto o hacia adelante-, dos orejas hacia atrás y hocico prominente. Todos presentan cola recta hacia arriba excepto M35 que está orientada hacia abajo; por sus proporciones y detalles se diferencia del resto de los zoomorfos, probablemente se trate de diferentes animales representados. Los motivos 31, 32, 36 y 38 son de menor tamaño que los restantes. Llama la atención la superposición entre motivos pintados en blanco, M32 por sobre M33, el cual a la vez se superpone a M34. El motivo 33 es de gran tamaño y presenta dos líneas verticales gruesas paralelas, unidas por una línea horizontal en la parte superior que se abren y curvan levemente hacia sus extremos inferiores, con un apéndice diagonal hacia su lado derecho y otro horizontal en uno de sus extremos, el cual está superpuesto por parte del motivo 35.



Figura 5.72: fotografía y calco de motivos numerados en panel 3 de LA6.

A escala de los paneles, es posible encontrar la recurrencia de mayoría de zoomorfos relacionados en cuanto a diseño y técnicas, algunos con pintura más espesa y oscura que podrían haber sido remarcados en el tiempo. Asimismo, resulta evidente en todos los paneles el aprovechamiento de superficies relativamente homogéneas ‘encerradas’ entre grandes vetas de cuarzo que dan sensación de superficies tridimensionales de base para los motivos. El acceso a estos paneles es generalizado, con buena luminosidad natural, las temáticas representadas muestran animales principalmente de forma naturalista. Las formas de la topografía imponen cierto orden en la disposición de los motivos aunque no poseen una estructuración ni ejes propios en su composición. Se aprecia como un conjunto unitario y narrativo pero sin sucesión temporal, a su vez, el panel 1 pareciera tener dinamismo por la forma y

orientación en que se representaron a los cuadrúpedos entre las vetas de cuarzo como si oficiaran de base o superficie para los mismos. En conjunto entonces, pareciera haber alusión a temas pastoriles –si bien está ausente la figura humana–, por las tendencias en las características formales similares, unitarias y las agrupaciones.



Figura 5.73: fotografía y calco de motivos numerados en panel 4 de LA6.

Pueden considerarse dos rutas de tránsito al menos en dirección noroeste-noreste y viceversa, desde las cuales puede observarse fácilmente y a corta distancia, la ubicación de la oquedad con los paneles. Considerando a la estación, presenta visibilidad limitada y visibilización alta y puntual. En el primer caso, la densa vegetación –aun en época invernal– es alta en esta zona y no permite una visualización clara con otros grandes afloramientos cercanos (Figuras 5.74 y 5.75). En el caso de no considerar este factor y por la altura en que se encuentra el alero, sería posible la relación visual panorámicamente desde su emplazamiento hacia el entorno.

LA 6
PLANTA GENERAL

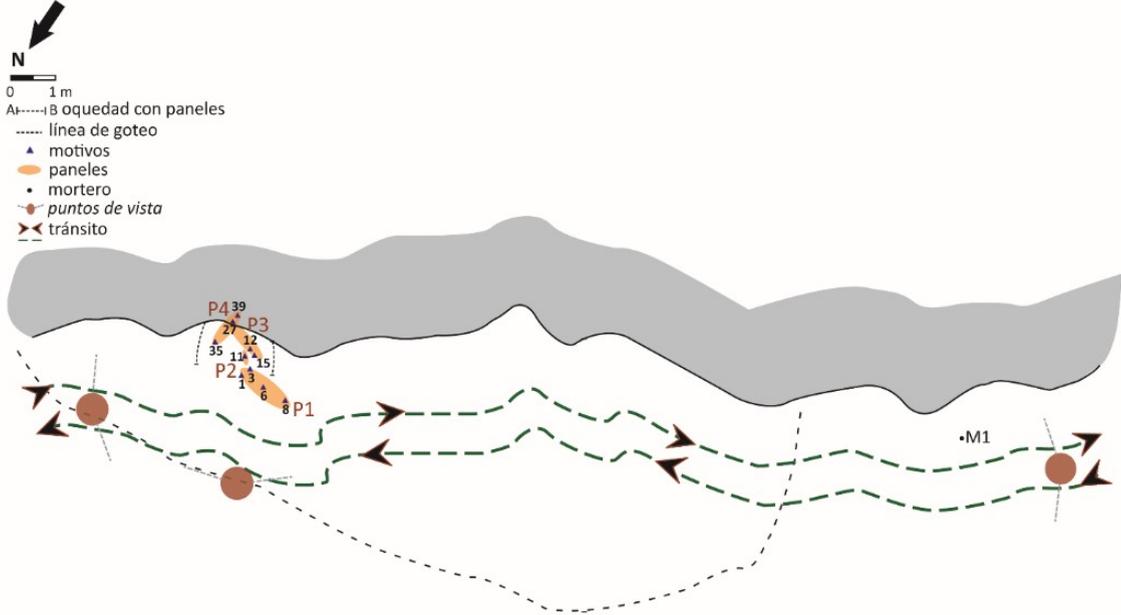


Figura 5.74: planta de LA6 con diagramas de tránsito y percepción visual a partir de puntos de vista.



Figura 5.75: a. vista de ruta de tránsito –marcado con hilo blanco- orientación noroeste-noreste en LA6; b. visibilidad del entorno desde LA6; c. posibles posturas corporales y performance en la interacción con los paneles de LA6.

N° PANEL	N° MOTIVO	MEDIDAS (cm)		DESIGNACIÓN MORFOLÓGICA		TÉCNICA		
		ALTO	ANCHO	No fig	Fig	G	P	Mixta
1	1	12	18	-	zoomorfo	-	B	-
	2	10	13	-	zoomorfo	-	B	-
	3	20	25	-	zoomorfo	-	B	-
	4	8	10	-	zoomorfo	-	B	-
	5	3	7	-	zoomorfo	-	B	-
	6	9	13	-	zoomorfo	-	B	-
	7	4.5	13	-	zoomorfo	-	B	-
	8	9	13	-	zoomorfo	-	B	-
	9	11	14	-	zoomorfo	-	B	-
SUBTOTAL					9		9	
2	10	5	8	-	zoomorfo	-	B	-
	11	7	10	-	zoomorfo	-	N	-
SUBTOTAL					2		2	
3	12	10	11	-	zoomorfo	-	B	-
	13	9	12	-	zoomorfo	-	B	-
	14	5	8	-	zoomorfo	-	B	-
	15	10	11	-	zoomorfo	-	B	-
	16	4.5	7	-	zoomorfo	-	B	-
	17	8.5	12	-	zoomorfo	-	B	-
	18	6	6	-	zoomorfo	-	B	-
	19	7	10	-	zoomorfo	-	B	-
	20	9	9	-	zoomorfo	-	B	-
	21	10	11	-	zoomorfo	-	B	-
	22	5	8	-	zoomorfo	-	B	-
	23	10	10	-	zoomorfo	-	B	-
	24	8.5	10	-	zoomorfo	-	B	-
	25	8	9	-	zoomorfo	-	B	-
	26	5.5	6	-	zoomorfo	-	B	-
	27	12	16	-	zoomorfo	-	B	-
	28	8	12	-	zoomorfo	-	B	-
29	7	18	-	zoomorfo	-	B	-	
SUBTOTAL					18		18	
4	30	10	13	-	zoomorfo	-	B	-
	31	5	6	-	zoomorfo	-	B	-
	32	8.5	12	-	zoomorfo	-	B	-
	33	17	5	L	-	-	B	-
	34	14	20	-	zoomorfo	-	B	-
	35	25	31	-	zoomorfo	-	B	-
	36	8	9	-	zoomorfo	-	B	-
	37	14	25	-	zoomorfo	-	B	-
	38	10	15	-	zoomorfo	-	B	-
	39	14	20	-	zoomorfo	-	B	-
	40	-	2.5	-	indeterminado	-	B	-
SUBTOTAL				1	9 fig + 1 indet		11	
TOTAL				1	38 fig. + 1 indet		40	

Tabla 5.7: medidas, diseños y técnicas de la totalidad de motivos de LA6 (G: grabado, P: pintura, B: blanco, N: negro, L: lineal).

5.8 Los Algarrobales 7 (LA7)

Se ha denominado Los Algarrobales 7 (Figura 5.76) a un alero emplazado a 697 msnm, en un terreno elevado sobre el camino que avanza entre el monte. Mide 7.20 por 5 m de extensiones máximas y 2.27 m de altura aproximadamente, desplegándose como un espacio cómodo para ser transitado. Se encuentra orientado hacia el norte, presenta una pequeña oquedad hacia el extremo sur que conecta con otro alero y en la base se encuentra sedimento y parte del afloramiento base, sin potencia significativa (Figuras 5.77 y 5.78). A una distancia de 6,60 m desde la línea de goteo hacia el oeste se emplazan un conjunto de morteros fijos.

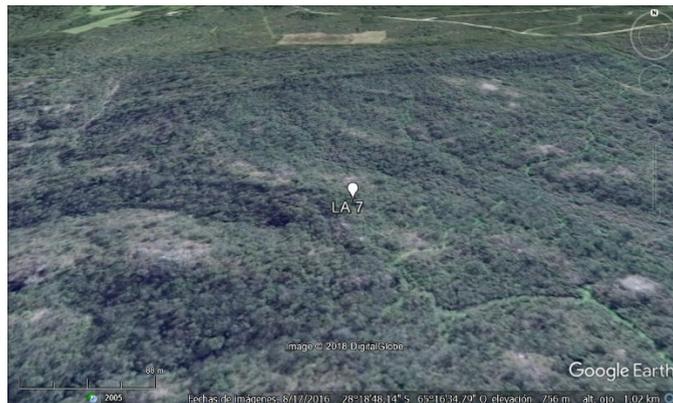


Figura 5.76: imagen satelital con ubicación de Los Algarrobales 7.

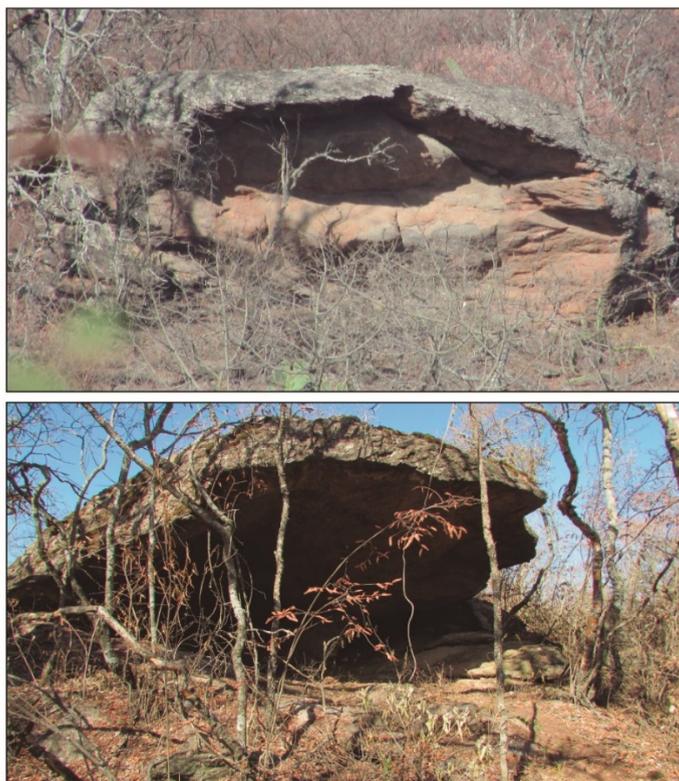


Figura 5.77: vista del alero Los Algarrobales 7.

Los dos paneles con arte rupestre que se han identificado en esta estación -en paredes opuestas- están orientados hacia el nor-noreste, están alterados principalmente por presencia de grietas, exfoliado y lavado del soporte, y presentan una buena iluminación natural. Ambos se visualizan desde la línea de goteo y presentan un total de ocho motivos (Tabla 5.8). El panel 1 integra un total de dos motivos (M1 y M2) pintados en blanco con misma tonalidad débil (Figura 5.79): el motivo 1 es figurativo de diseño zoomorfo con la cabeza orientada hacia la base del afloramiento, presenta tratamiento plano, cuerpo ovoide, dos extremidades, cola ancha y erguida levemente arqueada hacia adentro, cuello corto hacia adelante, hocico prominente y dos orejas. Cercano a éste aparece un motivo no figurativo de diseño lineal con círculos (M2), con tratamiento lineal y plano, desde una figura de triángulo redondeado se extienden dos líneas, una culmina recta y la otra en un círculo con relleno.

**LA 7
PLANTA GENERAL**

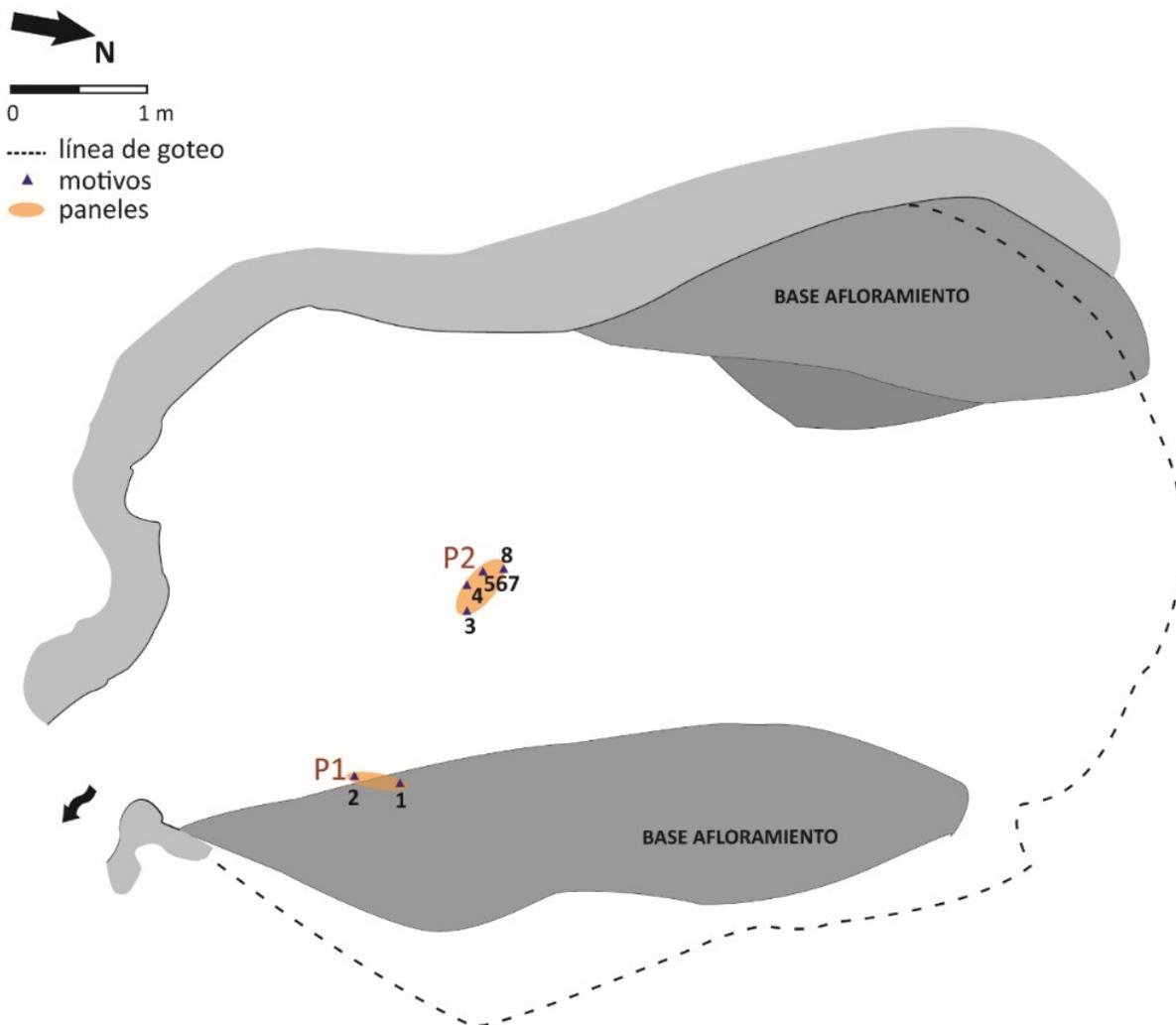


Figura 5.78: planta general de LA7, con indicación de paneles y respectivos motivos. (En gris claro se señala el inicio de la pared del alero y en grises más oscuros la base del afloramiento).



Figura 5.79: fotografía y calco de motivos numerados en panel 1 de LA7.

Por su parte, el panel 2 integra un total de seis motivos (M3 a M8) (Figura 5.80) muy cercanos entre sí. El motivo 3 ha sido pintado en blanco con tratamiento lineal, y clasificado como figurativo antropomorfo debido a sus características de ejecución. Se describe como un rostro de frente redondeado, con rasgos faciales -ojos y boca- y un posible tocado conformado por una línea semicircular que rodea la cabeza desde un poco más arriba del borde de la base que presenta un diseño interior radiado conformado por doce líneas. A su vez, dos apéndices parten del extremo inferior a la manera de cuello, uno se extiende más que el otro. El motivo 4 no presenta una forma específica -diseño indeterminado-, aunque tiende a la redondez y, a raíz de su forma y contornos, podría tratarse de una impronta por 'descarga' de pintura del instrumento utilizado para pintar, cuestión que deberá ser puesta a consideración para el área en general en trabajos específicos al respecto. Los motivos 5, 6 y 7 (no figurativos lineales e indeterminado), aunque numerados separadamente por los cambios notorios en tonalidad, conforman una misma figura cuya forma tiende a ser similar al motivo 3 aunque no presenta rasgos faciales. Se trata de un contorno lineal pintado en blanco con un extremo superior redondeado abierto (M5) del cual se desprenden siete apéndices en forma radiada, por debajo de estos apéndices los atraviesa -como uniéndolos en sus extremos superiores- una línea curva pintada en negro con tonalidad muy débil (M6). En la parte inferior del motivo 5, una forma indeterminada (M7) pintada en blanco con tonalidad disímil acompaña parte de este diseño. En su totalidad la figura no puede asociarse a un referente en particular aunque la similitud en la forma de ejecución y contorno con M3 tienden a considerarla al menos como un contorno de rostro con tocado. Por último, el motivo no figurativo 8, está pintado de blanco, con una tonalidad similar a M3, M4 y M7 y presenta tratamiento lineal.



Figura 5.80: fotografía y calco de motivos numerados en panel 2 de LA7.

N° PANEL	N° MOTIVO	MEDIDAS (cm)		DESIGNACIÓN MORFOLÓGICA		TÉCNICA		
		ALTO	ANCHO	No fig	Fig	G	P	Mixta
1	1	22	15	-	zoomorfo	-	B	-
	2	14	13	L-circular	-	-	B	-
SUBTOTAL				1	1		2	
2	3	13/17	0.82	-	antropomorfo	-	B	-
	4	7	7	-	indeterminado	-	B	-
	5	22	24	L	-	-	B	-
	6	16	9	L	-	-	N	-
	7	12	10	-	indeterminado	-	B	-
SUBTOTAL				3	1 fig + 2 indet		6	
TOTAL				4	2 fig. + 2 indet		8	

Tabla 5.8: medidas, diseños y técnicas de la totalidad de motivos de LA7 (G: grabado, P: pintura, L: lineal, B: blanco; N: negro).

Considerando los paneles en su conjunto, presentan acceso generalizado y luz natural; si bien está presente la figura humana –atomizada en rostro y tocado o apéndices- no se alude a actividades humanas específicas, la representación es naturalista y esquemática -centrada en los motivos y no en un argumento-, la composición no presenta orden ni ejes previos ni se presenta como un conjunto unitario ni discursivo. Todos los paneles presentan alta visibilización desde las dos rutas de movimiento posibles a lo largo de las paredes internas del alero y los puntos de vista que pueden considerarse desde esos movimientos, así como desde la línea de goteo (Figura 5.81 a y 5.82). Al contener un espacio amplio y alto es posible la concurrencia de varias personas a la vez tanto en el

interior –un estimado de 30- como en los espacios adyacentes, e incluso varios metros alrededor, donde efectivamente hay evidencia de actividades de molienda, que al momento se desconoce si fueron o no contemporáneas o al registro rupestre. En cuanto a las características de visualización de la estación en sí (Figura 5.81 b y c), sus condiciones de visibilización son altas y puntuales –el alero puede observarse a distancias mayores de 100 m-, presenta visibilidad limitada o baja, debido a la condiciones topográficas circundantes y a la densa vegetación.

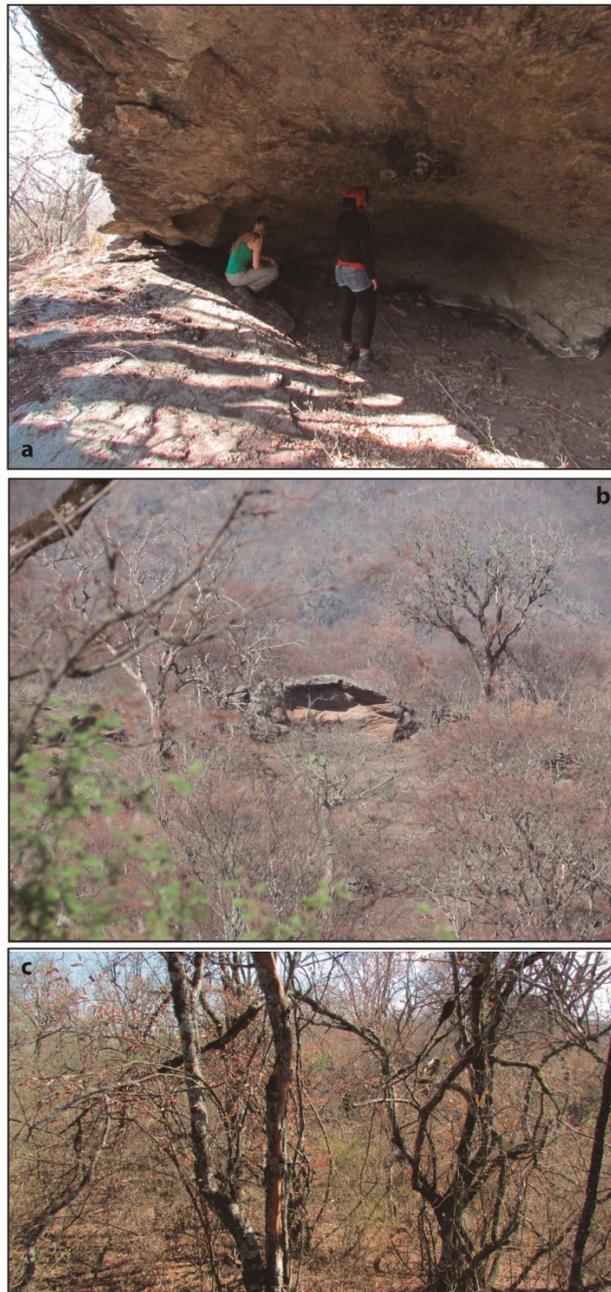


Figura 5.81: a. fotografía con diferentes posturas corporales para interactuar con paneles 1 y 2 de LA7; b. y c. visibilización y visibilidad respectivamente de y desde LA7.

LA 7 PLANTA GENERAL

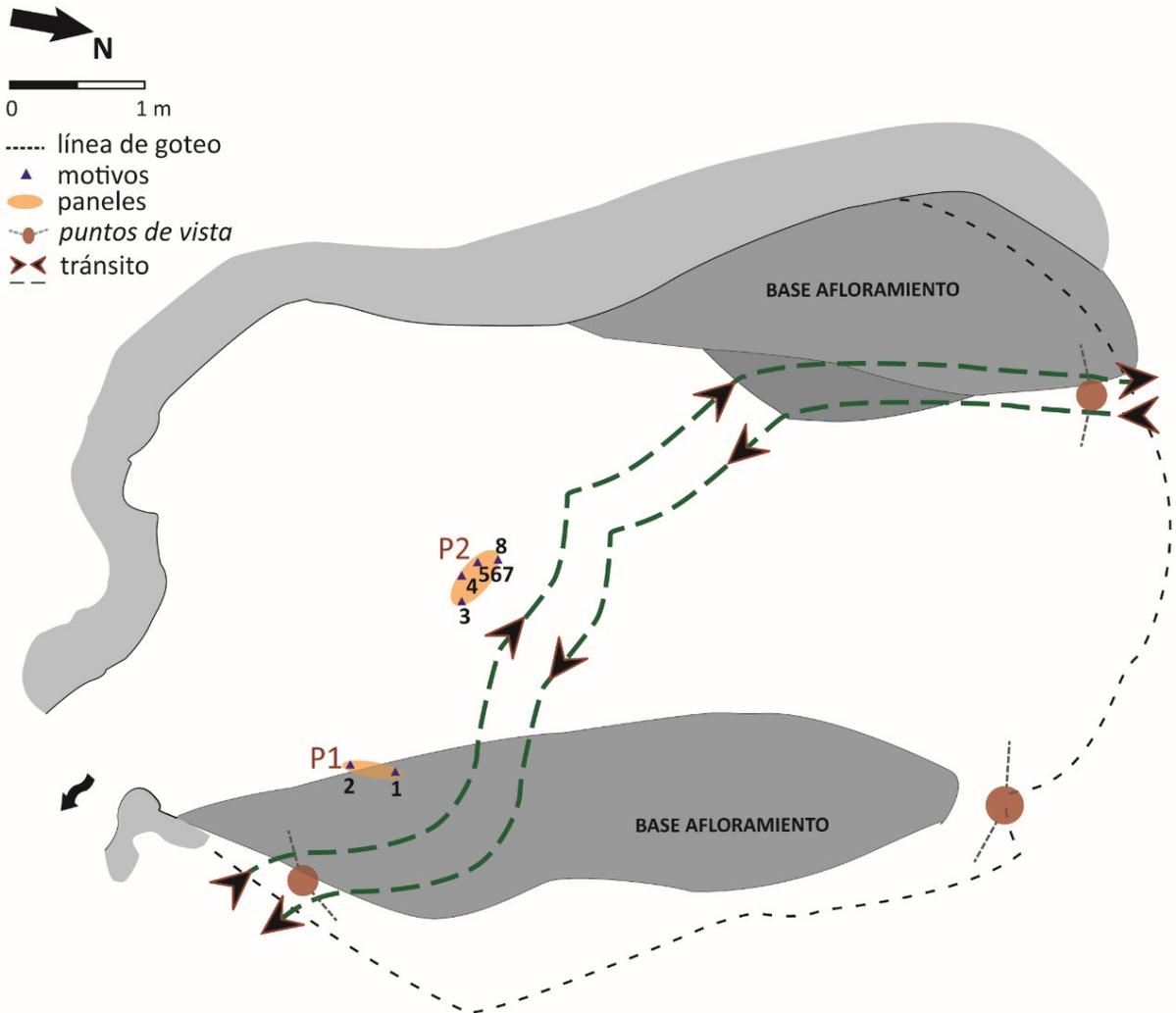


Figura 5.82: planta de LA7 con diagramas de tránsito y percepción visual a partir de puntos de vista.

5.9 Los Algarrobales 8 (LA8)

Los Algarrobales 8 (Figura 5.83) es la designación de un alero amplio y alto (5.6 m por 9 m, en extensión y profundidad, aproximadamente), emplazado a mayor altura que el anterior -703 msnm- ubicado en una zona límite hacia el sur de la estancia Los Algarrobales. Se encuentra orientado hacia el nor-noreste y su acceso se ve dificultado por la altura abrupta que cobra el afloramiento por sobre el terreno -de 4 m- (Figuras 5.84 y 5.85), favoreciendo la dirección de tránsito oeste-este para el acceso hacia el mismo por sobre otras. Sin embargo la superficie aterrizada naturalmente que presenta una vez ascendido el afloramiento y por debajo de la línea de goteo permite una sencilla circulación al interior del abrigo.



Figura 5.83: imagen satelital con ubicación de Los Algarrobales 8.

Se han identificado tres paneles con un total de cuatro motivos (Tabla 5.9) con iluminación natural y visibilización baja desde la línea de goteo –con excepción del motivo 3. El panel 1 está orientado hacia el norte y está integrado por un único motivo (M1) no figurativo de diseño lineal-circular de tamaño mediano grabado a través de piqueteado. A través de líneas se elaboró un círculo cruzado en su interior por otras tres líneas menores, una a cada extremo del mismo (Figura 5.86 a). El panel 2 también presenta orientación norte y se conforma por un único motivo lineal irregular extenso (M2) grabado, posiblemente raspado y piqueteado (Figura 5.86 b). El panel 3 integra los motivos 3 y 4, figurativo y no figurativo respectivamente (Figura 5.87). El motivo 3 muestra la silueta de lo que podría ser el diseño de un antropomorfo con tratamiento plano delineado, pintado en rojo con tonalidad débil, con cuerpo rectangular proporcionalmente más grande que el resto de sus elementos, dos apéndices corto en los extremos inferiores a modo de piernas y dos más en la parte superior inmediatamente anterior a la cabeza a modo de brazos, delineándose en la parte superior la cabeza en forma redonda. Superpuesto al anterior, en la parte superior del tronco de la figura humana se han relevado un conjunto de puntos piqueteados en la roca (Figura 5.87). Todos los grabados podrían ser contemporáneos por su similitud –en tonalidad de la pátina y profundidad superficial- con los raspados recientes sobre las rocas.

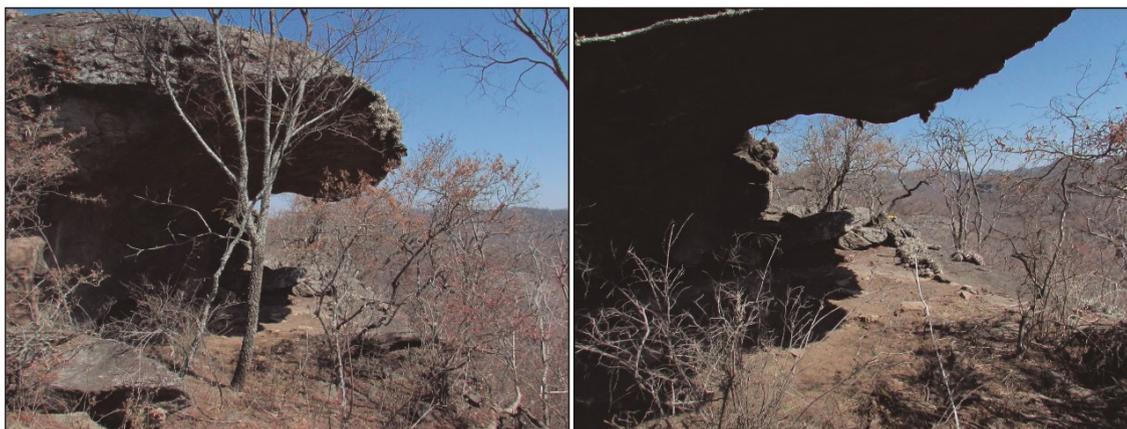


Figura 5.84: vistas del alero Los Algarrobales 8.

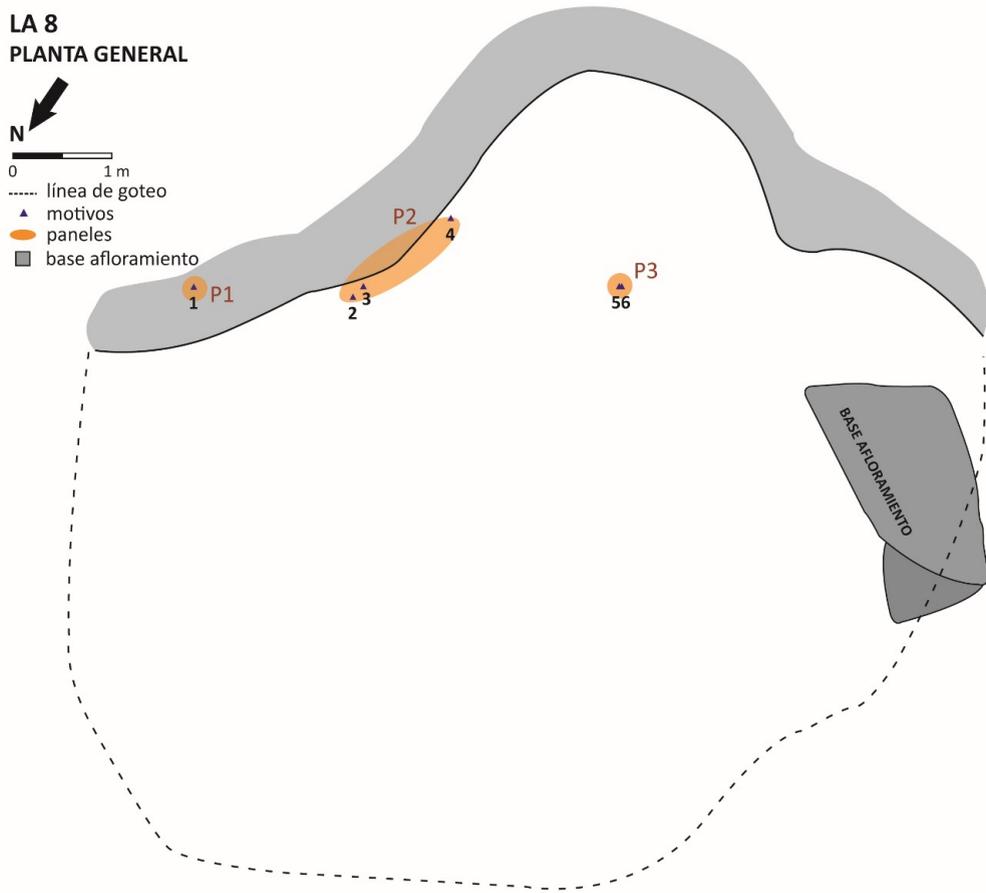


Figura 5.85: planta general de LA8, con indicación de paneles y respectivos motivos. (En gris claro se señala el inicio de la pared del alero y en gris oscuro la base del afloramiento).

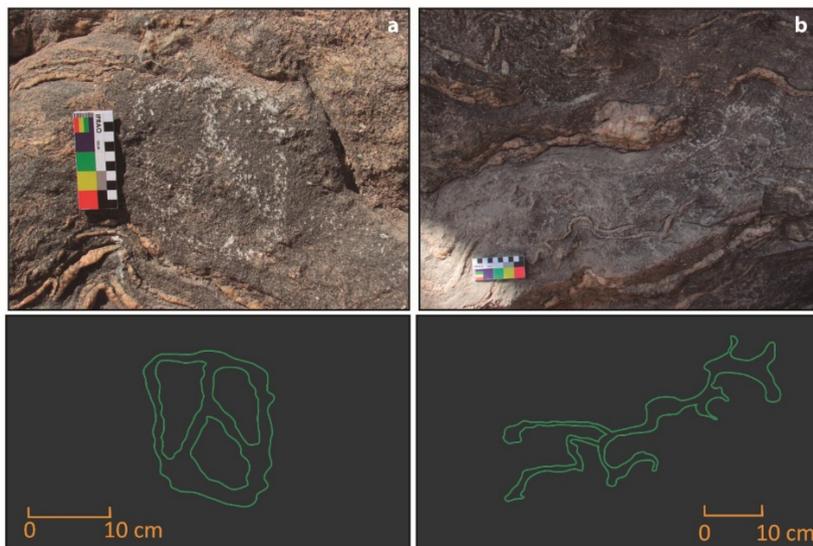


Figura 5.86: a. fotografía y calco de motivo 1 en panel 1 de LA8; b. fotografía y calco de motivo 2 en panel 2 de LA8.

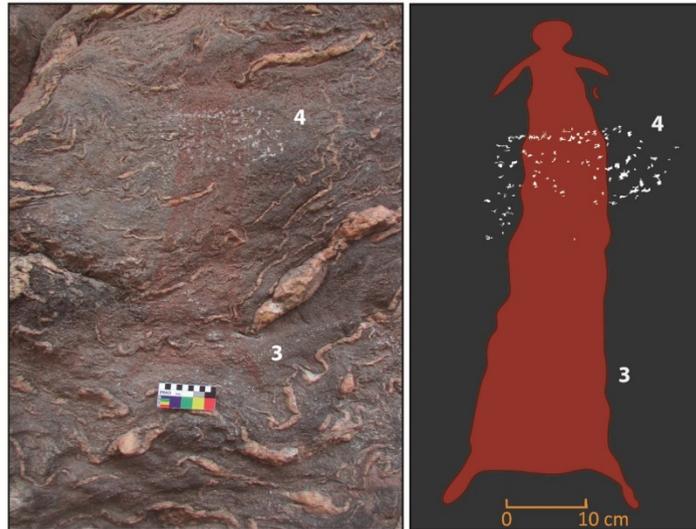


Figura 5.87: fotografía y calco de motivos 3 y 4 –se delinearon en blanco los puntos grabados en este caso- del panel 3 de LA8.

A escala de los paneles, el acceso a los mismos es generalizado en tanto se trata de un alero, poseen además una buena luminosidad natural y visualización general intermedia, ya que sólo puede observarse un motivo de cuatro figuras totales pero sin adoptar una posición corporal compleja. No hay temáticas reconocibles representadas. Los motivos, aunque no poseen una estructuración ni ejes propios en su composición, no se aprecian como un conjunto unitario. Está presente la figura humana esquemática y aislada de otros componentes, y es la única figura que puede observarse desde la línea de goteo. Para poder visualizar los demás paneles es necesario encontrarse cerca de los mismos sin adoptar posturas muy complejas (Figura 5.88). La obligatoriedad en el punto del acceso al alero da preeminencia a una posible ruta de tránsito que recorre el abrigo en un orden específico, priorizando el orden también de visualización de los paneles (Figura 5.89). Varias personas pueden estar al mismo tiempo cerca de los paneles o en el espacio adyacente dentro de las paredes y techo del abrigo (45 personas aproximadamente). Debido a la altura en que se ubica el alero en esta fisiografía, presenta visibilidad panorámica o alta del entorno y visibilización baja o limitada y zonal –el abrigo puede observarse únicamente desde el espacio más cercano (Figura 5.90).

N° PANEL	N° MOTIVO	MEDIDAS (cm)		DESIGNACIÓN MORFOLÓGICA		TÉCNICA		
		ALTO	ANCHO	No fig	Fig	G	P	Mixta
1	1	17	15	L-circular	-	Pi	-	-
SUBTOTAL				1		1		
2	2	30	51	L	-	Ra-Pi	-	-
SUBTOTAL				1		1		
3	3	54	25	-	antropomorfo	-	R	-
	4	9	19	puntos	-	Pi	-	-
SUBTOTAL				1	1	1	1	
TOTAL				3	1	3	1	

Tabla 5.9: medidas, diseños y técnicas de la totalidad de motivos de LA8 (L: lineal, G: grabado, P: pintura, Ra: raspado Pi: piqueteado, R: rojo).



Figura 5.88: performance corporal con los tres paneles que componen LA8.

**LA 8
PLANTA GENERAL**

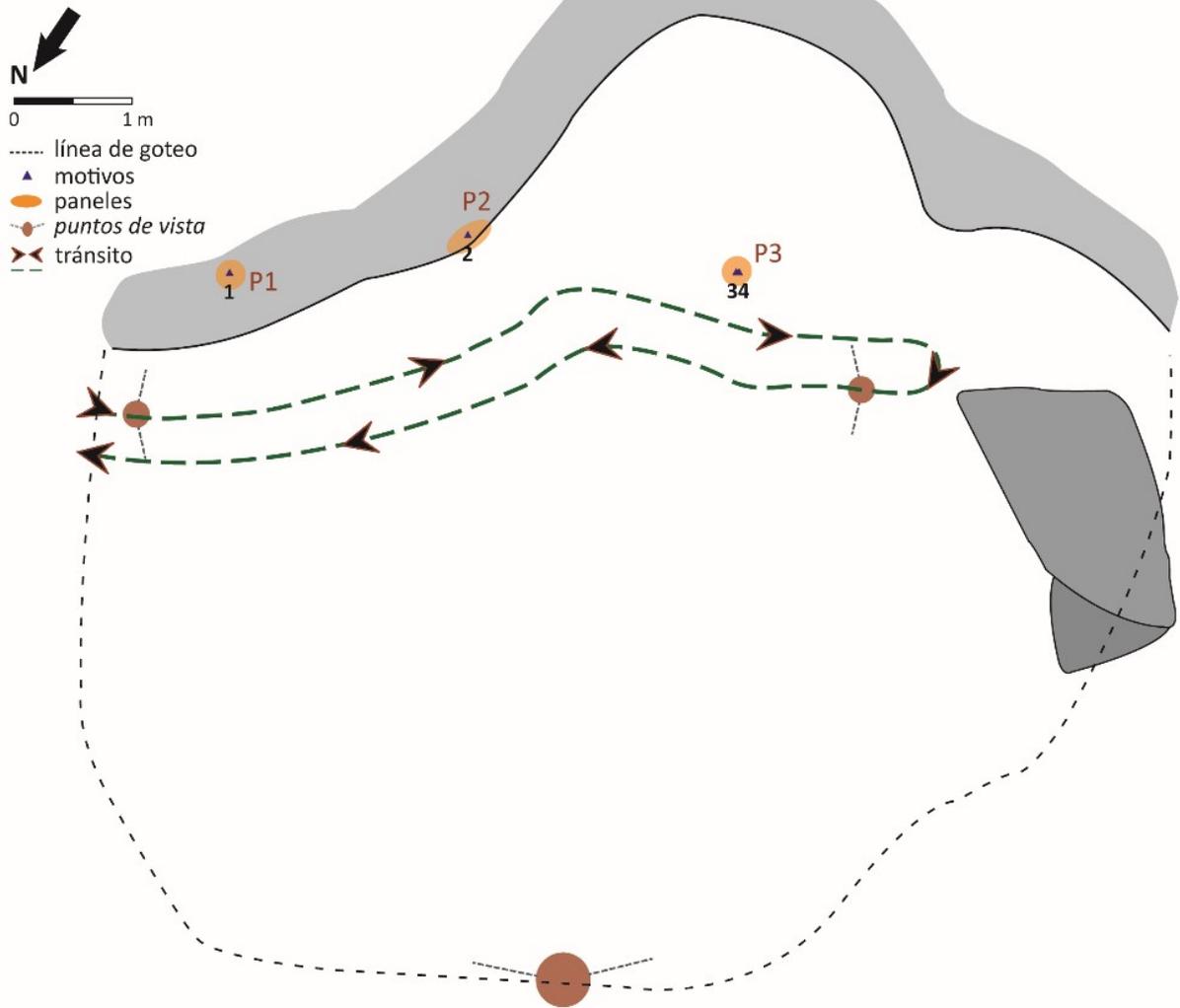


Figura 5.89: planta de LA8 con diagramas de tránsito y percepción visual a partir de puntos de vista.



Figura 5.90: a. fotografía que muestra la visibilidad desde LA8; b. fotografía que muestra la visibilización de LA8 desde sector cercano.

5.10 Síntesis del capítulo

En este capítulo, se han descrito las características de la muestra siguiendo el esquema de trabajo propuesto en el capítulo anterior. La propiedad de Los Algarrobales se encuentra al sur, recostada sobre el Río Guayamba y cuenta con una superficie real de 1063.1 Has. La misma posee una historia remota que continuamos investigando, pero también una historia más reciente y cambiante, relacionada con que el campo fue objeto de varias estrategias forestales, agropecuarias y culturales. En estos contextos, a partir de prospecciones exhaustivas del área, se relevaron y analizaron ocho sitios con arte rupestre.

Los Algarrobales 1 se trata de una cueva -la única para Los Algarrobales- de grandes dimensiones que presenta dos entradas, con orientación norte-sur, emplazada a 721 msnm. Los paneles con arte rupestre se despliegan a lo largo de todas las paredes y techo, en diversas situaciones altimétricas y exigiendo determinadas posiciones corporales para su visualidad. Se han registrado un total de 26 motivos no figurativos y figurativos distribuidos en cinco paneles. Todos requieren iluminación artificial debido a su localización al interior oscuro de la cueva. Las temáticas representadas incluyen principalmente figuras animales en principio de representación naturalista. La cueva puede transitarse principalmente en dos direcciones, de norte a sur y de sur a norte. Esta estación incluye un espacio amplio que permite la co-presencia de varias personas en su interior, aunque pueden

concentrarse pocas en puntos específicos para visualizar los paneles. Considerando la estación en sí, en Los Algarrobales 1, tanto la visibilidad como la visibilización en y desde el entorno son altas.

Los Algarrobales 2 es un alero de medianas dimensiones orientado hacia el este y emplazado a 605 msnm. Se han registrado seis paneles con un total de 28 motivos que se despliegan a lo largo de diferentes alturas en las paredes de este alero con orientaciones disímiles. Es posible diferenciar al menos tres grandes grupos de eventos de pintado en este alero. Los paneles en su totalidad se hallan localizados espacialmente al aire libre con acceso generalizado con luz natural. A escala de la estación la visibilización del alero es puntual y su visibilización es baja. Por último, la visibilidad del entorno desde Los Algarrobales 2 es limitada, mantiene intervisibilidad con Los Algarrobales 1 pero no con el resto de los sitios.

Los Algarrobales 3 es un pequeño alero en una gran formación rocosa. Está emplazado a 690 msnm y orientado hacia el noreste, y mide 15 m de extensión por 7 m de profundidad. En el sector de la pared norte, techo y en la topografía siguiente por encima del techo, con diferentes orientaciones y separados por fracturas o grietas, se ubican los cuatro paneles en los que pudieron relevarse un total 95 motivos. Existe variedad de representaciones figurativas y no figurativas. Los paneles en general se hallan localizados espacialmente al aire libre con acceso restringido y luz natural durante la mayor parte del día. Los temas representados dentro de las figuraciones incluyen principalmente diseños animales, aislados, en grupos y en escenas, estáticos y dinámicos. A escala de la estación, la visibilización del alero es baja y zonal, identificándose la unidad fisiográfica que lo compone a cierta distancia intermedia. No permite la co-presencia de varias personas al interior de la oquedad, pero sí es posible la reunión de las mismas en el espacio inmediatamente adyacente.

Los Algarrobales 4 es un alero de grandes dimensiones orientado hacia el noroeste. Está emplazado a mayor altura que los sitios previamente descritos -729 msnm. Por su orientación y dimensiones presenta una buena y alta iluminación natural. Sólo permite una dirección de tránsito, ya que el ingreso puede realizarse desde el norte. Se han registrado cuatro paneles con un total de 16 motivos. La estación presenta visibilización puntual y media, ya que el abrigo puede observarse entre los 50 m y 100 m de distancia, a pesar de la densa vegetación; y visibilidad alta en tanto se encuentra a mayor altura y se identifican otros afloramientos desde su acceso. El alero en su totalidad comprende una gran superficie, permitiendo la reunión en ese espacio de un gran número de personas.

Los Algarrobales 5 es un alero pequeño ubicado a 698 msnm, orientado hacia el este. Por su orientación y dimensiones presenta iluminación natural media. Se compone de tres paneles orientados hacia el norte y el noreste con 12 motivos en su totalidad. En su conjunto, los paneles de este alero presentan acceso generalizado, condiciones de luminosidad natural, abordan temáticas relacionadas con figuras humanas. Con respecto a las características de visualización de la estación, presenta visibilización alta e intervisibilidad con Los Algarrobales 1. La visibilidad también es alta debido principalmente a la altura en la que se encuentra.

Los Algarrobales 6 es un alero amplio ubicado a 741 msnm, cuyas dimensiones aproximadas son 25 m de extensión por 6 m de profundidad. Dentro de este gran abrigo las poblaciones del pasado seleccionaron una pequeña oquedad, orientada hacia el nor-noreste, para pintar un conjunto de figuras de animales. Se relevaron 40 motivos pintados en diferentes tonalidades de blanco –algunos repintados– distribuidos en cuatro paneles formalmente y espacialmente relacionados entre sí. Considerando a la estación, presenta visibilidad limitada y visibilización alta.

Los Algarrobales 7 es un alero emplazado a 697 msnm, orientado hacia el norte. Los dos paneles con arte rupestre que se han identificado en esta estación –en paredes opuestas- están orientados hacia el nor-noreste y presentan iluminación natural buena. Ambos se visibilizan desde la línea de goteo y presentan un total de ocho motivos. En cuanto a las características de visualización de la estación en sí, sus condiciones de visibilización son altas, en tanto el alero puede observarse a distancias mayores de 100 m, aunque presenta visibilidad limitada o baja debido a las condiciones topográficas circundantes y a la densa vegetación.

Los Algarrobales 8 es un alero amplio y alto, emplazado a 703 msnm, orientado hacia el nor-noreste. Se han identificado tres paneles con un total de cuatro motivos. Varias personas pueden estar al mismo tiempo cerca de los paneles o en espacio adyacente al interior de las paredes y techo del abrigo (45 personas aproximadamente). Debido a la altura en que se ubica el alero en esta fisiografía, presenta una visibilidad panorámica o alta del entorno y visibilización baja o limitada, ya que el abrigo puede observarse únicamente desde el espacio más cercano.

Una vez descrita y abordada en profundidad la muestra por estación, en el próximo capítulo se presentará la integración de los datos sobre el arte rupestre -incluyendo las técnicas, los diseños, las superposiciones, y la definición de modos y tendencias- con el fin de delinear las relaciones formales, espaciales y temporales entre los sitios con arte rupestre de Los Algarrobales.

Capítulo 6

Las Formas de los Espacios Plásticos en Los Algarrobales

*'No vale el tiempo
pero valen las memorias.
No se cuentan los segundos,
se cuentan historias'*

*Calle 13
Prepárame la cena- Entren los que quieran (2010)*

En este capítulo se presenta la integración de los resultados obtenidos a partir de trabajos comparativos entre los datos expuestos y analizados en el capítulo anterior con el fin de delinear las relaciones formales, espaciales y temporales entre los sitios con arte rupestre de Los Algarrobales. En consecuencia, se muestra aquí la caracterización del arte rupestre, incluyendo las técnicas, los diseños, las superposiciones, y la definición de modos y tendencias comunes de representación -con las respectivas comparaciones con el arte rupestre de otras áreas- teniendo en cuenta los ocho sitios con arte rupestre descriptos.

6.1. Técnicas, diseños, tendencias y modos

Con el fin de acercarse a las formas del espacio, en el capítulo anterior se detallaron y caracterizaron los motivos, paneles y estaciones -según el esquema de trabajo propuesto en el Capítulo 4- que integran el registro arqueológico rupestre de Los Algarrobales. Continuando con tal exploración, -y con el fin de acercarnos a la deconstrucción de los espacios-, en este acápite se profundizan las formas del espacio plástico en su conjunto.

Se ha propuesto como nivel de análisis el conjunto de ocho sitios con arte rupestre de Los Algarrobales que integran un total de 227 motivos.⁴⁶ El 74.89 % (170:227) corresponde a motivos figurativos, el 17.62 % (40:227) a motivos no figurativos y el 7.49% (17:227) a indeterminados (Figura 6.1). Dentro del conjunto de motivos figurativos, predominan claramente las figuras zoomorfas (n= 157:170, 92.35%) mientras que las figuras antropomorfas (n= 8:170, 4.70%), fitomorfas (n= 2:170, 1.18 %) y 'jinetes' (n= 3:170, 1.78%) están presentes en frecuencias mucho menores (Figura 6.2). Considerando el grupo de los motivos no figurativos, el 47.5 % (19:40) corresponde a motivos puntiformes o punteados y de puntos; el 27.5 % (11:40) presenta forma lineal, lineal-circular, lineal reticulado y lineal con punto; el 22.5 % (9:40) son circulares, circulares concéntricos y circulares con punto; y sólo el 2.5 % (1:40) es rectangular-lineal (Figura 6.3). Con excepción de la estación LA8, en todos los casos predominan los motivos figurativos por sobre los no figurativos, los cuales están ausentes en dos sitios -LA4 y LA5

⁴⁶ Esta totalidad ha sido sujeta a evaluación considerando su posible integración con otros diseños. Por esta razón, por un lado, los motivos 2 y 6 -puntiforme o punteado y ofidio- en Los Algarrobales 3 y, por otro, los motivos 5 y 6 -registrados separadamente como lineales- de Los Algarrobales 7, se han agrupado entre sí y considerado como figuras ofídica y antropomorfa en su conjunto respectivamente, convirtiendo la totalidad de diseños en 227.

(Figura 6.4). Al interior del gran conjunto de figuras zoomorfas el predominante porcentaje de 80.25% (126:157) se ha clasificado como camélidos, distribuyéndose el restante 19.75 % en diseños de cuadrúpedos indefinidos (13:157, 8.28 %), ofidios, reptiles y/o bichos (8:157, 5.10 %), zoomorfos indeterminados (7:157, 4.46 %), felinos (2:157, 1.27 %) y un ornitomorfo (1:157, 0.64 %) (Figura 6.5).

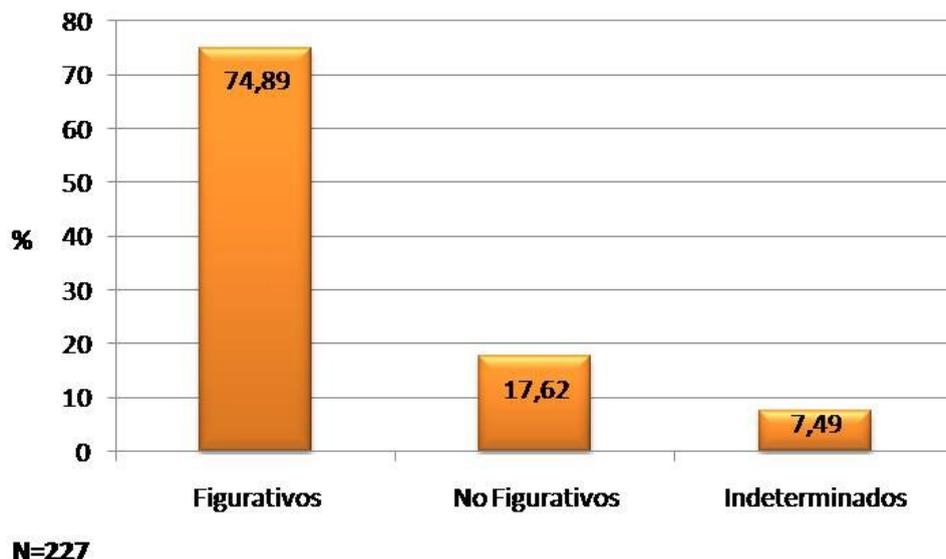


Figura 6.1: porcentaje de motivos figurativos, no figurativos e indeterminados de Los Algarrobales.

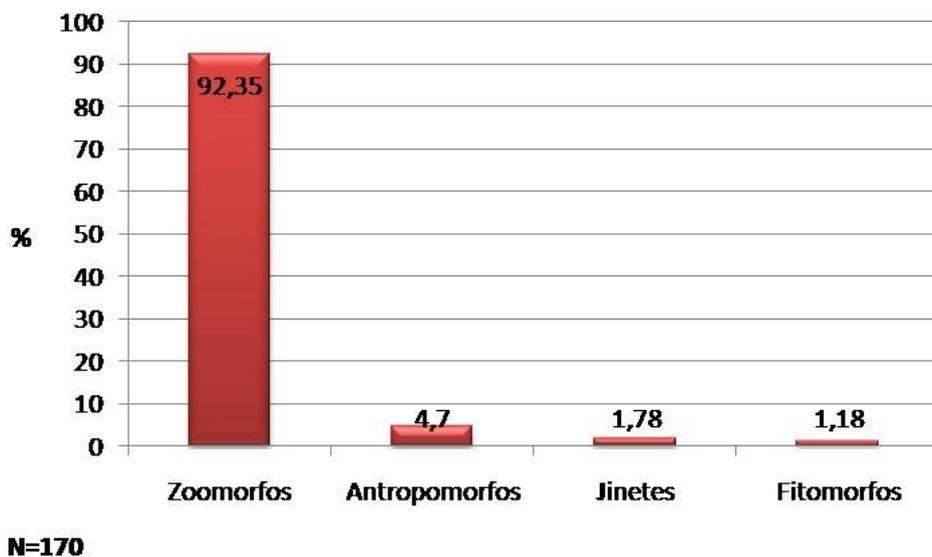


Figura 6.2: porcentaje de diseños figurativos de Los Algarrobales.

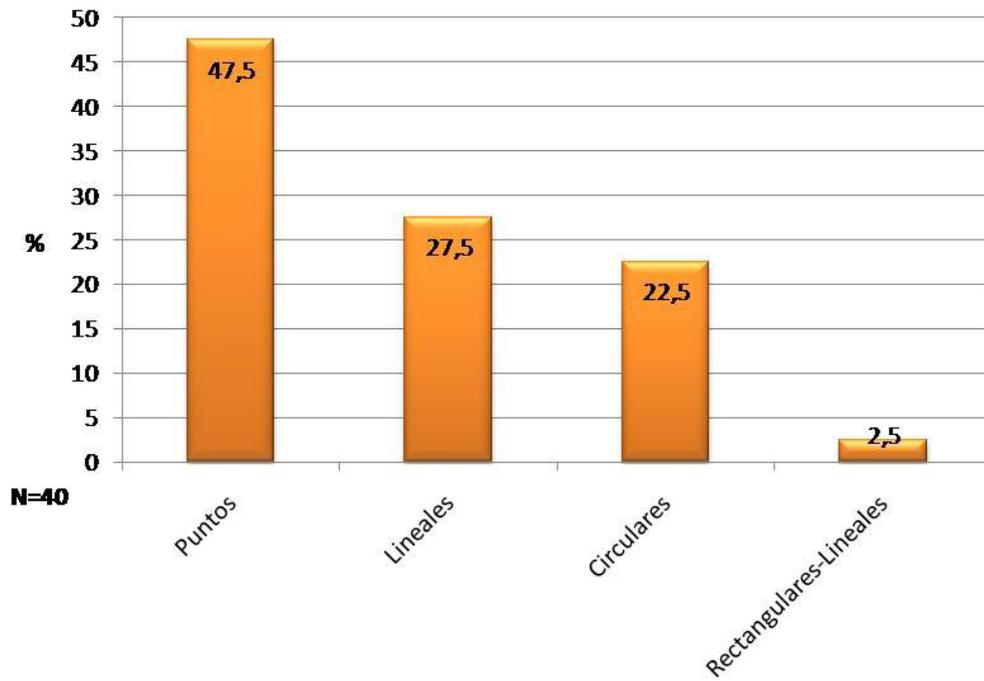


Figura 6.3: porcentaje de diseños no figurativos de Los Algarrobales.

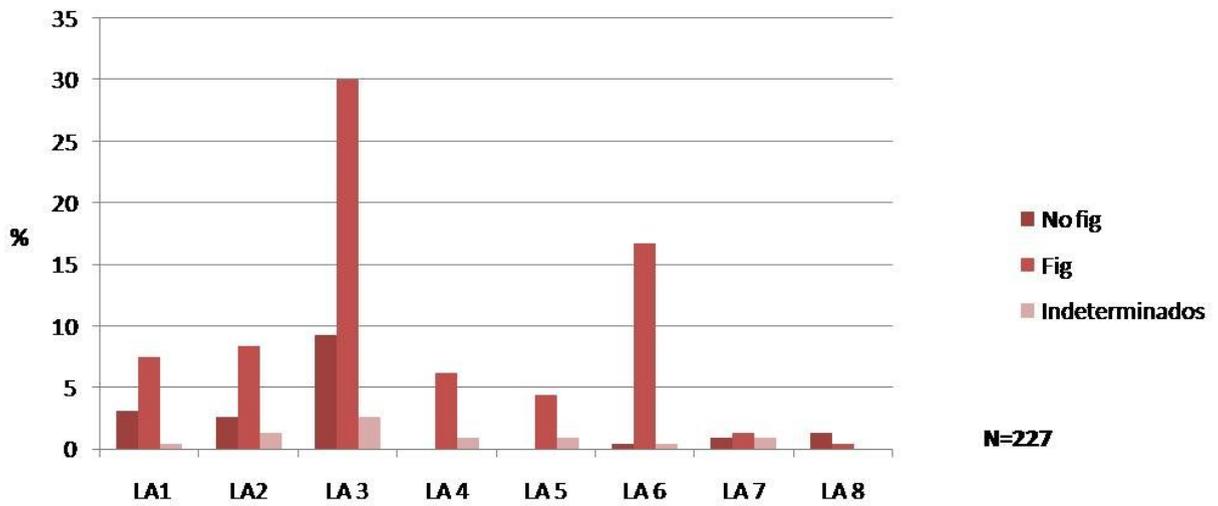


Figura 6.4: porcentaje de motivos figurativos, no figurativos e indeterminados por estación de Los Algarrobales.

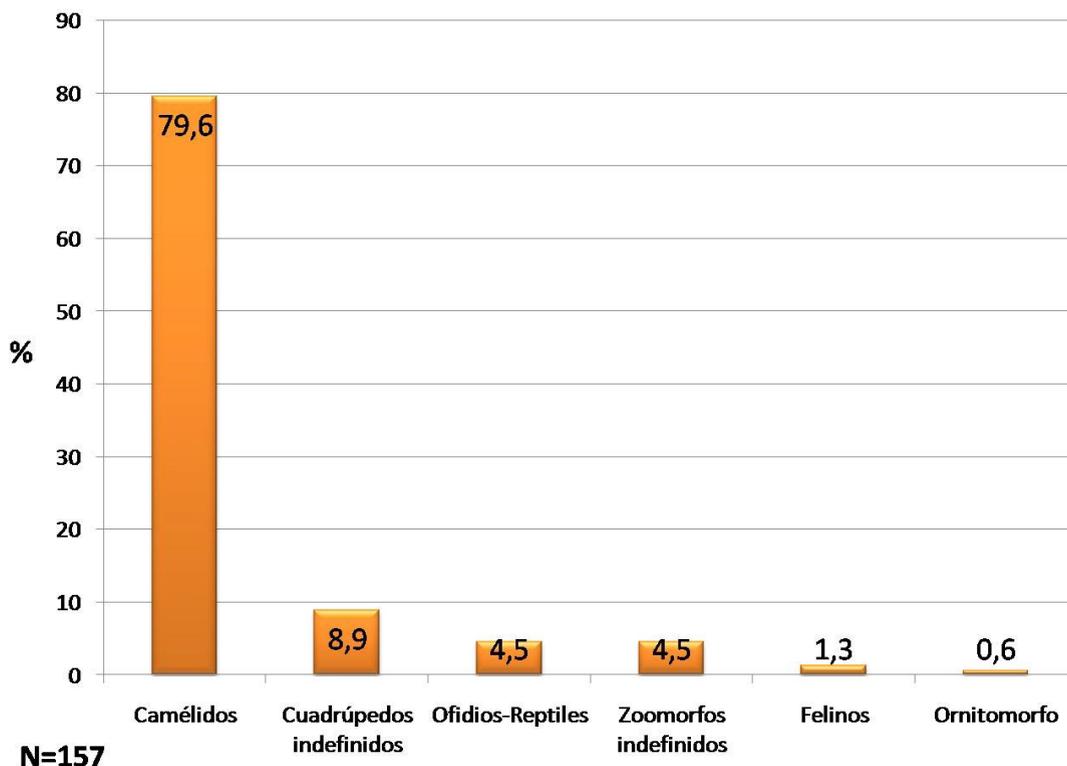


Figura 6.5: porcentaje de diseños figurativos zoomorfos de Los Algarrobales.

Considerando el total de 227, y a partir de los datos expuestos en el capítulo anterior, es posible reconocer determinadas frecuencias entre conjuntos de diseños⁴⁷: 126 figuras de camélidos (126:227, 55.50 %); 13 indefinidos⁴⁸ (13:227, 5.73 %); siete zoomorfos indeterminados (7:227, 3.08 %); ocho antropomorfos (8:227, 3.52 %); dos felinos (2:227, 0.88 %); ocho ofidios y otros reptiles y/o 'bichos' (8:227, 3.52 %); una figura de ave (1:227, 0.44 %); dos motivos fitomorfos (2:227, 0.88 %); tres motivos de 'jinetes' (3:227, 1.32 %); 19 (19:227, 8.37 %) motivos puntiformes o punteados y de puntos; nueve motivos circulares diversos (9:227, 3.97 %); 11 motivos lineales diversos (11:227, 4.85 %); un diseño rectangular (1:227, 0.44 %); y 17 (17:227, 7.49 %) indeterminados⁴⁹ (Figura 6.6). En la mayoría de las estaciones están presentes, y de forma predominante, los diseños de camélidos, principalmente en LA3 –el cual concentra mayor proporción de motivos en general. Con excepción de LA5, en todos los casos en que tales diseños están presentes preponderan con respecto a los demás en cada sitio. Con amplia distribución y menor frecuencia se encuentran identificados principalmente los antropomorfos, cuadrúpedos indefinidos, ofidios y otros reptiles, figuras circulares, lineales y punteados (Figura 6.7).

⁴⁷ Se han excluido de esta descripción los motivos clasificados como indeterminados (debido a su avanzado estado de deterioro). A los motivos considerados como zoomorfos por pequeños indicios pero muy deteriorados también se los ha tomado como indeterminados pero dentro de esta categoría, es decir, zoomorfos indeterminados.

⁴⁸ Los cuadrúpedos indefinidos integran aquellos zoomorfos con diseño claro que no se asemejan a los camélidos ni a los felinos y podrían corresponder a otros referentes.

⁴⁹ En el Anexo IV se presentan los calcos de los diseños de camélidos y cuadrúpedos indefinidos para Los Algarrobales, realizados digitalmente a partir de fotografías en alta definición e imágenes procesadas a través del software DStretch (Harman 2008). La totalidad de los restantes tipos de diseños se presentan calcados en el acápite.

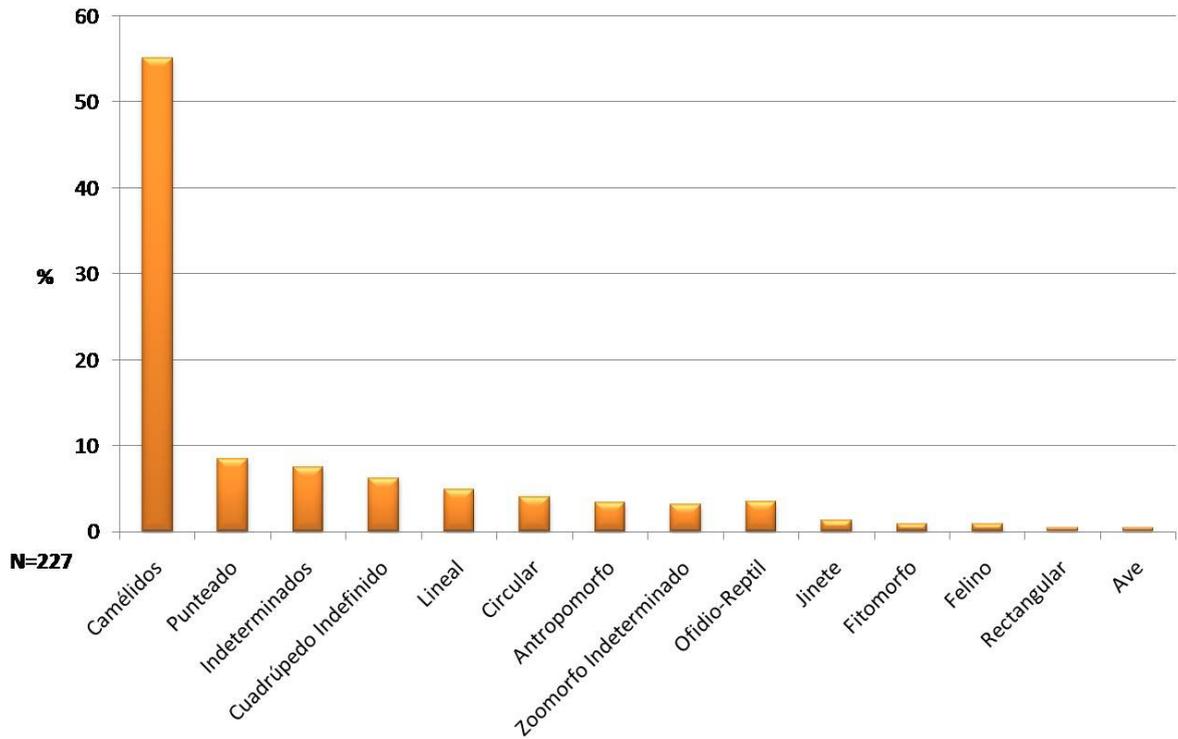


Figura 6.6: porcentaje de conjuntos de diseños considerando la totalidad de motivos de Los Algarrobales.

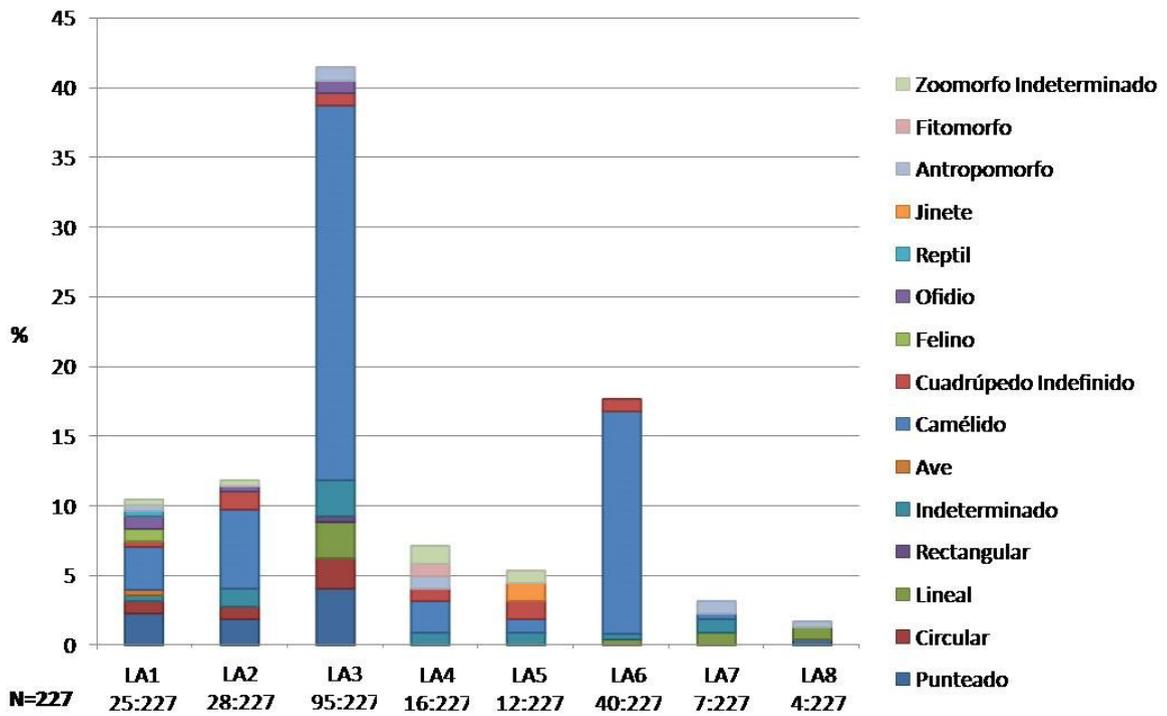


Figura 6.7: frecuencia de conjuntos de diseños por estación en Los Algarrobales.

En relación con las técnicas identificadas en estos ocho sitios y teniendo en cuenta la totalidad de los motivos (N= 227), en su mayoría se han confeccionado mediante adición de pintura (209:227, 92.1 %), en menor medida se han grabado (10:227, 4.40 %), y en pocos casos se ha evidenciado combinaciones de ambas técnicas (8:227, 3.52 %). Para aquellos elaborados mediante aplicación de pintura sobre los soportes, la mayor cantidad presentan diversas tonalidades de blancos, blancos crema o rosados y/o blancos grisáceos (159:209); en menor medida los motivos fueron ejecutados en pintura negra (26:209), en tonalidades rojas (12:209), en combinaciones de negro y blanco (8:209) y rojo junto con blanco (4:209) (Figuras 6.8 y 6.9).

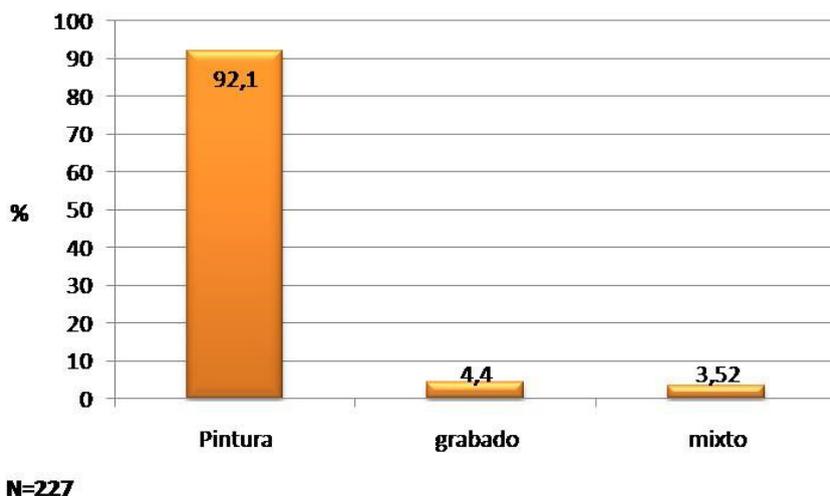


Figura 6.8: porcentaje de técnicas para todos los motivos de Los Algarrobales.

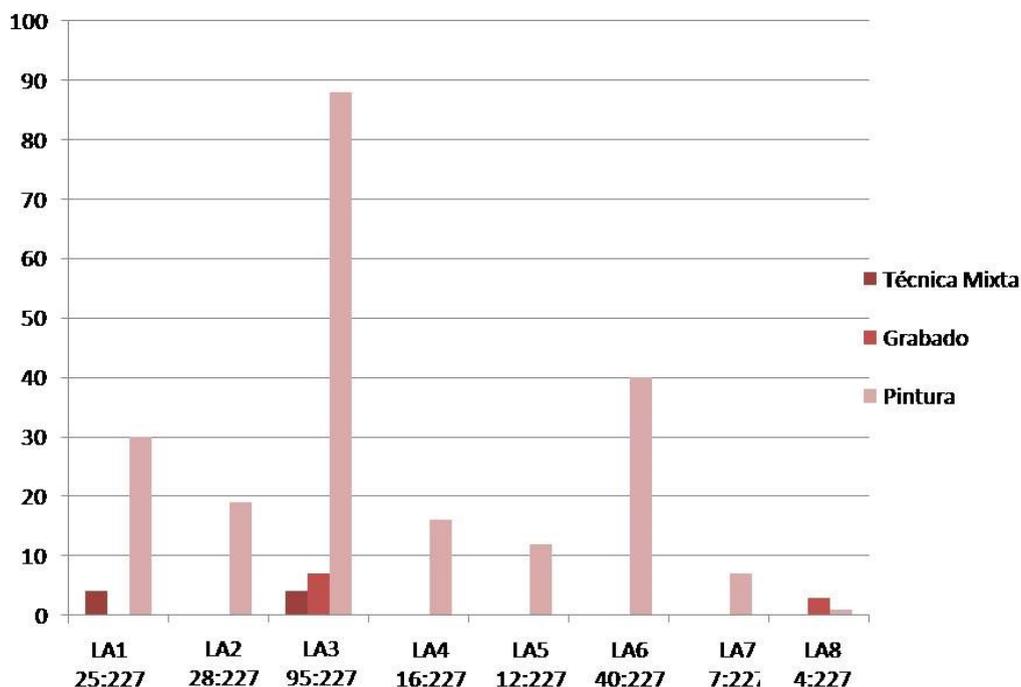


Figura 6.9: frecuencia de técnicas por estación para la totalidad de motivos (N=227) de Los Algarrobales.

Es posible analizar cómo se distribuyen estas técnicas en función de las designaciones morfológicas. Dentro del conjunto de motivos figurativos (n= 170), el 93.53 % (159:170) fue ejecutado exclusivamente mediante aplicación de pintura, mayoritariamente blanca (117:170), en menor medida negra (24:170) y en pocas ocasiones roja (10:170) y combinaciones de negro con blanco (5:170) y rojo con blanco (3:170). El 4.12 % (7:170) de los motivos figurativos fueron exclusivamente grabados -posiblemente mediante raspado (todos ellos concentrados en el mismo sector del panel 1 de Los Algarrobales 3) (Figura 6.10). En menor cantidad se han podido identificar y relevar motivos elaborados mediante combinación de grabado con aplicación de pintura (4:170; 2.35 %), concentrados en el sitio Los Algarrobales 1 (Figura 6.10). Considerando los motivos no figurativos (n= 40), el 82.50 % (33:40) de las figuras aparecen exclusivamente pintadas, el 10 % (4:40) combina grabado con pintura y sólo el 7.5 % (3:40) estuvo exclusivamente grabado, tratándose de las figuras concentradas en Los Algarrobales 8 (Figura 6.11). Del 82.50 % de motivos no figurativos pintados, la mayoría (84.85 %) fueron elaborados con pintura en diversos tonalidades de blanco (28:40), y en menor medida con pintura negra (2:40, 6.06 %), pintura blanca más negra (2:40, 6.06 %) y pintura roja más blanca (1:40, 3.03 %). No se ha registrado ningún caso exclusivamente pintado en rojo.

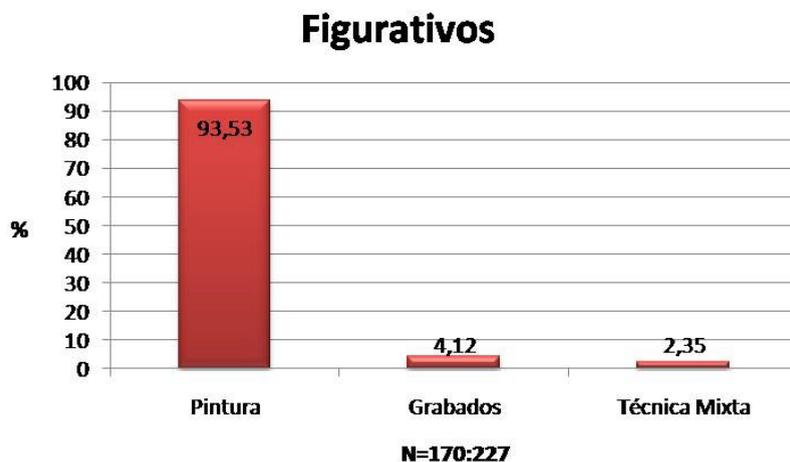


Figura 6.10: porcentaje de técnicas para los motivos figurativos de Los Algarrobales.



Figura 6.11: porcentaje de técnicas para los motivos no figurativos de Los Algarrobales.

Algunas conclusiones preliminares pueden obtenerse a partir de estos datos porcentuales. No cabe duda acerca del predominio de motivos figurativos por sobre los no figurativos. Dentro del primer conjunto, a su vez, están presentes en mayoría las figuras zoomorfas y, dentro del segundo grupo, preponderan los diseños punteados –puntiformes o de puntos. Considerando entonces tanto el total de motivos del área como al interior del grupo de figurativos predominan las figuras zoomorfas, principalmente aquellas con diseño definido como camélido, constituyendo más de la mitad de la muestra; y seguidas por otros cuadrúpedos de referentes indefinidos. La principal técnica que se empleó para realizar todos los tipos de diseños de diferentes tamaños en Los Algarrobales fue la pintura blanca en diversas tonalidades, claras y oscuras. Asimismo, es posible afirmar la plena ausencia de motivos no figurativos pintados en rojo, tema no menor en relación con las propuestas temporales pensadas para el área de estudio que serán abordadas en el capítulo siguiente. Paralelamente a estas situaciones de prevalencia y ausencia, casi todos los tipos de diseños se han pintado con diversos tonos, no sucede lo mismo con los grabados, que si bien incluyen ejemplos figurativos y no figurativos, son casos mucho menos frecuentes y generalmente asociados a grupos específicos de motivos concentrados en determinadas estaciones.

Considerando esta muestra, se ha buscado reconocer y definir *modos* para el conjunto más abundante, el de camélidos (56.83 %), y *tendencias comunes de representación* -en los casos en que fuera posible- para los conjuntos con escasos motivos y/o alta heterogeneidad, figurativos y no figurativos.⁵⁰ Se considera que los modos constituyen una clasificación primaria de un grupo de motivos con abundantes ejemplares, que reconoce conjuntos caracterizados por determinadas formas del diseño similares entre sí y que permiten a su vez diferenciar un grupo de otro. Cabe aclarar que los modos delineados han buscado integrar ‘formas de hacer’ comunes, es decir recurrencias en ‘las características morfológicas de los motivos que surgen de la intersección de la agencia individual, las contingencias históricas y las estructuras culturales (...)’ (Gheco 2017: 264).⁵¹ Estas ‘formas de hacer’ constituyen un paso hacia el entendimiento acerca de la regularidad en las formas de los conjuntos de representaciones que se conforman como ‘horizontes de inteligibilidad’, en tanto productos materiales de prácticas sociales para cada paisaje, sin perder de vista la posibilidad de casos que se alejan de esas tendencias y permiten pensar en la variabilidad interna de los grupos. A su vez, los modos, en tanto entidades, puede ser relacionado con las superposiciones a nivel de los paneles, permite la evaluación de la distribución espacial de los grupos, y consiente la comparación del conjunto de figuras que conforma con otras regularidades descriptas para áreas aledañas y espacialmente lejanas. De este modo, es posible conectar y comparar las representaciones visuales y calibrar temporalidades asociadas con esas figuras y con actividades y eventos de pintado y grabado.

6.1.1 Camélidos

Tal como se ha establecido previamente, en siete de las ocho estaciones (un 87.5 % de ocurrencia) se han documentado un total de 126 figuras de camélidos. A partir de la consideración de las variables utilizadas para analizarlos se han definido cuatro modos que expresan ciertas recurrencias en el

⁵⁰ En estas clasificaciones se integran motivos con baja recurrencia y/o con características heterogéneas que impiden su agrupamiento, pero no se consideran los indeterminados. A pesar de la baja frecuencia de estos motivos en el área de Los Algarrobales, la comparación de estas clases de diseños con otros sectores, ha permitido definir estas tendencias comunes de representación.

⁵¹ Al igual que especifica Gheco (2017), la noción de *modo* no se refiere a aquella de *modalidades estilísticas* propuesta por Aschero (2006). A su vez se evitó explícitamente el uso de conceptos de *canon* y *patrón*, por el énfasis normativo que los mismos suponen.

‘modo de hacer’ y que se detallan a continuación.⁵² De los 126 motivos, 100 resultaron susceptibles de ser integrados dentro de estos cuatro conjuntos (79.36 %) (Figura 6.12), el restante 20.64 % (26:126) no pudo incluirse debido a que sus características heterogéneas y poco frecuentes dificultan la definición de nuevos conjuntos.

~ **Modo I.** Las figuras de camélidos incluidas en este grupo presentan tamaños pequeños (< 10 cm), con tratamiento plano en cuerpo y/o lineal en extremidades, cuerpo ovoide o barriga con curva, cuatro extremidades, cola corta hacia arriba o hacia abajo y dos orejas; generalmente presentan actitud dinámica y están pintados en rojo, negro y blanco. Aparecen en hileras, parejas o grupos. Los camélidos que se incluyen en este modo (31:126) están presentes en cuatro estaciones (LA1, LA2, LA3 y LA4), concentrándose principalmente en LA3 (Figura 6.13). Este grupo presenta semejanzas con la Modalidad 4 definida para Oyola, Provincia de Catamarca (Gheco 2017) y con el Canon D delineado para las Sierras Centrales, Provincia de Córdoba (Recalde y Pastor 2011) (Figura 6.14).

~ **Modo II.** Los camélidos que integran este conjunto se caracterizan por presentar tamaños medianos –entre 10 y 50 cm, salvo excepciones-, tratamiento plano, cuerpo ovoide semialargado, cuatro extremidades rectas bien definidas, cuello –corto o largo- diferenciado del cuerpo, hocico prominente hacia adelante, dos orejas separadas rectas o hacia atrás bien definidas, cola corta a mediana -recta hacia arriba o hacia abajo-, y están pintados en negro, blanco o rojo o ambos. Aparecen generalmente aislados -con excepción del conjunto pintado en negro- y con actitud principalmente estática. Estos camélidos son los más abundantes en Los Algarrobales (56:126) y, si bien presentan amplia distribución, se concentran en su mayoría en LA3 y LA6 (Figura 6.13) con alta tendencia hacia la homogeneidad al interior de este último alero. Guardan ciertas semejanzas con el Patrón A1 definido para las Sierras Centrales, Provincia de Córdoba (Pastor 2012b) (Figura 6.15).

~ **Modo III.** Estos camélidos presentan tamaños medianos, combinan tratamiento plano para el cuerpo y lineal para las cuatro extremidades, cuerpo en forma de medialuna, dos orejas, cuello como continuación del cuerpo y cabeza pequeña hacia adelante. Los camélidos de esta modalidad (7:126) se presentan en bajas cantidades en LA1 y LA3 (Figura 6.13). Presentan semejanzas con la Modalidad 2 definida para Oyola, en Catamarca (Gheco 2017) y con el Canon B para las Sierras Centrales (Recalde 2015a; Recalde y Pastor 2011) (Figura 6.16).

~ **Modo IV.** Este modo incluye un conjunto de camélidos exclusivamente grabados de tamaño generalmente mediano, cuerpo alargado subcuadrangular, cola corta hacia abajo, cuello largo hacia diversas direcciones, hocico prominente hacia adelante o con marcación de mandíbulas y marcación de una o dos orejas. Se trata de un conjunto de camélidos presentes exclusivamente en LA3 (6:126) (Figura 6.13). Cabe aclarar que alguno de estos diseños se asemejan morfológicamente a otros camélidos pintados.

En relación con la frecuencia de estos modos por estación, es posible afirmar que en Los Algarrobales 3 se concentra la mayor variedad de conjuntos clasificados, ya que allí todos los modos están integrados y, por el contrario, el caso extremo lo presenta Los Algarrobales 6, donde aparecen exclusivamente camélidos pertenecientes al Modo II (Figuras 6.13 y 6.17). En LA5 y LA7 los escasos camélidos registrados no pudieron clasificarse dentro de los modos descritos y en LA8 están ausentes las figuras de camélidos.

⁵² Se han considerado para esta definición principalmente las variables: morfología, tamaño, técnica, componentes o elementos, tratamiento plástico, actitud y situación -aislado o en grupo.

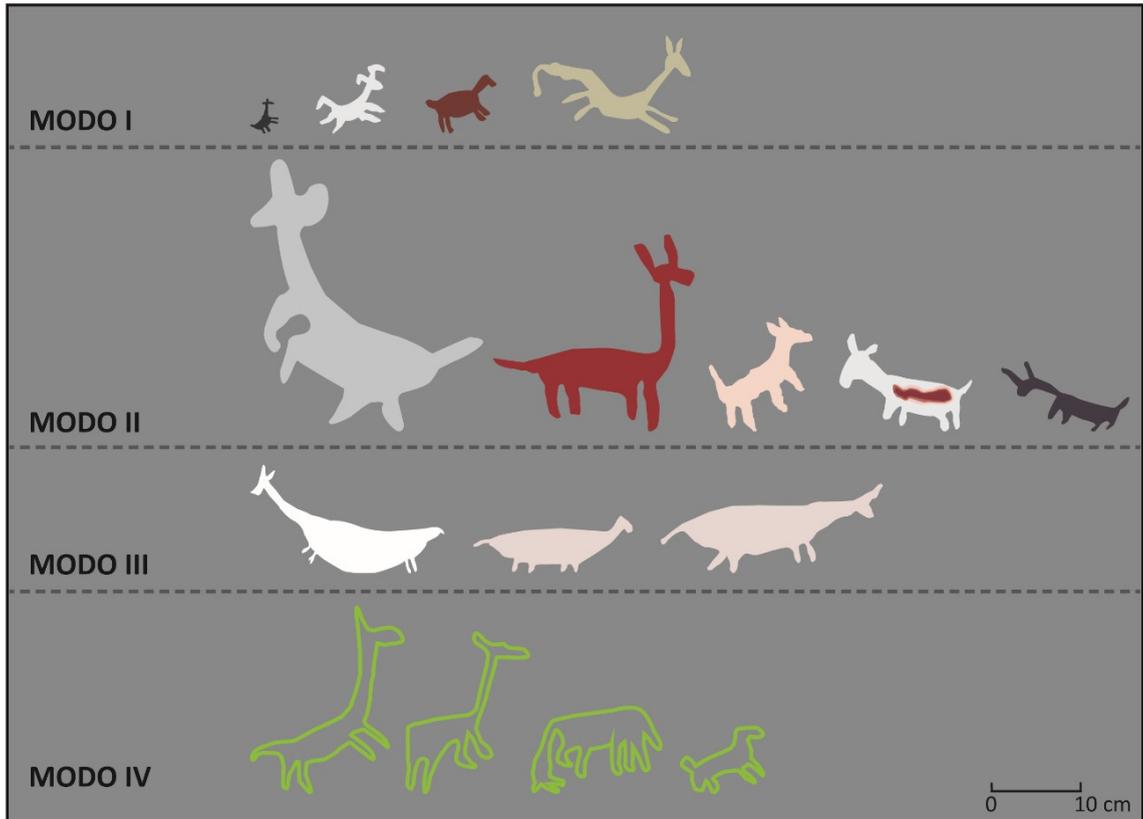


Figura 6.12: Modos definidos para camélidos de Los Algarrobales (en delineado verde se indican las figuras grabadas).

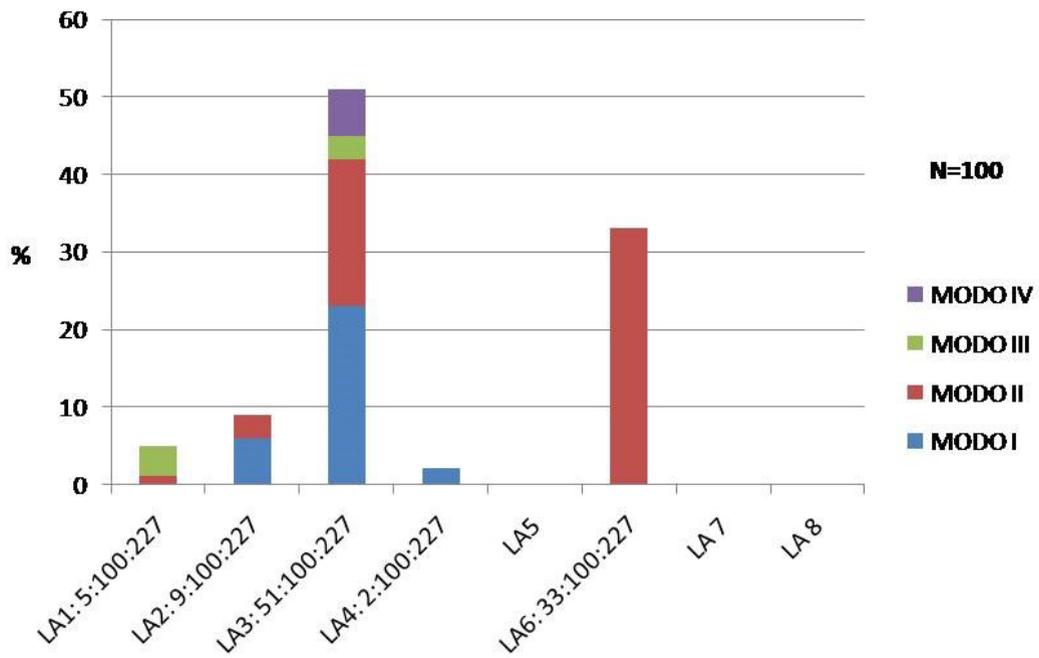


Figura 6.13: porcentaje de modos de camélidos distribuidos por estación de Los Algarrobales.

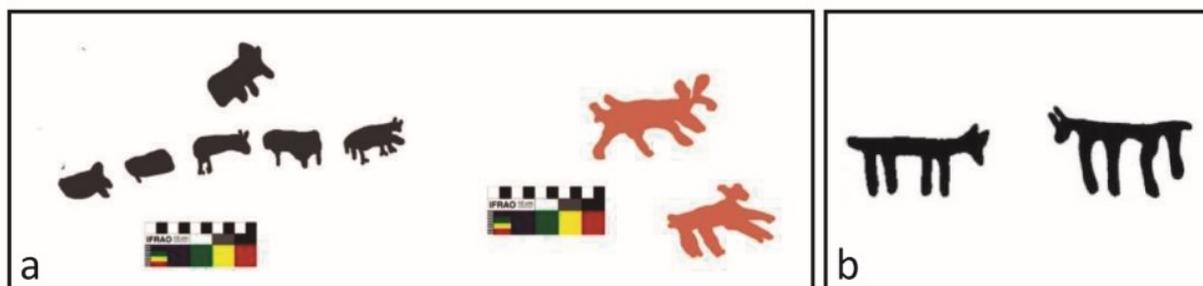


Figura 6.14: comparación de camélidos del Modo I de LA con: a. modalidad 4 de camélidos definida en Oyola, con adscripción temporal indeterminada según Gheco (2017) (tomado de Gheco 2017: Figura 5.3); y b. canon D de camélidos delineado para Sierras Centrales de Córdoba, adscripto de forma relativa al Período Prehispánico Tardío (c. 1400-400 años AP) por Recalde y Pastor (2011 y 2012) (tomado de Recalde y Pastor 2011: figura 7).

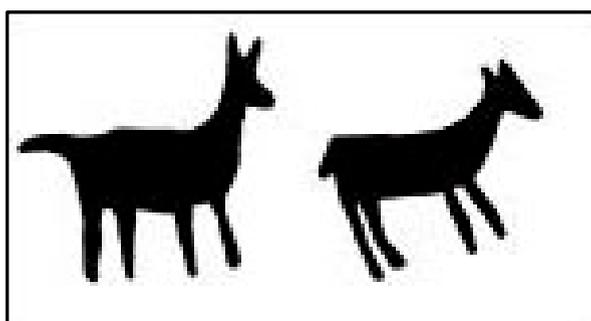


Figura 6.15: comparación de camélidos del Modo II de LA con Patrón A1 de camélidos delineado para Sierras Centrales de Córdoba, adscripto de forma relativa al Período Prehispánico Tardío (c. 1400-400 años AP) por Recalde y Pastor (2011 y 2012) (tomado de Pastor 2012b: figura 2).

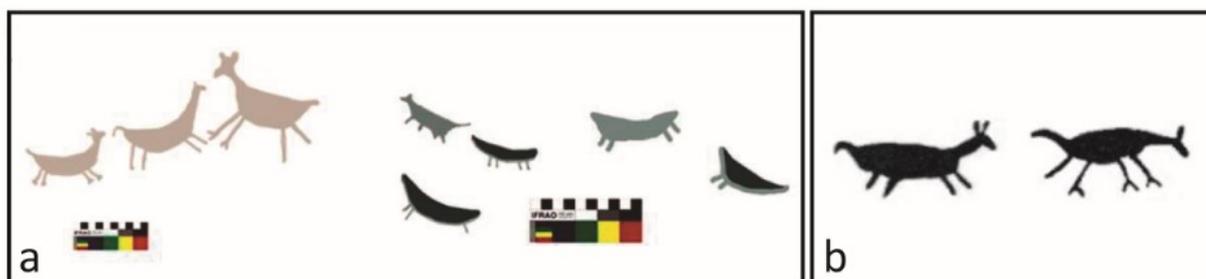


Figura 6.16: comparación de camélidos del Modo III de LA con: a. modalidad 2 de camélidos definida en Oyola que, según Gheco (2017), podría remontarse a los primeros siglos de la Era Cristina (c. 2550-1350 años AP) ya que es anterior a la modalidad 1 adscripta de forma relativa al Período Medio o al Tardío (tomado de Gheco 2017: Figura 5.3); y b. canon B de camélidos delineado para Sierras Centrales de Córdoba, adscripto de forma relativa al Período Prehispánico Tardío (c. 1400-400 años AP) por Recalde y Pastor (2011 y 2012) (tomado de Recalde y Pastor 2011: figura 7).

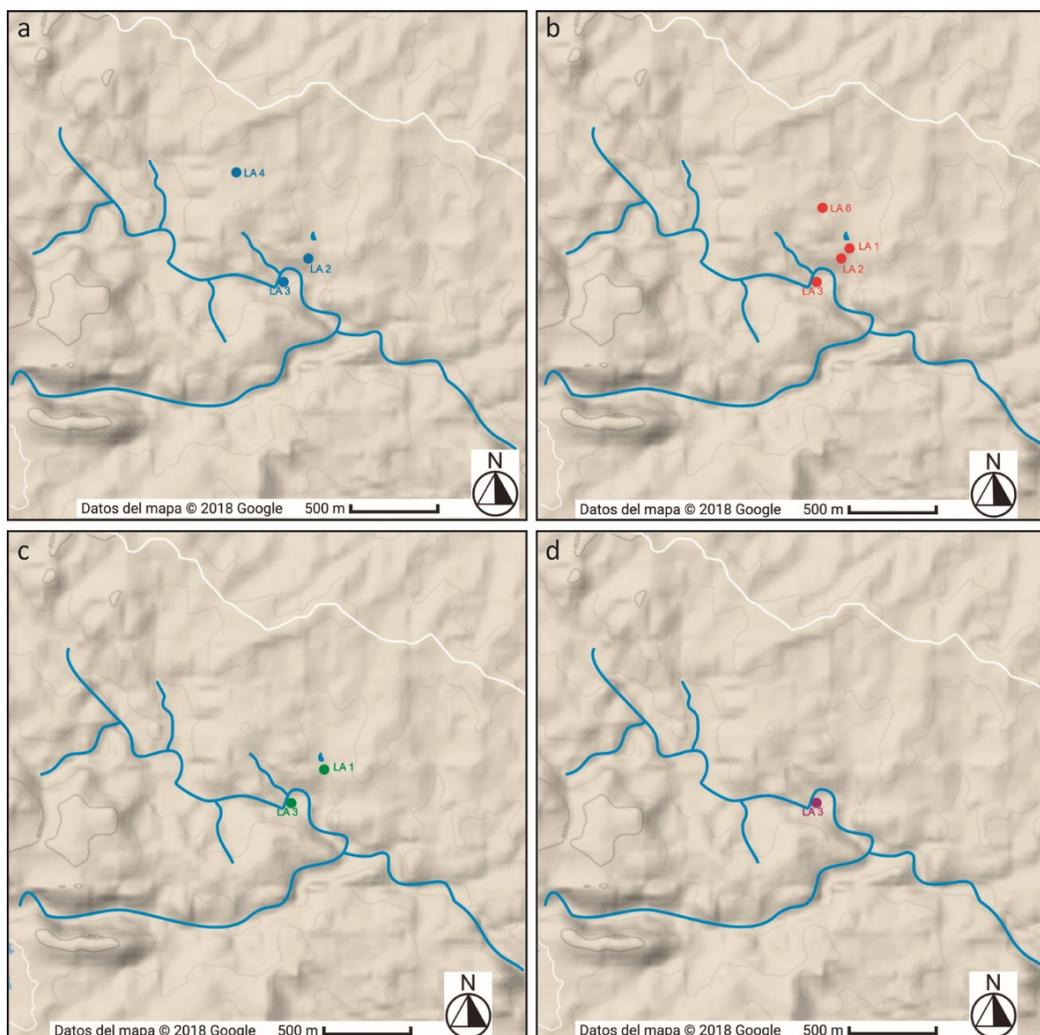


Figura 6.17: a. distribución del modo I en las estaciones de LA; b. distribución del modo II en las estaciones de LA; c. distribución del modo III en las estaciones de LA; y d. distribución de modo IV en las estaciones de LA.

6.1.2 Cuadrúpedos indefinidos

Diversas figuras zoomorfas cuadrúpedas cuya morfología se aleja de los cánones generalmente utilizados en la literatura arqueológica para definir camélidos han sido relevadas en Los Algarrobales (Figura 6.18). De este modo, bajo la denominación de ‘cuadrúpedos indefinidos’ se incluyen aquellos con diseño claro que no se asemejan a los camélidos ni a los felinos –como cuadrúpedos- y podrían corresponder a otros referentes. En algunos casos comparten características, como colas largas, extendidas, erguidas o enroscadas, cabezas o cuerpos grandes en proporción al resto de los componentes del cuerpo; y se caracterizan por presentar baja frecuencia (13:157:227, un 8.29% del total de figuras zoomorfas y un 5.73% de la totalidad de motivos del área). Estos motivos han sido pintados en diferentes tonalidades blancas y en un caso grabado (Figura 6.18 e). En relación con éste, es menester destacar que pertenece a un grupo de cuadrúpedos grabados espacialmente asociados en el panel 1 de LA3, todos los demás presentan diseño camélido. En algunos casos aparecen asociados entre sí como parte del mismo conjunto en un panel, en este sentido, se relacionan entre sí los motivos g-h-i –que se encuentran remarcadas al igual que los jinetes asociados en LA5-, los motivos b-c, los motivos f-i y los motivos j-k (Figura 6.18). Cabe destacar la similitud que presenta el motivo m

(Figura 6.18) con las figuras descriptas para momentos tardíos en que sucede una transformación y adaptación morfológica del Canon D de camélidos hacia la representación de motivos equinos – Guasapampa sur- (Recalde 2012).

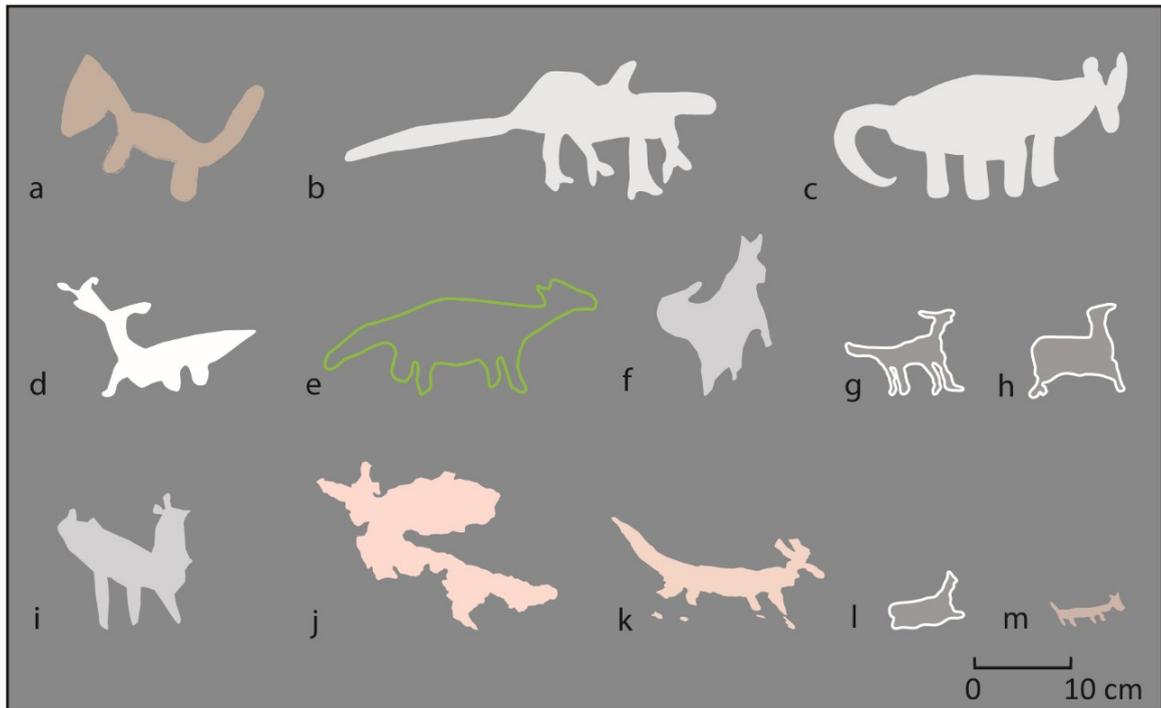


Figura 6.18: calcos de cuadrúpedos indefinidos en Los Algarrobales (en delineado verde se marca la figura grabada).

6.1.3 Antropomorfos y jinetes

Un total de ocho diseños han sido interpretados como antropomorfos (Figura 6.19), relevados en diversas estaciones (LA1, LA3, LA4, LA7 y LA8), y si bien son escasos –en comparación con las figuras de camélidos- presentan un alto grado de distribución en el área, e incluso es el único tipo de motivo figurativo en la estación Los Algarrobales 8. La alta heterogeneidad que presenta este grupo no ha permitido definir modos para la zona de estudio, sin embargo es posible definir ciertas tendencias acerca de cómo se hicieron los diseños. La figura humana ha sido ejecutada en tamaños diversos, de pequeños a muy grandes, pintados en diferentes tonalidades de blanco, en negro y en rojo, con tratamientos planos, lineales, planos con contorno y planos con relleno de puntos. No casualmente las de menor tamaño son de color negro, ya que, como se ha estado detallando, los motivos de tamaño más pequeño suelen estar elaborados en tal tonalidad. En general se han ejecutado de frente –con excepción de un motivo cuya parte inferior del cuerpo se posiciona de perfil (Figura 6.19 e). Sólo un caso presenta demarcación clara de los rasgos faciales –junto con un gran tocado- (Figura 6.16 f), mientras que en algunos no existen y en otros se esboza algún rasgo con puntos (Figura 6.19 a y b). En relación con el primero, la morfología del rostro es similar a algunas de las figuras definidas para la modalidad A de antropomorfos para Oyola (Gheco 2017) (Figura 6.20 a). Tales figuras –generalmente pintadas- se destacan por exhibir diseños frontales, con brazos semiflexionados hacia arriba, algunas veces portando objetos en sus manos, con cabezas en forma redondeada o triangular y, en ocasiones, con tocados. A su vez, esta representación, junto con la figura g (Figura 6.19), presenta semejanzas con

las cabezas con adornos y los adornos cefálicos aislados grabados de la variedad B3 definidas para el área de Traslasierra y Llanos de la Rioja (Figura 6.20 b), como en los sitios El Cajón y Los Mistoles (Pastor 2016; Pastor y Tissera 2016), que suelen no tener asociaciones con zoomorfos y han sido adjudicadas al período prehispánico tardío (c. 1400–400 AP) (Recalde y Pastor 2012).

Algunas de estas características se hacen presentes también en un motivo antropomorfo con implementos en sus brazos –enlazado a un camélido– definido para Los Algarrobales 1 (Figura 6.19 e), pero que también presenta cualidades propias de la Modalidad C definida para Oyola (Figura 6.20 c), como se expondrá a continuación. Esta figura no presenta todo el conjunto de detalles faciales descrito y su posición combina frente con perfil, al igual que ocurre con las variaciones internas de antropomorfos de Oyola definidos dentro de esta modalidad (Gheco 2017). Este tipo de motivos, si bien escasos en Los Algarrobales, presenta una amplia dispersión regional, pues hemos visto que están morfológicamente relacionadas con la Modalidad A de antropomorfos definida para Oyola, y guardan semejanzas con las pinturas rupestres clasificadas como Conjuntos 1 y 2 de La Tunita (Nazar *et al.* 2014) (Figura 6.20 d). Pero también, a escalas espaciales más amplias, estos motivos antropomorfos presentan semejanzas con los personajes ‘de las manos vacías’, ‘de los dos cetros’ y ‘el sacrificador’ mencionados para la iconografía de La Aguada y Tiahuanaco (González 1998; González y Baldini 1991; entre otros) (Figura 6.20 e). A su vez, Aschero (2000) ha designado como Canon Hu-G a figuras antropomorfas similares documentadas en la Puna Argentina (Figura 6.20 f).

Por su parte algunos antropomorfos de tamaño pequeño y mediano presentes en Los Algarrobales (Figura 6.19 a, c, d y e)⁵³ guardan estrechas semejanzas con el conjunto de figuras humanas definidas como Modalidad C para Oyola, y se ha planteado que corresponderían a los mismos momentos temporales (Calomino y Gheco 2014). Se trata de figuras pintadas que esbozan cabeza, cuerpo, piernas y/o brazos de forma esquemática con tratamiento plano generalmente, –ya que tanto en Los Algarrobales (Figura 6.19 a) como en Oyola (motivo antropomorfo número 24) hay ejemplos lineales–, donde no se han incluido detalles internos de cabeza y cuerpo. En varios casos de Oyola, estas figuras han aparecido unidas mediante lazos a camélidos (Modalidad 2 para este sitio). En Los Algarrobales una figura (Figura 6.19 e), como se ha adelantado *supra*, comprende –en cuanto a tamaño, portación de objetos, tratamiento e indefinición de rasgos internos, y la conexión con un camélido– rasgos tanto de la Modalidad A como de la C definidas para Oyola, y es un claro ejemplo de la variabilidad que pueden presentar los conjuntos y los límites flexibles de las clasificaciones. Las mismas muchas veces incluyen motivos con similitudes estilísticas que pertenecen a diferentes momentos históricos de utilización de los paneles, cuya morfología similar se relaciona con complejas cuestiones prácticas y de recursividad hacia la materialidad y las construcciones de paisajes del propio pasado, ya que la cultura material, con trazas del pasado, influencia los escenarios futuros (Jones 2006).

Por último, la morfología del antropomorfo h (Figura 6.19) mantiene relación con los antropomorfos descritos para el Grupo B de Inca Cueva definido por Aschero (1979), estimado para el Formativo Temprano (Figura 6.20 g).

⁵³ Cabe aclarar que si bien los casos de los antropomorfos c y d (Figura 6.16) presentan morfología dudosa, la presencia de posibles extremidades –inferiores en un caso e inferiores y superiores en el otro– permiten evaluar la posibilidad de que se trate de figuras humanas. A su vez la figura b (Figura 6.19), de tamaño similar, no presenta extremidades definidas aunque guarda ciertas reminiscencias con los diseños denominados escutiformes que tienen amplia dispersión en el Noroeste argentino a partir del Período de Desarrollos Regionales (Aschero 1999; Hernández Llosas 2001; Ledesma 2012).

Las figuras ecuestres o de jinetes (ver Figura 5.61 en capítulo anterior) –antropomorfos montando zoomorfos de morfología equina- son usuales para momentos hispanos en todo el Noroeste Argentino, sin descartar la posible presencia de primeras figuras equinas, como hemos visto anteriormente, con rasgos morfológicamente similares a los camélidos que comprenden unas primeras alusiones, a partir de combinaciones formales –entre lo conocido y el entendimiento y representación de lo nuevo mediante lo anterior- a tales momentos tardíos. En el área de estudio se han definido un conjunto de tres motivos que podrían corresponder a tales momentos concentrados en la estación Los Algarrobales 5. Como se ha descrito en el capítulo anterior, este grupo de motivos presentan cuerpos rectangulares, cuatro patas con vasaduras, cola larga hacia abajo, cuellos cortos inclinados hacia adelante, cabeza rectangular y marcación de una oreja. Una figura transversal ejecutada a la altura del lomo de cada figura participa de la misma composición como jinetes de esos cuadrúpedos. La figura zoomorfa se distancia formalmente de ciertos modos de ejecución definidos usualmente para las figuras equinas –cuerpos alargados y curvados, extremidades largas con marcación de puntos en los extremos, cabezas y hocicos proporcionalmente más alargados y grandes-, principalmente para las Sierras Centrales de Córdoba (Recalde 2012) (Figura 6.21). Puede tratarse de varios eventos de uso del panel, donde motivos de cuadrúpedos previos –similares a los camélidos que participan del mismo y con morfología disímil- se hayan utilizado luego para generar estas figuras de cuerpo rectangular, cuya referencia a un momento posterior aparece como innegable. Junto con eventos de raspado de la roca de motivos no figurativos en el área, estas figuras marcan los momentos más tardíos de uso de los paneles de Los Algarrobales, donde están ausentes las marcas de ganado y las indicaciones de nombres y fechas usualmente encontradas en la zona cercana a Oyola.

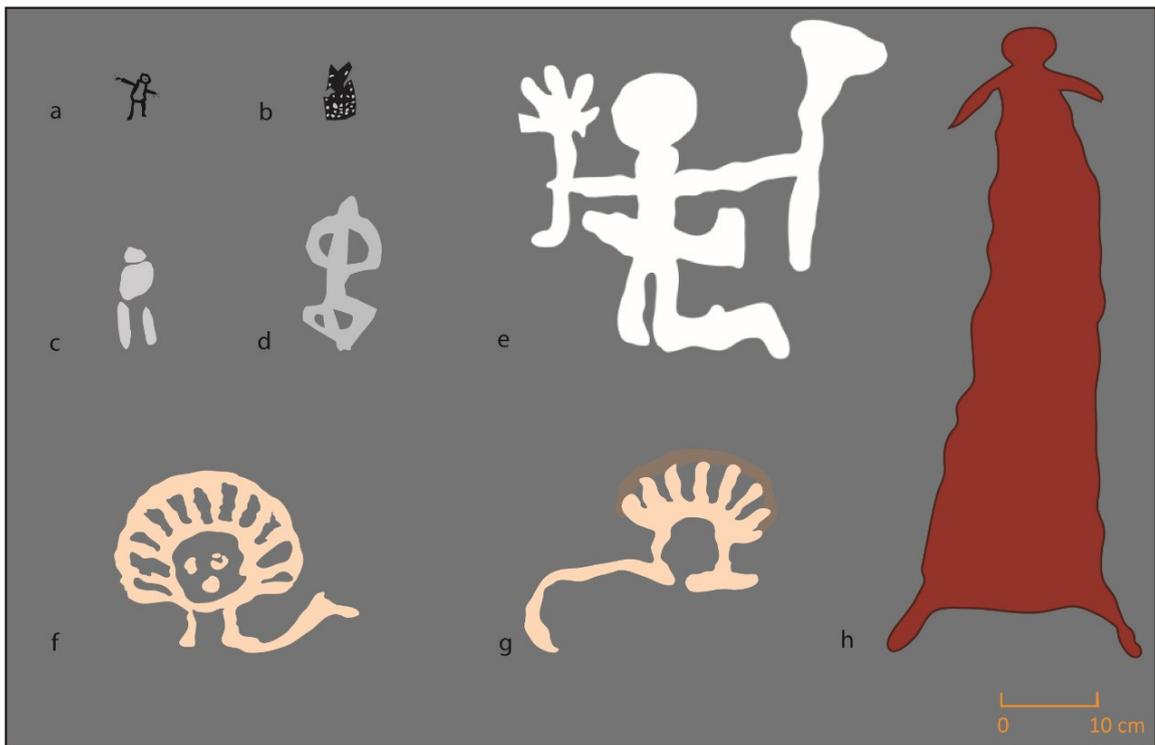


Figura 6.19: calcos de diseños antropomorfos identificados en Los Algarrobales.

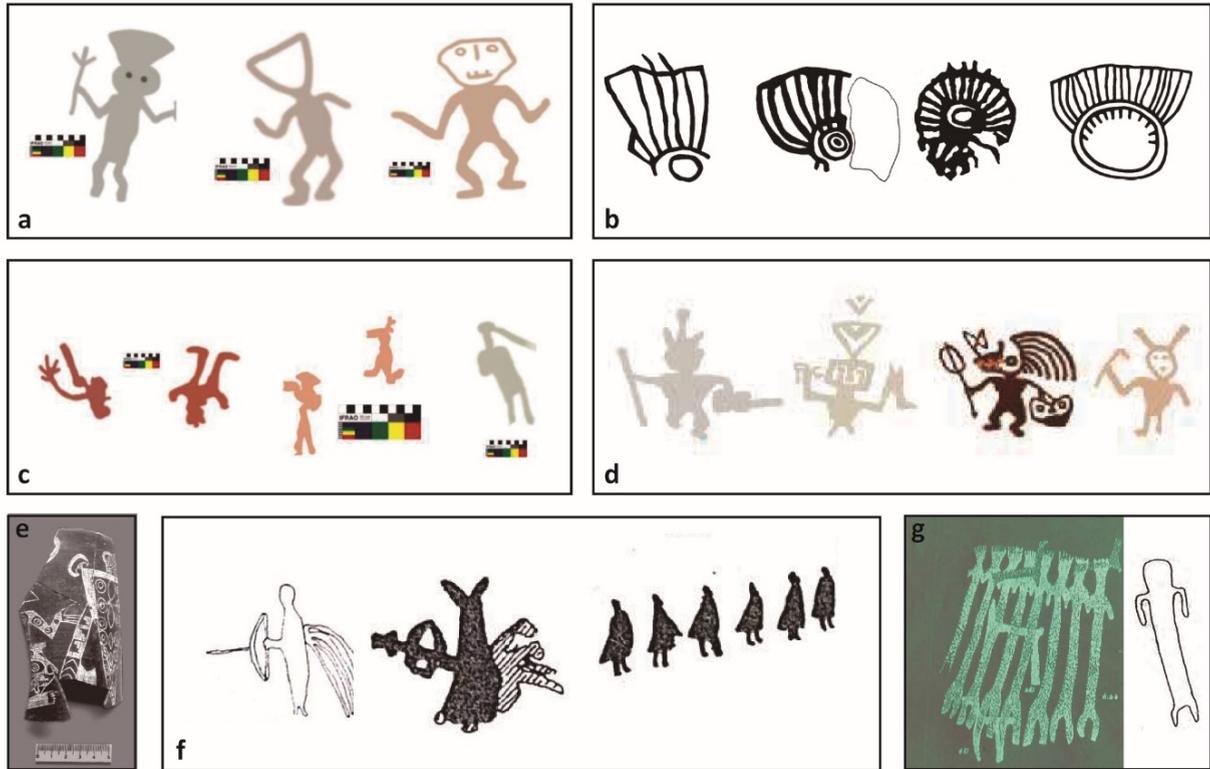


Figura 6.20: Motivos antropomorfos: a. modalidad A definida para Oyola (Catamarca), adscripta de forma relativa al Período Medio (c. 1350-850 años AP) por Gheco (2017) (tomado de Gheco 2017: figura 5.20); b. variedad B3 definidas para el área de Traslasierra (Córdoba) y Llanos de la Rioja, adscripta de forma relativa al Período Prehispánico Tardío (c. 1400-400 años AP) por Pastor (2012b) (tomado de Pastor y Tissera 2016: figura 4); c. modalidad C definida para Oyola (Catamarca), que según Gheco podría remontarse a los primeros siglos de la Era Cristiana (c. 2550-1350 años AP) (Gheco 2017) (tomado de Gheco 2017: figura 5.20); d. conjunto 2 definido para La Tunita (Catamarca), adscripto de forma relativa al Período Medio (c. 1350-850 años AP) por Nazar et al. (2014) (tomado de Nazar et al. 2014: figura 7); e. figura del sacrificador en fragmento cerámico de La Rinconada (Valle de Ambato, Catamarca) (tomado de Gordillo 2009: figura 7) adscripto por asociación contextual al Período Medio (c. 1350-850 años AP); f. Canon Hu-G definido para la Puna argentina (Jujuy), adscripto de forma relativa a momentos finales del Período Medio (c. 1350-850 años AP) por Aschero (2000) (tomado de Aschero 2000: figuras 14 y 15); y g. grupo B definido para Inca Cueva adscripto por Aschero (1979) a un momento transicional entre los Períodos Precerámico Tardío y Cerámico Temprano para Puna y Quebrada de Humahuaca (c. 2500 A.P. sensu González y Pérez 1976) (tomado de Aschero 1979: láminas III y V).

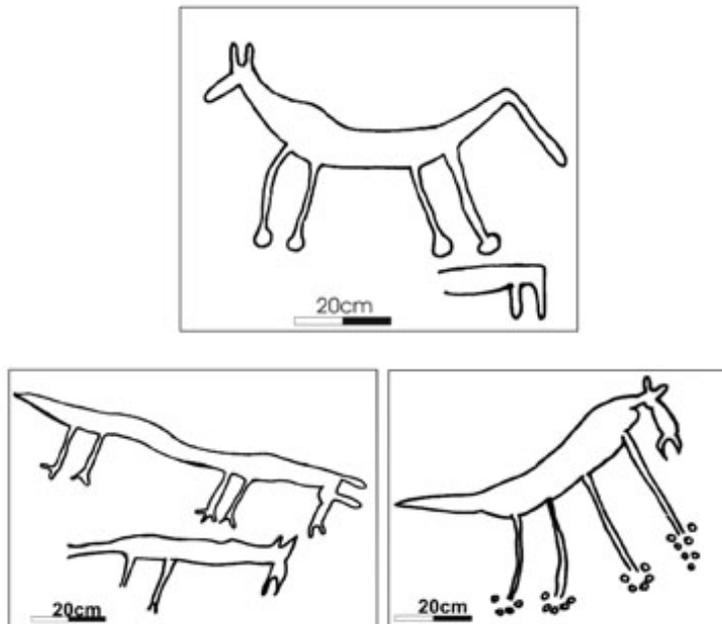


Figura 6.21: motivos de equinos identificados en los sitios Charquina 9 y 14, Guasapampa, Sierras Centrales de Córdoba, adscriptos por Recalde (2012) a los primeros momentos posteriores a la conquista o coloniales tempranos, aproximadamente entre los años 1544 y 1573 de la Era (tomado de Recalde 2012: figura 6).

6.1.4 Felinos

Como se ha establecido previamente, sólo dos motivos han podido ser clasificados como diseños felínicos en Los Algarrobales, distribuidos en una estación en particular: Los Algarrobales 1 (Figura 6.22). Debido a esta baja presencia y a su homogeneidad morfológica es posible reconocer ciertas características comunes. Los felinos se han ejecutado en tamaños medianos, mediante tratamiento plano y a través de puntos sin contorno que se extienden junto con pintura blanca plana más desleída, manteniendo la misma forma. Se han representado mediante cuerpos alargados con cuatro extremidades cortas, cola larga y extendida con más de una curvatura, cabeza proporcionalmente grande en relación con el cuerpo, de tendencia rectangular y con indicación de mandíbulas prominentes y dos orejas redondeadas pequeñas. La presencia de los puntos que conforman una de las figuras no sólo se presenta como una técnica usual para el conjunto de estaciones de Los Algarrobales sino que también y directamente remite a las manchas del jaguar. Al observar estas figuras resulta evidente que se diferencian de forma notoria a las representaciones felínicas de Oyola -con excepción de un felino en Piedra con Pinturas de El Taco-, La Candelaria, Inasillo y Caballa, que suelen ser adscriptas a la entidad cultural Aguada (de la Fuente *et al.* 1982; Gheco 2017; Llamazares 1999-2000; Nazar *et al.* 2013) (Figura 6.23), principalmente en cuanto a los tamaños, cantidad de extremidades, los grados de detalle en cabeza, cuerpo, fauces y garras, tratamiento plástico y colores. La figura felínica en Los Algarrobales, sin embargo, se asemeja a motivos relevados para la zona de El Cajón (descriptos en el capítulo 2) -en los sitios El Cajón 1 y 4⁵⁴- (Gordillo *et al.* 2013, 2014, 2015 y 2016) si bien suelen ser de mayor tamaño, (Figura 6.22 c y d respectivamente)-, y en el sitio Cajones del Igno de las Sierras Centrales de Córdoba (Pastor 2012: 9) (Figura 6.23). A su vez, mantiene junto con Oyola la situación de

⁵⁴ Actualmente los integrantes del equipo de investigación están discutiendo acerca de si estas figuras del área de Tapso podrían aludir a otros referentes no felínicos, tales como zorros (Gordillo *com pers.*, febrero 2018).

conformarse como motivos muy poco frecuentes en relación con las muestras totales de representaciones para cada área, a diferencia de la amplia distribución y abundante presencia en áreas como La Tunita y La Toma, donde la figura del jaguar aparece de manera reiterada en techo y paredes de sus distintos abrigos. Sin embargo, cabe destacar la relación paradigmática en la estación Los Algarrobales 1 entre uno de los felinos aquí descritos de tendencia naturalista (M6) con un gran diseño no figurativo lineal (M5), cuya composición se asemeja a la cabeza con un ojo de otro felino de ejecución esquemática (ver Figura 5.13 en Capítulo 5).

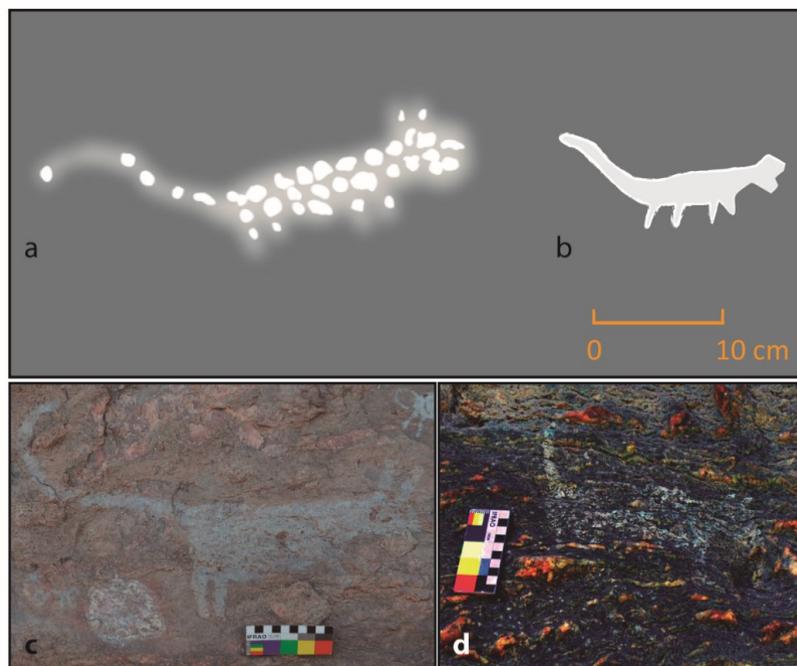


Figura 6.22: a. y b. calcos de felinos de Los Algarrobales; c. y d. fotografías de motivos felínicos de El Cajón, Tapso, Catamarca (fotografías del equipo de investigación).

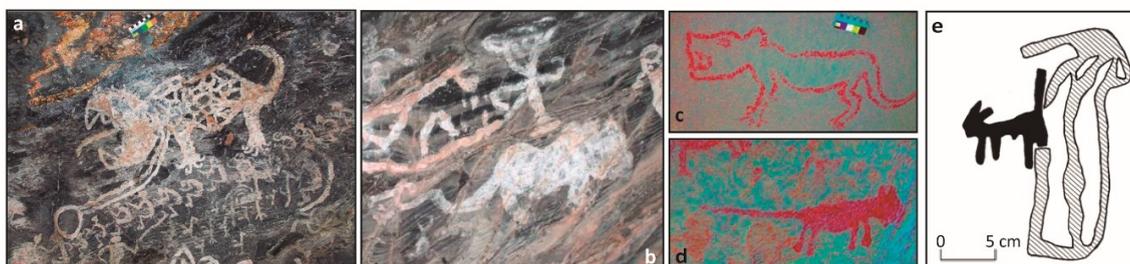


Figura 6.23: motivos de felinos de los sitios: a. La Candelaria (Ancasti, Catamarca), adscripto al Período Medio (c. 1350-850 años AP) por Llamazares (1999-2000) (fotografía gentileza de Lucas Gheco); b. Inasillo (El Alto, Catamarca), adscripto al Período Medio por Gheco (2017) (c. 1350-850 años AP) (tomado de Gheco 2017: figura 4.20); c. Caballa (La Paz, Catamarca), adscripto al Período Medio por Nazar y colaboradores (2013) (c. 1350-850 años AP) (tomado de Gheco 2017: figura 5.33); d. Piedra con Pinturas de El Taco (Ancasti, Catamarca), adscripto de forma relativa a los primeros siglos de la Era Cristina (c. 2550-1350 años AP) por Gheco (2017) (tomado de Gheco 2017: figura 4.29); y e. Cajones del Igno (Guasapampa, Córdoba), adscripto al Período Prehispánico Tardío (c. 1400-400 años AP) por Pastor (2012c) (tomado de Pastor 2012c: figura 9).

6.1.5 Ofidios y otros reptiles

Se han registrado en Los Algarrobales ocho motivos que se han clasificado como ofidios y otros reptiles o 'bichos' (Figura 6.24). Las figuras de serpientes son cuatro y presentan tamaños medianos a muy grandes distribuidas en tres sitios –Los Algarrobales 1, Los Algarrobales 2 y Los Algarrobales 3. Aunque no en todos los casos puede obtenerse una observación total de los elementos que componen cada figura, porque presentan grados disímiles de deterioro, se detectan ciertas recurrencias en el modo de hacerlas. En general, los ofidios se han elaborado mediante tratamiento lineal, lineal con puntos, plano y plano con contorno, pintadas en blanco, blanco grisáceo o rojo –en un caso se acompañó la pintura con grabado. Los cuerpos son angostos y alargados, en algunos casos planos y, en los lineales, rellenos por puntos. Mayoritariamente un extremo corresponde a la cola, recta o espiralada, y el otro a la cabeza –en los casos en que pudieron apreciarse, poseen formas redondeadas o en punta poco esbozadas-, con excepción de la serpiente de dos cabezas (Figura 6.24 a), cuya morfología es rectangular –de contorno cerrado y abierto, con un orificio central y apéndices superiores, una en cada extremo. Pareciera tratarse de cabezas con fauces destacadas, cuyos rasgos remiten a las figuras de serpientes-felinos descritas por Gordillo (1998) para los diseños –en decoración cerámica principalmente- de los desarrollos culturales de La Aguada (Figura 6.25 b). A su vez, la forma de las cabezas en este motivo se asemeja a la modalidad mayoritaria y de mayor dispersión de serpientes descrita para la zona de Oyola –modalidad dos-, aunque se diferencia el tratamiento de los cuerpos; en Oyola los cuerpos de estas serpientes son anchos, lineales con motivos sucesivos no figurativos en su interior y con la combinación de dos colores generalmente (Gheco 2017) (Figura 6.25 a). En Los Algarrobales, sólo una figura ofídica presenta tales características en el tratamiento y ejecución del cuerpo (Figura 6.24 d), con sucesión de puntos al interior del cuerpo en sectores angostos y más gruesos, pintada de forma monocromática y con cabeza lineal redondeada, levemente en punta.

Por su parte, tres motivos fueron clasificados como reptiles o 'bichos' (*sensu* Recalde y Colqui 2016) (Figura 6.26), debido a las características morfológicas que pudieron describirse de los mismos, distribuidos en Los Algarrobales 1 y Los Algarrobales 2. Presentan tamaños medianos, y llama la atención para Los Algarrobales, también para las zonas de El Cajón y La Aguadita en Tapso (Bocelli 2016; Gordillo *et. al* 2013, 2014, 2015 y 2016), en la cueva Oyola 7 (Gheco 2017: 331) y en los sitios de las Sierras Centrales de Córdoba (Pastor 2012b; Recalde y Colqui 2016) (Figura 6.27), que generalmente este tipo de motivos suelen presentar tamaños mayores a los cuadrúpedos asociados en paneles o en la misma estación. Todos los casos están pintados en blanco y sólo uno combina pintura con grabado como preparación previa (Figura 6.26 a). Presentan tratamientos disímiles, plano, lineal y conformado mediante puntos –que podría considerarse también como plano relleno de puntos sin contorno. Cabezas pequeñas, colas largas con cambio de sentido o sin cola, cuerpos grandes redondeados –de mayor tamaño que la cabeza-, insinuación de patas rectas o curvadas en ángulos abruptos y la marcación de dedos largos, suelen caracterizar este tipo de figuras heterogéneas que parecieran presentar a sus referentes apoyados sobre los soportes como naturalmente recorren el terreno (Figura 6.26 d).

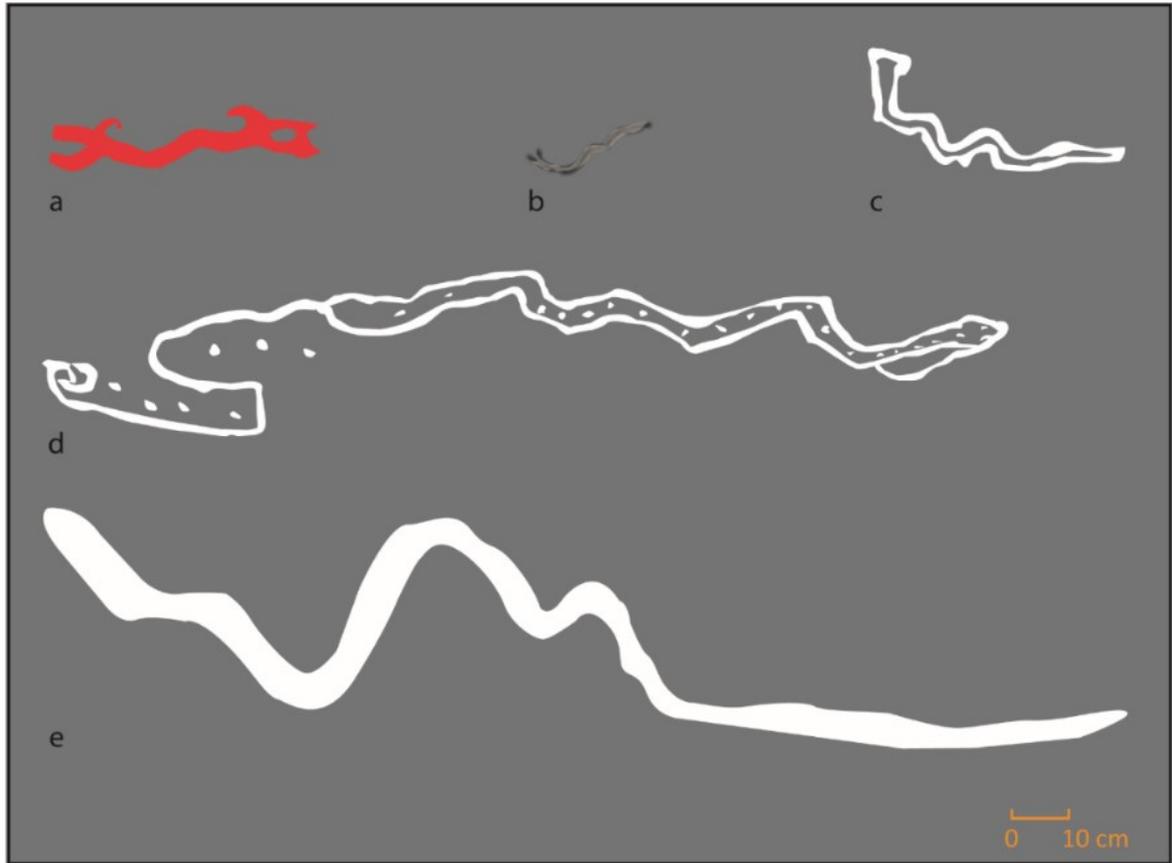


Figura 6.24: calcos de motivos ofídicos de Los Algarrobales.

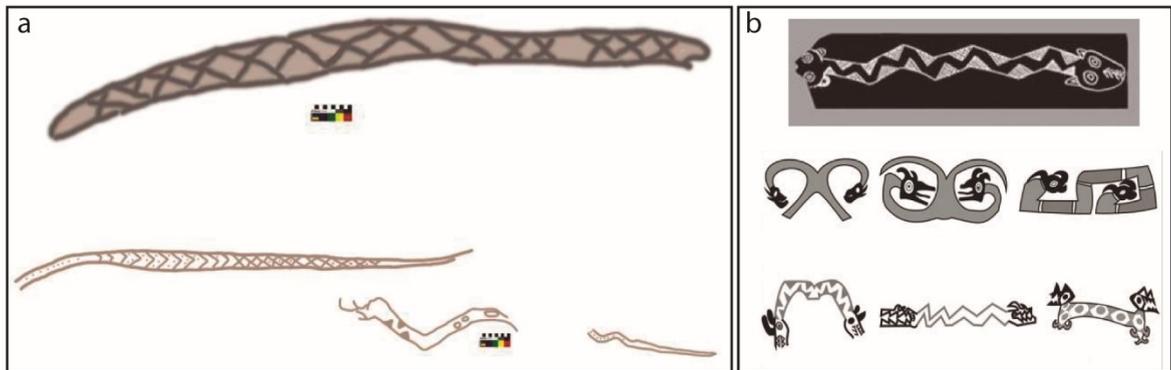


Figura 6.25: motivos de ofidios: a. relevados en Oyola, adscriptos de forma relativa al Período Medio (c. 1350-850 años AP) por Gheco (2017) (tomado de Gheco 2017: figura 5.35), b. serpientes bicéfalas y con fauces destacadas en decoración cerámica de la iconografía Aguada, ubicada temporalmente en el Período Medio (c. 1350-850 años AP sensu Gordillo 2007b) (tomado de Gordillo 2009: figura 8 y Kligmann y País: figura 7).

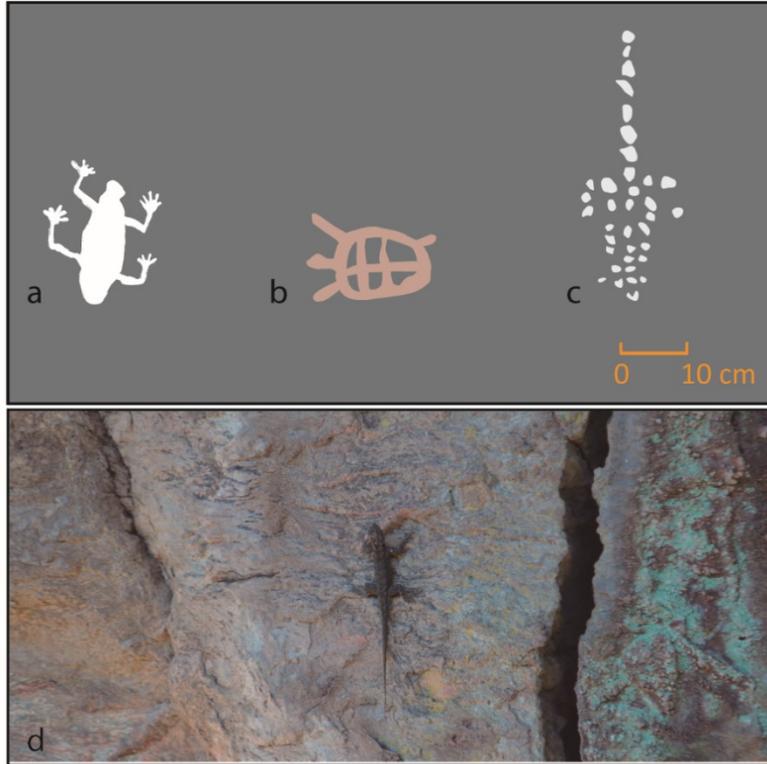


Figura 6.26: a. b. y c. calcos de otros reptiles identificados en Los Algarrobales; d. fotografía que muestra una lagartija desplazándose sobre un soporte rocoso (tomada en la zona de El Cajón, Tapso).

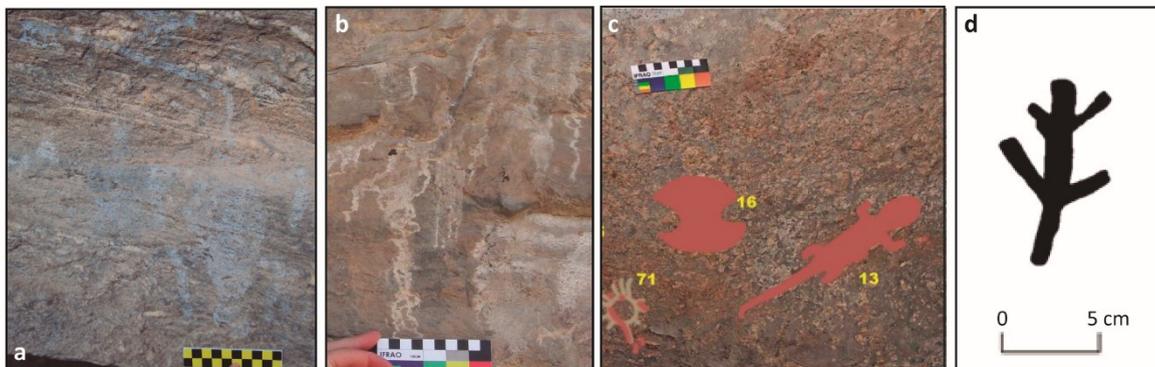


Figura 6.27: motivos de reptiles o 'bichos' –con adscripción temporal indeterminada- de los sitios: a. El Cajón (Tapso, Catamarca) (fotografía del equipo de investigación), b. La Aguadita 1 (Tapso, Catamarca) (fotografía del equipo de investigación), c. Oyola 7 (Oyola, Catamarca) (tomado de Gheco 2017: figura 6.6) y d. Cajones del Igno (Guasapampa, Córdoba) (tomado de Pastor 2012c: figura 9).

6.1.6 Otros motivos: *ornitomorfo y fitomorfos*

Otros motivos figurativos presentes en el arte rupestre de Los Algarrobales lo componen la figura de un ave y dos figuras similares que se ha considerado que aluden a referentes vegetales, aunque tal designación deberá ser revisada con futuras investigaciones a tal efecto.⁵⁵ Con respecto a la primera, se trata de un motivo de gran tamaño que fue detalladamente descrito en el capítulo anterior, pintada en blanco con tratamiento plano –y lineal en ciertas partes- de gran tamaño este ave es el único en su morfología y diseño para la zona (Figura 6.28 a). Sin embargo, ciertos paralelos –en cuanto al tratamiento plástico y su resolución- pueden trazarse con otros motivos ornitomorfos relevados en La Huerta (Gheco 2017; Gordillo 2009; Gordillo y Calomino 2010; Gramajo de Martínez 2001) (Figura 6.28 b) y en El Cajón 1 (El Cajón, Tapso) (Alaniz 2010; Gheco 2017; Gordillo *et al.* 2013, 2014, 2015, 2016) (Figura 6.28 c). Entre éstos, las cabezas suelen ser redondeadas y estar de perfil, con largos picos, cuerpos en planta redondeados planos o con contorno con o sin rellenos, alas en planta abiertas con plumaje marcado por largas líneas y extremidades abiertas que culminan en tridígitos. Paralelamente estas aves suelen presentar tamaños más grandes que otros zoomorfos, principalmente cuadrúpedos, asociados en los mismos paneles y estaciones.

Poco puede afirmarse acerca de los dos motivos descritos como fitomorfos pintados en blanco encontrados exclusivamente en Los Algarrobales 4 (Figura 6.29), uno de ellos casi no visible debido al deterioro. Los mismos presentan tamaños medianos, lineales, alargados, conformados por una línea vertical principal que es atravesada por varias líneas cortas horizontales no paralelas a cada lado. El referente inmediato de esta morfología refiere a algún elemento vegetal, y a su vez, guardan relación formal con el tratamiento que presenta uno de los antropomorfos lineales descritos para el mismo sitio en el capítulo anterior (motivo 16 para este sitio).

Para estos casos, junto con las figuras de reptiles y ‘bichos’ resultan interesante las afirmaciones propuestas por Recalde y Colqui (2016) acerca de la integración de estos tipos de diseños en paneles con predominio de otros zoomorfos cuadrúpedos, como elementos naturales que se integran a las composiciones a modo de otorgar sentido al repertorio en su conjunto. Generalmente se trata de motivos de tamaños mayores a las demás figuras que acompañan la composición de los paneles cuya presencia suele ser única –en el sentido de que no hay más de una clase de estos motivos en cada panel- y suelen ser poco flexibles en su resolución, posiblemente para mantener esas condiciones visuales sobre referentes de sentido de determinados ambientes sociales y culturales. En esta línea de ideas, resulta interesante pensar que el tamaño que adquieren estos motivos cuyo referentes pertenecen a aves y reptiles puede estar relacionado con el espacio visual en que los mismos suelen observarse, en superficies perceptivamente lejanas, planas y homogéneas como grandes rocas y el cielo, y quizás esto, junto con otras cuestiones sociales, habría influido en esas decisiones estilísticas y de diseño.

⁵⁵ Cabe aclarar que las características morfológicas que presentan estos motivos lineales han llevado a los investigadores del área a pensar en los últimos años en la posibilidad de que se trataran de representaciones que mantienen como referentes partes vegetales, esta cuestión plantea un panorama abierto sobre tales diseños que deberá ser revisada a partir de estudios específicos.

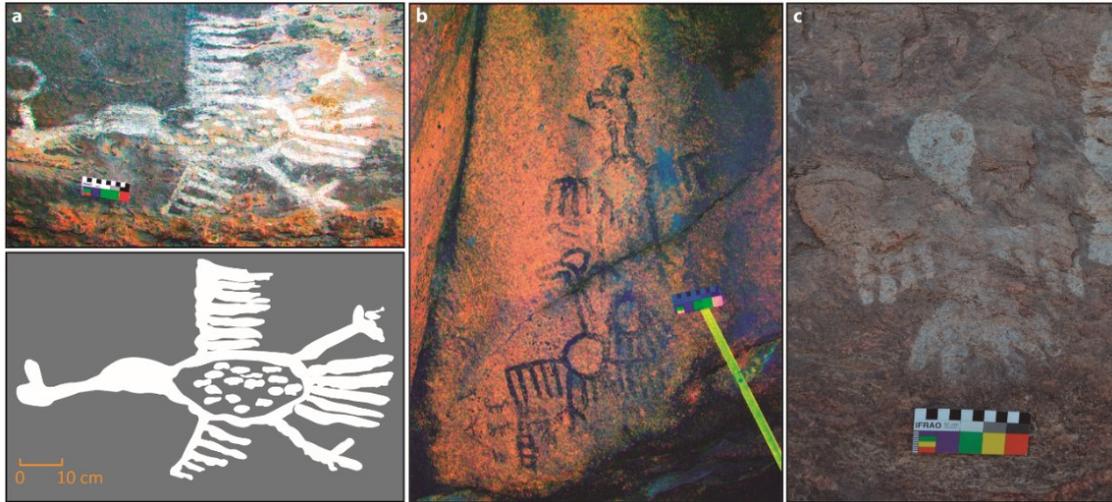


Figura 6.28: a. fotografía y calco de diseño de ave -cóndor- presente en Los Algarrobales 1; b. fotografía de motivos de aves del sitio La Huerta; y c. fotografía del sitio El Cajón 1, Tapso. (Fotografías del equipo de investigación).

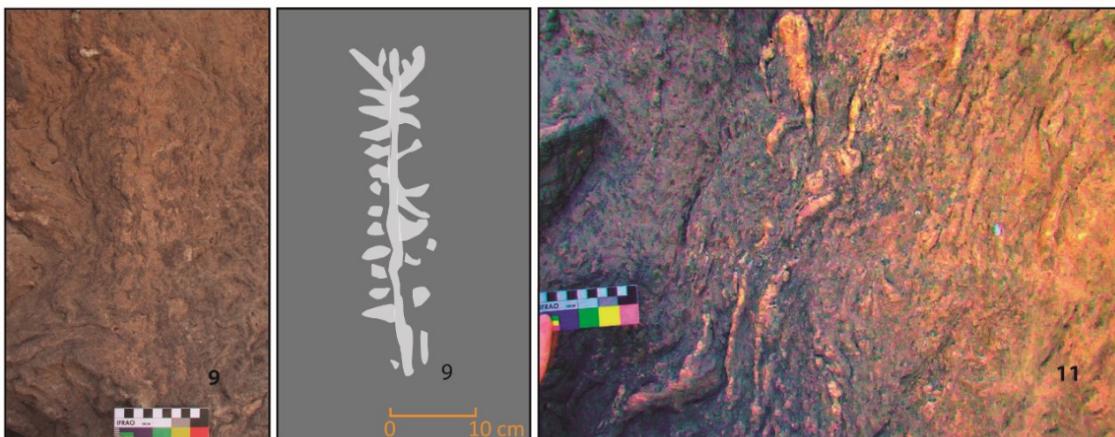


Figura 6.29: fotografías y calco de diseños fitomorfos de Los Algarrobales 4 (fotografías del equipo de investigación).

6.1.7 Motivos punteados, circulares y lineales

Una amplia dispersión han mostrado los motivos puntiformes y de puntos que integran lo que en la literatura arqueológica se ha denominado como ‘punteados’ (19:40:227), encontrados en el 50 % de las estaciones -LA1, LA2, LA3 y LA8- (Figura 6.30). En todos los casos se trata de sucesiones de puntos en una o varias hileras o líneas, con diámetro aproximado de 1,5 cm cada uno, dispuestos de forma relativamente continua, pautada y regular, que no constituyen figuras con referentes claros. En la mayoría de los casos se trata de formas relativamente circulares con tratamiento plano, agrupados pintados o de combinación de grabado previo a la adición de pigmentación, mostrando tonalidades blancas y blanco-rosadas -con excepción de los pequeños puntos grabados en Los Algarrobales 8, cuya morfología es totalmente diferente a los restantes. En Los Algarrobales estos motivos presentan tamaños medianos a grandes siempre cada uno presentándose de forma concentrada y en algunas ocasiones mantienen la forma de la topografía en la que se encuentran. Este tipo de motivos es usual y

presenta una amplia distribución en Oyola (Figura 6.31), aunque aquí pueden advertirse que aparecen además en otras formas, puesto que en algunos casos las alineaciones se dispersan a lo largo de las paredes y techos de las cuevas sin orden aparente y en otros casos las hileras de puntos culminan en formas circulares (Gheco 2017). En Los Algarrobales aquellos que están compuestos por varias hileras paralelas de puntos conforman paneles únicos o sectores separados dentro de paneles mayores y aquellas hileras simples aparecen asociados cercanamente a otros motivos figurativos y no figurativos, generalmente en blanco más desleído y por debajo de otros motivos en los pocos casos en que se advierten superposiciones -como en el caso de Los Algarrobales 3.

Los motivos circulares ascienden a un total de nueve (9:40:227) (Figura 6.30) distribuidos en tres estaciones (LA, LA2 y LA3), siendo más abundantes en Los Algarrobales 3 –entre circulares simples, circulares con punto y circulares concéntrico de contorno regular y de contorno irregular. Se han ejecutado en tamaños pequeños y medianos, exclusivamente pintados en blanco, negro o combinando blanco y negro. Por su parte, los motivos lineales (11:40:227) suelen ser de tamaño mediano a grande, presentan gran dispersión (LA3, LA6, LA7 y LA8) y generalmente se han ejecutado mediante pintura blanca y roja con blanco, y en menor medida grabados.

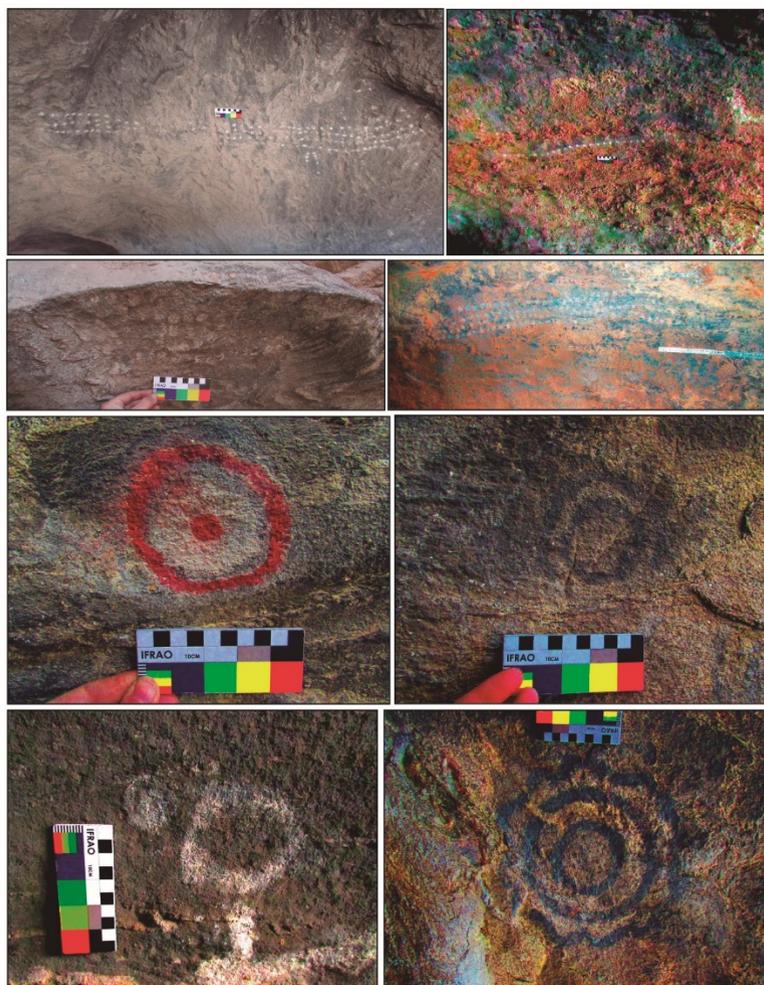


Figura 6.30: fotografías de algunos motivos no figurativos de Los Algarrobales.

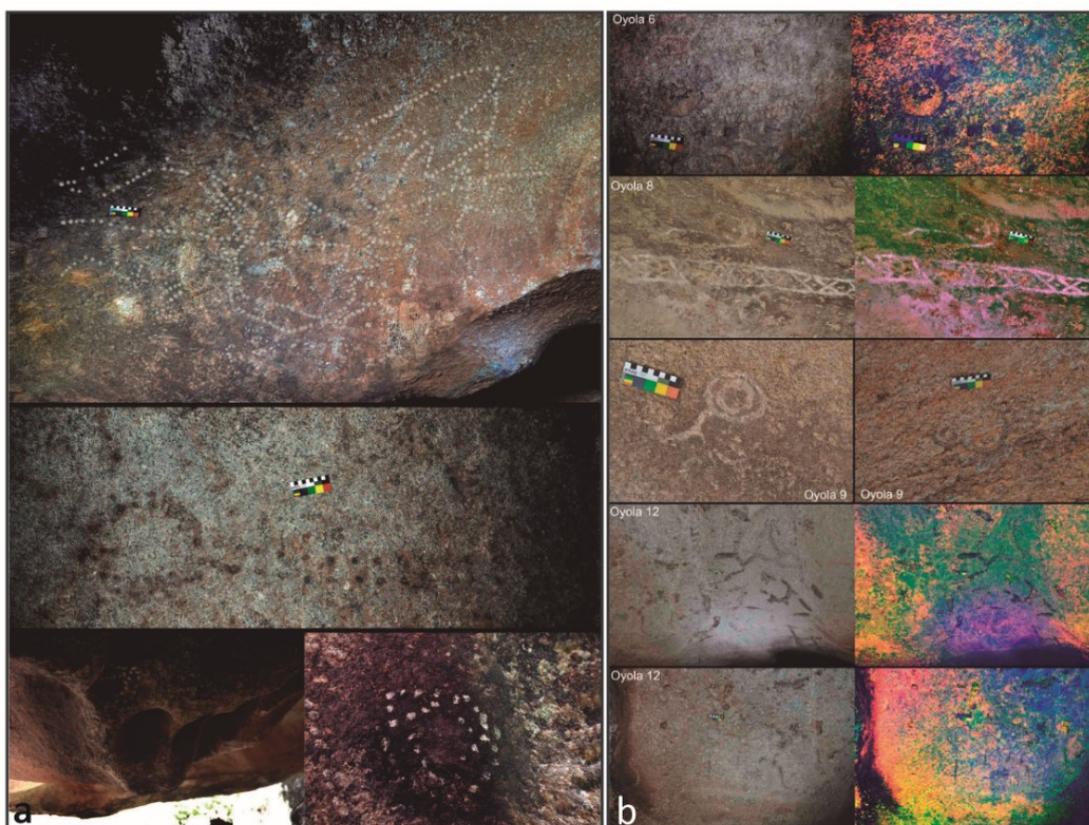


Figura 6.31: motivos no figurativos relevados en Oyola de adscripción temporal indeterminada según Gheco (2017): a. punteados y b. circulares (tomado de Gheco 2017: figura 5.43 y 5.45 respectivamente).

A modo de síntesis es posible afirmar que, a partir de las caracterizaciones formales, ha sido posible trazar semejanzas con motivos clasificados para otras áreas –locales, regionales y macrorregionales– para casi la totalidad de modos y tendencias delineados. Se han correlacionado modos de diseños camélidos principalmente con cánones, modalidades y patrones definidos para las áreas de Oyola (El Alto, Catamarca), Sierras Centrales de Córdoba y Llanos de La Rioja adscriptos para estas zonas a los períodos Temprano y Prehispánico Tardío. Dentro del conjunto de cuadrúpedos indefinidos una figura mantiene semejanzas con cánones similares característicos de los momentos tardíos/hispanos de Guasapampa sur (Córdoba) área donde encontraremos semejanzas con las figuras equinas, aunque con ciertas diferencias morfológicas.

Por su parte, los escasos antropomorfos han demostrado variabilidad amplia entre las semejanzas posibles y la peculiaridad de presentar características propias de diversos momentos temporales, relacionándose con figuras de las zonas de Oyola, de Ancasti, de Traslasierra y Llanos de La Rioja y la Puna Argentina (comprendiendo una amplia extensión temporal que abarca desde el Formativo Temprano, el Período Medio, Tardío y Prehispánico Tardío). Las tendencias en los rasgos formales de las dos figuras felínicas registradas comparten ciertas características con motivos similares en las áreas de El Cajón (Tapso, Catamarca) y en las Sierras Centrales (Córdoba). A su vez, una clara asociación pudo establecerse entre las figuras ofídicas de Los Algarrobales con aquellas estudiadas en Oyola adscriptas a la entidad cultural Aguada –relacionadas también con la zona de Ancasti– y con motivos pintados sobre soportes cerámicos de los valles centrales catamarqueños, para el mismo momento temporal. Otras figuraciones de reptiles similares se han documentado en las áreas

de El Cajón (Catamarca), Oyola (Catamarca) y las Sierras Centrales (Córdoba). Por último las figuras de aves y no figurativas de Los Algarrobales guardan estrecha relación con motivos similares locales –La Huerta, El Cajón y Oyola.

6.2 Superposiciones: de la temporalidad a las estrategias visuales

Las similitudes formales y la inclusión de ciertos motivos en tendencias comunes de representación y modos determinados entre los motivos pueden ser interpretadas en forma general como pertenecientes a un mismo momento temporal. Esto a su vez, los distancia y segrega de otros motivos, que mantienen sus propias características distintivas. Sin embargo al interior de estos compartimentos pueden existir diversos eventos de pintado y/o grabado, así como es posible reconocer, como hemos visto, rasgos que se comparten entre tales clasificaciones –modos- tendiendo a complejizar los límites de las mismas. Las técnicas de *asociación* (*sensu* Aschero 1988) desplegadas han permitido avanzar en la cronología relativa de los conjuntos rupestres. A su vez, las posibles secuencias y los diversos momentos de ejecución, aludidos por la presencia de diferencias formales y las disposiciones espaciales de los motivos, pueden ser abordados complementariamente, analizando los casos en que las figuras presentan superposiciones y, de este modo, intentar acercarnos a las historias temporales y prácticas de esos paneles. De esto se deriva que los paneles pueden ser conceptualizados como un agregado de elementos que interactúan recursivamente, y en esa interacción se despliegan estrategias espaciales/visuales que los grupos sociales, a través de sus actividades y prácticas han delineado conformando paisajes plásticos particulares.

Complementando entonces el valor de cronología relativa que se deriva de la observación de las superposiciones, aparece su importancia como propiciadora de ideas acerca de la versátil interrelación entre diversos actores generadores de nuevas realidades visuales y espaciales con las materialidades ya existentes –diseños pintados y grabados previos en lugares específicos- que actúan como referencia. Las posibles relaciones visuales ocurren entonces al interior de un conjunto de motivos pertenecientes a un momento temporal específico y entre figuras de diversa cronología, donde puede existir superposición, yuxtaposición, variaciones de tamaños y distribuciones espaciales específicas (Troncoso 2008a). En estos casos, y en esa interacción con la materialidad previa pueden darse principalmente situaciones de: a. mantenimiento –implica el retoque de las figuras anteriores respetando el diseño previo-; b. reciclado –involucra la modificación de las figuras previas-; c. y/o destrucción –supone la anulación y el recambio de los motivos previos por los diseños superpuestos (Aschero 1988). Las mismas estarán dadas de acuerdo a estrategias inclusivas –se busca entender e integrar diseños previos en nuevas configuraciones visuales/espaciales-, exclusivas –segregar o negar representaciones previas en la nueva sintaxis visual-, o neutras (Troncoso 2008a).

Como se ha desarrollado en el capítulo anterior, son poco numerosos los casos de superposiciones identificados para Los Algarrobales (18 casos) –teniendo en cuenta la cantidad total de motivos para el área y la concentración de muchos de ellos en ciertos paneles de determinadas estaciones.

En la estación Los Algarrobales 2 se identificó un caso de superposición (M18 sobre M17) (Figura 6.32), se trata de un motivo zoomorfo camélido de tamaño mediano con tratamiento plano pintado en blanco, adscripto al Modo II que, con parte de su cuello, cubre aproximadamente la mitad de un camélido pequeño, perteneciente a una hilera pintado en rojo, propio del Modo I. En función de esta situación es posible afirmar que la hilera de cuadrúpedos en rojo débil es anterior al cuadrúpedo blanco de mayor tamaño. Los colores y tonalidades de estos motivos contrastan a simple vista, así como también las diferencias de tamaño.

En Los Algarrobales 3 se concentra el 55.55 % (10:18) de las superposiciones en dos de sus paneles y se presenta mayor variabilidad que en los otros sitios. Entre éstas, se ha identificado la presencia de un motivo figurativo ubicado levemente por encima de otros no figurativos, se trata del motivo ofídico (M2 y M6) superpuesto a dos hileras de puntiformes (M1 y M3), ambos con tonalidad blanca pero los segundos con pintura más desleída (Figura 6.23). Dentro del conjunto de camélido con crías, una de éstas se superpone levemente a la figura de mayor tamaño (M4 sobre M3), con similares características formales y tratamiento plástico. Otro tipo de superposiciones han expuesto las figuras de camélidos M14 y M34 (Figura 6.32), en las que parte de su cuerpo –en el lomo– se ha delineado un sector con pintura roja de tonalidad fuerte que contrasta con la pintura blanca plana que compone cada motivo. Misma relación mantiene el motivo no figurativo M9 por encima de pintura de forma irregular blanca muy débil. De esa misma tonalidad roja se ejecutó el camélido M54, y en dirección opuesta, sobre otro camélido –M55– pintado en blanco, ambos adscriptos al Modo II (Figura 6.32). Por su parte motivos zoomorfos pintados en blanco de tamaños medianos se superponen en baja y alta proporción a camélidos pequeños pintados en negro, como exponen los casos de los motivos 34 (camélido Modo II) sobre M30 (camélido Modo II) en el panel 1; M79 sobre M95 (camélido Modo II) en el panel 4 –en este caso el zoomorfo fue ejecutado cubriendo la superficie total que el anterior ocupaba y manteniendo misma morfología pero en tamaño un poco mayor; en este mismo panel, el extremo inferior de M80 se extiende por sobre parte del cuerpo de M92 (Figura 6.32). Las mismas relaciones de solapamiento están presentes en dos casos entre motivos figurativos y pequeñas extensiones indefinidas y desleídas de pintura en los soportes, por un lado el motivo 28 es un zoomorfo pintado en negro de tamaño pequeño que presenta por encima una mancha blanca que cubre parte de su cuerpo y cuello, y, por otro, el motivo 32 es un zoomorfo blanco ubicado por encima de pintura negra. En este tipo de superposición el contraste es alto debido a la diferencia de tonalidad clara y oscura, sin embargo pareciera que la pintura blanca ha sufrido mayor desgaste de su color, exponiendo fácilmente, en muchos casos, la morfología de las figuras pintadas en negro por debajo y hasta generando la ilusión de fusión entre ambas. En este sentido, resulta dificultoso, en ocasiones, advertir el orden de las superposiciones entre motivos de tonalidades negras y blancas, como puede exponerse entre la relación de motivos no figurativos M46 y M38, donde pareciera el primero ubicarse por encima del segundo pero tendiendo a conformar una combinación de colores, más que buscando el contraste por trasposición. Estas situaciones combinatorias se exponen también en los motivos no figurativos y figurativos con combinaciones de colores como en los círculos concéntricos M24 y M70, el antropomorfo M72 y el camélido M93 (adscripto al Modo II). Como último tipo de superposición registrada para este sitio, se ha descrito la presencia de un motivo pequeño antropomorfo lineal pintado en negro (M65), cuya extremidad superior se superpone levemente al camélido grabado M62 (Modo IV) en el panel 1 (Figura 6.32).

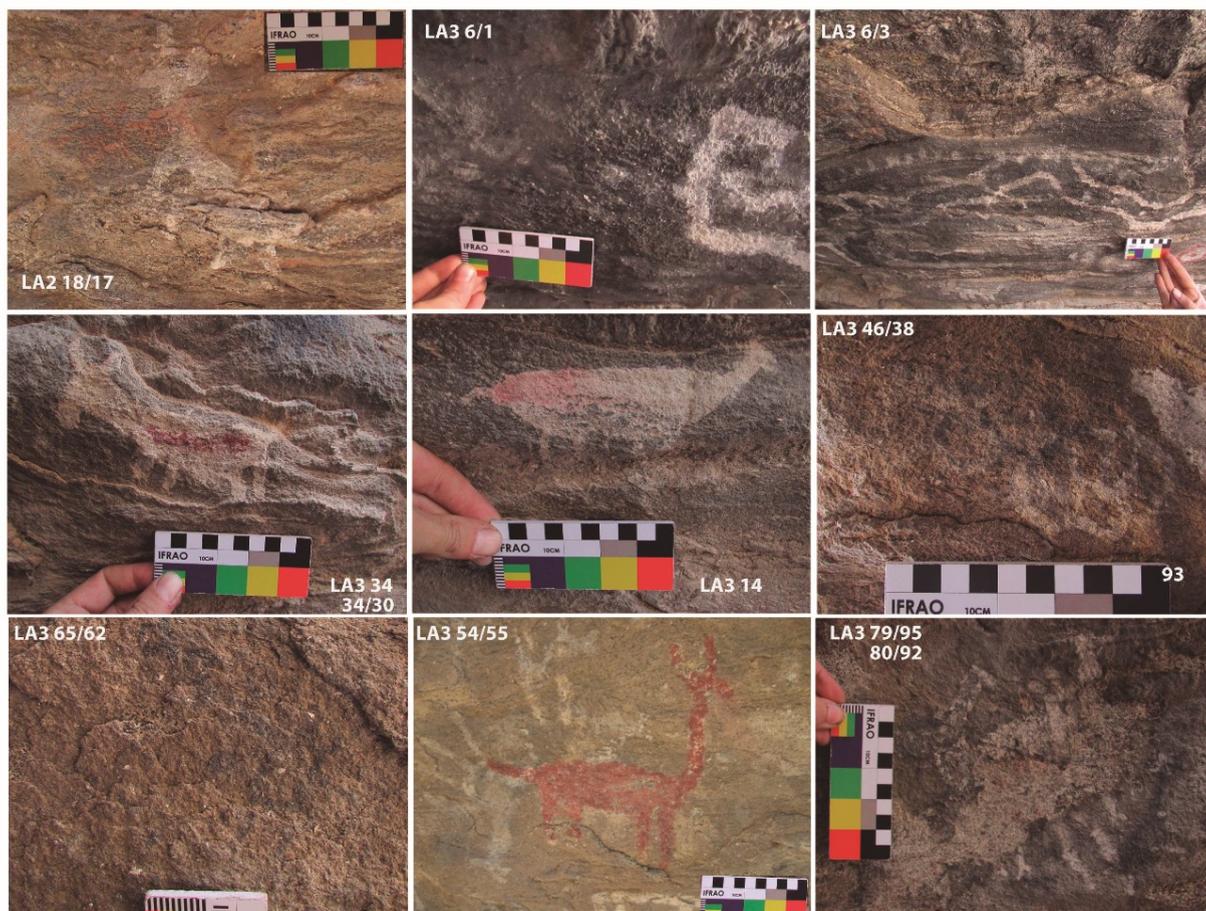


Figura 6.32: fotografías de superposiciones entre motivos de Los Algarrobales.

La diversidad de modos y tendencias de los diseños junto con la variedad de superposiciones identificadas indican la existencia de amplios y diferentes eventos de ejecución de motivos pintados y grabados en las paredes de Los Algarrobales 3. En tales acontecimientos, conjuntos de figuras se habrían dispuesto de forma lejana, cercana y/o por encima de otras ejecutadas previamente, principalmente manteniendo la existencia de los diversos motivos por separación y por combinación. Estas prácticas podrían relacionarse con actitudes y performances de los grupos sociales tendientes a la incorporación de discursos visuales previos, con diferentes objetivos, integradas a nuevas realidades temporales, temáticas o prácticas (Troncoso 2008a). A su vez, ciertas tendencias acerca del orden de los mismos pueden trazarse siguiendo los datos explayados, más allá de la imposibilidad de especificarse los tiempos exactos transcurridos entre unos y otros eventos de pintado a este nivel de análisis.

En Los Algarrobales 3, al interior de la pared norte -panel 1- parecieran haberse representado de forma inicial un conjunto de zoomorfos de tamaño mediano grabados (Modo IV). En estos momentos iniciales, anterior, paralelamente o en momentos ulteriores, varios conjuntos de punteados pintados en blanco se dispusieron en la misma pared que los grabados, en un sector alejado, y también en el área inmediatamente frontal y superior del alero -panel 3-, aunque no puede descartarse la posibilidad de que éstos últimos sean posteriores y hayan mantenido el mismo diseño y tratamiento plásticos a los dispuestos de forma previa al interior del abrigo. En todos los casos, los motivos puntiformes se

expanden a lo largo de las superficies en las que se encuentran acentuando las formas, inclinaciones y volúmenes de los soportes (lo mismo ocurre para su presencia en todas las estaciones en que fueron relevados, principalmente en LA1) y poco fueron intervenidos con el paso del tiempo mediante superposiciones. De hecho, es probable que las formas de esas hileras de puntos dispusieran las orientaciones de posteriores motivos figurativos, como el caso de figuras también alineadas y extensas ofídicas, o que también orientaran las articulaciones de las restantes figuras por encima, debajo y hacia los lados de los mismos, tema que se retomará más adelante en relación con las características de los paneles. De forma posterior a estos conjuntos, los diversos motivos figurativos –camélidos y antropomorfo- y no figurativos muy pequeños pintados en negro, generalmente con actitudes dinámicas y en grupos, se pintaron en la pared y en un sector superior en la topografía del alero - paneles 1 y 4. Debido a la diversidad de tonalidades en blanco que presentan los motivos, a la existencia de figuras que combinan ambas mezclas pigmentarias, y a las características de diseño y tratamiento similares entre grupos de camélidos, es posible que no sólo de forma secuencial sino que también paralelamente se hayan ejecutado motivos figurativos y no figurativos en blanco junto con los pequeños desarrollados en negro. Puede afirmarse que en todos los casos en que aparecen figuras pintadas en rojo en tono fuerte se encuentran por encima de los motivos blancos, en tamaños medianos, como detalles propios de los diseños de camélidos de los Modos II y III, en un camélido del Modo II y en la figura de círculo con punto interior. Las mismas están presentes exclusivamente en el panel 1, distanciadas entre sí y ubicadas sin orden aparente entre ellas ni en relación con otros motivos, cuando no se trata de la pintura roja utilizada para resaltar detalles de camélidos en blanco. Esta situación las ubica seriadamente en momentos posteriores a los conjuntos descritos previamente, aunque esto no supone la inexistencia de motivos blancos contemporáneos a estas figuras.

En función de lo analizado, y en forma general, es posible afirmar que los motivos iniciales en estos paneles tienden a aparecer en conjuntos asociados espacial y temáticamente, en grupos o en hileras para el primer caso, y espaciados pero similares formalmente para el segundo. Los motivos posteriores mantienen en muchos casos las formas que han expuesto los anteriores, a veces con otras tonalidades y las superposiciones entre todos ellos tienden a cubrir en baja proporción el diseño que se encuentra por debajo; cabe aclarar que en el único caso en que una superposición cubre por completo la figura de base, se mantiene la forma del diseño camélido de la misma. Pareciera no haberse priorizado en estas actividades de pintado y grabado la anulación total –o destrucción- de motivos previos. A su vez, es posible reconocer varios ejemplos que complejizan los conceptos de mantenimiento y reciclado de figuras, en tanto en los diversos eventos aditivos se ha buscado complementar a los motivos antes que redefinir exactamente formas previas ni transformarlas por completo.

La estación Los Algarrobales 5 presenta dos casos de superposiciones similares en el caso de los motivos zoomorfos indeterminados M2 y M3 por sobre pintura roja con forma indeterminada muy desleída numerada como M1 (Figura 6.33). Como parte de esa misma pintura roja pero con tonalidad un poco más fuerte se numeró el motivo 12, como se ha especificado en el capítulo anterior. Es muy probable que los motivos zoomorfos indeterminados –posiblemente cuadrúpedos- sean producto de un momento posterior en el uso del soporte que el gran camélido pintado en rojo.

Los Algarrobales 6 presenta cuatro casos de superposiciones con similares características técnicas y tratamientos plásticos. Con excepción de un caso –en el que un motivo zoomorfo cubre por sobre el sector medio, parte de un motivo no figurativo (M32 sobre M33)- en todos los demás se trata de figuras de camélidos que se superponen en pequeña proporción a otras de similar diseño (adscriptos al Modo II), pintadas con tonalidad blanca rosada y tonalidades muy similares (M18 sobre M16, M33

sobre M34 y M35 sobre M33) (Figura 6.33). Cabe aclarar que el tono y las densidades de la pintura varía incluso dentro de cada motivo de fuertes y espesas a más finas y moderadas. Esta situación, junto con las características irregulares de los contornos de las figuras, ha llevado a pensar que estamos en presencia de eventos de mantenimiento de los motivos, con tonalidades similares y claras, a través del tiempo.

Por último, sólo se ha identificado una superposición en el sitio Los Algarrobales 8, se trata de un conjunto de puntos en hilera piqueteados (M4) por sobre un sector -aproximadamente cubre la cuarta parte- del cuerpo de un gran antropomorfo pintado en rojo (M3) cuyas diferencias de tonalidad crean un contraste alto (Figura 6.33). Debido a que se trata de una diferencia de técnicas, los puntos grabados no revisten de forma uniforme el motivo pintado, evitándose la percepción visual de cobertura homogénea y total que produce generalmente un tono aditivo sobre otro.

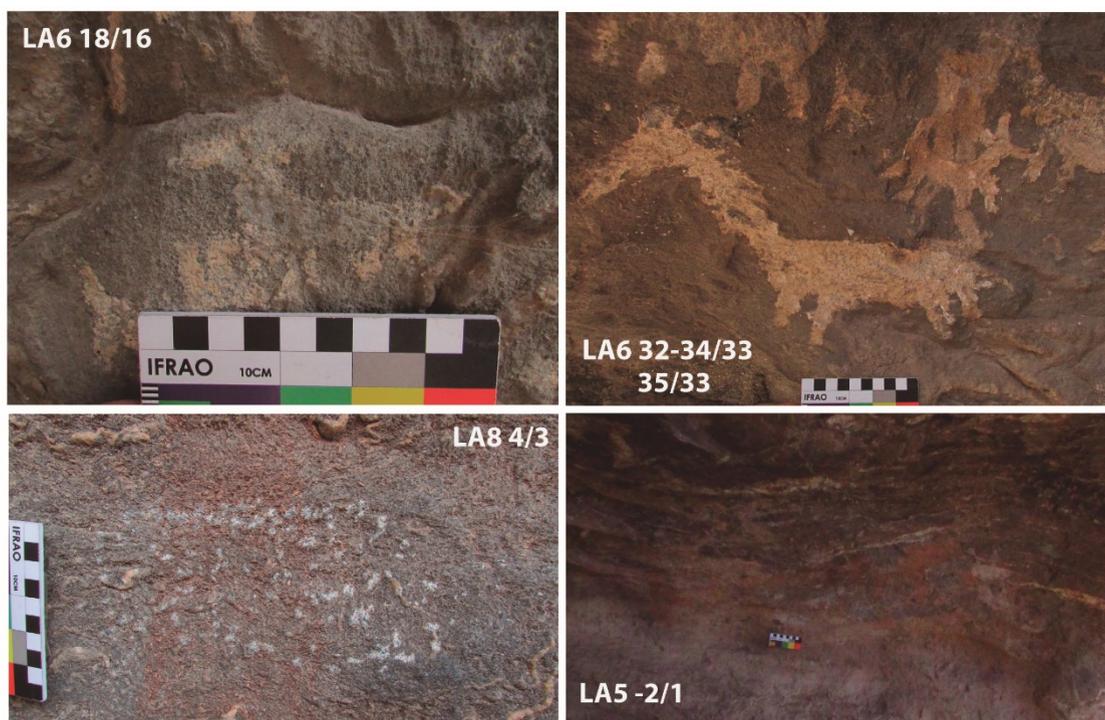


Figura 6.33: fotografías de superposiciones entre motivos de Los Algarrobales.

De forma general, en relación con los casos de superposiciones descritos es posible deslindar una serie de cuestiones. Por un lado, y en relación con su aporte sobre lo temporal, se ha podido secuenciar cierto orden de los eventos de pintado/grabado de conjuntos de motivos por sitio, y pueden deslindarse tendencias temporales para todas las estaciones en general -que se simplifican en la Figura 6.34. En los conjuntos iniciales de motivos para el área son característicos los diseños de camélidos grandes y pequeños -dinámicos- y la figura antropomorfa con tratamiento plano, ejecutados mediante pintura roja presentes en diferentes paredes de distintos aleros, como los motivos M17 y M21 a M25 en LA2, M12 en LA5 y M3 en LA8. En estos conjuntos también, contemporáneos o no a los anteriores, son usuales las figuras puntiformes -hilera de puntos asociadas- de tamaño grande y mediano pintadas en tonalidades diversas de blanco -con combinaciones de grabado. Estos conjuntos están presentes en varias estaciones (LA1, LA2 y LA3), y suelen disponerse en superficies mineral y cromáticamente homogéneas pero con curvaturas de las

paredes de los abrigos; en algunos casos ubicados en paneles a la altura de la vista –desde posiciones corporales diversas y fomentadas por las formas de los soportes- con alta visibilización desde la línea de goteo, como en un sector visual de ‘presentación’ hacia el interior de cada oquedad. Por último, para estos momentos iniciales un grupo de zoomorfos diversos de medianas dimensiones fueron grabados en un sector acotado en la pared de LA3 hoy día muestra la mayor concentración de motivos para el área.

En leve proporción se superpusieron a estos conjuntos figuras lineales pequeñas pintadas en negro –generalmente con actitudes dinámicas individuales o por insinuación grupal-, para el caso de los grabados, y de figuras zoomorfas medianas y grandes pintadas en blanco para los puntiformes y las rojas, con excepción de los puntos grabados en LA8 por sobre el motivo antropomorfo M3 cuya procedencia se asume como actual. Como se ha desarrollado *supra*, varios indicios en estas ‘historias solapadas’ nos permiten pensar que los motivos blancos pertenecen a momentos posteriores de uso de los soportes con respecto a tales motivos pintados en negro, por ende, para aquellos sitios en que las figuras negras no se representaron es posible extender esta misma sucesión temporal. Situación ambigua presenta la diversidad de figuras zoomorfas y no figurativas pintadas en tonalidades de blanco y en combinaciones de blanco y negro para todos los sitios, con tamaños pequeños –donde se continua marcando el dinamismo-, medianos y grandes, en las que se presencia incluso la superposición entre motivos formalmente similares –como en el caso de LA6- pero que en cantidad son escasos. En estos eventos de superposiciones, los últimos presentes –no por ello los más tardíos en la zona- están marcados por motivos figurativos y no figurativos realizados mediante pintura roja de tono fuerte dispuestos en poca proporción por sobre las figuras blancas; los mismos se disponen sin atender los órdenes de los blancos, y por sus formas, tamaños y tonalidad contrastan ampliamente en cada panel que aparecen.

Por su parte, estos diversos eventos de solapamiento de figuras exhiben un conjunto de recursos visuales desplegados a lo largo del tiempo que hoy se presentan como una articulación semántica –recursiva en la práctica- propia de cada montaje policrómico, producto de la incorporación histórica de las figuras en los paneles (Aschero 1994; Ghenco 2017; Troncoso 2008a). En este sentido, diversas estrategias han podido identificarse en cuanto a las características visuales. Por un lado en casi todos los eventos la extensión de cobertura en las superposiciones es menor al 50 % de las figuras, es decir, los diseños superiores se solapan muy poco a los previos, y generalmente presentan un alto contraste de tonalidades, aunque en muchos casos se ha buscado mantener la similitud morfológica en el diseño. Como excepción general a esta situación, las figuras de LA6 parecieran haberse retocado por completo manteniendo las formas que ya presentaban y con tonalidades similares. Estas situaciones permiten complejizar las opciones de relación entre motivos que incluyen al menos el mantenimiento, el reciclado o la anulación; y ello nuevamente nos lleva a pensar en los grados en que las tendencias y los modos pueden conectarse con la relación entre motivos previos –visualmente conocidos aunque semánticamente quizás no- con aquello que se busca representar y la nueva realidad pintada o grabada, incorporando o no semánticas anteriores, adaptándolas o no a la nueva, permitiendo además pensar la relación recursiva entre motivos no superpuestos. Retomando los casos descriptos y en función de las características analizadas, es posible afirmar que pareciera no haber habido intenciones directas de superposición invasiva con el fin de anular motivos previos, de hecho en las superposiciones se denotan negociaciones entre formas, tamaños, orientaciones y actitudes entre lo ya representado y aquello por ejecutarse. Sin embargo las diferencias propias de las contingencias de las prácticas de los actores –temporales, perceptivas, temáticas, entre otras- parecieran haberse

buscado mediante el logro de contrastes visuales altos a través de la utilización de diversas tonalidades claras y oscuras.

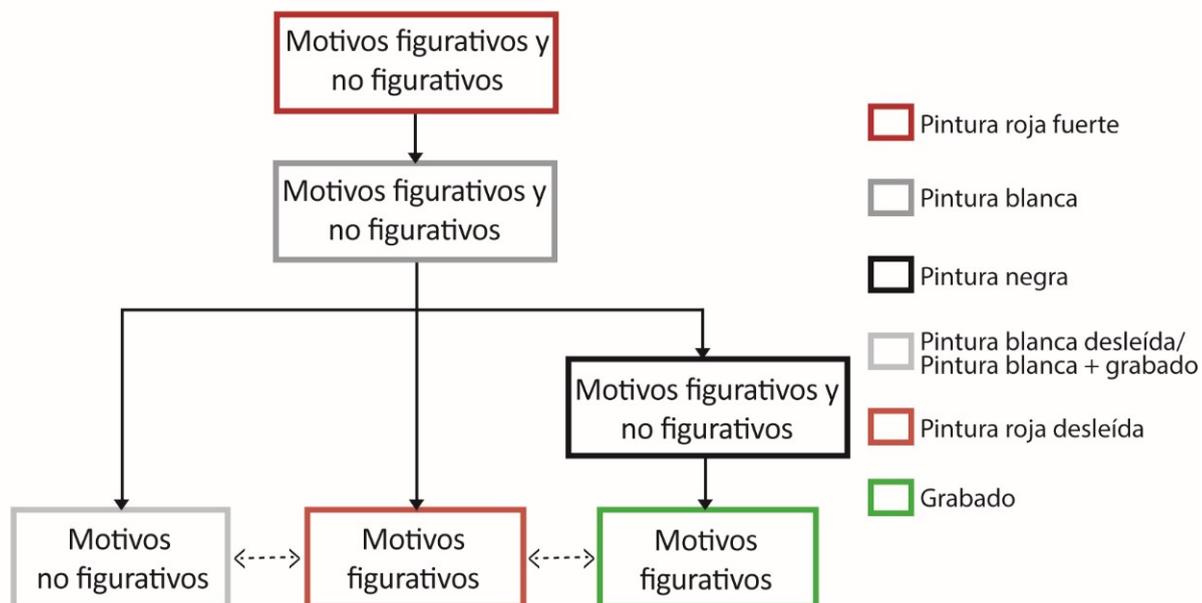


Figura 6.34: esquema de superposiciones para el arte rupestre de Los Algarrobales (en la sección inferior se consignan los diseños más antiguos, y en la superior los más recientes. Las flechas con línea discontinua indican posible contemporaneidad).

A modo de conclusión, acerca de las estrategias espaciales y visuales a lo largo de diversos tiempos -tema que se tratará en las discusiones del Capítulo 8-, es posible reconocer que los distintos paneles han estado sujetos a diferentes eventos de pintado y grabado. Actualmente -y bajo la apariencia de conjuntos disímiles de diseños-, demuestran alta homogeneidad interna, principalmente en los diseños de camélidos, pero también en las tendencias que exhiben los felinos, ofidios y otros reptiles y no figurativos. Si bien, las tendencias delineadas para las figuras humanas demuestran cierta heterogeneidad entre los sitios, su limitada frecuencia no permite poner en comparación tales recurrencias. Esta homogeneidad se ha relacionado principalmente con la disposición espacial de los motivos y los reiterados ‘modos de hacer’ a lo largo del paso del tiempo aún en motivos superpuestos. Incluso el índice bajo de superposiciones y sus características -tendientes a poco cubrimiento y el logro de contraste por color- permite pensar en que las estrategias de los nuevos ejecutores parecen haberse inclinado hacia la inclusión/apropiación de los diseños anteriores, ubicando las nuevas representaciones en ‘vacíos del soporte’ y tomando características formales de estos mismos, manteniendo o no los significados semánticos pero integrándolos dentro de las nuevas narrativas. Es posible pensar en que el uso marcado de contraste entre estos modos y superposiciones ha estado menos orientado hacia la determinación de diferencias morfológicas y/o temáticas y más hacia una cuestión de prevalecer en la visualización de los paneles -en función del hilo perceptivo- al interior de cada estación, temas que serán abordados en el capítulo siguiente.

6.3 Síntesis del capítulo

En este capítulo se han presentado las formas del espacio plástico mediante la caracterización del arte rupestre, incluyendo las técnicas, los diseños, las superposiciones, y la definición de modos y tendencias -con las respectivas comparaciones con el arte rupestre de otras áreas- de los ocho sitios

con arte rupestre aquí analizados. Se ha propuesto como nivel de análisis el conjunto de estos ocho sitios con arte rupestre de Los Algarrobales que integran un total de 227 motivos. El 74.89 % (170:227) corresponde a motivos figurativos, el 17.62 (40:227) a motivos no figurativos y el 7.49% (17:227) a indeterminados. Dentro del conjunto de motivos figurativos, predominan las figuras zoomorfas (n= 157, 92.35%). Al interior del gran conjunto de figuras zoomorfas el predominante porcentaje de 80.25% (126:157) se ha clasificado como camélidos, distribuyéndose el restante 19,75 % en diseños de cuadrúpedos indefinidos (8.29 %), ofidios, reptiles y/o bichos (5.10 %), zoomorfos indeterminados (4.45 %), felinos (1.27 %) y un ornitomorfo (0.64 %). Es evidente el predominio de motivos figurativos por sobre los no figurativos. Dentro del primer conjunto, a su vez, están presentes en mayoría las figuras zoomorfas y, dentro del segundo grupo, preponderan los diseños punteados -puntiformes y de puntos.

Considerando entonces tanto el total de motivos del área como al interior del grupo de figurativos predominan las figuras zoomorfas, principalmente aquellas con diseño definido como camélido, constituyendo más de la mitad de la muestra; y seguidas por otros cuadrúpedos de referentes indefinidos. La principal técnica que se empleó para realizar todos los tipos de diseños de diferentes tamaños en Los Algarrobales fue la pintura blanca en diversas tonalidades, claras y oscuras. Así como también es posible afirmar la plena ausencia de motivos no figurativos pintados en rojo, tema no menor en relación con las propuestas temporales pensadas para el área de estudio que serán abordadas en el capítulo siguiente. Paralelamente a estas situaciones de prevalencia y ausencia, casi todos los tipos de diseños se han pintado con diversos tonos, no sucede lo mismo con los grabados, que si bien incluyen ejemplos figurativos y no figurativos, son casos mucho menos frecuentes y generalmente asociados a grupos específicos de motivos concentrados en determinadas estaciones.

El análisis realizado permitió reconocer modos para el conjunto más abundante, el de camélidos, y tendencias comunes de representación -en los casos en que fuera posible- para los conjuntos con escasos motivos y/o alta heterogeneidad, figurativos y no figurativos. En siete de las ocho estaciones (un 87.5 % de ocurrencia) se han documentado un total de 126 camélidos. A partir de la consideración de una serie de variables específicas (morfología, tamaño, técnica, componentes o elementos, tratamiento plástico, actitud y situación -aislado o en grupo), se han establecido cuatro modos que expresan ciertas recurrencias en el 'modo de hacer'. En Los Algarrobales 3 se han registrado todos los modos definidos y, por el contrario, en Los Algarrobales 6, aparecen exclusivamente camélidos pertenecientes al Modo II.

A partir de las caracterizaciones formales ha sido posible trazar semejanzas con motivos clasificados para otras áreas -locales, regionales y macroregionales- para casi la totalidad de modos y tendencias delineados. Principalmente con las áreas de Oyola, El Cajón, La Huerta, Ancasti (Catamarca), Sierras Centrales de Córdoba, Llanos de La Rioja y la Puna Argentina, en rangos temporales amplios -desde momentos tempranos a hispano-indígenas.

Los casos de superposiciones identificados para Los Algarrobales son escasos pero su estudio detallado ha permitido proponer cierto orden acerca de los eventos de pintado/grabado de conjuntos de motivos por sitio, y de esta manera, deslindar tendencias temporales para todas las estaciones en general. En los conjuntos iniciales de motivos para el área son característicos los diseños de camélidos grandes y pequeños -dinámicos- y la figura antropomorfa con tratamiento plano, ejecutados mediante pintura roja presentes en diferentes paredes de distintos aleros. En estos conjuntos también, contemporáneos o no a los anteriores, son usuales las figuras puntiformes -hileras de puntos asociadas- de tamaño grande y mediano pintadas en tonalidades diversas de blanco -con

combinaciones de grabado. Estos conjuntos están presentes en varias estaciones -LA1, LA2 y LA3, y suelen disponerse en superficies mineral y cromáticamente homogéneas pero con curvaturas de las paredes de los abrigos; en algunos casos ubicados en paneles a la altura de la vista -desde posiciones corporales diversas y fomentadas por las formas de los soportes- con alta visibilización desde la línea de goteo, como en un sector visual de 'presentación' hacia el interior de cada oquedad. Por último para estos momentos iniciales un grupo de zoomorfos diversos de medianas dimensiones fueron grabados en un sector acotado en la pared de LA3 hoy día muestra la mayor concentración de motivos para el área.

En leve proporción se superpusieron a estos conjuntos figuras lineales pequeñas pintadas en negro -generalmente con actitudes dinámicas individuales o por insinuación grupal-, para el caso de los grabados, y de figuras zoomorfas medianas y grandes pintadas en blanco para los puntiformes y las rojas -con excepción de los puntos grabados en LA8 por sobre un motivo antropomorfo cuya temporalidad se asume como actual. Los motivos blancos pertenecen a momentos posteriores de uso de los soportes con respecto a tales motivos pintados en negro, por ende, para aquellos sitios en que las figuras negras no se representaron, es posible extender esta misma sucesión temporal. Situación ambigua presentan la diversidad de figuras zoomorfas y no figurativas pintadas en tonalidades de blanco y en combinaciones de blanco y negro para todos los sitios, con tamaños pequeños -donde se continua marcando el dinamismo-, medianos y grandes, en las que se presencia incluso la superposición entre motivos formalmente similares pero escasos. Del análisis de estas superposiciones se deslinda que los últimos eventos de pintado registrados -no por ello los más tardíos en la zona, que referirían a las figuras de jinetes en LA5- se corresponden con los motivos figurativos y no figurativos realizados mediante pintura roja de tono fuerte dispuestos en poca proporción por sobre las figuras blancas. Estos se disponen sin atender los órdenes de los blancos, y por sus formas, tamaños y tonalidad contrastan ampliamente en cada panel en el que aparecen.

Este análisis ha permitido identificar diversas estrategias en cuanto a las características visuales. Por un lado en casi todos los eventos la extensión de cobertura en las superposiciones es menor al 50 % de las figuras, es decir, los diseños superiores se solapan muy poco a los previos, y generalmente presentan un alto contraste en tonalidades, aunque en muchos casos se ha buscado mantener la similitud morfológica en el diseño. Pareciera no haber habido intenciones directas de superposición invasiva con el fin de anular motivos previos, de hecho en las superposiciones se denotan negociaciones entre formas, tamaños, orientaciones y actitudes entre lo ya representado y aquello por ejecutarse. Sin embargo las diferencias propias de las contingencias de las prácticas de los actores -temporales, perceptivas, temáticas, entre otras- parecieran haberse buscado mediante el logro de contrastes visuales altos a través de la utilización de diversas pinturas claras y oscuras.

Es posible entonces reconocer que los diversos paneles de Los Algarrobales han estado sujetos a diferentes eventos de pintado y grabado. Actualmente -y bajo la apariencia de conjuntos disímiles de diseños-, demuestran alta homogeneidad interna, principalmente en los diseños de camélidos, pero también en las tendencias comunes de representación que exhiben los felinos, ofidios y otros reptiles y no figurativos. Esta homogeneidad se ha relacionado principalmente con la disposición espacial de los motivos y los 'modos de hacer' que tienden a reiterarse a lo largo del paso del tiempo aún en motivos superpuestos.

Capítulo 7

Los Paisajes de Los Algarrobales: paneles, tránsito y visualización.

Una vez descritas y analizadas las condiciones formales del arte rupestre, en este capítulo se expone la etapa de deconstrucción de los espacios, analizando los paneles, hilos perceptivos y rutas de movimientos, condiciones de visualización y modalidades espaciales de los ocho sitios con arte rupestre de Los Algarrobales, según el esquema y herramientas metodológicas propuestas en los capítulos anteriores.

7.1 Deconstruyendo los espacios

Este acápite introduce el nivel de análisis consecuente con las descripciones formales, comenzando por las relaciones entre los motivos dentro de los paneles de ejecución y extendiéndose luego a escalas más amplias de relaciones entre objetos y prácticas.

7.1.1 Paneles

Como se ha sostenido en este trabajo, los paisajes parecieran contener diversos conjuntos combinados y solapados de componentes. Por este motivo, se ha incluido el estudio de los paneles como parte de esta etapa de trabajo y como una forma de continuar ahondando sobre el reconocimiento contextual de los motivos. En este sentido, se ha considerado un conjunto de categorías analíticas para estudiar los paneles basadas en la propuesta de Criado Boado y Penedo Romero (1989), cuyas tendencias se sistematizan en la Tabla 7.1,⁵⁶ para luego combinar estas deducciones con los datos obtenidos a partir de los análisis de movimientos y de visualización efectuados.

A partir de este análisis es posible delinear los atributos de los paneles para el área de Los Algarrobales. Cabe destacar que estas conclusiones podrán luego ser comparadas en futuros análisis de paneles con arte rupestre a efectuarse para el área local y regional.

⁵⁶Cabe aclarar que no se incluyeron en la misma las comparaciones entre representaciones de fauna cazada y fauna representada que realizan los autores porque se requieren estudios sistemáticos sobre restos faunísticos para el área. A su vez, si bien los autores no ahondan en la definición de cada una de las variables empleadas, de su análisis se desprende que los mismos consideran que la contraposición entre las categorías ecológico-no ecológico refiere a la intención de enfatizar o no la representación de actitudes vinculadas con la ecología animal; mientras que la oposición entre las categorías ambiental-no ambiental remite al despliegue de elementos argumentativos que incluyan o no elementos del ambiente, tales como ríos o árboles.

SITIO	PANEL	LOCALIZACIÓN ESPACIAL	COND. LUZ ILUMINACIÓN VISUALIZACIÓN	TEMÁTICA	REPRESENTACIÓN	COMPOSICIÓN	ESCENOGRAFÍA
LA1	1	interior de cueva ac. generalizado residencial?	luminosidad natural visibilización alta	figuras animales hay fig. humana una act. humana	naturalista motivo/figura ecológico un tema ind.	desorden sin eje previo pluralidad puntos de vista tridimensional bidimensional no ambiental	no conjunto unitario no narrativo/discursivo figuración fuera del tiempo inmovilidad
	2		oscuridad luz artificial visibilización nula				
	3						
	4						
	5						
LA2	1	aire libre ac. generalizado residencial?	luminosidad natural visibilización alta	figuras animales hay fig. humana no act. humana	naturalista motivo/figura ecológico	desorden sin eje previo pluralidad puntos de vista bidimensional no ambiental	no conjunto unitario no narrativo/discursivo figuración fuera del tiempo inmovilidad
	2		luminosidad natural visibilización baja				
	3		luminosidad natural visibilización baja				
	4		luminosidad natural visibilización baja				
	5		luminosidad natural visibilización alta				
	6		luminosidad natural visibilización baja				
LA3	1	aire libre ac. generalizado - restringido no residencial	luminosidad natural visibilización baja	figuras animales hay fig. humana no act. humana	naturalista motivo/figura ecológico temas ind.	desorden sin eje previo pluralidad puntos de vista bi-tridimensional uso elem. nat.	no conjunto unitario no narrativo/discursivo figuración fuera del tiempo inmovilidad
	2		luminosidad natural visibilización alta				
	3						
	4						
LA4	1	aire libre ac. generalizado residencial?	luminosidad natural visibilización nula	figuras animales hay fig. humana no act. humana	naturalista motivo/figura ecológico	desorden sin eje previo pluralidad puntos de vista bidimensional uso elem. nat. no ambiental	no conjunto unitario no narrativo/discursivo figuración fuera del tiempo inmovilidad
	2						
	3						
LA5	1	aire libre ac. generalizado residencial?	luminosidad natural visibilización alta	figuras animales hay fig. humana no act. humana	naturalista esquemático motivo/figura un tema	desorden sin eje previo pluralidad puntos de vista bi-tridimensional no ambiental	no conjunto unitario no narrativo/discursivo figuración fuera del tiempo inmovilidad
	2						
	3						
LA6	1	aire libre ac. generalizado residencial?	luminosidad natural visibilización alta	figuras animales	naturalista motivo/figura ecológico	desorden sin eje previo pluralidad puntos de vista bi-tridimensional no ambiental	conjunto unitario narrativo figuración fuera del tiempo inmovilidad
	2						
	3						
	4						
LA7	1	aire libre ac. generalizado residencial?	luminosidad natural visibilización alta	figuras animales hay fig. humana no act. humana	naturalista esquemático motivo/figura	desorden sin eje previo pluralidad puntos de vista bidimensional no ambiental	no conjunto unitario no narrativo/discursivo figuración fuera del tiempo inmovilidad
	2						
LA8	1	aire libre ac. generalizado - restringido no residencial	luminosidad natural visibilización baja	hay fig. humana	esquemático motivo/figura	desorden sin eje previo pluralidad puntos de vista bidimensional no ambiental	no conjunto unitario no narrativo/discursivo figuración fuera del tiempo inmovilidad
	2		luminosidad natural visibilización alta				
	3						

Tabla 7.1: caracterización general de los paneles de las estaciones de Los Algarrobales según las categorías adaptadas de la propuesta de Criado Boado y Penedo Romero (1989), a la cual se le ha añadido la medición de la visibilización. (Referencias: ac.: acceso, fig.: figura, cond.: condiciones).

Los paneles de las estaciones registradas y estudiadas en Los Algarrobales suelen encontrarse en paredes, techos y superficies verticales inmediatamente adyacentes a los techos de aleros y en una cueva. Posiblemente algunas de estas estaciones podrían haber sido utilizadas al menos de forma temporal, como lo indica la presencia de morteros profundos en las rocas de base de algunos de los afloramientos. Los paneles presentan diversas situaciones altimétricas que requieren posturas corporales específicas para su visualización concreta, pero todos los motivos en ellos desplegados se han ejecutado sin sobrepasar la altura promedio del cuerpo humano; en los casos que presentan gran altura se realizaron mediante la posibilidad de acceder a facilitadores en el movimiento. Se ha reconocido la tendencia a aprovechar superficies de bases homogéneas y oscuras –preparadas previamente o naturales–, así como el uso de elementos naturales –como vetas y volúmenes del soporte rocoso– para generar efectos visuales y actitudinales en determinados motivos o grupos de motivos de forma individual.

Las mencionadas características nos llevan a pensar que estamos ante la presencia de un arte que a lo largo del tiempo ‘se cuenta a sí mismo’⁵⁷ (Criado Boado y Penedo Romero 1989). Ubicado usualmente en sectores con acceso generalizado, tanto en el interior de la cueva como al aire libre en aleros, en general ocupa zonas de buena luminosidad que permite la visualización de composiciones amplias a través de los hilos perceptivos. Pero a la vez, por su carácter desordenado y no narrativo hemos visto que requiere acercamientos particulares para cada motivo.

En general, predominan las representaciones animales, aunque en paneles particulares está presente la figura humana, de cierta forma secundaria en relación con los anteriores –con excepción de la única representación figurativa de LA8 que se trata exclusivamente de un antropomorfo y los rostros de LA7. Dado que se ha avanzado en el análisis de los diferentes eventos de pintado y grabado de los paneles pero aún no se posee una cronología detallada de conformación de los mismos, resultaría interesante hipotetizar a futuro esta afirmación, en tanto la figura humana podría haber tenido preeminencia en determinados momentos de conformación de cada panel. Actualmente, las mismas no exhiben estas condiciones de preeminencia por sus características formales, situaciones espaciales y dimensiones. Con excepción de un panel con figuras ecuestres en LA5, las representaciones relacionadas con actividades humanas –como pastoreo– se dan de forma individual en ciertas asociaciones de motivos al interior de paneles con otros conjuntos de representaciones. A nivel de la representación, la figuración esquemática pareciera reservarse para las figuras humanas –como en LA7–, mientras que los motivos animales mantienen una forma naturalista de ejecución con foco en el motivo y la figura. En menor medida, aparecen temas relacionados con camélidos con sus crías e hileras y/o agrupaciones dinámicas de los mismos, de forma individual dentro de paneles mayores. Si bien puede pensarse que están presentes los temas como parte del sentido general que adquieren los paneles en tanto ‘obras abiertas’ (Eco 1992) a lo largo del tiempo, están ausentes aquellos dedicados exclusivamente a un argumento en concreto.

En cuanto a la composición, la tendencia general muestra falta de orden en los conjuntos, con ausencia aparente de un eje previo y único. En este sentido, cabe destacar que ciertos motivos habrían actuado, al interior de ciertos paneles, como articuladores con respecto a otras figuras, ya sea por su tamaño y/o por su disposición, en determinados momentos de los diferentes eventos. Esta articulación está presente

⁵⁷ Los autores establecen que ‘la diferencia esencial entre ambos artes es que el Arte Levantino «cuenta la vida», mientras que el Arte Paleolítico «se cuenta a sí mismo» (o cuenta el mito o simplemente cosas que no entendemos)’ (1989: 7), en ese ‘contarse a sí mismo’ construye un universo representativo más centrado hacia la Naturaleza.

principalmente a partir de la ocurrencia de hileras de puntiformes y ofidios, que de cierta forma actúan también como base imaginaria del ambiente, condensando de este modo en su figura múltiples significados –ajenos a nuestro completo entender. Situaciones similares se han relevado en dos sitios relacionados localmente con Los Algarrobales: La Aguadita 1 y El Cajón 2 (El Alto, Catamarca) (ver Capítulo 2). En ellos, en tamaño pequeño y muy grande se han representado ofidios con cuerpo en zigzag que son ‘recorridos’ por camélidos (Gordillo com pers., mayo 2012), simulando los espacios fisiográficos de valles y cumbres a través de los cambios de altura en los cuerpos de las serpientes ejecutados de perfil (Gordillo *et al.* 2016). Los mencionados ejes sin embargo, no imponen una sucesividad en cierto argumento, sino que disponen un orden visual al interior del panel donde se encuentran. Amén de lo anterior, y al considerar el conjunto de paneles, no se encuentran ejes que prefijen las observaciones: los motivos exigen una visualización de carácter individual e independiente, más allá de que las condiciones de luz permitan admirar el panorama completo de los paneles, pues la referencia de cada diseño requiere de tal observación individual. Esto es lo que permite la existencia de pluralidad de *puntos de vista*, con cambios de posiciones corporales de los ejecutores/espectadores.

Por su parte, se han encontrado casos en que los paneles aluden a ejecuciones que respetan el plano, así como también otros en que se ha buscado la tridimensionalidad, aprovechando formas naturales del soporte rocoso –volúmenes o vetas de cuarzo. Se ha visto también que ciertas referencias al entorno natural pueden haberse realizado mediante la ejecución de motivos que usualmente aparecen en la región, como las aves y ciertos reptiles y/o ‘bichos’, junto con –aunque requiere mayor nivel de análisis– los motivos fitomorfos.

Considerando la escenificación –temática, representación y composición en movimiento– en la mayoría de las estaciones los conjuntos no son unitarios y predominan las figuras de forma individual. La visualización no puede abarcar grupos amplios debido a la situación y disposición de los diseños en cada panel, por ende para estos casos ‘el dominio de la figuración individual y la ausencia de argumento, tema concreto y unicidad de punto de vista elimina toda referencia al tiempo’ (Criado Boado y Penedo Romero 1989: 11). Es menester hacer mención de los paneles de LA6, que se constituyen como el único caso que puede apreciarse como un conjunto unitario con un sólo *golpe de vista* con cierto esquema narrativo pero sin orden secuencial o carácter fílmico (Criado Boado y Penedo Romero 1989), aunque ello no excluye la existencia de diferentes *perspectivas*. Estas características permiten pensar que los paneles de Los Algarrobales demuestran una expresión del espacio, en el que hay demostración del movimiento en figuras individuales, pero en su conjunto el arte rupestre tiende hacia la *inmovilidad* (aún cuando en el panel 4 de LA3 algunos conjuntos de camélidos parecen expresar movimiento).

La forma descrita para la presentación del arte rupestre se enmarca en un ámbito donde cada estación comparte al menos el espacio de representación con espacios que suponen cierto grado de permanencia de las personas en el lugar, como lo indica la concentración de gran cantidad de motivos en determinadas estaciones, así como las evidencias de molienda –actividades contemporáneas o no. Es posible pensar que las prácticas humanas debieron haber sido múltiples en esos espacios de representación, de molienda y de permanencia/refugio, al menos de modo estacional (al no haber sido excavadas aún esto deberá ser contrastado en investigaciones futuras).

A partir de estas consideraciones y en base a la propuesta de los autores tomadas para el análisis de los paneles, los mismos afirman que ‘todo arte tiene un ADENTRO y un AFUERA’ (Criado Boado y Penedo Romero 1989: 11). Es decir, el arte rupestre presenta cierta coherencia interna –que hemos visto se traduce en determinadas características formales, espaciales y de paneles– y, por su propia calidad de

representación, también demanda prácticas específicas de expectación y relación a las personas, que se vinculan con una variedad de actitudes, comportamientos, posiciones, en esa interacción que no es sólo contemplativa. En esa relación, las características formales y espaciales del arte rupestre inciden, aunque no determinan, en estas diversas *performances* que suceden por 'fuera' de los paneles. En este sentido, frente al carácter inmóvil y desordenado descrito previamente, la interacción posible requiere de movimientos corporales diversos por parte de las personas para crear el movimiento dinámico de la composición. Desde esta perspectiva, y según plantean los autores, en esa interacción el desorden tiende a ser 'ordenado' por el ejecutante/espectador.

Sin embargo, las interpretaciones propuestas no deben excluir otras posibilidades que se relacionan con las ideas que se han mantenido previamente y complejizan este panorama. En este sentido, y acerca de considerar a los paneles como 'obras abiertas' (Eco 1992), es posible pensar que existen múltiples interacciones entre los eventos de ejecución/interacción con los motivos a lo largo del tiempo, como ha sido posible entrever a partir de las descripciones y análisis de formas de los espacios plásticos en el capítulo anterior. De este modo, en esos diferentes eventos puede haber ocurrido que las personas adoptaran un único *punto de vista* ante un panel que se les presentaba como ordenado, como un espacio cerrado, que no exigiera en tal caso el movimiento del individuo y que por el contrario el mismo cobrara significación como tema y discurso inherente a la representación en su conjunto. Esto puede pensarse por ejemplo, a partir de las diferentes estrategias visuales que han sido desplegadas como formas de continuidad en tendencias y modos en el panel 1 de Los Algarrobales 3. Algunos casos en este sentido podrían haberse dado en la interacción con el panel 3 de Los Algarrobales 1 (Figura 5.13). En relación con la secuencia de ejecución de motivos en este último panel, hasta el momento ha sido posible obtener una caracterización formal del mismo a la que es viable adicionar la idea de que cada motivo presenta una situación espacial particular -sin superponerse- manteniendo el mismo plano de 'abajo-arriba', como si todos respetaran una base común que los orienta hacia diversas direcciones. La misma además está delineada por el gran ofidio que corre de forma paralela a la base de la pared de la cueva, por sobre el que se dispone la figura antropomorfa enlazada a un camélido, y por encima, en lo alto, atraviesa la escena en el mismo sentido una gran ave. Esto puede tomarse de forma diacrónica como un gran tema esbozado para ser contemplado desde un *punto de vista* y con iluminación general de la pared, pero también de forma sincrónica como una acumulación ordenada de elementos tendientes a generar ese tema. En ambos casos, incluirían orden y significación al interior de la representación y un 'afuera' que es capaz de visualizarlo de forma estática en su conjunto. Otro ejemplo de esta misma situación está dado por el grupo de paneles que incluye Los Algarrobales 6 (Figuras 5.69 a 5.72). En esta estación, un conjunto unitario de paneles, probablemente producto del mismo evento de ejecución y/o repintado, expresan un grupo narrativo -por el agregado de camélidos- sin sucesión temporal. Estos indicios advierten sobre la posibilidad de que, además de las características predominantes acerca de los espacios de los paneles ya presentadas, no necesariamente esa relación performativa y práctica entre el 'adentro' y el 'afuera' deba haber sido de forma homogénea a lo largo del tiempo.

Al adentrarse en los temas de interacción entre los paneles y las personas circulando por esas estaciones, es menester abordar el estudio de los demás espacios que componen estos paisajes a partir de la sistematización de los datos obtenidos sobre los análisis de movimiento e hilos perceptivos, las condiciones de visualización (descriptas por sitio en el Capítulo 5) y las características espaciales en comparación con modalidades definidas para el área local (Gheco 2017; Gheco y Quesada 2012; Quesada y Gheco 2010, 2011).

7.1.2 Análisis de movimiento, condiciones de visualización y otras características espaciales

Como se ha especificado en el Capítulo 2, el conjunto de estaciones con arte rupestre estudiadas se concentran en el área fitogeográfica de Bosque serrano, que en la ladera nororiental de la Sierra El Alto-Ancasti podemos consignar como ambiente de *yungas*, caracterizado principalmente por una baja obstrusividad. En la zona específica de Los Algarrobales, en los sectores medios y superiores de las pequeñas lomadas que surcan la zona, se seleccionaron ocho abrigos- una cueva y siete aleros- de constitución metamórfica para pintar y grabar motivos disímiles a lo largo del tiempo. Estos emplazamientos con arte rupestre presentan altimetría y relaciones topográficas homogéneas, pues se ubican entre los 605 y 741 msnm y no están muy lejanos a los cursos de agua más importantes de la zona –Río Guayamba y/o Arroyo Condorhuasi (Figura 7.1). Si bien no presentan orientaciones homogéneas tienden, en general, a estar orientados hacia el norte, este, noreste, noroeste y nor-noreste, no registrándose ninguna estación orientada hacia el sur. Debido a las características fisiográficas homogéneas –relieve, hidrografía, entre otras-, los diagramas de análisis de tránsito y permeabilidad visual (presentados por estación en el Capítulo 5) se efectuaron principalmente a nivel intrasitio. Como se ha especificado, esencialmente estos estudios se han orientado hacia la identificación de rutas de tránsito y capacidad de movimiento, y concomitante percepción visual, en relación con las características propias de cada estación –morfología de cada espacio- y específicamente teniendo en cuenta los paneles con arte rupestre y sus características.

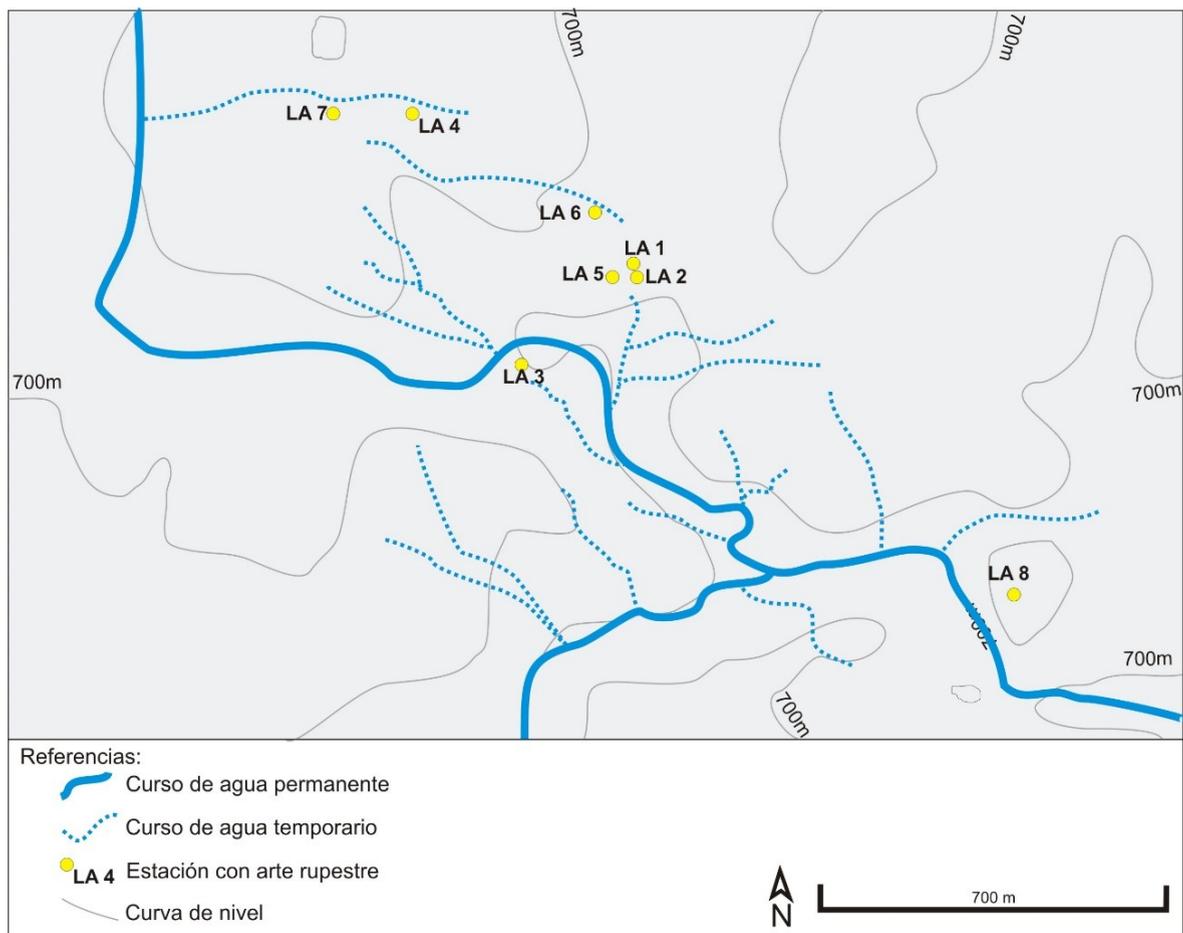


Figura 7.1: Ubicación de las estaciones con arte rupestre de Los Algarrobales en relación con las curvas de nivel y la red hidrográfica (cursos de agua permanentes y transitorios).

La información obtenida de tales análisis se ha sistematizado en la Tabla 7.2, y es posible deslindar ciertas conclusiones a partir de los datos expuestos que se despliegan a continuación.

SITIO	ANÁLISIS DE MOVIMIENTO/ HILOS PERCEPTIVOS	CONDICIONES DE VISUALIZACIÓN	CARACTERÍSTICAS ESPACIALES GENERALES
LA1	dos direcciones de tránsito tres puntos de vista un umbral diferentes posiciones performativas	visibilización alta y puntual visibilidad alta intervisibilidad con LA2 y LA5	ca . 100-90 m ² no visibilización desde línea de goteo pocas personas en puntos específicos no acondicionamiento co-ocurrencia amplia
LA2	dos direcciones de tránsito tres puntos de vista ausencia de movimientos obligados diferentes posiciones performativas	visibilización baja y puntual visibilidad limitada intervisibilidad con LA1	ca . 90-80 m ² visibilización desde línea de goteo 7 morteros no acondicionamiento co-ocurrencia amplia
LA3	dos direcciones de tránsito tres puntos de vista ausencia de movimientos obligados diferentes posiciones performativas	visibilización baja y zonal visibilidad limitada	ca . 90 m ² - con espacio adyacente no visibilización desde línea de goteo pocas personas en puntos específicos 4 morteros no acondicionamiento co-ocurrencia reducida en oquedad y amplia con espacio adyacente
LA4	una dirección de tránsito cuatro puntos de vista movimientos obligados diferentes posiciones performativas	visibilización media y puntual visibilidad alta	ca . 100-90 m ² no visibilización desde línea de goteo pocas personas en puntos específicos 3 morteros no acondicionamiento co-ocurrencia amplia
LA5	dos direcciones de tránsito tres puntos de vista ausencia de movimientos obligados diferentes posiciones performativas	visibilización alta y puntual visibilidad alta intervisibilidad con LA1	ca . 20-17m ² visualización desde línea de goteo no acondicionamiento co-ocurrencia reducida
LA6	dos direcciones de tránsito tres puntos de vista ausencia de movimientos obligados dif. posiciones performativas y similares posturas corporales	visibilización alta y puntual visibilidad limitada con vegetación- panorámica sin ella	ca . 100-90m ² oquedad: ca . 1.8 m ² visibilización desde línea de goteo 1 mortero no acondicionamiento co-ocurrencia reducida en oquedad y amplia con espacio adyacente
LA7	dos direcciones de tránsito tres puntos de vista ausencia de movimientos obligados diferentes posiciones performativas	visibilización alta y puntual visibilidad limitada	ca . 40-30m ² visibilización desde línea de goteo no acondicionamiento co-ocurrencia reducida
LA8	una dirección de tránsito dos puntos de vista movimientos obligados diferentes posiciones performativas y similares posturas corporales	visibilización baja y zonal visibilidad panorámica	ca . 60-40m ² visibilización desde línea de goteo no acondicionamiento aterrazado natural co-ocurrencia amplia

Tabla 7.2: Sistematización general de datos sobre análisis de movimiento e hilos perceptivos, condiciones de visibilización y características espaciales generales de las estaciones de Los Algarrobales.

En relación con los análisis de movimiento y los hilos perceptivos asociados, ha sido posible reconocer dos tipos de diagramas que presentan rutas de tránsito mínimas –en posición corporal erguida- para atravesar los espacios. Por un lado se encuentran aquellas estaciones que permiten el movimiento en las dos direcciones transversales y paralelas a las paredes generales de los aleros y de la cueva, con hilos perceptivos –marcados por puntos de vista- en ese traslado a los que se suma el punto de vista desde la línea de goteo (LA1, LA2, LA3, LA5 y LA7). En este conjunto un solo caso ha presentado un umbral que inhibe el movimiento y el hilo perceptivo (LA1) y que exige un cambio de la posición corporal –‘obligado’- para la continuación del movimiento. A lo largo de estos hilos perceptivos es posible tomar diversas posiciones performativas para interactuar con los paneles con arte rupestre. En este sentido, en LA6 las posturas corporales tienden a ser similares debido a las características propias de los paneles y sus motivos. Por otro lado se han identificado dos estaciones en que existe una dirección de tránsito prevaeciente –como hemos visto, debido principalmente a las características propias de los aleros y espacios adyacentes- con un hilo perceptivo concomitante que permite la visualización de los paneles en un orden secuencial específico y bajo movimientos dirigidos. En uno de estos casos (LA4) la visualización de los paneles sólo es posible en puntos específicos cercanos a los mismos y algunos están, a su vez, facilitados por la presencia de salientes naturales en la roca y permiten y requieren de determinadas y diferentes posiciones corporales. En el otro caso (LA8) uno de los paneles se visualiza con facilidad desde la línea de goteo, también permiten *performances* diversas aunque similares en el contacto cercano con todos los paneles en general.

Estas situaciones reafirman el carácter de los paisajes que se ha ido delineando en este trabajo, pues este arte que ‘se cuenta sí mismo’, destaca las figuras y los motivos –con continuidad morfológicas de los diseños, con excepción de aquellos que incluyen la figura humana-, tiende hacia una *inmovilidad* interna y requiere, coloca y estructura el movimiento dinámico desde el ‘afuera’, en los desplazamientos que permean los espacios.

Las estaciones presentan diversas características de visualización, en algunos casos se seleccionaron abrigos aislados de otros, lo que permite su visibilización puntual; mientras que en otros forman parte de formaciones rocosas que integran varias oquedades cuya visibilización es zonal. Es decir, en éste último caso, a determinadas distancias es posible identificar visualmente el promontorio rocoso dentro del cual se encuentra el alero pero no el mismo en sí. A su vez, las características de visibilización varían entre altas, medias y bajas y las de visibilidad entre altas o panorámicas y bajas o limitadas, no pareciendo ser esta una condición que haya primado para la apropiación de esos espacios mediante la actividad de pintar y/o grabar. Aunque quizás esta situación sí haya sido importante entre los sitios que presentan cercanía e intervisibilidad.

No se detectó una correlación clara entre motivos figurativos y no figurativos pintados y/o grabados, la cantidad de diseños que presentan los paneles y las características de visualización de cada una de las estaciones. Antes bien pareciera haber cierta correlación entre tales cuestiones y el tamaño de los espacios internos y la presencia de determinados tipos de diseños en lugares espaciales específicos relacionados con los hilos perceptivos. De este modo, se ha visto: (a) la recurrencia de diseños no figurativos puntiformes en paneles con alta visualización mantenidos a lo largo del tiempo sin superposiciones ni agregados de motivos; (b) la preeminencia visual que se logra a partir del alto contraste entre las figuras pintadas en rojo con tono fuerte y el resto de los motivos del panel –similares en algunos casos a motivos adjudicados al Período Medio- que se mantiene desde diversos *puntos de vista*

-en tránsito y desde la línea de goteo-; y (c) la forma en la que se destacan (por su tamaño y ubicación) los antropomorfos de LA7 y LA8 -de diferentes momentos temporales, junto con los jinetes de LA5, cuya visibilización es alta desde los diferentes *puntos de vista*.

En general las estaciones presentan marcadas diferencias en cuanto a las características espaciales internas. Antes de adentrarnos en estas divergencias corresponde aclarar que si bien Quesada y Gheco (2010, 2011 y 2012) ubicaron algunos de estos sitios de Los Algarrobales como ejemplos de la modalidad espacial 2 para el área (detallada en Capítulo 4), el análisis realizado aquí por primera vez a un nivel de resolución mayor permite observar que estas estaciones presentan un panorama espacial mucho más complejo. En este sentido se presentan ciertas contradicciones acerca de la cercanía de estos abrigos a sitios de vivienda, a la construcción de posibles aterrizados y muros de contención, a que no todos presentan visibilidad baja o limitada y grandes dimensiones, ni es posible la co-ocurrencia o agregación de varias personas en todos los casos. En ningún caso se ha registrado el acondicionamiento de las superficies de base mediante la construcción de aterrizados o de muros de contención y es posible afirmar que el sitio LA8 presenta un aterrizado natural debido a la ausencia de inclinaciones o gradientes evidentes en el terreno. En algunos casos los abrigos se caracterizan por presentar grandes dimensiones internas (> c. 50 m²) (LA1, LA2, LA3, LA4 y LA6), ya sea en un espacio cerrado como la cueva LA1 como en espacios abiertos de grandes aleros, que permitirían el agregado de gran cantidad de personas desplegando diversas actividades, aunque, como se ha descrito, pocas personas podrían interactuar simultáneamente en determinados puntos específicos con los paneles. En general estos grandes espacios resultan 'cómodos' para el movimiento y *performance* corporal humana, en relación con el arte rupestre y con los morteros, en los casos en que están presentes, si bien varios exigen movimientos obligatorios y diversidad de posturas para la interacción con los paneles. Aquellos con dimensiones menores (< c. 50 m²) no habrían permitido una amplia co-ocurrencia de personas, por el contrario la posibilidad de agrupación se habría visto reducida en su interior. Para el caso de LA3 llama la atención que la pequeña oquedad -que mayor número de representaciones presenta en el área- está acompañada por un amplio espacio adyacente, que podría haber permitido la permanencia de grupos -por fuera de la línea de goteo. Pero estos grupos de personas no podrían haber estado en interacción directa con los paneles con arte rupestre, los cuales exigen presencias reducidas. Es importante destacar que este alero presenta visibilización baja y zonal, y forma parte de un gran afloramiento que contiene otros aleros de mayores dimensiones donde tales agregaciones masivas habrían sido posibles, pero que no habrían sido escogidos como soportes de representaciones. A su vez, el mismo es parte de una ruta de tránsito mayor 'obligada', como hemos visto, en un área donde el curso de agua se torna subterráneo y es necesario 'bordear' el afloramiento contiguo para continuar por el lecho del Arroyo Condorhuasi, permitiendo el 'encuentro' con este conjunto de oquedades.

En relación con lo anterior, cabe aclarar que las mayores concentraciones de motivos en paneles con arte rupestre -LA3 y LA6- se encuentran en espacios pequeños, mantienen diferencias en cuanto a los eventos de pintado que allí habrían sucedido -en un caso se ha pensado en un único evento con posibilidad de repintados también asociados a un evento acotado en tiempo, y en el otro caso se ha descrito un sucesivo uso de los paneles en diversos eventos de pintado y grabado- y son parte de estaciones con características generalmente disímiles en cuanto a dimensiones, visualización y tránsito. Sin embargo a nivel de la práctica ambos coinciden en que el arte rupestre podría haber estado involucrado en actividades mayores que ocurrían en los espacios externos a los paneles y sólo pocas personas podrían haber interactuado con ellos en puntos específicos al mismo tiempo.

Varias cuestiones acerca de las relaciones entre los espacios en que se despliegan las imágenes y de las estaciones se han expuesto en los párrafos anteriores. Volviendo a dialogar con las lógicas o modalidades espaciales ya definidas por Quesada y Gheco (2010, 2011, 2012) para el área media y septentrional de la Sierra El Alto-Ancasti, resulta interesante que los sitios de Los Algarrobales, con sus características heterogéneas, comparte atributos de varias de las mismas a la vez y/o no presenta ninguno de esos casos, no pudiéndose incluir a los sitios en ninguna en particular. Los autores han expuesto recientemente, en base a los estudios desarrollados en Oyola (Gheco 2017) sobre las posibilidades de acción y movimiento al interior de los sitios, que el arte rupestre expone una diversidad mayor que aquellas agrupaciones propuestas por este modelo general en sus inicios, ampliándose el panorama de prácticas sociales en las cuales podría haber participado el mismo. En este sentido, Los Algarrobales adicionan información a esta mayor comprensión de la variabilidad de modos en que las prácticas suceden relacionadas con el arte rupestre, los espacios de molienda y otros ámbitos que cada estación incluye.

Si bien los diagramas de tránsito y permeabilidad visual se centraron a nivel de cada estación y aunque sabemos que este nivel de análisis demanda una mayor profundidad y la aplicación de herramientas de análisis espaciales específicas (como por ejemplo Sistemas de Información Geográfica), es posible realizar ciertas consideraciones interconectando el sistema de estaciones –a nivel intersitio. En este sentido ha sido posible reconocer diversas cuencas visuales⁵⁸ que presenta cada una de las estaciones y define la permeabilidad visual entre ellas (Figura 7.2) (*sensu* Criado Boado 1999). En general las cuencas visuales desde cada estación integran a la mayoría de las restantes estaciones, quedando sólo una o dos por fuera de las mismas. Comparando las mediciones de visibilidad en terreno para cada estación con las cuencas visuales obtenidas para el sistema de estaciones –en el que la vegetación no influye como variable limitante- puede decirse que: (i) las cuencas visuales de menor extensión coinciden para las estaciones con visibilidad limitada que presentan LA2 y LA3, mientras que la estación LA7 -también caracterizada por visibilidad limitada- presenta una cuenca visual amplia, cuestión que podría deberse a la influencia de la vegetación en la visualización del entorno desde ese abrigo; (ii) indudablemente la estación LA8, caracterizada por presentar visibilidad panorámica, presenta cuencas visuales amplias que integran amplios espacios del terreno, incluyendo los lugares donde están ubicados los restantes abrigos con arte rupestre; (iii) cuencas visuales amplias se definieron para las estaciones con visibilidad alta o panorámica -LA1, LA4, LA5 y LA6; y (iv) a partir de estos mapas se refuerzan también las características de intervisibilidad medidas en terreno y descriptas para los sitios LA1, LA2 y LA5. Estos mapas permiten entrever que existe una clara conexión de permeabilidad visual en el sistema de estaciones con arte rupestre que integran Los Algarrobales.

⁵⁸ La cuenca visual integra toda el área de un terreno que se puede ver desde un punto dado –estos puntos se fijaron considerando a una persona ubicada sobre la base de cada estación. De este modo, la combinación entre la ubicación de los sitios con manifestaciones rupestres y las imágenes satelitales con datos de altura permiten identificar las celdas que se visualizan o no desde una o más ubicaciones de observación de cada sitio (Coll *et al.* 2015).

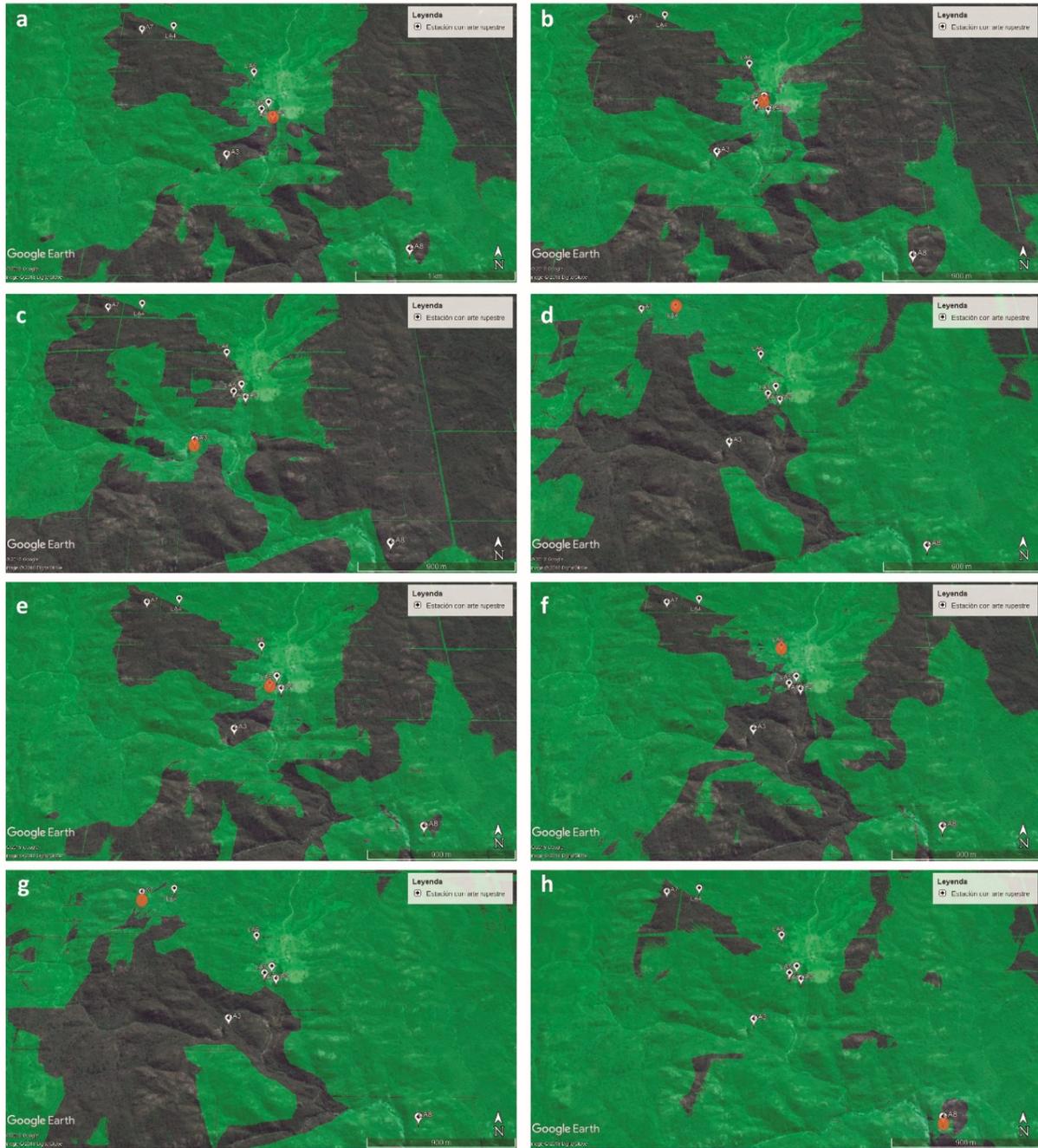


Figura 7.2: Cuencas visuales –señaladas en verde claro– definidas desde (a) LA1, (b) LA2, (c) LA3, (d) LA4, (e) LA5, (f) LA6, (g) LA7 y (h) LA8 (elaboradas mediante Google Earth Pro 2018).

A su vez, considerando el sistema de estaciones ha sido factible reconocer posibles vías de tránsito (*sensu* Criado Boado 1999) que vinculan los sitios con arte rupestre en función de la facilidad de accesos que la topografía del terreno, junto con sus características fitogeográficas, permite. Estos accesos potenciales interconectan las estaciones entre sí a partir de vías que siguen la circulación de la red hidrográfica, la cual permite transitar de manera más sencilla a través de la zona (Figura 7.3). Esto permite pensar en la existencia potencial de recorridos que conectaran estos sitios y los relatos desplegados en sus paneles a través del tiempo.

Como parte de una agenda a futuro, sería interesante vincular estas vías de circulación entre los sitios incluyendo otros elementos que requieren relevamientos en detalle -como la existencia de terrazas, morteros, pircas- en los alrededores de las estaciones con mayor profundidad, los cuales se encuentran en proceso dentro del proyecto marco; así como también relacionar tales vías con otros sitios con arte rupestre y con los sitios residenciales y agrícolas estudiados actualmente dentro del mismo proyecto en cumbres, *yungas* y llanos.

7.2 Síntesis del capítulo

Como primera parte en el camino hacia la deconstrucción de los espacios se abordó y sistematizó el análisis de los paneles con arte rupestre de las estaciones de Los Algarrobales en su conjunto, a partir de las categorías analíticas propuestas por Criado Boado y Penedo Romero (1989). En una siguiente sección se expusieron, sistematizaron y conjugaron con los datos obtenidos a partir de los análisis de movimiento y de visualización.

Los paneles de las estaciones registradas y estudiadas en Los Algarrobales suelen encontrarse en paredes, techos y superficies verticales inmediatamente adyacentes a los techos de aleros y en una cueva. Posiblemente algunas de estas estaciones podrían haber sido utilizadas al menos de forma temporal, como lo indica la presencia de morteros profundos en las rocas de base de los afloramientos. Están ubicados usualmente en sectores con acceso generalizado, tanto en el interior de la cueva como al aire libre en los aleros, en general ocupan zonas luminosas que permitirían la visualización de composiciones amplias a través de los hilos perceptivos. Pero a la vez, por el carácter desordenado y no narrativo de sus composiciones se ha visto que sus motivos requieren acercamientos particulares. En general se destacan las representaciones animales aunque, en paneles particulares está presente la figura humana, su presencia es de cierta forma secundaria.

En cuanto a la composición, la tendencia general exhibe una falta de orden en los conjuntos, con ausencia aparente de un eje previo y único. En este sentido, cabe destacar que ciertos motivos habrían actuado, al interior de ciertos paneles, como articuladores con respecto a otras figuras, ya sea por su tamaño y/o por su disposición, en determinados momentos de los diferentes eventos. Esta articulación está presente principalmente a partir de la ocurrencia de hileras de puntiformes y ofidios, que no imponen una sucesividad en cierto argumento, sino que disponen un orden visual al interior del panel donde se encuentran.

La referencia de cada diseño -identificar el referente de cada motivo- requiere de una observación individual -a nivel de la imagen no en relación con un individuo. Esto es lo que permite la existencia de pluralidad de *puntos de vista*, con cambios de posiciones corporales de los interactores.

Se han encontrado casos en que los paneles aluden a ejecuciones que respetan el plano, así como también otros en los que se ha buscado la tridimensionalidad, aprovechando formas naturales del soporte rocoso -volúmenes o vetas de cuarzo.

Considerando la escenificación -temática, representación y composición en movimiento- en la mayoría de las estaciones los conjuntos no son unitarios y predominan las figuras de forma individual. La visualización no puede abarcar grupos amplios debido a la situación y disposición de los diseños en cada panel. Es menester hacer mención de ciertos paneles de LA6, que es el único caso que puede apreciarse como un conjunto unitario con un sólo *golpe de vista* y presenta cierto esquema narrativo pero sin orden secuencial o carácter fílmico. Estas características permiten pensar que los paneles de Los Algarrobales

constituyen una expresión del espacio, en el que hay demostración del movimiento en figuras individuales, pero en su conjunto el arte rupestre tiende hacia la *inmovilidad*.

El arte rupestre presenta cierta coherencia interna –que hemos visto se traduce en determinadas características formales, espaciales y de paneles– y, por su propia calidad de representación, también demanda prácticas específicas de expectación y relación a las personas, que se vinculan con una variedad de actitudes, comportamientos, posiciones, en esa interacción que no es sólo contemplativa. En esa relación, las características formales y espaciales del arte rupestre inciden, aunque no determinan, en estas diversas *performances* que suceden por ‘fuera’ de los paneles. El desorden tiende a ser ‘ordenado’ por el ejecutante/espectador. Sin embargo, las interpretaciones propuestas no deben excluir otras posibilidades.

En relación con el análisis de movimiento, de visualización y otras características espaciales, debido a que los emplazamientos con arte rupestre presentan altimetría y relaciones topográficas homogéneas los diagramas de análisis de tránsito y permeabilidad visual se han decidido efectuar a nivel intrasitio. Ha sido posible reconocer dos tipos de diagramas que presentan rutas de tránsito mínimas –en posición corporal erguida– para atravesar los espacios. Por un lado se encuentran aquellas estaciones que permiten el movimiento en las dos direcciones transversales y paralelas a las paredes generales de los aleros y de la cueva, con hilos perceptivos –marcados por puntos de vista– en ese traslado a los que se suma el punto de vista desde la línea de goteo. En este conjunto un solo caso presenta un umbral que inhibe el movimiento y el hilo perceptivo (LA1). Por otro lado se han identificado dos estaciones en que existe una dirección de tránsito prevaleciente –como hemos visto, debido principalmente a las características propias de los aleros y espacios adyacentes– con un hilo perceptivo concomitante que permite la visualización de los paneles en un orden secuencial específico y bajo movimientos obligatorios.

Las estaciones presentan diversas características de visualización, en algunos casos se seleccionaron abrigos aislados de otros, lo que permite su visibilización puntual; mientras que en otros forman parte de formaciones rocosas que integran varias oquedades cuya visibilización es zonal. A su vez, las características de visibilización varían entre altas, medias y bajas y las de visibilidad entre altas o panorámicas y bajas o limitadas, no pareciendo ser esta una condición que haya primado para la apropiación de esos espacios mediante la actividad de pintar y/o grabar.

En general las estaciones muestran marcadas diferencias en cuanto a las características espaciales internas. En algunos casos los abrigos exhiben grandes dimensiones internas (> c. 50 m²), ya sea en un espacio cerrado como la cueva LA1 como en espacios abiertos de grandes aleros, que permitirían el agregado de gran cantidad de personas desplegando diversas actividades, aunque, como se ha descrito, pocas personas podrían interactuar a la vez en determinados puntos específicos con los paneles. En general estos grandes espacios resultan ‘cómodos’ para el movimiento y *performance* corporal humana, en relación con el arte rupestre y con los morteros, en los casos en que están presentes, si bien varios exigen movimientos obligatorios y diversidad de posturas. Aquellos con dimensiones menores (< c. 50 m²) no habrían permitido una amplia co-ocurrencia de personas, por el contrario, la posibilidad de agrupación se habría visto reducida en su interior.

Los espacios que se han ido delineando en este trabajo, presentan un arte rupestre que ‘se cuenta a sí mismo’, que destaca las figuras y los motivos, que tiende hacia una *inmovilidad* interna y que requiere, coloca y estructura el movimiento dinámico desde el ‘afuera’, en los desplazamientos que permean los espacios.

Considerando el sistema de estaciones ha sido posible reconocer la permeabilidad visual existente a nivel intersitio y proponer la existencia de vías de tránsito potenciales que podrían haber sido utilizadas para circular de un sitio a otro conectando los relatos desplegados en sus paneles a través del tiempo.

El análisis detallado de las características espaciales de Los Algarrobales también aporta a incrementar la comprensión de la variabilidad de los modos en que las prácticas ocurren relacionadas con el arte rupestre y los espacios de molienda, para el área septentrional de La Sierra El Alto-Ancasti.

Capítulo 8

Entre Imágenes y Paisajes. Conclusiones

‘Como se ve, la práctica arqueológica implica diferentes modalidades de salto mortal, todas hacia atrás, alguna a ciegas y la última sin red’.

(Criado Boado ‘Arqueológicas. La razón Perdida’ 2012)

En este capítulo se retoman brevemente los objetivos e hipótesis planteadas y las herramientas teórico-metodológicas empleadas en el análisis del arte rupestre de Los Algarrobales. Se presentan, además, las conclusiones a las que se ha arribado producto de los resultados obtenidos y se proponen ciertas expectativas para futuras investigaciones relacionadas con los temas tratados en esta investigación.

8.1 Un acercamiento al sentido del espacio a través del tiempo para Los Algarrobales

Cada una de las etapas en que se organizó el recorrido de esta investigación estuvo dirigida a cumplir con su objetivo central: caracterizar e interpretar los paisajes que definen el arte rupestre documentado en el área de Los Algarrobales -Dpto. El Alto, Catamarca-, considerando principalmente el repertorio plástico y su distribución espacial y temporal.

Con esta finalidad se han articulado y considerado complementarias líneas teórico-metodológicas que han permitido abordar las variadas problemáticas arqueológicas, acerca de las imágenes y los espacios que este tema incluía. Se ha enfocado el análisis considerando que el espacio es apropiado y moldeado por las personas a partir de sus conceptos culturales y prácticas sociales, permitiendo hacer inteligible el mundo que habitan y desde los cuales se construyen paisajes. De este modo, el mundo se hace inteligible por medio de su construcción material e imaginaria (Criado Boado 1999; Troncoso 2008b), siendo el paisaje tanto el medio como el resultado de las prácticas sociales (Gosden 1994; Barret 1999 e Ingold 2000). Se ha considerado aquí que a partir del arte rupestre y sus características formales y espaciales, es posible analizar los procesos que ocasionan la modificación y el uso del espacio físico por parte de las sociedades y así deconstruir los paisajes sociales –descomponer los mecanismos a través de los cuales las *tecnologías espaciales* producen cada espacio. A su vez, las experiencias se encuentran controladas por la presencia de las representaciones en sí, dirigiendo el movimiento y los campos de percepción. De este modo ‘la construcción sociocultural del espacio descansa en la articulación de lo imaginario con lo material’ (Troncoso 2008b: 278). El arte rupestre es una expresión que por su carácter inmueble se caracteriza principalmente por su visualidad, ‘en cuanto sistema de representación visual que (re)produce un contenido particular a partir de la conjugación de una serie de atributos entre los que se cuenta la relación espacio-visión’ (Troncoso 2008b: 279). Lo interesante de este punto de vista, y tal como se ha desarrollado en este trabajo, es que se asume que la organización interna que presentan los sitios, ‘arquitecturizan’ imaginarios a partir de su visualidad, que se traduce en las exigencias y posibilidades que habilitan e imponen a cada agente para interactuar con las imágenes -principalmente anclada en las posibilidades de movimientos corporales que permiten.

Se trabajó con una muestra producto de una serie de prospecciones sistemáticas realizadas, en el marco del proyecto mayor en el cual esta investigación se encuadra, en el área de Los Algarrobales. Esta tarea permitió reconocer cuencas de ocupación para el arte rupestre específicas, dentro de una serie de soportes potenciales para su intervención visual, algunos resultaron efectivamente 'marcados' a través del arte rupestre. En este sector específico, fueron ocho abrigos de constitución metamórfica -una cueva y siete aleros- emplazados en los sectores medios y superiores de las pequeñas lomadas que surcan la zona, los que se seleccionaron para pintar y grabar motivos disímiles a lo largo del tiempo. Estos emplazamientos con arte rupestre presentan características topográficas homogéneas (condiciones fisiográficas), se ubican entre los 605 y 741 msnm y a un máximo de 500 m de los cursos de agua permanentes y más importantes de la zona -Río Guayamba y/o Arroyo Condorhuasi.

En sintonía con las consideraciones teóricas que sustentan la mirada, se propuso una estrategia metodológica a fin de abordar el análisis del arte rupestre registrado en los ocho sitios o estaciones del área de Los Algarrobales. En esa dirección el análisis se estructuró en niveles sucesivos y complementarios que permitieron aportar al conocimiento de su repertorio plástico enfocando inicialmente sus características formales (técnicas y diseños) para culminar abordando la deconstrucción de los espacios -paisajes- que estas estaciones configuran, relacionados con los paneles y las características espaciales de las estaciones. En resumen, esta metodología multiescalar integró: (a) un primer nivel de análisis dirigido a definir las características formales de los motivos desplegados en los soportes de las ocho estaciones con arte rupestre y sus características espaciales a escala intrasitio; (b) un segundo nivel se orientó a develar las características de los espacios plásticos a partir de las comparaciones locales y regionales y la definición de modos y tendencias comunes de representación para el conjunto de imágenes estudiado; y (c) un tercer nivel de análisis se dirigió a deconstruir los espacios evaluando las características espaciales de los paneles y las estaciones.

A continuación se detallan algunas conclusiones que se deslindan de los resultados obtenidos durante el desarrollo de esta investigación y que se estructuran en tres grandes niveles de análisis en forma articulada: (a) motivos, (b) paneles, y (c) estaciones.

8.1.1 El nivel de los motivos

El análisis realizado a nivel de los 227 motivos que conforman la muestra de Los Algarrobales, ha evidenciado el predominio neto de los motivos figurativos, entre los que se destacan las figuras zoomorfas, por sobre los no figurativos, entre los que preponderan los diseños punteados. Resulta a su vez significativa la gran cantidad que se registró, entre las figuras zoomorfas, de aquellas con diseño definido como camélido, constituyendo más de la mitad de la muestra, seguidas en frecuencias notablemente menores por otros cuadrúpedos de referentes indefinidos, ofidios, reptiles y/o 'bichos', zoomorfos indeterminados, felinos y un ornitomorfo. La técnica que se empleó con mayor frecuencia para realizar los distintos tipos de diseños que, en diferentes tamaños, se desplegaron en los abrigos de Los Algarrobales fue la pintura blanca en diversas tonalidades, claras y oscuras. Se ha identificado para el área una modalidad de técnicas mixtas que incluye la preparación previa del diseño mediante raspado o piqueteado de la superficie rocosa, generando una base homogénea en cuanto a color y la textura, por sobre la que se ha aplicado la pintura. Los pocos casos relevados de grabados, que incluyen ejemplos figurativos y no figurativos, están asociados a grupos específicos de motivos concentrados en determinadas estaciones.

Con la finalidad de detectar, comparar y analizar ‘modos de hacer’ (clasificación dentro de una clase de diseños que remite a recurrencias en las características morfológicas de los motivos relacionadas con la contingencia histórica, estructuras culturales y la agencia individual) se definieron cuatro modos para el conjunto de motivos más abundante, el de camélidos, y tendencias comunes de representación para los conjuntos de motivos figurativos y no figurativos de baja frecuencia y/o alta heterogeneidad. Así, fue posible evaluar la distribución espacial de los grupos de motivos en los abrigos de Los Algarrobales y compararlos con otras regularidades de diseños descriptos para áreas aledañas y espacialmente lejanas. Este ejercicio ha permitido trazar semejanzas y establecer posibles relaciones con motivos clasificados principalmente en las áreas de Oyola, El Cajón, La Huerta, Ancasti (Catamarca), Sierras Centrales de Córdoba, Llanos de La Rioja y la Puna Argentina, en rangos temporales amplios –desde momentos tempranos a hispano-indígenas–, que sugieren el establecimiento de prácticas y relaciones entre grupos sociales a una escala amplia durante un largo lapso temporal. Estas comparaciones han permitido empezar a ordenar la variabilidad y evaluar la existencia de semejanzas formales entre las imágenes de Los Algarrobales y las estudiadas en otras áreas que cuentan con secuencias establecidas. El reconocimiento de estas semejanzas, junto con el análisis de las superposiciones (ver más adelante), resultó muy útil para avanzar tentativamente en la adscripción cronológica relativa del repertorio local. Específicamente se han correlacionado:

(i) Modos de diseños de camélidos principalmente con cánones, modalidades y patrones definidos para las áreas de Oyola (El Alto, Catamarca), Sierras Centrales de Córdoba y Llanos de La Rioja adscriptos para estas zonas tanto al período Temprano (c. 2550-1350 AP) como al Prehispánico Tardío (c. 1400–400 AP)⁵⁹ de acuerdo con lo sostenido por los autores que trabajan en estas áreas (Recalde y Pastor 2011; Gheco 2017; entre otros). Cabe destacar que las figuras de camélidos de Los Algarrobales adscriptas al Modo III guardan estrecha semejanza con la Modalidad 2, que es la más antigua definida para el área vecina de Oyola (Gheco 2017). Según propone este autor, en Oyola esta modalidad podría remontarse a los primeros siglos de la Era Cristiana (c. 2550-1350 años AP) y sería contemporánea a la Modalidad C de antropomorfos esquemáticos y a los felinos naturalistas, ejecutados de forma similar a los descriptos para Los Algarrobales 1. Tanto para Los Algarrobales como para las áreas lejanas del Noroeste argentino que aquí se relacionan, los camélidos constituyen una de las figuras representadas de forma más frecuente en el arte rupestre (más allá de las características particulares que presenta cada sitio y de los diversos modos –técnicos y estilísticos– de ejecución). Esto evidencia una elección recurrente de este tipo de referentes a través del tiempo como modo de apropiación y construcción de los paisajes tendiente al mantenimiento de temáticas que lo incluyen –como animales individuales o aislados, agrupados como rebaños con o sin crías, enlazados entre sí o a figuras humanas, cargando objetos, en situación de cópula, entre otros (Gheco 2017; Gordillo *et al.* 2000, Recalde y Pastor 2011 y 2012; entre otros). Las representaciones de camélidos en estas áreas son las que ‘estructuran y definen el repertorio’ (Recalde 2012: 76). A lo largo del tiempo, los espacios de representación en Los Algarrobales, paneles en abrigos y cuevas, habrían estado relacionados con diversas prácticas de los grupos sociales para quienes estos animales tenían un rol central en sus actividades cotidianas. Es

⁵⁹ Cabe aclarar que los autores han utilizado diversas periodizaciones temporales para estudiar el arte rupestre prehispánico y posterior a las sociedades cazadoras recolectoras de cada zona. Por un lado, Gheco (2017), para la zona de Oyola (noreste de Catamarca) ha tomado la propuesta de considerar: el Período Temprano y principios de la Era Cristiana (c. 600 BC- AD 600 / c. 2550-1350 años AP), el Período Medio (c. AD 600 - AD1100 / 1350-850 años AP) y el Período Tardío (c. AD 1000- AD 1480 / c. 950-470 años AP). Por su parte Recalde y Pastor proponen para las Sierras Centrales (noroeste de Córdoba, considerar el Período Prehispánico Tardío (c. AD 550-AD 1550/ c. 1400-400 años AP), que, en comparación, englobaría temporalmente a los Períodos Medio y Tardío del Noroeste argentino.

probable que los realizadores de las imágenes aquí analizadas estuvieran dedicados, en la zona de cumbres de la Sierra, a la cría y cuidado de camélidos que constituían el principal elemento de carga y transporte desde momentos tempranos hacia y desde las *yungas* en relación con la circulación andina de recursos (Aschero 2000, 2006; Martel 2010, entre otros), principalmente durante su intensificación, junto con el del sistema agro-pastoril durante el Período Medio (Dantas y Knudson 2015; Laguens 2004; Laguens y Bonnin 2005; Laguens *et al.* 2013). En este sentido, y como se ha demostrado en este escrito, la tendencia principal -con excepción del camélido enlazado registrado en LA1, el camélido con cría de LA2 y las figuras de jinetes de LA5- en los aleros y la cueva de la zona estuvo centrada en representar a estos animales aislados o en agrupaciones estáticas o dinámicas. Con respecto a la figura humana enlazada al camélido de LA1 (el abordaje del diseño antropomorfo se ha descrito en el capítulo 6), la misma se asemeja a los diseños similares descritos para el área de Oyola, donde Gheco (2017) ha planteado una relación sincrónica entre los antropomorfos de la modalidad C, los camélidos de la modalidad 2 y 5 y los felinos naturalistas adscriptos de forma relativa a los primeros momentos de la Era Cristiana. De este modo, y en comparación, el conjunto de antropomorfo enlazado al camélido registrado en LA1 podría pensarse para tales momentos tempranos.⁶⁰ Del despliegue de estas formas de representación de los camélidos habrían comenzado a realizarse al menos desde el Período Temprano (c. 2550-1350 años AP), momentos en que la relación entre los grupos sociales y la cría de estos animales era incipiente y se habría mantenido a lo largo del tiempo como modo recurrente de negociación visual en cada panel.

(ii) Dentro del conjunto de cuadrúpedos indefinidos, una figura mantiene semejanzas con los cánones definidos para momentos tardíos del Período Prehispánico Tardío (c. 1400-400 años AP) de Guasapampa sur (Córdoba) (Recalde 2012), área donde encontramos semejanzas con las posteriores figuras equinas -pertenecientes a momentos iniciales de postcontacto o coloniales, aproximadamente entre los años 1544 y 1573 de la Era-, aunque con ciertas diferencias morfológicas.

(iii) Los escasos antropomorfos registrados presentan variabilidad amplia exhibiendo características propias de diversos momentos temporales, del Período Temprano, del Período Medio y del Período Tardío considerados por Gheco (2017) y del Período Prehispánico Tardío (*sensu* Recalde y Pastor 2011, entre otros) y similitudes formales con motivos de las zonas de Oyola, Ancasti, Traslasierra, y Llanos de La Rioja y la Puna Argentina. Dentro de este conjunto amplio espacial y temporal pueden realizarse ciertas especificaciones. Por un lado, cabe problematizar la presencia de atributos de la figura antropomorfa de grandes dimensiones que domina la visual en Los Algarrobales 8. Si bien se trata de un único caso y quizás sea un poco arriesgado, creemos que hay ciertos atributos formales que se asemejan a los de las figuras antropomorfas del grupo B definido para Inca Cueva, adscripto por Aschero (1979) a un momento transicional entre los Períodos Precerámico Tardío y Cerámico Temprano para la Puna argentina y Quebrada de Humahuaca (c. 2500 AP *sensu* González y Pérez 1976) A su vez, ésta mantiene relación de semejanza de tonalidad con los rastros de pintura roja y el gran camélido registrados en Los Algarrobales 5. En trabajos previos (Calomino y Gheco 2014) hemos destacado que estos tipos presentan similitud con varios diseños lineales y no figurativos pintados en rojo traslúcido o desleído registrados en Casa del Gallo (Dpto. Ancasti) y Casa Pintada de Guayamba (Dpto. El Alto) (ver capítulo 2). Para estos conjuntos, a lo largo de las investigaciones regionales (Calomino y Gheco 2014) hemos podido entrever que podría tratarse de motivos de gran antigüedad en el área, debido a las similitudes que presentan con algunos diseños, adjudicados por Aschero (1999)

⁶⁰ Cabe destacar que Aschero (1979, entre otros) ha sugerido, para las escenas de humanos llevando camélidos atados, que pueden corresponder a momentos previos o incipientes de domesticación, dado que no es una práctica conocida el arreo de camélidos domésticos dentro de un modelo de intercambio institucionalizado por caravanas.

a fines del período Arcaico Temprano y principios del Arcaico Tardío con continuación durante este período (c. 3500-500 BC), en Inca Cueva, Quebrada Seca y Cueva de La Salamanca (Aschero 1999; Basile y Ratto 2015, 2016; Gheco 2017; entre otros). Esta interpretación, que deberá ser revisada en futuros trabajos comparativos con mayor precisión, expone la necesidad de reajustar ciertas hipótesis específicas planteadas en el comienzo de esta investigación ya que obliga a repensar el inicio de la práctica de producción rupestre en el área llevándola tentativamente a momentos anteriores al Período Temprano (previas al 500/600 BC). La profundización de las excavaciones en distintos contextos de la Sierra de El Alto permitirán evaluar y corroborar o reformular esta propuesta. Por su parte, en cuanto a las discusiones propuestas en el capítulo 6 sobre las posibles adscripciones temporales relativas de los rostros antropomorfos con demarcación de los rasgos faciales de LA5, de forma hipotética se puede considerar que se remontan al período comprendido entre c. 1400-400 años AP debido a sus semejanzas con la variedad B3 definidas para el área de Traslasierra y Llanos de la Rioja según Pastor (2012 y 2016) y Pastor y Tissera (2016).

(iv) Las características en los rasgos formales de las figuras felínicas han mostrado relación con motivos similares en las áreas de El Cajón (Tapso, Catamarca), Oyola (en Piedra Pintada de El Taco) y en las Sierras Centrales (Córdoba). Se ha descrito, en función de las asociaciones que Gheco ha propuesto para Oyola (2017), que estos felinos serían contemporáneos al Modo III de camélidos de LA, que podría remontarse a los primeros siglos de la Era Cristiana (c. 2550-1350 años AP). Esta aseveración permite pensar en que los motivos de felinos, camélidos adscriptos al Modo III y la figura humana con camélido enlazado de LA1 presentan cierta relación temporal en su ejecución, posiblemente participando de actividades de pintado relativamente cercanas.

(v) Una clara asociación pudo establecerse entre las figuras ofídicas de Los Algarrobales con aquellas estudiadas en Oyola adscriptas a la entidad cultural Aguada para el Período Medio, formalmente semejantes también a las registradas en la zona de Ancasti y a las pintadas sobre soportes cerámicos de los valles centrales catamarqueños asociadas al mismo momento temporal. Otras figuraciones de reptiles similares entre sí –de adscripción cronológica indeterminada– se han encontrado hacia las áreas de El Cajón (Catamarca), Oyola (Catamarca) y las Sierras Centrales (Córdoba). Por último las figuras de aves y aquellas no figurativas de Los Algarrobales guardan estrecha relación con motivos similares locales registrados en los sitios La Huerta, El Cajón y Oyola, pero que tampoco cuentan con adscripciones temporales en aquellas áreas y por ende su contenido diagnóstico es más limitado.

De esta manera, el trabajo realizado aporta a la construcción de una base de representaciones rupestres que funcione como referencia para guiar y ajustar las calibraciones temporales relativas.

De forma complementaria, el análisis de las escasas superposiciones registradas ha sido una herramienta sumamente fructífera para evaluar tanto las posibles secuencias y momentos de ejecución, aludidos por las diferencias formales y las disposiciones espaciales de los motivos, como la versátil interrelación entre diversos actores generadores de nuevas realidades visuales y espaciales y las materialidades ya existentes –diseños pintados y grabados previos en lugares específicos– que actúan como referencia. En esta dirección su análisis ha permitido deslindar una serie de cuestiones:

(i) En relación con su aporte a la cronología relativa local, se ha propuesto una secuencia tentativa de por lo menos tres eventos de pintado/grabado de conjuntos de motivos para todas las estaciones en general y que se detalla a continuación:

a. Un primer momento en el que son característicos los diseños de camélidos grandes y pequeños –dinámicos– y la figura antropomorfa con tratamiento plano, ejecutados mediante pintura roja. En estos conjuntos también, contemporáneos o no a los anteriores, son usuales las figuras que se

componen de hileras de puntos asociadas de tamaño grande y mediano pintadas en tonalidades diversas de blanco –con combinaciones de grabado. Estos conjuntos de puntiformes están presentes en varias estaciones, y suelen disponerse en superficies mineral y cromáticamente homogéneas pero con curvaturas de las paredes de los abrigos; en algunos casos ubicados en paneles a la altura de la vista –desde posiciones corporales diversas y fomentadas por las formas de los soportes- con alta visibilización desde la línea de goteo, como en un sector visual de ‘presentación’ hacia el interior de cada oquedad. Por último, para estos momentos iniciales, un grupo de zoomorfos diversos de medianas dimensiones fueron grabados en un sector acotado en la pared de un alero en particular -Los Algarrobales 3. Los motivos adscritos a estos momentos iniciales fueron documentados en la mayoría de los sitios de Los Algarrobales (LA1, LA2, LA3, LA5 y LA8)

b. Un segundo momento en el que en baja proporción se superpusieron a estos conjuntos por un lado, figuras zoomorfas y antropomorfas lineales pequeñas pintadas en negro –generalmente con actitudes dinámicas individuales o por insinuación grupal- sobre los zoomorfos grabados; y por el otro, figuras zoomorfas medianas y grandes pintadas en blanco sobre los puntiformes pintados en blanco con tono desleído y los camélidos pintados en rojo. Estas cuestiones han permitido pensar que los motivos zoomorfos pintados en tonalidades de blancos pertenecen a momentos posteriores de uso de los soportes con respecto a tales motivos pintados en negro. Por ende, para aquellos sitios en que las figuras negras no se representaron ha sido posible extender esta misma sucesión temporal. Los motivos adscritos a este segundo momento fueron documentados en LA2, LA3 y LA5.

c. Un tercer evento de superposiciones, los últimos presentes –que no por ello se corresponde con los más tardíos en la zona- están marcados por motivos figurativos y no figurativos realizados mediante pintura roja de tono fuerte dispuestos en poca proporción por encima de las figuras zoomorfas blancas; los mismos se disponen sin atender los órdenes de los blancos, y por sus formas, tamaños y tonalidad contrastan ampliamente en cada panel en que aparecen. Los motivos correspondientes a este evento se han documentado en LA2 y LA3.

d. Cabe mencionar un conjunto de motivos que si bien no aparecen reflejados en las superposiciones documentadas, a partir de su comparación con el arte rupestre regional, se ha establecido que estos serían los más recientes y últimos a realizarse en el área de Los Algarrobales. Se trata de las figuras equinas y los motivos no figurativos grabados, documentados en LA5 y LA8.

(ii) En simultáneo, el análisis de las superposiciones, ha permitido detectar un conjunto de estrategias visuales desplegadas a lo largo del tiempo en estas estaciones, producto de la incorporación histórica de las figuras en los paneles. En este sentido, diversas estrategias han podido identificarse en cuanto a las características visuales. Por un lado, en casi todos los eventos de superposición los diseños superiores se solapan muy poco a los previos, y generalmente presentan un alto contraste en tonalidades, aunque en muchos casos se ha buscado mantener similitud morfológica en el diseño. Como excepción general a esta situación, las figuras de Los Algarrobales 6 parecieran haberse retocado por completo manteniendo las formas y las tonalidades originales. Estas situaciones permiten complejizar las opciones de relación entre motivos que incluyen al menos el mantenimiento, el reciclado o la anulación. Sin embargo, es posible afirmar que parece no haber habido en Los Algarrobales una intención directa de generar superposiciones invasivas con el fin de anular/obliterar motivos previos. De hecho, en las superposiciones se denotan negociaciones entre formas, tamaños, orientaciones y actitudes entre lo ya representado y aquello por ejecutarse. Sin embargo, las diferencias propias de las contingencias de las prácticas de los actores –temporales, perceptivas, temáticas, entre otras- parecen haberse buscado mediante el logro de contrastes visuales altos a través de la utilización de pinturas de diversas tonalidades claras y oscuras, aunque a veces se respetaran las similitudes morfológicas.

A lo largo de este escrito se ha sostenido que los paneles son un agregado de elementos que interactúan recursivamente, y en esa interacción los grupos sociales han desplegado estrategias espaciales/visuales a través de sus actividades y prácticas, conformando paisajes particulares. A lo largo del tiempo se ha mantenido la existencia de los diversos motivos por separación –al utilizar distintas partes de los paneles- y por combinación –manteniendo similitudes morfológicas. Se considera que esto se debe a que existen prácticas, actitudes y *performances* de los grupos sociales tienden a la incorporación de discursos visuales previos, con diferentes objetivos, integradas a nuevas realidades temporales, temáticas o prácticas (Troncoso 2008a).

Al conjugar la diversidad de modos y tendencias comunes definidos para los diseños con la variedad de superposiciones identificadas, ha sido posible detectar la existencia de amplios y diferentes eventos socio-temporales de ejecución de motivos pintados y grabados en las paredes, techos y espacios asociados de los abrigos de Los Algarrobales.

Durante estos análisis formales se ha detectado que, bajo la apariencia actual que expone el arte rupestre de Los Algarrobales de conjuntos disímiles de diseños, los mismos demuestran una alta homogeneidad interna (principalmente en los diseños de camélidos que son los dominantes), pero también en las tendencias comunes de representación definidas en los felinos, ofidios y otros reptiles y no figurativos. Se cree que esta homogeneidad está relacionada principalmente con la disposición espacial de los motivos y los ‘modos de hacer’ que se mantienen a lo largo del tiempo, aún en motivos superpuestos. Incluso el bajo índice de superposiciones y sus características –tendientes a poco cubrimiento y el logro de contraste por color- ha permitido pensar en que las estrategias de los nuevos ejecutores parecen haberse inclinado hacia la inclusión/apropiación de los diseños anteriores, ubicando las nuevas representaciones en ‘vacíos del soporte’ y tomando de aquellos sus características formales, manteniendo o no los significados semánticos.

A su vez, se considera que el uso marcado del contraste entre los modos definidos y las superposiciones analizadas ha estado menos orientado hacia la marcación de diferencias morfológicas y/o temáticas y más hacia la búsqueda de prevalecer en la visualización de los paneles –en función del hilo perceptivo- al interior de cada estación. En este sentido y frente a los primeros trabajos arqueológicos realizados que consideraban la zona oriental de la Sierra El Alto-Ancasti como un conjunto homogéneo y periférico de expresiones culturales de las sociedades Aguada, este estudio aporta a la deconstrucción de estas ideas de homogeneidad morfológica y simbólica. Al respecto, para aquellas figuras que ha sido posible adscribir al Período Medio hemos denotado dos situaciones: el uso para su resolución de los mismos colores blancos presentes previamente en otros diseños del área y pinturas con tono rojo fuerte que marcan diferencia, a partir de una estrategia visual de alto contraste con lo previo, pero que continúan ocupando los mismos espacios sin imponer jerarquías ni intentar obliterarlo. Estas estrategias espaciales y visuales incitan a pensar una serie de cuestiones acerca de las decisiones que habrían tomado los grupos sociales en la apropiación de este área particular de *yungas*, de captación de recursos ecológicos y simbólicos, para estos momentos específicos que se relacionan con poblaciones estables y autosuficientes asentadas en el área cercana de cumbres –ejemplo en el sitio habitacional Rodeo de Los Indios (descrito en capítulo 2). Las pinturas relacionadas con momentos del Período Medio podrían haber estado realizadas por estas poblaciones estables –con una economía diversificada que integraba los diferentes ámbitos fitogeográficos– asentadas en los sitios habitacionales de la zona de pastizales en las cumbres al menos entre c. AD 570-AD 770 (en base a los datos radiocarbónicos obtenidos para Rodeo 3: 1464 ± 36 AP –carbón vegetal; $\delta^{13}\text{C} = -24.3\%$ – para el recinto 3b y 1305 ± 36 AP –carbón vegetal; $\delta^{13}\text{C} = -24.3\%$ – para el recinto 6),

vinculadas con las poblaciones del área valliserrana del Noroeste. A su vez, como el proyecto marco propone, y se ha visto a partir de este estudio centrado en el arte rupestre de Los Algarrobales, el registro arqueológico del sector de *yungas* muestra una trayectoria temporal que integra un lapso más prolongado que estas ocupaciones. El arte rupestre de momentos más tempranos y tardíos pareciera estar relacionado con poblaciones asentadas en sitios habitacionales en este tipo de ambientes (como en el sitio Guayamba 2 para momentos tempranos) y con interacciones poblacionales –a través de diversas rutas- de áreas aledañas, principalmente hacia el Chaco semiárido y el norte de Córdoba (ya que a partir del Período Prehispánico Tardío Recalde y Pastor [2011 y 2012] han propuesto para las poblaciones de esta zona una integración espacial mayor). Mientras que en esta zona habría habido una mayor vinculación entre poblaciones a lo largo del tiempo, en el sur de la Sierra –donde la circulación y la recolección habrían sido más pautadas socialmente- las poblaciones asentadas en los sitios habitacionales de las cumbres habrían estado más fuertemente relacionadas para los momentos del Período Medio con las poblaciones del Valle de Catamarca y del Valle de Ambato (Nazar 2003a, 2010).

De lo anterior se desprende que el entorno de Los Algarrobales se habría integrado a circuitos de movilidad poblacionales desde diversas áreas a lo largo del tiempo que habrían ocupado de forma transitoria y reiterada los refugios –en algunos casos grupos más numerosos que otros-, donde los paneles habrían aportado a la construcción de espacios compartidos, principalmente con la reiteración de motivos de camélidos, constituyendo el elemento principal de la mayoría de las asociaciones temáticas identificadas en el área. En este sentido podría tratarse de un ‘un espacio sin límites o restricciones para la circulación y el acceso a los recursos’ (Recalde 2009: 52). De este modo, los abrigos pudieron haber estado ocupados de forma esporádica integrando una diversidad de prácticas, como lo han demostrado las excavaciones de Oyola 7 (Gheco 2017), por poblaciones de identidades socioculturales diferentes que han construido un paisaje con cierta continuidad representativa. Esta continuidad se manifiesta a partir de: (i) los diferentes momentos de uso de soportes inferidos por las superposiciones y las semejanzas y asociaciones estilísticas que presentan ciertos motivos de Los Algarrobales con otros motivos registrados en diferentes sitios emplazados a distintas distancias los que han sido asociados por otros autores a momentos temporales relativos y conforman una cronología amplia; y (ii) la idea de que las poblaciones locales –asentadas en cumbres y *yunga* al menos para momentos del Período Temprano y Medio- habrían participado en la ejecución de esas imágenes. En este sentido, ese espacio de concentración de arte rupestre no es necesaria y únicamente una fuente de aprovisionamiento, sino que se constituye como una espacialidad en donde se han producido y producen prácticas y cadenas relacionales significativas que permiten entender y estructurar la vida social y los imaginarios de las poblaciones (Troncoso 2008b).

8.1.2 El nivel de los paneles

El análisis de los paneles se dirigió a abordar las relaciones entre los motivos a partir de categorías analíticas específicas (adaptadas de la propuesta de Criado Boado y Penedo Romero 1989, 1993). Su análisis permitió detectar ciertas particularidades:

- (i) Los paneles de las estaciones de Los Algarrobales suelen encontrarse en paredes, techos y superficies verticales inmediatamente adyacentes a los techos de aleros y en una cueva.
- (ii) Presentan diversas situaciones altimétricas que requieren posturas corporales específicas para su visualización concreta, pero todos se han ejecutado sin sobrepasar la altura promedio del cuerpo humano; en los casos que presentan gran altura se realizaron mediante la posibilidad de acceder a facilitadores en el movimiento.

(iii) Tienden a aprovechar superficies de bases homogéneas y oscuras -preparadas previamente o naturales-, así como el uso de elementos naturales -como vetas y volúmenes del soporte rocoso- para generar efectos visuales y actitudinales en determinados motivos o grupos de motivos de forma individual.

(iv) En cuanto a la temática, predominan las representaciones animales, aunque en paneles particulares esté presente la figura humana de cierta forma secundaria en relación con los anteriores. Si bien sería interesante pensar a futuro que la figura humana podría haber tenido preminencia en determinados momentos de conformación de cada panel, lo cierto es que actualmente, las mismas no demuestran estas condiciones de preminencia por sus características formales, situaciones espaciales y dimensiones. Con excepción de un panel con figuras ecuestres en Los Algarrobales 5, las representaciones relacionadas con actividades humanas -como pastoreo- se dan de forma individual en ciertas asociaciones de motivos al interior de paneles con otros conjuntos de representaciones.

(v) A nivel de la representación, la figuración esquemática pareciera haberse reservado para las figuras humanas, mientras que los motivos animales mantienen una forma naturalista de ejecución con foco en el motivo. En menor medida, aparecen temas relacionados con camélidos con sus crías e hileras y/o agrupaciones dinámicas de los mismos, de forma individual dentro de paneles mayores. Si bien puede pensarse que están presentes los temas como parte del sentido general que adquieren los paneles en tanto 'obras abiertas' (Eco 1992) a lo largo del tiempo, están ausentes aquellos dedicados exclusivamente a un argumento en concreto. Si bien en pocos casos los conjuntos rupestres que hemos ido definiendo presentan un grupo de temas que pueden referir o connotar actividades que se integran en las imágenes, tales como rebaños de camélidos, pastoreo y monta de equinos, los temas o argumentos no se caracterizan en general por mostrar actividades cotidianas, que por ejemplo relacionen al humano de forma explícita con animales o con otros grupos sociales en prácticas particulares -tales como caza, festividades, danzas, enfrentamientos, entre otros.

(vi) En cuanto a la composición, la tendencia general muestra falta de orden en los conjuntos, con ausencia aparente de un eje previo y único. En este marco, ciertos motivos habrían actuado, al interior de ciertos paneles, como articuladores de otras figuras, ya sea por su tamaño y/o por su disposición, en determinados momentos de los diferentes eventos. Esta articulación está presente principalmente a partir de la ocurrencia de hileras de puntiformes y ofidios, que no imponen una sucesividad en el argumento, sino que disponen un orden visual al interior del panel donde se encuentran. La referencia de cada diseño requiere de tal observación individual -a nivel de motivo no en relación con un individuo. Esto es lo que permite la existencia de pluralidad de puntos de vista, con cambios de posiciones corporales de los interactores. A su vez, hemos visto que se han encontrado casos en que los paneles aluden a ejecuciones que respetan el plano, así como también otros en que se ha buscado la tridimensionalidad, aprovechando formas naturales del soporte rocoso, como volúmenes o vetas de cuarzo, que pueden connotar diversos sentidos del ambiente.

(vii) Considerando la escenificación -temática, representación y composición en movimiento- ha sido posible sostener que en la mayoría de las estaciones los conjuntos no son unitarios y predominan las figuras de forma individual. La visualización no puede abarcar grupos amplios debido a la situación y disposición de los diseños en cada panel (a excepción de ciertos paneles de LA6). Estas características permiten pensar que los paneles de Los Algarrobales demuestran una expresión del espacio, en el que hay manifestación del movimiento en figuras individuales, pero en su conjunto el arte rupestre tiende hacia la *inmovilidad*.

La información generada permite sostener que en Los Algarrobales se despliega un arte que a lo largo del tiempo 'se cuenta a sí mismo' (Criado Boado y Penedo Romero 1989). Ubicado usualmente en sectores con acceso generalizado, tanto en el interior de cuevas como al aire libre en aleros, este arte tiende a ubicarse

en zonas luminosas que permiten la visualización de composiciones amplias a través de los hilos perceptivos. Pero a la vez, por su carácter desordenado y no narrativo requiere acercamientos particulares para cada motivo. La tendencia a que las imágenes ocupen zonas iluminadas de forma constante y natural –para los casos de los aleros, que a su vez presentan variadas características espaciales generales- permite pensar que los grupos sociales buscaron en su ejecución que las imágenes sean contempladas en grandes paneles a la vez, es decir que predominen las visualizaciones amplias en el conjunto de observaciones particulares que cada figura requiere. En este sentido los autores afirman que ‘se puede observar que la luz localizada de la antorcha se corresponde con una insistencia en la figura puntual, y la luz natural con un predominio de la visualización de temas de amplio desarrollo.’ (Criado Boado y Penedo Romero 1989: 10). Por su parte, dentro de la cueva LA1 se necesita luz artificial y no pueden vislumbrarse todos los paneles a la vez ni para ejecutar las pinturas y grabados ni para contemplarlos, y hemos visto, que el arte rupestre de la misma presenta en general características similares a los de las otras estaciones –aleros-, por lo cual debe estudiarse con mayor detalle, aumentando la muestra de estaciones para el área, la existencia de una posible relación entre tipos de diseños en lugares oscuros *versus* lugares con luz natural, que quizás puedan referir a diversas prácticas, algunas más privadas y otras más públicas en la ocupación de esos lugares.

En este contexto y tal como sugiere la concentración de gran cantidad de motivos en determinadas estaciones, así como las evidencias de molienda –actividades contemporáneas o no, es altamente probable que las prácticas humanas hayan sido múltiples en esos espacios de representación, de molienda y de permanencia/refugio, al menos de modo estacional, como lo demuestran los resultados de las excavaciones llevadas a cabo en la cueva Oyola 7 (Gheco 2017), en el área cercana de Oyola.⁶¹ En relación con este tema el autor ha propuesto como hipótesis que los tipos de morteros de diversos tamaños registrados en el interior de los abrigos o en las zonas más próximas a los sitios con pinturas del área nororiental de la Sierra podrían estar relacionados con diversas actividades : los de mayor tamaño (entre 10 y 30 cm de diámetro con profundidades que duplican o triplican esa dimensión) podrían haber estado dedicados a la molienda de granos para elaborar alimentos, mientras que los de menor tamaño (menores a 10 cm de diámetro con profundidades menores) podrían haber sido empleados para la preparación de las mezcla pigmentarias para ejecutar las pinturas (Gheco 2017).⁶²

El arte rupestre de Los Algarrobales presenta cierta coherencia interna –que se traduce en determinadas características formales, espaciales y de paneles- y demanda prácticas específicas de expectación y relación a las personas, que se vinculan con una variedad de actitudes, comportamientos, posiciones, en esa interacción que no es sólo contemplativa. En esa relación, las características formales y espaciales del arte rupestre inciden, en estas diversas *performances* que suceden por ‘fuera’ de los paneles. Frente al carácter inmóvil y desordenado descrito previamente, la interacción posible requiere de movimientos corporales diversos por parte de las personas para crear el movimiento dinámico de la composición. Desde esta perspectiva, en esa interacción el desorden tiende a ser ‘ordenado’ por el ejecutante/espectador a partir de interacciones individuales -a nivel de las figuras- hacia ese conjunto (Criado Boado y Penedo Romero 1989).

⁶¹ Para una detallada información de estos resultados remito al lector a consultar al autor Gheco (2017).

⁶² Puede considerarse esta hipótesis para futuros análisis específicos sobre los morteros del área de Los Algarrobales. Según se ha expuesto en las plantas de las estaciones en el Capítulo 5, los morteros presentes al interior de los abrigos presentan dimensiones variables (menores a 10 cm y entre 10 y 30 cm con profundidades que hasta triplican estas dimensiones en ciertos casos). Por esta razón, es posible considerar hipotéticamente ambos tipos de actividades –molienda de granos y pigmentos- relacionadas con los aleros de Los Algarrobales.

8.1.3 El nivel de las estaciones

A nivel de las estaciones se ha abordado el estudio de los restantes espacios que componen estos paisajes plásticos a partir de los análisis de movimiento e hilos perceptivos, las condiciones de visualización y las características espaciales. Los diagramas de análisis de tránsito y permeabilidad visual se efectuaron principalmente a nivel intrasitio a fin de identificar rutas de tránsito y capacidad de movimiento, y concomitante percepción visual, en relación con las características propias de cada estación -morfología de cada espacio- y específicamente teniendo en cuenta los paneles con arte rupestre y sus características. A su ha sido posible realizar, de forma preliminar, ya que el nivel de análisis demanda una mayor profundidad y la aplicación de herramientas de análisis espaciales específicas, ciertas consideraciones sobre cuencas visuales y vías de tránsito interconectando el sistema de estaciones -a nivel intersitio.

En relación con los análisis de movimiento y los hilos perceptivos asociados, ha sido posible reconocer dos tipos de diagramas que presentan rutas de tránsito mínimas -en posición corporal erguida- para atravesar los espacios. Por un lado se encuentran aquellas estaciones que permiten el movimiento en las dos direcciones transversales y paralelas a las paredes generales de los aleros y de la cueva, con hilos perceptivos -marcados por puntos de vista- en ese traslado más el punto de vista desde la línea de goteo. Por otro lado se han identificado dos estaciones en que existe una dirección de tránsito prevaleciente -debido principalmente a las características propias de los aleros y espacios adyacentes- con un hilo perceptivo concomitante que permite la visualización de los paneles en un orden secuencial específico y bajo movimientos obligatorios.

Con respecto a las características de visualización en algunos casos se seleccionaron abrigos aislados de otros, lo que permite su visibilización puntual; mientras que en otros forman parte de formaciones rocosas que integran varias oquedades cuya visibilización es zonal. A su vez, las características de visibilización varían entre altas, medias y bajas y las de visibilidad entre altas o panorámicas y bajas o limitadas, no pareciendo ser ésta una condición que haya primado para la apropiación de esos espacios mediante la actividad de pintar y/o grabar. Aunque quizás esta situación sí haya sido importante entre los sitios que presentan cercanía e intervisibilidad. En general las estaciones presentan marcadas diferencias en cuanto a las características espaciales internas.

El análisis realizado permitió observar que no hay relación entre las características de visualización de las estaciones y las propiedades formales del arte rupestre o de los paneles ni la cantidad de motivos desplegados en cada una. Antes bien, lo que parece haber sido determinante es el tamaño de los espacios internos y la presencia de determinados tipos de diseños en lugares espaciales específicos, relacionados con los hilos perceptivos.

En relación con las características espaciales, se ha observado que se seleccionaron para la intervención visual abrigos: (i) de grandes dimensiones internas (> c. 50 m²), que habrían permitido el agregado de gran cantidad de personas desplegando diversas actividades, aunque pocas personas podrían interactuar a la vez en determinados puntos específicos con los paneles. En general, estos grandes espacios resultan 'cómodos' para el movimiento y *performance* corporal humana, en relación con el arte rupestre y con los morteros, en los casos en que están presentes, si bien varios exigen movimientos obligatorios y diversidad de posturas; y (ii) de dimensiones menores (< c. 50 m²) que no habrían permitido una amplia co-ocurrencia de personas, por el contrario la posibilidad de agrupación en su interior se habría visto reducida; en estos casos los espacios adyacentes en cada estación habrían facilitado la mayor agrupación de personas.

Resulta interesante que las mayores concentraciones de motivos –Los Algarrobales 3 y Los Algarrobales 6- se encuentran en espacios pequeños, mantienen diferencias en cuanto a los eventos de interacción que habrían sucedido en los mismos (en un caso se ha pensado en un único evento con posibilidad de repintados asociados a un evento acotado en tiempo, y en el otro caso se ha descrito un sucesivo uso de los paneles en diversos eventos de pintado y grabado) y son parte de estaciones con características generalmente disímiles en cuanto a dimensiones, visualización y tránsito. Sin embargo, a nivel de la práctica ambos coinciden en que el arte rupestre podría haber estado involucrado en actividades mayores que circundaban por los espacios externos a los paneles y sólo pocas personas podrían haber interactuado con los mismos en puntos específicos al mismo tiempo.

Ciertas cuestiones podrían decirse acerca de las prácticas vinculadas con las características espaciales de los sitios con arte rupestre de esta zona, principalmente en función de las interpretaciones elaboradas para otros contextos de la Sierra a partir de la caracterización de los espacios de representación del arte rupestre y las condiciones y posibilidades que estos escenarios establecían a la visualización y el desplazamiento. En relación con estos temas y considerando los antecedentes descritos en el capítulo 2, Gheco y Quesada (2010, 2011) proponen funcionalidades específicas para determinados sitios con arte rupestre de la Sierra El Alto-Ancasti, que incluyen en las modalidades 1 y 2, y advierten sobre la dificultad de interpretar tales cuestiones para el resto de los sitios arqueológicos de la zona, ya que ‘en el largo tiempo de ocupación los sitios con arte rupestre de El Alto-Ancasti podrían haber sido lugar para otro tipo de ritos y ceremonias. Esto podría ser relevante para comprender el eclecticismo de las posibilidades visuales que ofrece’ (Quesada y Gheco 2010: 32). Estas modalidades corresponden, además, a las representaciones que fueron generalmente consideradas como el arte rupestre característico de la cultura de La Aguada y que llevó a considerar el arte rupestre del área como ‘arte Aguada’ (De Hoyos 2007; González 1998; Llamazares 1999-2000; entre otros). La modalidad 1 (que integra algunos de los sitios de Oyola, de La Tunita, Campo de las Piedras, La Toma, La Resfalosa, Caballa, Motegasta, Navaguin y Los Albarracines) y la modalidad 2 (que integra los sitios de Casa Pintada de Guayamba, Inasillo, La Candelaria, El Cajón, Piedra con Pinturas de El Taco y Los Algarrobales, este último en una primera aproximación general) también expresan espacialidades de distintas formas rituales. En este sentido se propone que la modalidad 1 representa una espacialidad acorde a ciertos escenarios propios de los ritos de paso (*sensu* Rappoport 1999 en Quesada y Gheco 2009, 2011; Turner [1967] 1999) cuya lógica está vinculada a la organización de una fase liminal del proceso ritual. Los autores detallan que la modalidad 1 impone una separación física y visual de los sitios con arte rupestre de aquellos sectores donde al parecer tenían lugar las actividades más cotidianas (tales como áreas de vivienda y/o agrícolas) y que la observación de las pinturas podía realizarse de forma simultánea por un grupo muy reducido de personas. De este modo consideran la probabilidad de que haya sido la búsqueda de lograr el efecto de ruptura lo que condujo a que los espacios rupestres de esta modalidad ocuparan lugares separados de aquellos donde se realizaba más cotidianamente la reproducción de las estructuras sociales y donde las personas asumían los roles que le eran asignados en su grupo social. No se trata de una separación expresada en una gran distancia o dificultad de acceso, sino en una inaccesibilidad visual desde y hacia los sitios con arte rupestre y en la ausencia de estructuras que pudiesen haber formado parte de las viviendas. Este efecto se logró ubicando los sitios en lugares elevados en la cima de los afloramientos. En este sentido, desde los primeros trabajos realizados en la zona se advierten tales situaciones de separación. Por ejemplo Gramajo de Martínez Moreno destaca el contraste entre la escasez de material en los sitios de arte rupestre de Oyola en relación con las ‘zonas bajas y alledañas, en los barreales, tierras utilizadas para agricultura’ (2001: 28), donde en cambio sí se recuperó abundante material. También Segura (1970) informa en relación con una de las cuevas de Campo de la Piedras que ‘en los alrededores no hay

señales de habitación, ni de sembradíos, ni nada que nos haga presumir que haya estado habitado' (1970: 16). Estos datos podrían indicar que, aún cuando no habría habido una restricción física de acceso a los sitios, éstos no habrían sido intensamente ocupados y que no habrían sido parte de los espacios donde tenían lugar las prácticas más habituales destinadas a la reproducción cotidiana y, quizá, el acceso a ellos estaba de alguna forma socialmente restringido (Quesada y Gheco 2011). Los autores consideran que los principales objetos exhibidos eran las pinturas mismas, pero también es probable que las prácticas en estos sitios hayan involucrado la exhibición de una diversa parafernalia ritual (Quesada y Gheco 2011).

Por el contrario, la modalidad 2 habría favorecido la congregación de personas en espacios especialmente preparados para tal fin en los frentes de los abrigos, lugares desde dónde a su vez era posible observar con mucha menor restricción las pinturas. Esta modalidad corresponde a una forma muy distinta de organizar el espacio ritual y en gran medida contrapuesto a la modalidad 1. En primer lugar porque no parece ordenado en función de provocar el sentido de discontinuidad que se fundamentó para la anterior. Estos sitios suelen aparecer muy próximos a los espacios de actividades más cotidianos -las viviendas- y manteniendo un considerable contacto visual y auditivo. A su vez, en la modalidad 2 el arreglo espacial parece estar guiado por una intención de inclusión y agregación antes que por una lógica de restricción del acceso físico y visual: los motivos no sólo permiten ser vistos desde afuera de los abrigos, sino que además este espacio exterior fue intencionalmente modificado de modo que pudiera albergar un número mayor de participantes en el ritual y/o actividades que, como la danza, requieren de cierto espacio para ser ejecutadas. También es posible entender que la forma que pudo haber seguido la práctica ritual fue diferente en esta modalidad ya que estos escenarios no podrían haber admitido un recorrido similar al que pudo haber tomado lugar en los sitios organizados según la modalidad 1, ya que integran sólo una oquedad por afloramiento. Entonces estos espacios aparecen vinculados a la realización de actividades que reunían un número mayor de participantes, quizá como escenarios de formas ancestrales de las ceremonias colectivas que bajo el nombre de 'juntas y borracheras' fueron registradas por las crónicas tempranas en áreas aledañas (Castro Olañeta 2006 en Pastor 2007; Pastor 2012b; Quesada y Gheco 2010). Complejizando el panorama a su vez, los autores afirman que 'las claras evidencias de diferencias estilísticas en varios de los sitios y la marcada diacronía de los motivos pintados en La Candelaria II (fechados entre el 700 y el 1300 de nuestra era, Boschín *et al.* 1999) nos advierte acerca de que estos escenarios eran permanentemente transformados' (Quesada y Gheco 2010: 32). A lo largo del tiempo nuevos diseños eran agregados reinterpretando los anteriores en el marco de nuevas narrativas y la necesidad o búsqueda de otras formas de visualización y experiencias corporales. De este modo, 'en los muchos siglos transcurridos varias generaciones de actores dieron forma a los escenarios rituales al tiempo que ellos mismos eran formados y transformados por ese mismo orden espacial' (Quesada y Gheco 2010: 32). Si bien estos conjuntos de sitios expresarían formas espaciales diferentes del ritual y presentan marcadas diferencias en cómo estos eventos sucederían, para los autores una parte importante de ambos tipos de rituales integrarían la revelación de los misterios contenidos en las imágenes de las paredes y techos de los abrigos, lo cual 'implica que debían ser vistos' (Quesada y Gheco 2011: 30).

Retomando la dificultad que advierten los autores para comprender las prácticas y los contextos sociales relacionados con el arte rupestre en los restantes sitios, principalmente en el sector nororiental, cabe aclarar que las escasas excavaciones realizadas (en Oyola y La Tunita principalmente) no han proporcionado datos suficientes para reconstruir las actividades que tomaban lugar en estos contextos. Los morteros presentes en algunas de las cuevas y aleros podrían haber sido

utilizados para procesar alucinógenos consumidos en esas ocasiones -como sostiene la hipótesis propuesta por Llamazares (2004), junto con su utilización para la preparación de los pigmentos con los cuales fueron pintados algunos de los diseños. Aquello que se presenta con mayor claridad es que 'antes que cualquier objetivo que el arte rupestre tenga en el contexto que fuera, el primer fin que esta peculiar materialidad tuvo es el de ser visto' (Quesada y Gheco 2011: 18). Es su visualidad su característica principal -entendida en sentido amplio como una forma cultural que se experimenta y transmite a través del sentido de la vista (*sensu* Quesada y Gheco 2011). Cualquiera sea la función a la cual estaba destinado (marcador territorial, soporte visual de mitos, perduración de la memoria social, culto a la fertilidad, representaciones de deidades, entre otros) lo principal es que fuera visto. En esa condición, a su vez, presenta la capacidad de definir las formas en que debe ser o no observado. En cada contexto particular, 'el arte rupestre prescribe y proscribde de manera distinta las líneas visuales, los movimientos corporales y las posibilidades de agrupamiento de los actores que participan de las prácticas que toman lugar en esos entornos' (Quesada y Gheco 2011: 19). Es decir, el arte rupestre estructura la práctica en torno a él creando diferentes condiciones de interacción principalmente visual.

Relacionado con lo anterior en este trabajo se ha aceptado que para definir la reconstrucción de las acciones que tenían lugar en los espacios con arte rupestre de Los Algarrobales es necesario conocer con mayor detalle los contextos en que participaban al interior de los abrigo y en relación con otros tipos de sitios arqueológicos, temas que forman parte de las expectativas de análisis futuros. Sin embargo a partir del estudio detallado ciertas ideas se han desplegado sobre las posibilidades y limitaciones que estos espacios ofrecían a las prácticas a lo largo del tiempo. En el marco de las ideas presentadas sería posible considerar que aquellos espacios que habrían permitido la co-ocurrencia de varias personas, al interior de cada abrigo y en oquedades pequeñas pero con lugares adyacentes amplios, habrían incluido actividades que se relacionarían con eventos reiterados -posiblemente ritualizados-, que incluirían la percepción al menos lejana de la variedad de pinturas y grabados. Aunque esto no debe excluir la posibilidad de la existencia de eventos que incluirían grupos selectos de menor tamaño -por edad, género, habilidad, conocimiento, jerarquía social, etc.- para ejecutar y/o utilizar las pinturas como soporte visual de los relatos y narraciones de esos rituales. Estas ideas se corresponden con la presencia que ha sido descrita para todas las estaciones a lo largo de este trabajo del arte rupestre a alcances de la altura humana promedio, como un modo cercano y personal de interactuar con el mismo.

Para los sitios de menor tamaño los eventos parecieran haber sido más esporádicos y menos reiterados. En función de la falta de superposiciones registradas y del análisis formal de sus imágenes es posible pensar que cada uno de ellos integre pocos eventos de pintado realizados en momentos acotados de tiempo y relativamente contemporáneos por grupos pequeños que habrían ocupado esos espacios de forma esporádica y/o como refugio transitorio. No por ello las actividades allí desplegadas deban necesariamente considerarse no rituales, ya que '...uno de los principales problemas es la suposición de que "el cada día", o rutina, y el "ritual" son fenómenos separados (...) las cuestiones importantes radican en que las actividades rutinarias a menudo tienen sus propias cualidades simbólicas y las actividades rituales pueden ser parte de la rutina diaria' (Allison 1999: 11).

Considerando la escala intersitio, se ha mostrado que las cuencas visuales identificadas desde cada estación integran a la mayoría de las restantes estaciones, existiendo clara conexión de permeabilidad visual en el sistema de estaciones con arte rupestre que integran Los Algarrobales. Las cuencas visuales han podido ser comparadas con las mediciones de visibilidad en terreno para cada estación, con lo cual se ha podido afirmar que: (i) las cuencas visuales de menor extensión coinciden para las

estaciones con visibilidad limitada -LA2 y LA3, mientras que la estación LA7 -también caracterizada por visibilidad limitada- presenta una cuenca visual amplia, cuestión que podría deberse a la influencia de la vegetación en la visualización del entorno desde ese abrigo; (ii) cuencas visuales amplias se definieron para las estaciones con visibilidad alta o panorámica -LA1, LA4, LA5, LA6 y LA8, presentando ésta última la mayor amplitud visual en el terreno; y (iii) se han reforzado y reafirmado las características de intervisibilidad medidas en terreno y descriptas para los sitios LA1, LA2 y LA5.

En esta misma escala, se han reconocido posibles vías de tránsito que muestran potenciales recorridos que conectan las estaciones con arte rupestre entre sí y que reafirma la vinculación que han mantenido las personas a lo largo del tiempo en la interacción con estos espacios seleccionados para ser pintados y grabados. Estos accesos potenciales siguen la circulación de la red hidrográfica, la cual se presenta como la forma más sencilla de transitar la zona.

El análisis realizado a partir de la integración de sus tres niveles (motivos, paneles y estaciones) ha aportado información a esta mayor comprensión de la variabilidad de modos en que las prácticas pueden suceder relacionadas con el arte rupestre para el área nororiental de la Sierra El Alto-Ancasti. Por su parte, y como se había propuesto desde las líneas teóricas, en este abordaje que ha considerado la lógica interna de los sitios, la organización del movimiento y de la visualización (como propone Troncoso 2008b) se ha buscado expresar cómo las partes componentes del arte rupestre -la inmaterial o imaginaria y la material- actúan de forma recursiva en el proceso de construcción y organización del espacio y en la percepción del mismo. En este sentido, además de los paneles, las orientaciones mostraron estar dirigidas por el arte rupestre, pero en gran parte han estado determinadas por las características de los espacios interiores en sí junto con las representaciones que se han ido sumando a lo largo del tiempo. De este modo, existe una línea espacial y estructural que se mantiene y que muestra una continuidad en las prácticas de representación, molienda, circulación, desplazamientos, y otras actividades asociadas en determinados lugares. Estas situaciones permiten sostener que en Los Algarrobales se desplegó un arte que 'se cuenta a sí mismo', que destaca las figuras y los motivos -con continuidad morfológicas de los diseños principalmente zoomorfos-, que tiende hacia una *inmovilidad* interna y que requiere, coloca y estructura el movimiento dinámico desde el 'afuera', en los desplazamientos que permean los espacios. A su vez, ha sido posible entrever que hay una mayor materialización de esta 'arquitectura imaginaria' en determinadas estaciones, conformando situaciones visuales, espaciales y recursivas más complejas en espacios que en general integran menor posibilidad de agregación en relación directa con las representaciones. La apropiación del espacio fue más recurrente en esos lugares donde paralelamente se intensificaba la relación performativa entre el 'adentro' y el 'afuera'.

Es posible afirmar entonces que es principalmente a partir de estrategias tendientes a la inclusión/apropiación de discursos visuales previos, con nuevas realidades ejecutadas en espacios 'vacíos' del soporte y con mantenimiento de 'formas de hacer', de temáticas, composiciones y escenificaciones determinadas junto con la elección de diversidad en las características espaciales, que ha podido mantenerse esta modalidad de apropiación del paisaje. Paisaje en donde habrían desplegado sus actividades diversos grupos sociales relacionados, al menos iconográficamente, con áreas distantes en amplias esferas de interacción locales y regionales que influyeron en mantener la construcción del paisaje a partir de dotar recursivamente con '*sentido al lugar*' (sensu Troncoso 2008b). En este proceso continuo, entre lo material y lo inmaterial, las estaciones con arte rupestre han actuado como agentes materiales-visuales que definieron formas particulares de interacción performativa, cuya previa existencia de arte rupestre habilitaba la continuidad en la apropiación del espacio a través de la relación con esas y nuevas representaciones.

La propuesta metodológica, en sintonía con los lineamientos teóricos en que nos posicionamos, han permitido cumplir con los objetivos que dieron origen a esta investigación y corroborar las hipótesis que han guiado el recorrido. En esta línea es posible afirmar que en Los Algarrobales: (i) el repertorio plástico de los sitios con arte consta de representaciones ejecutadas en diferentes momentos de utilización de los soportes, con recurrencia en la apropiación del paisaje a partir de prácticas recursivas de ejecución e interacción con las mismas en determinadas estaciones. Relacionado con lo anterior, a partir de los análisis detallados, las comparaciones y las asociaciones delineadas fue posible establecer que la práctica de pintar y/o grabar estas imágenes ha tenido un amplio desarrollo iniciando al menos en tiempos Formativos y teniendo cierta continuidad hasta momentos recientes; (ii) que a lo largo del tiempo existió por parte de diversos grupos sociales, una continuidad en la elección de soportes expresivos rupestres con características espaciales diversas, tanto al interior de las estaciones –en posibilidades de movimiento, de visualidad y de *performances*– como en sus características de visualización general; y (iii) que existen conjuntos de representaciones que mantienen unidad o regularidad en el lenguaje plástico a escala intra e intersitio, expresada en elementos formales y compositivos compartidos entre distintos paneles en un sitio y entre estaciones.

8.2 Palabras finales y expectativas a futuro

El estudio realizado en esta investigación se integró en el marco de un proyecto mayor que se orienta a abordar la arqueología del noreste de la Sierra El Alto-Ancasti (Catamarca) con el fin de caracterizar los paisajes a escala local y territorial, y definir la lógica y estructuración en la ocupación del espacio, así como las prácticas sociales constituyentes y sus cambios en el tiempo. En este contexto, este trabajo se propuso focalizar el análisis de los paisajes en un área específica en la zona septentrional de la Sierra El-Alto Ancasti: Los Algarrobales. Su principal aporte consiste en la caracterización y análisis sistemático del repertorio de imágenes desplegadas en el arte rupestre y de las características espaciales de las estaciones para esa zona en particular a partir de una propuesta metodológica multiescalar especialmente diseñada para tal fin.

A lo largo del desarrollo de este escrito se han esbozado ciertas cuestiones que integran una agenda futura de trabajo y que se sintetizan a continuación: (i) en primer lugar, a nivel micro, se ha planteado la necesidad de caracterizar aspectos de la producción y trayectoria temporal de las representaciones rupestres del área de Los Algarrobales a partir de los análisis físico-químicos de las sustancias pigmentarias con las que fueron ejecutadas. (ii) La propuesta de análisis de los paneles y los resultados obtenidos han permitido delinear los atributos de los mismos para el área de Los Algarrobales en general, tales conclusiones preliminares abren un panorama de análisis que permitiría futuras comparaciones con descripciones de paneles con arte rupestre a efectuarse para el área local y regional. (iii) En un intento por continuar conociendo las historias particulares de cada una de las estaciones será fundamental la realización de excavaciones que contribuyan a contextualizar la práctica de producción rupestre en el marco de las otras prácticas allí desarrolladas. (iv) A nivel macro, entendiendo que hubiera sido deseable que análisis intersitios más detallados integraran este estudio, dada la especificidad de los mismos esta instancia se plantea como expectativa para futuras investigaciones a partir de la aplicación de tecnologías espaciales específicas que permitan tener una caracterización acabada de la fisiografía así como la realización de una evaluación de la existencia de caminos que en el pasado conectaran zonas aledañas hacia y a través de las *yungas* y que permitan explicar de forma más acabada las recurrencias en la selección de las estaciones donde se ha pintado y grabado como forma de construcción del paisaje. (v) Por último, se espera que la información aquí vertida continúe siendo comparada con las evidencias

materiales registradas y estudiadas en otros ámbitos locales y regionales para poder avanzar en la definición de los procesos socio-culturales propios ocurridos en el pasado de la zona nororiental de la Sierra El Alto-Ancasti.

Referencias Bibliográficas

- Aceñolaza, F. y A. Toselli. 1977. Esquema geológico de la sierra de Ancasti, provincia de Catamarca. *Acta Geológica Lilloana* 14: 233-256.
- Aceñolaza, F., H. Miller y A. Toselli. 1981. Geología de la sierra de Ancasti. Nuevos aportes al conocimiento geológico regional y estructural. *Actas del VIII Congreso Geológico Argentino* Tomo 3: 75- 88. San Luis.
- Aceñolaza, F., H. Miller y A. Toselli. 1983. Las rocas cristalinas de la sierra de Ancasti en el contexto de las sierras pampeanas septentrionales, en F. Aceñolaza, H. Miller y A. Toselli (eds) *Geología de la Sierra de Ancasti*: 13-22. Münster: Münstersche Forschungen Zur Geologie und Palaeontologie 59.
- Ahumada, M. 2016. Entre paisajes, animales y personas. Una historia desde El Taco 19 (Sierras de El Alto/Ancasti, Catamarca). Disertación Inédita, Escuela de Arqueología, Universidad Nacional de Catamarca. Catamarca.
- Alaniz, H. 2010. Prospecciones arqueológicas en El Cajón, Municipio de Tapso, Provincia de Catamarca. en *Historias y vivencias de Tapso*. Tapso.
- Allison, P.1999. Introduction, en P. M. Allison (ed) *The Archaeology of Household Activities*: 1-18. Londres y Nueva York: Routledge.
- Anschuetz K. F., R. H. Wilshusen y C. L. Scheick. 2001. An Archaeology of Landscapes: Perspectives and Directions. *Journal of Archaeological Research* 9 (2): 157-211.
- Ardissone, R. 1943. Las Pircas de Ancasti. Contribución al conocimiento de los restos de andenes en el noroeste de la Argentina. *Anales de la Sociedad Argentina de Estudios Geográficos* 2 (7): 383-416.
- Aschero, C. A. 1975. Ensayo para una clasificación morfológica de artefactos líticos aplicada a estudios tipológicos comparativos. Informe Mecanografiado. MS.
- Aschero, C. A. 1979. Aportes al estudio del arte rupestre de Inca Cueva-1 (Departamento de Humahuaca, Jujuy). *Actas de las Jornadas de Arqueología del Noroeste argentino*: 419-458. Universidad del Salvador. Buenos Aires.
- Aschero, C. A. 1988. Pinturas rupestres, actividades y recursos materiales; un encuadre arqueológico, en H. D. Yacobaccio, L. A. Borrero, L. C. Garcia, G. G. Politis, C. A. Aschero y C. Bellelli (eds) *Arqueología Contemporánea Argentina. Actualidades y perspectivas*: 109-145. Buenos Aires: Búsqueda.
- Aschero, C. A. 1994. De cómo interactúan emplazamientos, conjuntos y temas. *Actas y Memorias del XI Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo XIII: 17-28. San Rafael. Mendoza.
- Aschero, C. A. 1996. ¿A dónde van esos guanacos?, en: J. Gómez Otero (ed) *Arqueología. Solo Patagonia. Ponencias de las segundas Jornadas de Arqueología de la Patagonia*: 153-162. Buenos Aires: CENPAT-CONICET.
- Aschero, C. A. 1999. El arte rupestre del desierto Puneño y el Noroeste Argentino, en J. B. Rodríguez y F. Gallardo Ibáñez (eds) *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*: 97-135. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.

- Aschero, C. A. 2000. Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña, en M. Podestá y M. de Hoyos (eds) *Arte en las Rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*:15-44. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- Aschero, C. A. 2006. De cazadores y pastores. El arte rupestre de la modalidad Río Punilla en Antofagasta de la Sierra y la cuestión de la complejidad en la Puna meridional argentina, en D. Fiore y M. M. Podestá (eds) *Tramas en la Piedra. Producción y usos del arte rupestre*: 103-140. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología, Asociación Amigos del INA, World Archaeological Congress.
- Aschero, C. A. 2007. Iconos, huancas y complejidad en la puna sur argentina. en A. Nielsen, M. C. Rivolta, V. Seldes, M. M. Vázquez y P. Mercolli (eds) *Producción y circulación prehispánica de bienes en el sur andino*: 135- 295. Córdoba: Brujas.
- Aschero, C. A., M. Podesta y L. Garcia. 1991. Pinturas rupestres y asentamientos cerámicos tempranos en la Puna Argentina. *Arqueología. Revista de la Sección Prehistoria* 1: 9-49.
- Barrett, J. C. 1999a. Defining domestic space in the Bronze Age of Southern Britain, en M. P. Pearson y C. Richards (eds) *Architecture and Order. Approaches to Social Space*: 87- 96. London: Routledge.
- Barrett, J. C. 1999b. The Mythical Landscapes of the British Iron Age, en W. Ashmore y B. Knapp (eds) *Archaeologies of Landscape. Contemporary Perspectives*: 253-265. Oxford: Blackwell Publishers.
- Barrionuevo, O. 1972a. La piedra pintada del Tipán. Dpto. Capayán, Catamarca. *Cuadernos de Antropología Catamarqueña* 5: 5-17.
- Barrionuevo, O 1972b. Contribución al Estudio del Arte Rupestre en el Valle Central de Catamarca. *Cuadernos de Antropología Catamarqueña* 5:23-39.
- Barrionuevo, O 1972c. Investigaciones arqueológicas en Nana Huasi, Ancasti. *Cuadernos de Antropología Catamarqueña* 4: 3-17.
- Basile, M. 2011. Continuidades y rupturas en las representaciones plásticas del Formativo (ca. 200 AD) a la ocupación incaica (ca. 1480 AD) en la región de Fiambalá (Pcia. de Catamarca). Disertación Inédita. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.
- Basile, M. y N. Ratto. 2015. Images in time: an overview of rock art manifestations in the Fiambalá region (Catamarca, Northwestern Argentina). *Expression* 8: 8-14. UISPP-CISENP. Italy.
- Basile, M. y N. Ratto. 2016. Las manifestaciones rupestres más tempranas de la región de Fiambalá. Propuesta para su análisis e interpretación, en F. Oliva, A. M. Rocchietti y F. Solomita (eds) *Imágenes Rupestres: lugares y regiones*: 145-158. Rosario: Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional de Rosario.
- Bocelli, S. 2016. Motivos para dibujar la roca: un primer acercamiento al arte rupestre de La Aguadita (Tapso, Catamarca). *Comechingonia* 20 (2): 105-126.
- Boschín, M. T., M. T. R. Hedges y A. M. Llamazares. 1999. Dataciones absolutas de arte rupestre de la Argentina. *Ciencia Hoy* 9 (50): 1-25.
- Bourdieu, P. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. 1979. *The Logic of Practice*. Londres: Routledge.

- Bradley, R. 2000. *An Archaeology of Natural Places*. London and New York: Routledge.
- Bradley, R., F. Criado Boado y R. Fábregas Valcárcel. 1994. Rock Art Research as Landscape Archaeology: A Pilot Study in Galicia, North-West Spain. *World Archaeological* 25 (3): 374-390.
- Buono, H. y S. Bocelli. 2015. Motivados por 'la aguadita': un primer acercamiento al arte rupestre (Tapso, Catamarca). Ponencia presentada en el II *Taller de Arqueología de la Sierra de Ancasti y zonas aledañas* (TASA 2015). Anquincila.
- Burgos, O. 2014. ¿Tromp l'oeil en pinturas rupestres? Síntesis dinámica de la figura "el danzarín". Sitio arqueológico La Tunita. *Comechingonia Virtual* VIII (2): 125-136.
- Cabrera, A. L. 1976. *Regiones fitogeográficas argentinas*. Enciclopedia Agropecuaria, Fascículo 1. Buenos Aires: Acmé.
- Calomino, E. A. 2009. El arte rupestre en el área oriental de Catamarca: el sitio Piedra Pintada (Departamento de El Alto), ponencia presentada en las *VIII Jornadas de Jóvenes Investigadores en Ciencias Antropológicas*, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Buenos Aires.
- Calomino, E. A. 2012. El arte rupestre en el área oriental de Catamarca: el sitio Piedra Pintada (Dpto. El Alto), en: N. Kuperszmit, T. Lagos Mármol, L. Mucciolo y M. Sacchi (comp) *Entre pasados y presentes III. Estudios Contemporáneos en Ciencias Antropológicas*: 549-560. Buenos Aires: Mnemosyne.
- Calomino, E. A. 2014. *Imágenes y Paisajes en el oriente de Catamarca: el arte rupestre de Los Algarrobales* (Dpto. El alto, Argentina). Seminario de Investigación. Sede del Incipit, Santiago de Compostela, España. 06 de marzo de 2014.
- Calomino, E. A. 2015. Personas, objetos y lugares. Una discusión teórica-metodológica sobre la representación y la agencia en la cultura material. *Complutum*. Enviado.
- Calomino, E. A. 2016. Repensando imágenes para el arte rupestre de la Sierra El Alto-Ancasti (El Alto, Oriente de Catamarca, Argentina). *Sociedades Precapitalistas* 6 (01): 1-18.
- Calomino, E. A. y L. Gheco. 2014. Una mirada a los procesos particulares y las historias compartidas del arte rupestre de la Sierra de Ancasti (Provincia de Catamarca, Argentina), ponencia presentada en el *I Congreso Nacional de Arte Rupestre*. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Santa Fe, Argentina.
- Calomino E. A., H. Buono y V. Zuccarelli. 2013. El arte rupestre de Los Algarrobales (Dpto. el Alto, Catamarca). *Actas del I Taller de Arqueología de la Sierra de Ancasti y zonas aledañas* (TASA). Tapso, Catamarca.
- Cisterna, C. E. 2003. Faja Intrusita La Majada, sierra de Ancasti, Catamarca: Caracterización petrológica-estructural. *Revista de la Asociación Geológica Argentina* 58 (1): 20-30.
- Clottes, J. y J. D. Lewis-Williams. 2001. *Los chamanes de la prehistoria*. Madrid: Ariel.
- Coll, L., M. Basile y N. Ratto. 2016. Arte rupestre y visibilidad: una primera aproximación para la región de Fiambalá (Departamento Tinogasta, Catamarca), en: F. Oliva, A.M. Rocchietti y F. Solomita (eds) *Imágenes Rupestres: lugares y regiones*: 169-180. Rosario: Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional de Rosario.

- Criado Boado, F. 1993a. Visibilidad e interpretación del registro arqueológico. *Trabajos de Prehistoria* 50: 39-56.
- Criado Boado, F. 1993b. Límites y Posibilidades de la Arqueología del Paisaje. *SPAL Revista de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla* 2: 9-55.
- Criado Boado, F. 1999. Del Terreno al Espacio: Planteamientos y Perspectivas para la Arqueología del Paisaje. *CAPA (Criterios y Convenciones en Arqueología del Paisaje)* 6. Santiago de Compostela: Laboratorio de Arqueología e Formas Culturais.
- Criado Boado, F. 2001. Problems, functions and conditions of archaeological knowledge. *Journal of Social Archaeology* 1 (1): 126-146.
- Criado Boado, F. 2012. *Arqueológicas. La razón perdida. La construcción de la inteligencia arqueológica*. Barcelona: Bellaterra.
- Criado Boado, F. 2015. Archaeologies of Space: an inquiry into Modes of Existence of Xscapes, en K. Kristiansen, L. Smejda, J. Turek (eds) *Paradigm Found. Archaeological Theory –Present, Past and Future*: 61-83. Oxford: Osbow Books.
- Criado Boado, F. y R. Fábregas Valcarce. 1989. The megalithic phenomenon of northwest Spain: main trends. *Antiquity* 63 (241): 682-696.
- Criado Boado, F. y R. Penedo Romero. 1989. Cazadores y salvajes: una contraposición entre el arte Paleolítico y el arte Postglaciar Levantino. *Munibe* 41: 3-22.
- Criado Boado, F. y R. Penedo Romero. 1993. Art, time and thought: a formal study comparing Palaeolithic and postglacial art. *World Archaeology* 25 (2): 187-203.
- Dantas, M. y K. J. Knudson. 2015. Isótopos de estroncio: cría, circulación y apropiación de camélidos en Aguada de Ambato (Catamarca, Argentina). *Intersecciones en Antropología* 17: 239-250.
- De Hoyos, M. 2007. Imágenes contrapuestas. Las manifestaciones rupestres de las sociedades Aguada y de Desarrollos Regionales, ponencia presentada en el XVI Congreso Nacional de Arqueología Argentina, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy. San Salvador de Jujuy, Jujuy.
- de la Fuente, N. R. 1969. La Cultura de la Aguada: nuevos aportes para su estudio. *Diario La Prensa* 23/11. Buenos Aires.
- de la Fuente, N. R. 1979a. Arte Rupestre en la región de Ancasti, provincia de Catamarca. *Antiquitas* 2: 408-418.
- de la Fuente, N. R. 1979b. Nuevos descubrimientos del arte rupestre de la región de Ancasti, provincia de Catamarca. *Revista del Centro de Estudios de Regiones Secas* 1 (2): 5-8.
- de la Fuente, N. R. 1983. Arte rupestre de la región de Ancasti, Catamarca. *Actas del Congreso de Arqueología del Noroeste Argentino*. Universidad Nacional del Salvador. Buenos Aires.
- de la Fuente, N. R. 1990. Nuevas pinturas rupestres en la ladera oriental de la Sierra de Ancasti-Catamarca. *Revista del Centro de Estudios de Regiones Secas* 7: 3-6.

- de la Fuente, N. y G. Arrigoni. 1970/75. Arte Rupestre en la Región Sudeste de la Provincia de Catamarca. *Actas y Trabajos del Primer Congreso de Arqueología Argentina*: 177- 203. Rosario, Santa Fe.
- de la Fuente, N. R. y M. B. de Gómez. 1989. Arte rupestre en el alero 'El Lechico', Dpto. El Alto-Provincia de Catamarca. *Shincal* 1: 25-38.
- de la Fuente, N. R. y A. Díaz Romero. 1974. Un conjunto de figuras antropomorfas del yacimiento de La Tunita, provincia de Catamarca. *Revista del Instituto de Antropología* 5: 35-37.
- de la Fuente, N. R. y A. Díaz Romero. 1979a. El arte rupestre de la región de Ancasti, Catamarca., en *Miscelánea de arte rupestre de la República Argentina*. Barcelona: Instituto de Prehistoria y Arqueología, Diputación Provincial.
- de la Fuente, N. R. y A. Díaz Romero. 1979b. Algunos motivos del arte rupestre de la zona de Ancasti (Prov. de Catamarca). *Misceláneas de Arte Rupestre de la República Argentina* 1: 37-59.
- de la Fuente, N., D. C. Nazar y E. Pelli. 2005. Documentación y diagnóstico del arte rupestre de La Tunita, Provincia de Catamarca, República Argentina, en Comisión Organizadora de la V Mesa de la Cultura de la Aguada y su Dispersión (ed) *La Cultura de La Aguada y sus Expresiones Regionales*: 227. La Rioja: EUDELAR.
- de la Fuente, N. R., E. A. Tapia y J. M. Reales. 1982. Nuevos motivos del arte rupestre en la sierra de Ancasti, provincia de Catamarca. *Prehistoria y Arqueología*: 13-28.
- de la Fuente, N. R., E. A. Tapia y J. M. Reales 1983. *Otras manifestaciones de arte rupestre en la región de Ancasti, Provincia de Catamarca*. Centro de Investigaciones Antropológicas. Facultad de Humanidades: Universidad Nacional de Catamarca
- Difrieri, H. 1943. Morteros indígenas en Ancasti. *GAEA Anales de la Sociedad Argentina de Estudios Geográficos* 2 (7): 383-416.
- Dlugosz, J. 2005. Prospecciones arqueológicas en los sitios Los Pedraza y Los Corpitos, Dpto. El Alto, Pcia. de Catamarca. Trabajo Final de Grado. Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo. Universidad Nacional de Tucumán. San Miguel de Tucumán.
- Dobres, M. A. y J. E. Robb. 2000. Agency in archaeology: Paradigm or platitude?, en M. Dobres y J. Robb (eds) *Agency in Archaeology*: 3-17. Londres: Routledge.
- Dobres, M. A. y J. E. Robb. 2005. 'Doing' Agency: Introductory Remarks on Methodology. *Journal of Archaeological Method and Theory* 12 (3): 159-166.
- Eco, U. 1992 [1962]. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Egea, D. 2015. Tallando en espacios rupestres. Tecnología lítica en una cueva pintada del este catamarqueño. Disertación Inédita. Escuela de Arqueología. Universidad Nacional de Catamarca.
- Eguía, L. e I. Gerola. 2016. Guayamba II: Una caracterización del espacio doméstico a través del material lítico y cerámico. *Actas del XIX Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. Serie Monográfica y Didáctica, Vol.54: 2010-2014. Tucumán.
- Eguia L., C. Prieto e I. Gerola. 2017. Guayamba 2: Abordando el Espacio Doméstico en los Bosques Orientales de Catamarca". Dossier: Una historia local de los límites entre Mundos: Arqueología de la Sierra de El Alto-Ancasti, Provincia De Catamarca. *Comechingonia* 20 (2): 43-72.

Engelmark, R. y T. B. Larsson. 2005. Rock art and environment: toward increased contextual understanding, en M. Santos Estévez y A. Troncoso Meléndez (coord) *TAPA Reflexiones sobre Arte Rupestre, Paisaje, Forma y Contenido* 33: 113- 122. Santiago de Compostela: Laboratorio de Arqueología da Paisaxe. Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento CSIC-Xunta de Galicia.

Fiore, D. 2005. Puentes de Agua para el arte mobiliario: la distribución espacio-temporal de artefactos óseos decorados en Patagonia Meridional y Tierra del Fuego. *Cazadores Recolectores del Cono Sur* 1: 137-147.

Fiore, D. 2006a. Perspectivas teórico-metodológicas en arqueología del arte rupestre, mobiliario y corporal. *Newsletter*. 5. Publicación electrónica de la Facultad de Ciencias Sociales. UNICEN. <http://www.soc.unicen.edu.ar/newsletter/>

Fiore, D. 2006b. Poblamiento de imágenes: arte rupestre y colonización de la Patagonia. Variabilidad de cambio en tiempo y espacio, en D. Fiore y M. M. Podestá (eds) *Tramas en la Piedra. Producción y Usos del Arte Rupestre*: 42- 61. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología, Asociación Amigos del INA, World Archaeological Congress.

Fiore, D. 2007. The economic side of rock art: concepts on the production of visual images. *Rock Art Research* 24 (2): 149- 160.

Fiore, D. y M. I. Hernández Llosas. 2007. Miradas rupestres. Tendencias en la investigación del arte parietal en Argentina. *Relaciones* 32: 217-242.

Fiore, D. y M. Podestá. 2006. Las tramas conceptuales en el arte rupestre, en D. Fiore y M. Podestá (eds) *Tramas en la piedra. Producción y Uso del Arte Rupestre*: 110-132. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología, Asociación Amigos del INA, World Archaeological Congress.

Gastaldi, M. R., L. Gheco, E. Moreno, G. Granizo, M. Ahumada, D. Egea y M. Quesada. 2016. Primeros resultados de las excavaciones estratigráficas en Oyola 7 (Sierra de El Alto-Ancasti, provincia de Catamarca, Argentina). *Comechingonia* 20 (2): 73-103.

GEONOA Consultora Agropecuaria. 2009. Proyecto de Reforestación con Especies Nativas en la Localidad de los Algarrobales-Departamento El Alto Provincia de Catamarca. Informe Final. MS.

Gheco, L. 2010. *Jaguares, guerreros y serpientes. Historia y estética del arte prehispánico de Ancasti- El Alto. Informe final. Fondo Nacional de las Artes*. MS.

2012. *Una Historia en la Pared. Hacia una Visión diacrónica del Arte Rupestre de Oyola*. Disertación Inédita. Escuela de Arqueología, Universidad Nacional de Catamarca. Catamarca.

2017. El Laberinto de las Paredes Pintadas. Una Historia de los Abrigos con Arte Rupestre de Oyola, Catamarca. Disertación Inédita. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba.

Gheco, L y M. Quesada. 2010. El arte rupestre de Oyola: un caso de narrativas superpuestas, ponencia presentada en las *9nas Jornadas de Humanidades*, Universidad Nacional de Catamarca. Catamarca.

Gheco, L y M. Quesada. 2012. El arte rupestre de Oyola: un caso de narrativas superpuestas. *Aportes Científicos de Humanidades* 9: 228-244.

- Gheco, L., M. Quesada, S. Dolinko, S. Szir y M. I. Baldasarre. 2013a. Montajes policrómicos en el arte rupestre prehispánico de Oyola, provincia de Catamarca-Argentina, en *Las Redes del Arte*: 149-160. Buenos Aires: CAIA.
- Gheco, L., M. Quesada, G. Ybarra, A. Poliszuk y O. Burgos. 2013b. Espacios rupestres como 'obras abiertas': una mirada a los procesos de confección y transformación de los abrigos con arte rupestre del este de Catamarca (Argentina). *Revista Española de Antropología Americana* 43 (2): 353-368.
- Gheco, L., R. Álvarez, A. Poliszuk, M. Quesada, A. Pifferetti e I. Dosztal. 2015a. Caracterización química de pinturas rupestres prehispánicas del sitio arqueológico de Oyola mediante sem-eds, drx, ft-ir y frx (Catamarca, Argentina), en A. Pifferetti e I. Dosztal (comp) *Arqueometría Argentina. Metodologías Científicas Aplicadas al Estudio de Bienes Culturales*: 271-284. Buenos Aires: Alpha.
- Gheco, L., S. Meléndez, M. Quesada, G. Granizo, M. Gastaldi, M. A. López. 2015b. Arqueología e historia de los paisajes culturales de las serranías de El Alto-Ancasti, en: R. del Valle Roríguez y M. A. López (eds) *Arqueología y Paleontología de la Provincia de Catamarca*: 153-163. Buenos Aires: Fundación de Historia Natural Félix de Azara.
- Giddens, A. 1995. *La Constitución de la Sociedad. Bases para la Teoría de la Estructuración*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Gombrich, E. 1992. *Sobre la Interpretación de la Obra de Arte. El Qué, el Porqué y el Cómo*. Comunicación inédita presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, Madrid, 30 de enero de 1992.
- Gómez, M. B. y N. De la Fuente. 1989. Arte rupestre en el alero El Lechico, Dpto. del Alto, Provincia de Catamarca. *Shincal* 1: 25-37.
- González, A. R. 1961/64. La cultura de La Aguada del N. O. Argentino. *Revista del Instituto de Arqueología* 2-3.
- González, A. R. 1977. *Arte Precolombino de la Argentina. Introducción a su Historia Cultural*. Buenos Aires: Valero.
- González, A. R. 1998. *Arte Precolombino. Cultura La Aguada. Arqueología y Diseños*. Buenos Aires: Filmediciones Valero.
- González, A. R. y M. Baldini. 1992. La Aguada y el proceso cultural del NOA- origen y relaciones con el área andina. *Boletín del Museo Regional de Atacama* 4: 6-24.
- González-Ruibal, A. 2007. Arqueología Simétrica: Un giro teórico sin revolución paradigmática. *Complutum* 18: 283-319.
- Gordillo, I. 1994. Arquitectura y Religión en Ambato. Organización socio-espacial del ceremonialismo. *Publicaciones CIFYH, UNC* 47: 55-110.
- Gordillo, I. 1996/97. Una Cuestión de Tiempo. *Shincal* 6: 15-25.
- Gordillo, I. 1998. Del barro a la figura. Caracterización de la alfarería Aguada de Ambato, en Fundación Argentina de Antropología (ed) *Homenaje. Alberto Rex González. 50 Años de Aportes al Desarrollo y Consolidación de la Antropología Argentina*: 285- 308. Buenos Aires: FADA.

- Gordillo, I. 2004a. El Sitio Ceremonial de La Rinconada. Organización Socioespacial y Religión en Ambato, Catamarca. Disertación Inédita. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.
- Gordillo, I. 2007a. Detrás de las paredes... Arquitectura y espacios domésticos en el área de La Rinconada (Ambato, Catamarca), en A. E. Nielsen, M. C. Rivolta, V. Seldes, M. M. Vázquez y P. H. Mercolli (eds) *Procesos Sociales Prehispánicos en los Andes Meridionales: Perspectivas desde la Casa, la Comunidad y el Territorio*: 65-98. Córdoba: Brujas.
- Gordillo, I. 2009a. Dominios y recursos de la imagen. Iconografía cerámica del valle de Ambato (Catamarca, Argentina). *Estudios Atacameños* 37: 99-121.
- Gordillo, I. 2009b. *El Sitio Ceremonial La Rinconada. Organización Socioespacial y Religión en Ambato (Catamarca, Argentina)*. Oxford: British Archaeological Reports.
- Gordillo, I. 2011a. Arqueología del sector septentrional de la sierra de El Alto-Ancasti, Catamarca, ponencia presentada en el *III Taller Internacional del Noroeste Argentino y Andes Centro-Sur (TANOA III): Arqueología y Etnohistoria de la vertiente oriental de los Andes*, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy. San Salvador de Jujuy.
- Gordillo, I. 2012b. El Concepto de 'Motivo' en la Arqueología del Arte. MS.
- Gordillo, I. y M. Basile. 2017. Los Unos y los Otros Contraposición y Reflexiones sobre Distintos Universos Expresivos del NOA Prehispánico. MS.
- Gordillo, I. y E. A. Calomino. 2010. Arte rupestre en el sector septentrional de la Sierra El Alto-Ancasti (dpto. El Alto, Catamarca). *Actas del VIII Simposio Internacional de Arte Rupestre*: 251- 255. Tucumán.
- Gordillo, I. y E. A. Calomino. 2012/13. Trabajos Arqueológicos de Campo en Los Algarrobales. Departamento de El Alto (Catamarca). Informes elevados ante la Dirección provincial de Antropología de Catamarca. MS.
- Gordillo, I., M. Baldini y M. F. Kusch. 2000. Entre objetos, rocas y cuevas: significado y relaciones entre la iconografía rupestre y mobiliario de Aguada, en M. Podestá y M. de Hoyos (eds) *Arte en las Rocas. Arte Rupestre, Menhires y Piedras de Colores en Argentina*: 101- 112. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- Gordillo I., E. Calomino y S. Bocelli. 2016. De cuevas y aleros. Arte rupestre en Tapso, Catamarca, ponencia presentada en el *Segundo Congreso Nacional de Arte Rupestre*. Facultad de Ciencias Humanas, Universidad de Río Cuarto. Río Cuarto, Córdoba.
- Gordillo, I., L. Eguia y J. M. Vaquer. 2013. Primera aproximación a las representaciones rupestres en la jurisdicción de Tapso, Catamarca, ponencia presentada en el *I Taller de Arqueología de la Sierra de Ancasti (TASA)*. Tapso, El Alto, Catamarca.
- Gordillo, I., J. M. Vaquer y M. Basile. 2010. Prospecciones arqueológicas en Andalgalá (Catamarca): resultados y perspectivas. *Intersecciones en Antropología* 11: 261-275.
- Gordillo, I., V. Zuccarelli y L. Eguia. 2013. Las casas del sol naciente. Arqueología de la vertiente oriental de El Alto-Ancasti, en B. Ventura, M. B. Cremonte y M. G. Ortiz (eds) *Arqueología y Etnohistoria de la Vertiente Oriental de los Andes de Argentina y Bolivia*: 111-134. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.

- Gordillo, I., E. Calomino, L. Eguía, V. Zuccarelli, B. Vindrola, L. Milani, C. Prieto y S. Bocelli. 2013. Investigaciones arqueológicas en la vertiente Oriental de la Sierra El Alto-Ancasti (Dpto. El Alto, Catamarca). *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*: 449-450. La Rioja.
- Gordillo, I., M. De Hoyos, J.M. Vaquer, H. Bueno, E. Calomino, L. Eguia, V. Zuccarelli, L. Milani, B. Vindrola, C. Prieto y S. Bocelli. 2015. De Valles, Cumbres y Yungas. Investigaciones arqueológicas en los departamentos de Ambato y El Alto, Catamarca, en R. del Valle Rodríguez (coord) *Arqueología y Paleontología de la Provincia de Catamarca*: 119-126. Buenos Aires: Fundación de Historia Natural Félix de Azara.
- Gordillo, I., J. M. Vaquer, H. Bueno, E. A. Calomino, L. Eguia, V. Zuccarelli, L. Milani, B. Vindrola, C. Prieto, S. Bocelli y L. Pey. 2013. De Valles, Cumbres y Yungas. Investigaciones arqueológicas en los Departamentos de Ambato y El Alto, Catamarca, poster presentado en la *Feria del Libro de Catamarca*. Catamarca.
- Gordillo, I., J. M. Vaquer, H. Bueno, E. A. Calomino, L. Eguia, V. Zuccarelli, L. Milani, B. Vindrola, C. Prieto, S. Bocelli y L. Pey. 2014. Investigaciones Arqueológicas. Catamarca. De Valles a Yungas. *Reconciliando Mundos* Año 3, N° 22: 30-37.
- Gordillo, I., E. Calomino y S. Bocelli. 2016. De Cuevas y Aleros: Arte Rupestre en Tapso (Catamarca), ponencia presentada en el *Segundo Congreso Nacional de Arte Rupestre*. Facultad de Ciencias Humanas, Universidad de Río Cuarto. Río Cuarto, Córdoba.
- Gordillo I., V. Zucarelli, I. Gerola y J. M. Letelier. 2017. Informe a la Dirección provincial de Antropología de Catamarca año 2016. MS.
- Gosden, C. 1994. Landscape - a usefully ambiguous concept. *Archaeology in Oceania* 29: 113-116.
- Gosden, C. 2001. Making Sense: Archaeology and Aesthetics. *World Archaeology* 33 (2): 163-167.
- Gramajo de Martínez, A. J. 2001. *Solar de mis mayores. La Concepción del Alto*. Santiago del Estero: Ediciones V Centenario.
- Gramajo de Martínez, A. J. y H. Martínez Moreno. 1978. Otros Aportes al Arte Rupestre del Este Catamarqueño. *Antiquitas* 26-27: 12-17.
- Gramajo de Martínez, A. J. y H. Martínez Moreno. 1982. Otros aportes al arte rupestre del este catamarqueño. *Estudio* 3: 77-88.
- Granizo, A. 2012. Arqueología de la escala social doméstica en las serranías de Ancasti (primer milenio d.C.). *Aportes Científicos desde Humanidades* 9: 245-258.
- Gudemos, M. 2003. ¿Una danza de integración regional en las pinturas rupestres de La Salamanca? *Revista Española de Antropología Americana* 33: 83-119.
- Harman, J. 2008. Using Decorrelation Stretch to Enhance Rock Art Images. Disponible en: <http://dstretch.com/AlgorithmDescription.html>
- Harris, E. 1991. *Principios de estratigrafía arqueológica*. Barcelona: Crítica.
- Hedges, R., Ch. B. Ramsey, G. J. Van Klinken, P. B. Pettitt, Ch. Nielsen-Merch, A. Etchegoyen, J. Fernandez Niello, M. T. Boschín y A. M. Llamazares. 1998. Methodological Issues in the 14C Dating of Rock Paintings. *Radiocarbon* 40 (1): 35-44.

- Hernández Llosas, M. I. 1985. Diseño de Investigación para Representaciones Rupestres, en FECIC PROINDARA (*Programa de Investigación y Documentación de Arte Rupestre Argentino*), Buenos Aires.
- Hernández Llosas, M. I. 2001. Arte rupestre del Noroeste Argentino: Orígenes y contexto de producción, en E. E. Berberían y A. E. Nielsen (eds) *Historia Argentina Prehispánica*, Tomo I: 389- 446. Córdoba: Brujas.
- Hernando González, A. 2001. Factores estructurales en la construcción social del paisaje, en V. Villoch Vázquez (coord) *Curso de Especialización en Gestión Arqueológica del Patrimonio Cultural. Módulo 4: Introducción a la Arqueología del Paisaje*: 35-40. Santiago de Compostela: Laboratorio de Arqueología e Formas Culturais, Universidad de Santiago de Compostela.
- Hodder, I. 1987. *The archaeology of contextual meanings*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- Jones, A. 2006. Animated images. Images, agency and landscape in Kilmartin, Argyll, Scotland. *Journal of Material Culture* 11: 211-225.
- Kligmann, D. y E. País. 2007. Una primera aproximación a los motivos serpentiformes de la iconografía Aguada del NOA. *Intersecciones en Antropología* 8: 49-67.
- Kopytoff, I. 1991. La biografía cultural de las cosas: La mercantilización como proceso, en A. Appadurai (ed) *La Vida Social de las Cosas. Perspectiva Cultural de las Mercancías*: 89-142. México: Grijalbo.
- Kriscautzki, N. 1996a. Sistemas productivos y estructuras arqueológicas relacionadas con la producción agropecuaria en el Valle de Catamarca. *Shincal* 6: 65-69.
- Kriscautzki, N. 1996b. Nuevos aportes de la arqueología del Valle de Catamarca. *Shincal* 6: 27-35.
- Kusch, M. F. 1991. Forma, diseño y figuración en la cerámica pintada y grabada de la Aguada, en M. M. Podestá, M. I. Hernández Llosas y S. F. Renard de Coquet (eds) *El Arte Rupestre en la Arqueología Contemporánea*: 14-24. Buenos Aires: Podestá.
- Kusch, M. F. 1996. Investigaciones arqueológicas en la localidad de Bañados del Pantano (La Rioja). *Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael* 25: 63-73.
- Kusch, M. F. 2000. Coincidencias y diferencias: La cerámica Portezuelo y el arte rupestre de Catamarca, en M. Podestá y M. De Hoyos (eds) *Arte en las Rocas. Arte Rupestre, Menhires, y Piedras de Colores en Argentina*: 95- 100. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- Laguens, A. G. 2004. Arqueología de la diferenciación social en el valle de Ambato, Catamarca, Argentina (s. II-VI d.C.): El actualismo como metodología de análisis. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXIX*: 137-161.
- Laguens, A. G. y M. I. Bonnin. 2005. Recursos materiales y desigualdad social en la arqueología de Ambato, Catamarca, en *La cultura de la Aguada y sus expresiones regionales*: 23-34. La Rioja: Eudelar.
- Laguens, A., G. G. Figueroa y M. Dantas. 2013. Tramas y prácticas agro-pastoriles en el Valle de Ambato, Catamarca (siglos VI y XI d.C.). *Arqueología* 19 (1): 131-152.
- Ledesma, R. 2012. El arte rupestre como expresión gráfica en las microrregiones Cafayate y Santa Bárbara (Salta). *Comechingonia* 16: 129-146.

- Lewis-Williams, D. y T. Dowson. 1988. The signs of all times. *Current Anthropology* 29: 201-245.
- Llamazares, A. M. 1993. El Arte Rupestre de Los parajes de La Tunita y La Toma, Ladera Oriental de la Sierra de Ancasti, Catamarca, Visto 9 de agosto de 2011, <http://www.desdeamerica.org.ar/textos_arte.html>
- Llamazares, A. M. 1997/98. Arte rupestre en la cueva de La Candelaria, provincia de Catamarca. *Publicaciones Arqueología* 50: 1-26.
- Llamazares, A. M. 1999/2000. Arte rupestre de la cueva La Candelaria, Provincia de Catamarca. *Publicaciones Arqueología* 50:11-27.
- Llamazares, A. M. 2004. Arte chamánico: visiones del universo, en A. M. Llamazares y C. Martínez Sarasola (eds) *El Lenguaje de los Dioses. Arte, Chamanismo y Cosmovisión Indígena en Sudamérica*: 115-137. Buenos Aires: Biblos.
- Llobera, M. 2007. Reconstructing visual landscapes. *World Archaeology* 39 (1): 51-69.
- Maier, M., A. M. Llamazares y S. Parera. 2007. Nuevos hallazgos de componentes psicoactivos en pinturas rupestres de la Provincia de Catamarca, Argentina, poster presentado en el 2do Congreso Argentino y 1ro Latinoamericano de Arqueometría, Comisión Nacional de Energía Atómica. Buenos Aires.
- Mañana Borrazás P., R. Blanco Rotea y X. M. Ayán Vila. 2002. Arqueotectura 1: Bases teórico-metodológicas para una Arqueología de la Arquitectura. *TAPA Trabajos de Arqueología e Patrimonio*. Santiago de Compostela: Laboratorio de Patrimonio, Paleoambiente e Paisaxe. Instituto de Investigaciones Tecnológicas, Universidade de Santiago de Compostela.
- Martel, A. R. 2004. Cacao 3 (Cc3), arte rupestre del Formativo Temprano en Antofagasta de la Sierra, Catamarca, Argentina. *Andes* 15: 27-45.
- Martel, A. R. 2010. Arte rupestre de pastores y caravaneros. Estudio contextual de las representaciones rupestres durante el período Agroalfarero Tardío (900 d.C. - 1480 d.C.) en el Noroeste argentino. Disertación inédita. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Menecier de Barrionuevo, M. A. 1977. *Leyenda de la piedra pintada del Tipán*. Catamarca: Universidad Nacional de Catamarca.
- Menghin, O. 1957. Estilos de arte rupestre de Patagonia. *Acta Prehistórica* 1: 57-87.
- Moreno, E. 2014. Materias primas, instrumentos líticos y prácticas domésticas en las serranías de El Alto Ancasti, Catamarca. *Cuadernos del INAPL - Series Especiales* N°2 Vol. 2: 141-160.
- Moreno, E. y D. Egea. 2014. Visitas en el tiempo. Tecnología lítica de una cueva con arte rupestre en el este catamarqueño. *Arqueología* 22 (1): 223-232.
- Moreno, E. y M. Quesada. 2012. Análisis preliminar del conjunto arqueofaunístico de El Taco 19, Sierras de El Alto-Ancasti, Catamarca. *Comechingonia* 16 (2): 155-162.
- Moreno, E. y N. Sentinelli. 2011. Tecnología lítica en las sierras de El Alto-Ancasti, Catamarca. *Cuadernos FHyCS-UNJu* 45: 95-115.
- Murra, J. A., E. Baldo, C. Galindo, C. Casquet, R. Pankhurst, C. Rapela y J. Dahlquist. 2011. Sr, C and O isotope composition of marbles from the Sierra de Ancasti, Eastern Sierras Pampeanas, Argentina: age

- and constraints for the Neoproterozoic–Lower Paleozoic evolution of the proto-Gondwana margin. *Geological Acta* 9 (1): 79-92.
- Nazar, C. D. 2003a. *Parque Arqueológico La Tunita. Puesta en Valor Integral del Arte Rupestre de la Vertiente Oriental de la Sierra de Ancasti. Catamarca*. República Argentina. Disertación de Maestría Inédita. Sede Santa María de la Rábida, Universidad Internacional de Andalucía. Sevilla.
- Nazar, C. D. 2003b. *Relevamiento Arqueológico de la Zona Austral de la Sierra de Ancasti (Provincia de Catamarca)*. Catamarca: Centro Editor. Universidad Nacional de Catamarca.
- Nazar, C. D. 2010. Entre el valle, la sierra y la llanura. Una mirada a la problemática Aguada desde el valle de Catamarca. *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología*. Mendoza.
- Nazar, D. C. y G. de La Fuente. 2009. Parque Arqueológico La Tunita. Una propuesta de protección y puesta en valor del arte rupestre de la cuenca Ipizca-Icaño, en M. Sepúlveda R., L. Briones M. y J. Chacama (eds) *Crónicas sobre la Piedra. Arte Rupestre de las Américas*: 47-60. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá.
- Nazar, C., G. de La Fuente y L. Gheco. 2014. Entre cebiles, cuevas y pinturas. Una mirada a la estética antropomorfa del arte rupestre de La Tunita, Catamarca, Argentina. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 19 (1): 37-51.
- Nazar, D. C., G. A. de La Fuente y S. Vera. 2010. Estudios tecnológicos y de composición de mezclas pictóricas de La Tunita, Catamarca, Argentina. *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología*. Mendoza.
- Nazar, C., L. Gheco y C. Barot. 2010. El arte rupestre de La Tunita y La Toma, Cuenca Media e Inferior de los Ríos Chico y Los Molinos, Departamento Ancasti, Provincia de Catamarca, Argentina. *Actas VIII Simposio Internacional de Arte Rupestre*: 131-135. Tucumán.
- Nazar, C., L. Gheco y C. Barot. 2012. Avances en la documentación del sitio La Tunita (Catamarca, Argentina). *Comechingonia* 16: 299-308.
- Nazar, D. C., L. Gheco y G. de La Fuente. 2013. Las pinturas rupestres tardías de la cuenca Ipizca-Icaño, Sierra de Ancasti, Catamarca, Argentina. Ponencia presentada en el *I Taller de Arqueología de la Sierra de Ancasti y zonas aledañas. TASA 2013*. Tapso. Catamarca.
- Nazar, D. C., G. de La Fuente y L. Gheco. 2014. Entre cebiles, cuevas y pinturas. Una mirada a la estética antropomorfa del arte rupestre de La Tunita, Catamarca, Argentina. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 19: 37-51.
- Nielsen, A. 1995. Architectural Performance and the Reproduction of Social Power, en J. Skibo, W. Walker y A. Nielsen (eds) *Expanding Archaeology*: 47-66. Salt Lake City: University of Utah Press.
- Olsen, B. 2003. Material Culture after text: Re-Membering Things. *Norwegian Archaeology* 36 (2): 87-104.
- Olsen, B. 2007. Genealogías de la asimetría: por qué nos hemos olvidado de las cosas, en A. González-Ruibal (ed) *Arqueología Simétrica: Un giro teórico sin revolución paradigmática*. *Complutum* 18: 287-291. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Olsen, B. 2010. *In Defense of Things: Archaeology and the Ontology of Objects*. Lanham, MD: AltaMira.

- Páez, M. C. y M. Giovannetti. 2008. Tipologizando Identidades: reflexiones sobre la construcción de identidades étnicas en la Arqueología del NOA. Avá (Posadas) N°13, visto 01 de junio de 2011, <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&>
- Pérez Gollán, J. A. 1991. La Cultura de la Aguada vista desde el Valle de Ambato. *Arqueología* 46: 157-174.
- Pastor, S. 2012a. Acerca de la metamorfosis humano-felino en el arte rupestre de Serrezuela (Córdoba, Argentina). *Anales del Museo de Historia*: 144-165.
- Pastor, S. 2012b. Arte rupestre del Norte de Guasapampa y Serrezuela. Construcción del paisaje y reproducción social en las Sierras de Córdoba (Argentina). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 17 (1): 95-115.
- Pastor, S. 2012c. Arte rupestre, paisaje y tensión social: un caso de estudio en Córdoba, Argentina. *Revista de Antropología* 26: 7-32.
- Pastor, S. 2016. Arte rupestre del sector central de las sierras de Córdoba (Argentina). Construcción de memoria e imposición de olvidos, en F. Oliva, A. M. Rocciotti y F. Solomita Banfi (eds) *Imágenes Rupestres: Lugares y Regiones*: 367-378. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Pastor, S. y L. Tissera. 2016. Comunicación, identidad y límites sociales prehispánicos (sur de las Sierras Pampeanas, Argentina). Análisis de imágenes visuales en arte mueble y rupestre, ponencia presentada en el *XIX Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. Tucumán.
- Pastor S., A. Recalde, L. Tissera y M. Ocampo. 2015. Secuencias de producción e imposición iconográfica. Tendencias en el arte rupestre del occidente de Córdoba (Argentina), en J. Salazar (comp) *Condiciones de Posibilidad de la Reproducción Social en Sociedades Prehispánicas y Coloniales Tempranas en las Sierras Pampeanas (República Argentina)*: 41-83. Córdoba: Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos S.A. Segreti.
- Pastor S., A. Recalde, L. Tissera, M. Ocampo, G. Truyol, S. Chiavassa-Arias. 2015. Chamanes, guerreros, felinos: Iconografía de transmutación en el Noroeste de Córdoba (Argentina). *Boletín SIARB* 29: 71-85.
- Pedersen, A. 1970. Prospecciones de arte rupestre en la Sierra de Ancasti (Catamarca). *Actualidad Antropológica* 7: 6-8.
- Peirce, C.S. 1958. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. VIII: Review, Correspondence, and Bibliography*. Cambridge: Harvard University, MA.
- Quesada, M. y L. Gheco. 2009. El arte rupestre quiere que lo miren: espacios rituales en las serranías de El Alto-Ancasti, ponencia presentada en las *IX Jornadas de Humanidades*. San Carlos de Bariloche. Neuquén.
- Quesada, M. y L. Gheco. 2010. Estructura y práctica en el arte rupestre de las sierras de El Alto-Ancasti (Catamarca, Argentina). *Actas del VIII Simposio Internacional de Arte rupestre*: 30- 33. Tucumán.
- Quesada, M. y L. Gheco. 2011. Modalidades espaciales y formas rituales. Los paisajes rupestres de El Alto-Ancasti. *Comechingonia* 15: 17-37.
- Quesada, M. y L. Gheco. 2015. Tiempos, cuevas y pinturas. Reflexiones sobre la policromía del arte rupestre de Oyola (Provincia de Catamarca, Argentina). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 40 (2): 455-476.

- Quesada, M., M. Gastaldi y G. Granizo. 2012. Construcción de periferias y producción de lo local en las cumbres del Alto-Ancasti. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 37 (2): 435-456.
- Quesada, M., L. Gheco, G. Ybarra, O. Burgos y A. Polizsuk. 2010. Hacia una visión diacrónica del arte rupestre de la Sierra del Alto-Ancasti: el caso de Oyola. *Actas del VIII Simposio Internacional de Arte rupestre*: 136- 138. Tucumán.
- Quesada, M., L. Gheco, G. Ybarra, O. Burgos y A. Polizsuk. 2011. An investigation on the rock art at Oyola Caves, póster presentado en *Euromat 2011, Federation of European Materials Societies*. Montpellier, Francia.
- Quesada, M., L. Gheco, S. Boscatto, P. Vargas y P. Villagra. 2014. El otro arte rupestre de Ancasti. Los diseños grabados de Puesto La Mesada, el rastro del avestruz, la salamanca de Albigasta y Oyola (Provincia de Catamarca). Póster presentado en el *I Congreso Nacional de Arte Rupestre. CONAR 2014*. Rosario, Santa Fe.
- Quiroga, L. 1992 [1931]. *Petrografías y Pictografías de Calchaquí*. Buenos Aires: Tipográfica.
- Ratto, N. y M. Basile. 2009. Un recorrido marcado: Los grabados de Suri Potrero (Fiambalá, Dpto. Tinogasta, Catamarca), en N. Ratto (comp) *Entrelazando Ciencias. Sociedad y Ambiente antes de la Conquista Española*: 31- 66. Buenos Aires: Eudeba.
- Recalde, A. 2007/08. Representaciones rupestres del Período Agroalfarero Tardío en el Sector Oeste de las Sierras Centrales (Provincia de Córdoba). *Arqueología* 14: 239-249.
- Recalde, A. 2009. Diferentes entre iguales: El papel del arte rupestre en la reafirmación de identidades en el Sur del Valle de Guasapampa (Córdoba, Argentina). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 14 (2): 39-56.
- Recalde, A. 2010. Profundidad temporal y diversidad de los temas, soportes y contextos de producción identificados en el arte rupestre de la región central de las Sierras Grandes (provincia de Córdoba, Argentina). *Revista Española de Antropología Americana* 40 (2): 31-49.
- Recalde, A. 2012. Análisis de la construcción de las figuras equinas en el arte rupestre del Valle de Guasapampa como evidencia de una apropiación simbólica del conquistador (Córdoba, Argentina). *Chungara* 44 (1): 73-83.
- Recalde, A. 2014. El arte rupestre del Cerro Colorado (Sierras del Norte, Córdoba) como espacio de negociación de la memoria social. *Actas del 1º Congreso Nacional de Arte Rupestre*. Rosario.
- Recalde, A. 2015a. Paisajes con memoria. El papel del arte rupestre en las prácticas de negociación social del Sector Central de las Sierras de Córdoba (Argentina), en J. Salazar (comp) *Condiciones de Posibilidad de la Reproducción Social en Sociedades Prehispánicas y Coloniales Tempranas en las Sierras Pampeanas (República Argentina)*: 235-266. Córdoba: Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos Segreti.
- Recalde, A. 2015b. Representaciones en contexto. Características del paisaje rupestre de Cerro Colorado (Sierras del Norte, Córdoba, Argentina). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 40 (2): 523-548.
- Recalde A. y E. Colqui. 2016. Algo más que camélidos... Las representaciones de animales de Cerro Colorado (Sierras del Norte, Córdoba) y su papel en la construcción de identidades, ponencia presentada en el *XIX Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. Tucumán.

- Recalde, A. y S. Pastor. 2011. Variabilidad y dispersión de los diseños de camélidos en el occidente de Córdoba (Argentina). *Circulación de información, reproducción social y construcciones territoriales prehispánicas. Comechingonia* 15: 93-114.
- Recalde, A. y S. Pastor. 2012. Contextos 'públicos' y 'privados' para la ejecución del arte rupestre en el Valle de Guasapampa (Córdoba, Argentina). *Latin American Antiquity* 23 (3): 327-345.
- Rodríguez Curletto, S. 2008. Procesos de construcción de identidades locales en torno al pasado prehispánico y estrategias de conservación para las representaciones rupestres del sitio arqueológico Ampolla 1 (Dpto. Santa Rosa, Catamarca). Pasantía Institucional de la Carrera inédita para optar por el grado de Técnico Universitario en Documentación y Museología Arqueológica. Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo. Universidad Nacional de Tucumán.
- Sanders, D. 1990. Behavioral conventions and archaeology: Methods for the analysis of ancient architecture, en S. Kent (ed) *Domestic Architecture and Use of Space. An Interdisciplinary Cross-Cultural Study*: 21-59. Cambridge: Cambridge University Press.
- Santos Estévez, M. 2001. Arte rupestre prehistórico y paisajes arqueológicos, en V. Villoch Vázquez (coord) *Curso de Especialización en Gestión Arqueológica del Patrimonio Cultural. Módulo 4: Introducción a la Arqueología del Paisaje*: 51-55. Santiago de Compostela: Laboratorio de Arqueología e Formas Culturais, Universidade de Santiago de Compostela.
- Santos Estévez, M. y F. Criado Boado. 2000. Deconstructing rock art spatial grammar in the Galician Bronze Age, en G. Nash (ed) *Signifying Place and Space. World Perspectives of Rock Art and Landscape*: 111-122. Oxford: British Archaeological Reports.
- Santos Estevez, M., C. Parceros Oubiña y F. Criado Boado. 1997. De la arqueología simbólica del paisaje a la arqueología de los paisajes sagrados. *Trabajos de Prehistoria* 54 (2): 61-80.
- Schobinger, J. y C. Gradin. 1983. *Arte rupestre de la Argentina. Cazadores de la Patagonia y agricultores andinos*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Segura, Á. B. 1959. Las pictografías del este catamarqueño. *Boletín de la Junta de Estudios Históricos de Catamarca* 8: 1-23.
- Segura, Á. B. 1970. Pictografías de Catamarca. *Separata del Boletín de la Junta de Estudios Históricos de Catamarca*. Años 1962- 68: 1-13.
- Segura, Á. B. 1988. *El Arte Rupestre del Este de Catamarca. Las Pictografías de La Candelaria, Dpto. Ancasti, Provincia de Catamarca*. Catamarca: Editorial Científica Universitaria.
- Segura, Á. B. 1993. Las pinturas rupestres del Este catamarqueño. Las pictografías de La Candelaria – Dpto. Ancasti. *Boletín de la Junta de Estudios Históricos de Catamarca* 10: 7-23.
- Sepúlveda, M. 2004. Esquemas visuales y emplazamiento de las representaciones rupestres de camélidos del Loa superior en tiempos incaicos. ¿Una nueva estrategia de incorporación de este territorio al Tawantisuyu? *Chungara* 36 (2): 439-451.
- Shanks, M. 2007. Arqueología Simétrica, *Complutum* 18: 283-319.
- Taboada, C. 2011. Repensando la arqueología de Santiago del Estero. Construcción y análisis de una problemática. *Relaciones* 36: 197-219.

- Taboada, C. y S. Rodríguez Curletto. 2014. *Arte rupestre de Ampolla (Sierra de Ancasti, Catamarca, Argentina): Primer fechado y contextualización*, ponencia presentada en el I Congreso Nacional de Arte Rupestre. Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Santa Fe, Argentina.
- Taboada, C., J. Medina Chueca, C. Angiorama, A. T. Martínez, S. Rodríguez Curletto, P. Mercolli, O. Díaz, J. Pérez Pieroni, F. Becerra, B. Salvatore, L. Torres Vega y D. Argañaraz Fochi. 2012. *¿Qué nos dice la arqueología sobre los antiguos habitantes de Ampolla, Salauca y alrededores? Investigación, preservación y gestión del patrimonio cultural del Departamento Santa Rosa (Catamarca)*. Yerba Buena, Tucumán.
- Thomas, J. 1996. *Time, Culture and Identity. An interpretive archaeology*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Thomas, J. 2001. Archaeologies of place and landscape, en I. Hodder (ed) *Archaeological Theory Today*: 165- 186. Cambridge: Polity Press.
- Tilley, C. 1994. *A Phenomenology of Landscape*. Londres: Berg.
- Tilley, C. 2008. Phenomenological approaches to landscape archaeology, en B. David y J. Thomas (eds) *Handbook of Landscape Archaeology*: 271-276. Los Angeles: Left Coast Press.
- Tomasini, E., M. Basile, N. Ratto y M. Maier. 2012. Evidencias químicas de deterioro ambiental en manifestaciones rupestres: un caso de estudio del oeste tinogasteño (Catamarca, Argentina). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 17 (2): 27-38.
- Troncoso, A. 2003. Proposición de estilos para el arte rupestre del valle de Putaendo, curso superior del Río Aconcagua. *Chungara* 35 (2): 209-231.
- Troncoso, A. 2005. Un espacio, tres paisajes, tres sentidos: la configuración rupestre en Chile central, en M. Santos Estévez y A. Troncoso (coord) *TAPA Reflexiones sobre Arte Rupestre, Paisaje, Forma y Contenido* 33: 69- 82. Santiago de Compostela: Laboratorio de Arqueología da Paisaxe. Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento CSIC-Xunta de Galicia.
- Troncoso, A. 2008a. Spatial syntax of rock art. *Rock Art Research* 25 (1): 3-11.
- Troncoso, A. 2008b. Arquitectura imaginaria y ritualidad del movimiento: arte rupestre y espacio en el cerro Paidahuen, Chile central, en F. Acuto y A. Zarankin (comp) *Sed Non Satiata II*: 279-302. Córdoba: Brujas.
- Troncoso A., F. Criado-Boado y M. Santos-Estévez. 2011. Arte rupestre y códigos espaciales: un caso de estudio en Chile Central. *Chungara* 43 (2): 161-176.
- Vaquer, J. 2014. *Ontología, Arqueología y Violencia Epistémica: una Mirada desde Sudamérica*. MS.
- Vaquer, J. 2015. La arqueología como ciencia del espíritu: relaciones entre la arqueología, la hermenéutica filosófica y las consecuencias prácticas de las interpretaciones. *Estudios Atacameños* 51: 15-32.
- Villoch Vázquez, V. 1995. Monumentos y petroglifos: la construcción del espacio en las sociedades constructoras de túmulos del noroeste peninsular. *Trabajos de Prehistoria* 52 (1): 39-55.
- Zuccarelli, V. 2012. *Arqueología de los Paisajes Agrarios Surandinos: Aplicación de los SIG en el Análisis de la Problemática Agraria en Catamarca Oriental*. Berlín: Editorial Académica Española.

Zuccarelli, V. e I. Gordillo. 2013. Estructuración del paisaje en las tierras altas septentrionales de El Alto-Ancasti (Catamarca), ponencia presentada en el *I Taller de Arqueología de la Sierra de Ancasti (TASA)*. Tapso (Depto. El Alto, Catamarca), Catamarca.

ANEXO I

TABLA: TRABAJOS DE CAMPO REALIZADOS EN LOS ALGARROBALES

TRABAJOS DE CAMPO EN LOS ALGARROBALES			
FECHA	PARTICIPANTES	ACTIVIDADES REALIZADAS	INFORMES (Dirección Provincial de Antropología de Catamarca)
2008 (marzo)	Dra. Inés Gordillo, Dra. María de Hoyos, Lic. Eva A. Calomino, Lic. Luciana Eguía y Lic. Bruno Vindrola.	Reconocimiento del área. Ubicación geográfica y relevamientos iniciales del arte rupestre de los sitios LA1, LA2 y LA3.	<i>Trabajos arqueológicos de campo en el Dpto. El Alto. Campaña Marzo de 2008.</i>
2012 (mayo/noviembre-diciembre)	<i>Mayo:</i> Dra. Inés Gordillo, Dr. José M. Vaquer, Lic. Eva A. Calomino y Verónica Zucarelli. <i>Noviembre-diciembre:</i> Prof. Héctor Buono, Lic. Verónica Zucarelli, y Lic. Laura Pey.	<i>Mayo:</i> Prospección del área a fin de identificar sitios de vivienda, cuevas, aleros y paredones con arte rupestre y posibles pasos. Ubicación geográfica y relevamiento fotográfico de arte rupestre y emplazamientos de LA4 y LA5. <i>Noviembre-diciembre:</i> Ubicación y descripción geográfica de sitios con arte rupestre LA6, LA7 y LA8 Ubicación de morteros. Presencia de pircados. Recolección de muestras de especies vegetales que podrían haber sido utilizadas para la creación de diversas pigmentaciones.	<i>Trabajos arqueológicos de campo en el Dpto. El Alto (Catamarca). Campaña mayo de 2012.</i> <i>Trabajos arqueológicos de campo en los Dptos. El Alto y Ambato. Campañas 2012-2013.</i>
2013 (agosto-septiembre)	Dr. José M. Vaquer, Dra. María de Hoyos, Lic. Eva A. Calomino y Lic. Aniela Traba.	Prospecciones sistemáticas e intensivas Ubicación geográfica de aleros y cuevas sin arte rupestre. Relevamiento del arte rupestre y características espaciales de los sitios LA1, LA2, LA3, LA4, LA5, LA6, LA7 y LA8.	<i>Trabajos arqueológicos de campo en los Dptos. El Alto y Ambato. Campañas 2012-2013.</i>
2015 (abril)	Lic. Eva A. Calomino, Lic. Verónica Zucarelli, Lic. Carolina Prieto, Prof. Sebastián Bocelli	Recolección de muestras pigmentarias de motivos en los sitios LA1, LA2 y LA3.	<i>Informe a la Dirección de Antropología de Catamarca. 2015.</i>

ANEXO II

FICHA DE RELEVAMIENTO GENERAL

ANEXO III

TABLAS: SITIOS CON ARTE RUPESTRE DE LOS ALGARROBALES

Sitio	Localidad	Departamento	Ubicación		Altura msnm	Topografía	Roca	Aspecto	Soporte			Visibilidad	Visibilización			
			Lat. S	Long. W					Naturales	Alteraciones	Antrópicas			Iluminación		
Los Algarrobales 1	El Alto	El Alto	28° 19,232'	65° 15,966'	721	cueva	metamórfica	lavado	lavado/avisperos	graffiti	natural en panel 1	alta	alta			
Panel																
Nº	Orientación	Grados	Aspecto	Alteraciones		Iluminación	Visibilidad	Visibilización	Sector Nº	Nº	Motivos			Tonalidad	Super. sobre/debajo	
				Naturales	Antrópicas						No figurativos	Figurativos	Técnica			
1	Norte	358°	lavado	lavado/avisperos	no	natural	alta	alta	1	1	L-Pu	-	B	F	-	
2	Noroeste	254°	lavado	lavado/avisperos	no	artificial	nula	nula	1	2	L-Pu	-	B	F	-	
2	Noroeste	254°	lavado	lavado/avisperos	no	artificial	nula	nula	1	3	-	zoomorfo	-	B	M	-
3	Oeste	240°	lavado	lavado/avisperos	no	artificial	nula	nula	2	4	L-Pu	-	B	D	-	
3	Oeste	249°	lavado	lavado/avisperos	no	artificial	nula	nula	2	5	circular	-	B	M	-	
3	Oeste	249°	lavado	lavado/avisperos	no	artificial	nula	nula	2	6	-	zoomorfo	-	B	M	-
3	Oeste	249°	lavado	lavado/avisperos	no	artificial	nula	nula	2	7	L-Pu	-	B	M	-	
3	Oeste	249°	lavado	lavado/avisperos	no	artificial	nula	nula	2	8	circular	-	B	F	-	
3	Oeste	249°	lavado	lavado/avisperos	no	artificial	nula	nula	2	9	-	zoomorfo	-	B	F	-
3	Oeste	249°	lavado	lavado/avisperos	no	artificial	nula	nula	2	10	-	zoomorfo	-	B	M	-
3	Oeste	249°	lavado	lavado/avisperos	no	artificial	nula	nula	2	11	-	antropomorfo	-	B	D	-
3	Oeste	249°	lavado	lavado/avisperos	no	artificial	nula	nula	2	12	-	zoomorfo	-	B	D	-
3	Oeste	249°	lavado	lavado/avisperos	no	artificial	nula	nula	2	19	-	zoomorfo	-	B	D	-
3	Oeste	249°	lavado	lavado/avisperos	no	artificial	nula	nula	2	20	-	indeterminado	-	B	D	-
3	Oeste	249°	lavado	lavado/avisperos	no	artificial	nula	nula	2	21	-	zoomorfo	Pi	B	D	-
3	Oeste	249°	lavado	lavado/avisperos	no	artificial	nula	nula	2	22	-	zoomorfo	Pi	B	D	-
3	Oeste	249°	lavado	lavado/avisperos	no	artificial	nula	nula	2	23	-	zoomorfo	-	B	D	-
3	Oeste	249°	lavado	lavado/avisperos	no	artificial	nula	nula	2	24	L-Pu	-	B	D	-	
3	Oeste	249°	lavado	lavado/avisperos	no	artificial	nula	nula	2	25	L-Pu	-	B	M	-	
3	Oeste	240°	lavado	lavado/avisperos	no	artificial	nula	nula	3	13	-	zoomorfo	Pi	B	M	-
4	techo	piso	lavado	lavado/avisperos/exfoliado	graffiti	artificial	nula	nula	3	14	-	zoomorfo	-	B	D	-
4	techo	piso	lavado	lavado/avisperos/exfoliado	graffiti	artificial	nula	nula	1	15	-	zoomorfo	-	B	D	-
5	Este	70°	lavado	lavado/avisperos/exfoliado	no	artificial	nula	nula	2	16	-	zoomorfo	-	B	F	-
5	Este	55°	lavado	lavado/avisperos/exfoliado	no	artificial	nula	nula	1	17	-	zoomorfo	Pi	B	D	-
3	Oeste	249°	lavado	lavado/avisperos/exfoliado	no	artificial	nula	nula	2	18	-	zoomorfo	-	B	D	-
3	Oeste	249°	lavado	lavado/avisperos/exfoliado	no	artificial	nula	nula	2	26	-	zoomorfo	-	B	D	-

Sitio	Localidad	Departamento	Ubicación		Altura msnm	Soporte		Topografía	Roca	Aspecto	Alteraciones		Illuminación	Visibilidad	Visibilización	Tonalidad	Super. sobre/debajo
			Lat. S	Long.W		Naturales	Antropólicas				Naturales	Antropólicas					
Los Algarrobales 2	El Alto	El Alto	28°19,242'	65°15,986'	605	alero	metamórfica	erosion	lavado	no	natural/buena	limitada	baja				
Panel																	
Nº	Orientación	Grados	Aspecto	Alteraciones		Illuminación	Visibilidad	Visibilización	Sector/ Nº	Motivos						Super. sobre/debajo	
				Naturales	Antropólicas					No figurativos	Desig. Morfológica	Figurativos	Técnica	G	P		
1	Norte	14°	erosión	lavado/impregnación	no	natural	alta	alta	1	4	lineal-Pu	-	B	M	-	-	
1	Norte	14°	erosión	lavado/impregnación	no	natural	alta	alta	1	5	-	zoomorfo	-	B	M	-	
2	Este	95°	erosión	lavado/impregnación	no	natural	baja	baja	1	1	-	zoomorfo	-	R	F	-	
2	Este	95°	erosión	lavado/impregnación	no	natural	baja	baja	1	2	-	indeterminado	-	B	M	-	
2	Este	95°	erosión	lavado/impregnación	no	natural	baja	baja	2	3	lineal-Pu	-	B	M	-	-	
3	Noreste	25°	erosión	lavado/impregnación	no	natural	baja	baja	1	6	-	zoomorfo	-	B	D	-	
3	Noreste	25°	erosión	lavado/impregnación	no	natural	baja	baja	1	7	-	zoomorfo	-	B	D	-	
3	Noreste	25°	erosión	lavado/impregnación	no	natural	baja	baja	1	8	-	indeterminado	-	B	MD	-	
4	Noreste	64°	erosión	lavado/impregnación	no	natural	alta	alta	1	9	circular	-	B	M	-	-	
4	Noreste	64°	erosión	lavado/impregnación	no	natural	alta	alta	1	10	-	zoomorfo	-	B	F	-	
5	Este	95°	erosión	lavado/impregnación/avisperos	no	natural	alta	alta	1	26	lineal-Pu	-	B	D	-	-	
5	Este	98°	erosión	lavado/impregnación/avisperos	no	natural	alta	alta	1	27	lineal-Pu	-	B	D	-	-	
5	Este	98°	erosión	lavado/impregnación/avisperos	no	natural	alta	alta	2	11	circular	-	B	M	-	-	
5	Este	98°	erosión	lavado/impregnación/avisperos	no	natural	alta	alta	3	12	-	zoomorfo	-	B	M	-	
5	Este	98°	erosión	lavado/impregnación/avisperos	no	natural	alta	alta	3	13	-	zoomorfo	-	B	M	-	
5	Este	98°	erosión	lavado/impregnación/avisperos	no	natural	alta	alta	3	14	-	zoomorfo	-	B	M	-	
5	Este	98°	erosión	lavado/impregnación/avisperos	no	natural	alta	alta	3	15	-	zoomorfo	-	B	M	-	
5	Este	98°	erosión	lavado/impregnación/avisperos	no	natural	alta	alta	3	16	-	zoomorfo	-	R	F	-	
6	techo	piso	erosión	lavado/impregnación/avisperos	no	natural	baja	baja	1	28	indeterminado	-	R	D	-	-	
6	techo	piso	erosión	lavado/impregnación/avisperos	no	natural	baja	baja	1	17	-	zoomorfo	-	R	D	18/17	
6	techo	piso	erosión	lavado/impregnación/avisperos	no	natural	baja	baja	1	18	-	zoomorfo	-	B	D	18/17	
6	techo	piso	erosión	lavado/impregnación/avisperos	no	natural	baja	baja	1	19	-	zoomorfo	-	B	D	-	
6	techo	piso	erosión	lavado/impregnación/avisperos	no	natural	baja	baja	1	20	-	zoomorfo	-	B	D	-	
6	techo	piso	erosión	lavado/impregnación/avisperos	no	natural	baja	baja	1	21	-	zoomorfo	-	R	D	-	
6	techo	piso	erosión	lavado/impregnación/avisperos	no	natural	baja	baja	1	22	-	zoomorfo	-	R	D	-	
6	techo	piso	erosión	lavado/impregnación/avisperos	no	natural	baja	baja	1	23	-	zoomorfo	-	R	D	-	
6	techo	piso	erosión	lavado/impregnación/avisperos	no	natural	baja	baja	1	24	-	zoomorfo	-	R	D	-	
6	techo	piso	erosión	lavado/impregnación/avisperos	no	natural	baja	baja	1	25	-	zoomorfo	-	R	D	-	

continuación

1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	33	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	N	M	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	34	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	R+B	F	34/30
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	35	-	indeterminado	-	B	M	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	36	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	B	M	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	37	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	B	F	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	38	lineal reticulado	-	-	B	M	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	39	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	B	D	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	40	-	indeterminado	-	B	D	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	41	-	indeterminado	-	B	D	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	42	-	indeterminado	-	B	D	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	43	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	B	D	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	44	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	B	D	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	45	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	B	MD	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	46	circular-concéntricos	-	-	N	MD	46/38
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	47	circular-concéntricos	-	-	N	MD	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	48	-	zoomorfo-cuadrúpedo	R	-	D	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	49	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	N	D	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	50	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	B	MD	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	51	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	B	MD	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	52	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	B	MD	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	53	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	B	MD	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	54	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	R+B	F	54/55
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	55	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	B	MD	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	56	lineal	-	-	B	F	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	57	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	B	D	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	58	lineal-Pu	-	-	B	D	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	59	-	zoomorfo-cuadrúpedo	R	-	D	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	60	-	zoomorfo-cuadrúpedo	R	-	D	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	61	-	zoomorfo-cuadrúpedo	R	-	D	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	62	-	zoomorfo-cuadrúpedo	R	-	D	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	63	-	zoomorfo-cuadrúpedo	R	-	D	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	64	-	zoomorfo-cuadrúpedo	R	-	D	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	65	-	antropomorfo-lineal	-	N	M	65/62
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	66	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	N	MD	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	67	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	B+N	MD	-
1	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	68	lineal	-	-	B	F	-
2	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	69	-	zoomorfo	-	N	F	-
3	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	70	circular-concéntricos	-	-	N+B	F	-
3	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	71	lineal-Pu	-	P	B	M	-
3	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	72	-	antropomorfo	-	N+B	D	-

continuación

3	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	2	73	lineal-Pu	-	P	B	F	-
4	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	74	lineal-Pu	-	P	B	M	-
4	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	75	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	B	M	-
4	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	76	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	B	M	-
4	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	77	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	B	F	-
4	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	78	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	B	F	-
4	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	79	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	B	D	79/95
4	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	80	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	B	D	80/92
4	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	81	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	B	D	-
4	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	82	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	N	D	-
4	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	83	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	N	D	-
4	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	84	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	N	D	-
4	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	85	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	N	D	-
4	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	86	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	N	D	-
4	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	87	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	N	D	-
4	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	88	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	N	D	-
4	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	89	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	N	D	-
4	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	90	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	N	D	-
4	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	91	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	N	D	-
4	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	92	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	N	D	-
4	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	93	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	N+B	D	-
4	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	94	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	N	D	-
4	erosión/exfoliado	erosión/exfoliado	no	buena/natural	baja	baja	1	95	-	zoomorfo-cuadrúpedo	-	N	D	-

Sitio	Localidad	Departamento	Ubicación		Altura msnm	Topografía	Roca	Aspecto	Soporte		Iluminación	Visibilidad	Visibilización
			Lat. S	Long. W					Naturales	Antropólicas			
Los Algarrobales 4	El Alto	El Alto	28°18'51,16"	65°16'25,83"	729	alero	metamórfica	lavado/grietas/exfoliado/derrumbe	lavado/grietas/exfoliado/derrumbe	no	natural	alta	media

Nº	Orientación	Grados	Aspecto	Panel		Iluminación	Visibilidad	Visibilización	Sector Nº	Motivos			Tonalidad	Super. sobre/debajo	
				Alteraciones						No figurativos	Figurativos	Técnica			
				Naturales	Antropólicas							G			P
1	Norte	14°	lavado	no	lavado	natural	nula	1	1	-	zoomorfo	-	B/Pu	M	-
1	Norte	14°	lavado	no	lavado	natural	nula	1	2	-	zoomorfo	-	B/Pu	D	-
1	Norte	14°	lavado	no	lavado	natural	nula	1	3	-	zoomorfo	-	B/Pu	D	-
2	Noreste	45°	lavado	no	lavado	natural	nula	1	4	-	zoomorfo	-	B	F	-
2	Noreste	45°	lavado	no	lavado	natural	nula	1	5	-	zoomorfo	-	B	F	-
2	Noreste	45°	lavado	no	lavado	natural	nula	1	6	-	indeterminado	-	B	MD	-
2	Noreste	45°	lavado	no	lavado	natural	nula	1	7	-	zoomorfo	-	B	MD	-
2	Noreste	45°	lavado	no	lavado	natural	nula	1	8	-	zoomorfo	-	B	F	-
3	Noroeste	320°	lavado	no	lavado	natural	nula	1	9	-	fitomorfo	-	B	D	-
3	Noroeste	320°	lavado	no	lavado	natural	nula	1	10	-	indeterminado	-	B	D	-
3	Noroeste	320°	lavado	no	lavado	natural	nula	1	11	-	fitomorfo	-	B	MD	-
3	Noroeste	320°	lavado	no	lavado	natural	nula	1	12	-	antropomorfo	-	B	MD	-
3	Noroeste	320°	lavado	no	lavado	natural	nula	1	13	-	zoomorfo	-	B	D	-
3	Noroeste	320°	lavado	no	lavado	natural	nula	1	14	-	zoomorfo	-	B	D	-
3	Noroeste	320°	lavado	no	lavado	natural	nula	1	15	-	zoomorfo	-	B	M	-
3	Noroeste	320°	lavado	no	lavado	natural	nula	2	16	-	antropomorfo	-	B	M	-

Sitio	Localidad	Departamento	Ubicación		Altura msnm	Topografía	Roca	Aspecto	Soporte			Iluminación	Visibilidad	Visibilización
			Lat. S	Long. W					Naturales	Antropólicas				
			Los Algarrobales 5	El Alto					El Alto	28°19,237'	65°16,002'			

Nº	Orientación	Grados	Aspecto	Panel		Iluminación	Visibilidad	Visibilización	Sector Nº	Motivos			Tonalidad	Super. sobre/debajo		
				Alteraciones						No figurativos	Figurativos	Técnica				
				Naturales	Antropólicas							G			P	
1	Este	115°	grietas	lavado/exfoliación/erosión	no	media/natural	media	alta	1	1	-	indeterminado	-	R	MD	-
1	Este	115°	grietas	lavado/exfoliación/erosión	no	media/natural	media	alta	1	2	-	zoomorfo	-	B	D	2/1
1	Este	115°	grietas	lavado/exfoliación/erosión	no	media/natural	media	alta	1	3	-	zoomorfo	-	B	D	3/1
2	Noreste	70°	grietas	lavado/exfoliación/erosión/avisperos	raspados circulares y cruces	media/natural	media	alta	1	4	-	zoomorfo/jinete	-	B	F	-
2	Noreste	70°	grietas	lavado/exfoliación/erosión/avisperos	raspados circulares y cruces	media/natural	media	alta	2	5	-	zoomorfo	-	B	M	-
2	Noreste	70°	grietas	lavado/exfoliación/erosión/avisperos	raspados circulares y cruces	media/natural	media	alta	1	6	-	zoomorfo	-	B	M	-
2	Noreste	70°	grietas	lavado/exfoliación/erosión/avisperos	raspados circulares y cruces	media/natural	media	alta	1	7	-	zoomorfo	-	B	M	-
2	Noreste	70°	grietas	lavado/exfoliación/erosión/avisperos	raspados circulares y cruces	media/natural	media	alta	1	8	-	zoomorfo/jinete	-	B	F	-
2	Noreste	70°	grietas	lavado/exfoliación/erosión/avisperos	raspados circulares y cruces	media/natural	media	alta	1	9	-	zoomorfo/jinete	-	B	M	-
3	Noreste	42°	grietas	lavado/exfoliación/erosión/avisperos	raspados circulares y cruces	media/natural	media	alta	1	10	-	indeterminado	-	B	MD	-
3	Noreste	42°	grietas	lavado/exfoliación/erosión/avisperos	raspados circulares y cruces	media/natural	media	alta	1	12	-	zoomorfo	-	R	MD	-

Sitio	Localidad	Departamento	Ubicación		Altura msnm	Soporte		Topografía	Roca	Aspecto	Alteraciones		Illuminación	Visibilidad	Visibilización
			Lat. S	Long.W		Naturales	Antrópicas								
											Naturales	Antrópicas			
Los Algarrobales 7	El Alto	El Alto	28° 18' 52,0"	65° 16' 34,5"	693	alero con entrada a otro alero	metamórfica	erosión/lavado	avispero/erosión	no	natural/buena	limitada	alta		

Nº	Orientación	Grados	Aspecto	Alteraciones		Sector Nº	Motivos		Super. sobre/debajo			
				Naturales	Antrópicas		No figurativos	Técnica				
										Figurativos	G	P
1	Nor-Noreste	20°	lavado/grietas/erosión	lavado/grietas/erosión	no	1	1	zoomorfo	-	B	D	-
1	Nor-Noreste	20°	lavado/grietas/erosión	lavado/grietas/erosión	no	1	2	lineal-circular	-	B	D	-
2	Nor-Noreste	20°	lavado/grietas/erosión	lavado/grietas/erosión	no	1	3	antropomorfo	-	B	M	-
2	Nor-Noreste	20°	lavado/grietas/erosión	lavado/grietas/erosión	no	1	4	indeterminado	-	B	M	-
2	Nor-Noreste	20°	lavado/grietas/erosión	lavado/grietas/erosión	no	1	5	lineal	-	B	M	-
2	Nor-Noreste	20°	lavado/grietas/erosión	lavado/grietas/erosión	no	1	6	lineal	-	N	D	-
2	Nor-Noreste	20°	lavado/grietas/erosión	lavado/grietas/erosión	no	1	7	indeterminado	-	B	M	-
2	Nor-Noreste	20°	lavado/grietas/erosión	lavado/grietas/erosión	no	1	8	lineal	-	B	M	-

Sitio	Localidad	Departamento	Ubicación		Altura msnm	Soporte		Topografía	Roca	Aspecto	Alteraciones		Illuminación	Visibilidad	Visibilización
			Lat. S	Long.W		Naturales	Antrópicas								
											Naturales	Antrópicas			
Los Algarrobales 8	El Alto	El Alto	28° 19' 48,2"	65° 15' 26,3"	703	alero	metamórfica	lavado	rayado?	natural	alta	baja			

Nº	Grados	Orientación	Aspecto	Alteraciones		Sector Nº	Motivos		Super. sobre/debajo		
				Naturales	Antrópicas		No figurativos	Técnica			
										Figurativos	G
1	0°	Norte	lavado	lavado	rayado?	1	1	lineal-circular	Pi	D	-
2	0°	Norte	lavado	lavado	rayado?	1	2	lineal	R-Pi	D	-
3	0°	Norte	lavado	lavado	rayado?	1	3	antropomorfo	R	D	-
3	0°	Norte	lavado	lavado	rayado?	1	4	puntos	Pi	D	4/3

ANEXO IV

CALCOS: DISEÑOS DE CAMÉLIDOS Y CUADRÚPEDOS INDEFINIDOS



ACCESS ARCHAEOLOGY

OXFORD

2019

