

Petroglifos del Mirador de Chalinga Signos para entender un Mundo

*Diego Artigas San Carlos**
*Donald Jackson Squella**

RESUMEN

A partir de la caracterización de un sitio de Arte Rupestre, localizado en el valle de Chalinga, provincia de Choapa, se plantea un ejercicio teórico acerca de la cronología y simbolismo de sus representaciones. Se considera el arte rupestre, como una manifestación que plasma significados, los cuales pueden ser abordados considerando tanto variables del entorno espacial como de relaciones más discretas entre bloques, paneles y figuras.

INTRODUCCIÓN

El Arte rupestre es quizás una de las manifestaciones más atrayentes del mundo prehispanico, tanto por las preguntas que suscita el enfrentarse a sus enigmáticas representaciones, como por la información que puede entregarnos.

Dentro de un plano conceptual, la manifestación rupestre no debe ser entendida como "arte" en el sentido occidental de la palabra, puesto que su elaboración responde a una necesidad que va mucho más lejos que la simple manifestación estética: el porqué de su existencia se encuentra lleno de significado cultural, pudiendo encontrarse, en la *intención* de su factura, un sinnúmero de variables, tanto de origen práctico como simbólico.

Aún cuando estas dos formas de acercarse al problema rupestre -práctica y simbólica- sean consideradas como separadas -o en el peor de los casos contrapuestas- debemos entender que para las sociedades tradicionales esto no es así, y ambas perspectivas pueden ser analizadas en conjunto, potenciando las posibilidades de explicación, ya que toda significación simbólica contiene en el fondo un sentido práctico, así como toda acción fáctica puede poseer una lectura simbólica, ya sea ésta consciente o inconsciente, dado el hecho que estas sociedades tienen una "...tendencia a vivir lo más posiblemente *en* lo sagrado" (Elíade, 1967:20).

* Departamento de Antropología, Facultad de ciencias Sociales, Universidad de Chile. Email: dartigas@academia.cl y djackson@uchile.cl

Con ésta idea en el pensamiento, podremos acercarnos al problema del arte rupestre intentando descubrir las distintas lógicas que rigen su ordenamiento.

Siendo, como es, la manifestación de una actividad humana que raya entre lo material (los restos materiales) y lo intangible (el mundo simbólico), el arte rupestre se presenta como un desafío y un puente que la arqueología debe enfrentar y utilizar para acercarse a la comprensión del esquivo mundo de las poblaciones prehispanicas.

LAS RAZONES DEL ARTE

Como un resto de cultura material vinculado a las manifestaciones artísticas, cada fragmento de un conjunto rupestre parece formar un todo dentro de una "lógica comunicacional" (Llamazares, 1986), en donde figuras, panel y entorno se conjugan para entregarnos un relato velado, lleno de significación. Debe entenderse que un conjunto rupestre está plagado de sentido, y los signos allí expuestos no están dispuestos al azar, aún cuando respondan a lógicas distintas o a periodos disímiles.

Para entender el discurso rupestre, es necesario, en primer lugar, comprender que el arte rupestre no es un "artefacto" transportable, puesto que los diseños en sí, flotando en la nada, pierden todo su significado; La manifestación rupestre es un "monumento emplazado en el espacio" (Troncoso, 1998: 128), y como tal, el entorno medioambiental se transforma en un punto clave a la hora de intentar comprender qué es lo que el arte rupestre quiso y/o quiere comunicar.

Frente a la incertidumbre del hombre ante la Naturaleza -que es todo lo que le es ajeno y no puede domar- a éste se le hace necesario realizar un ordenamiento para no encontrarse indefenso (Grassi, 1968). Así, pues, para enfrentar este problema el ser humano ordena el caos natural para hacerlo reconocible para sí.

De esta forma, la construcción del paisaje se produce cuando el hombre va reconociendo y apropiándose de espacios, estableciendo su presencia, de tal forma que el *paisaje* viene a ser como una "puesta en escena" de parte de la cultura para manejarse en un mundo que le resulta ajeno.

La Naturaleza, siendo una entidad distinta al ser humano, se transforma en *cultural* mediante la *construcción* del paisaje. En otras palabras: en donde la naturaleza se presenta ajena a lo humano, el paisaje se construye culturalmente (Criado, 1991), impregnándolo de cierta racionalidad y lógica que le permite al hombre moverse dentro de él, de tal forma que el paisaje puede, finalmente, entenderse como un texto, "es decir, un lugar para la acción social e inscripción de significados" (Troncoso, 1998: 128). Con esto, podemos derivar que todo desemboca a un problema de comunicación entre Entorno y Cultura, en donde los signos que ésta inscribe en aquella juegan una importancia vital.

En éste punto es cuando consideramos el Arte rupestre como un fenómeno semiótico (Llamazares, 1986), es decir "como integrante de procesos de significación comunicables" (op cit., pp: 2), con lo cual damos por hecho que la manifestación

rupestre corresponde a un sistema de expresión intencional para dar materialidad a "determinado conjunto de ideas" (ibid) en sociedades carentes de escritura. Desde este punto de vista, dejamos en claro que la manifestación rupestre no corresponde a imágenes sin sentido, sino que comunican ideas que se encuentran en el centro del pensamiento de una sociedad (Lewis-Williams, 1981).

Asimismo, se considera que esta manifestación es "semiótica" en cuanto constituye un sistema de signos estructurados según ciertas normas de coherencia interna que permitan su comunicabilidad, de tal forma que se habla de una semiótica "no lingüística", inscrita dentro de los campos de la iconografía y la gráfica (Llamazares, 1982), vale decir, una "semiótica visual".

EL PROBLEMA DE LOS SIGNOS

Se ha dicho que un signo consiste de dos partes (Saussure, 1974) que están tan ligadas unas de otras como las dos caras de un papel: 1) significante -la forma que toma lo representado-; y 2) significado -el concepto que representa-.

La arqueología, sin embargo, se encuentra con la inevitable dificultad de enfrentarse a un signo disgregado de sus partes, ya que, desde el momento en que estudia sociedades del pasado, el significado de muchos de estos signos está perdido, o mejor aún oculto, mientras sólo nos resta el significante (Llamazares, 1986).

El problema de la lectura del arte rupestre, es, pues, el mismo que enfrentamos ante cualquier resto arqueológico: encontrar el significado de las manifestaciones dejadas por las sociedades antiguas; en otras palabras, el estudio del arte rupestre no difiere del de cualquier otra manifestación cultural del pasado.

Para nuestro objeto de estudio (el arte parietal), esta problemática, puede ser abordada desde la perspectiva semiótica, ya que, lingüísticamente -vale decir, desde el punto de vista comunicacional- el "sentido del mundo se organiza en función de cómo éste queda designado" (Llamazares, op. cit.: 3), de tal forma que lo que se debe intentar, mediante este camino, no es el desciframiento de cada uno de los signos, sino la lógica allí expresada, para así entender el *sentido* expuesto en el ambiente.

Si bien es posible, mediante el estudio de correlaciones y frecuencias, descubrir la asociación directa de ciertos símbolos a distintos hitos, como puntos geográficos, pasos caravaneros o recursos de agua (Núñez, 1976; Mostny y Niemeyer, 1983; Troncoso, 1998), no debemos pensar que el arte rupestre se limita a ser una señalética para las sociedades del pasado; esta manifestación cultural contiene dentro de sí una lógica estructural que mantiene un relato, el que permite ordenar el mundo según quienes lo elaboraron, o bien, según quienes relejeron los símbolos, del mismo modo que los arqueólogos intentamos hacerlo hoy en día.

De esta manera consideramos que el "relato" *inscrito y velado* que nos entrega el arte rupestre, es posible encontrarlo en las múltiples asociaciones que se dan entre diseños y asentamiento. La espacialidad en relación al entorno y a los bloques contiguos

así como la visibilidad con respecto a la luz del día y su accesibilidad también son variables que resultan claves a la hora de entender la lógica del discurso allí vertido: pero en ningún momento debemos olvidar a los símbolos gráficos que conforman el arte parietal.

Siendo figuras icónicas como son, debemos tener presente que lo que se están representando son signos, que - en el caso de este estudio- hemos preferido agrupar en dos clases: 1) Signos icónicos: cuyo significado se refiere "directamente" de la forma representada; o bien, 2) Signos Simbólicos: Cuyo significado es arbitrario y convencional, y no necesariamente se derivan de la representación (Lewis - Williams, 1981; Chandler, 1998)

Estos dos símbolos se traslapan entre sí, pudiendo, por ejemplo, adquirir un signo icónico un significado simbólico que no necesariamente se intuye de por sí (Elíade, 1957). Este hecho -primordial en la raíz de Lo Religioso- es uno de los problemas más difíciles que enfrenta la arqueología, que normalmente no tiene referentes directos de aproximación al tema (Layton, 1992), mas este problema puede convertirse en una virtud de la investigación, abriendo posibilidades interpretativas antes que impidiendo el conocimiento, aún más si se tienen en cuenta otros factores: ya sean el contexto sistémico, el paisaje, la filiación cultural y la cosmovisión de las sociedades responsables de la elaboración de la manifestación rupestre.

EL SITIO Y SU MARCO GEOGRÁFICO

Chalinga constituye un pequeño valle pre-cordillerano formado por el río del mismo nombre, localizado próximo a la ciudad de Salamanca, en la Provincia del Choapa, IV región.

Hacia la entrada de este pequeño valle se sitúa el sitio de Chalinga 01, correspondiente a un conjunto rupestre ubicado en la ladera y cima de un cordón montañoso que define la entrada del valle y desde el cual se domina parte de este.

Este conjunto de bloques constituye un sitio exclusivo de arte rupestre, ubicado en una zona de constante tránsito actual, rodeado de vegetación típica de la zona, especialmente cactáceas. Consta de cinco bloques grabados en un afloramiento rocoso de carácter granítico que da hacia la ladera escarpada y la cima de un cerro que se enfrenta al inicio del Valle de Chalinga. Cuatro de los cinco bloques grabados se ubican en la parte más alta del afloramiento, y uno correspondiente a un paredón lateral, en la zona media de la ladera del cerro (ver figura 1).

El acceso al conjunto rupestre está facilitado por escaleras construidas especialmente para acercarse a los bloques y a las figuras. Estas escaleras terminan en una terraza subactual algunos metros más abajo del conjunto mayor, debiendo escalar el resto del cerro para llegar a él. Estas modificaciones actuales del sitio han provocado una pérdida parcial de su entorno original.

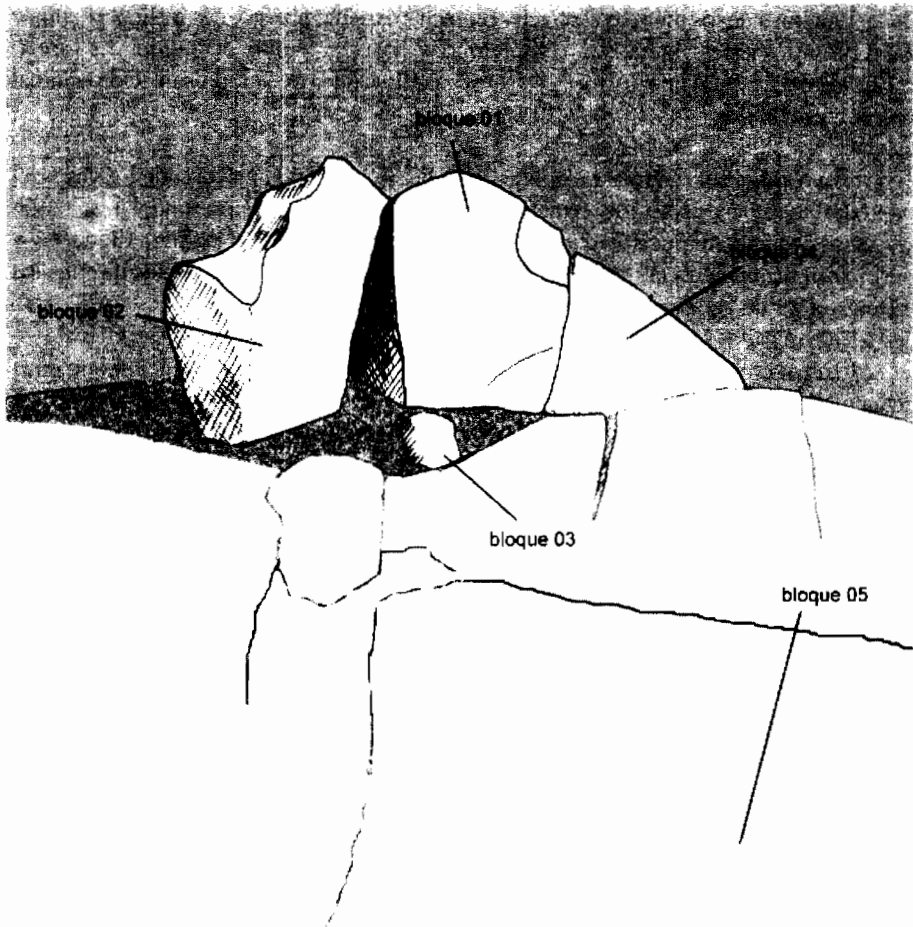


Figura 1: Croquis esquemático del sitio Chalinga 01, mostrando los bloques grabados y su posición con respecto a ellos.

Es posible observar en el sitio claros indicios de deterioro, ya sea por vandalismo (graffittis y rayados subactuales sobre los prehispánicos) o bien por agentes naturales (presencia excesiva de líquenes que cubren las figuras); otro factor que debemos tener en cuenta es la remoción y el desplome de algunos bloques que conforman el afloramiento (ya sea por la construcción de un canal, o probables barrenados de dinamita en algunos bloques).

CARACTERIZACIÓN DE LOS BLOQUES

Los bloques, todos de granito, contienen en su mayoría diseños que identificamos como abstracto - geométricos, a excepción de dos paneles que muestran claras representaciones figurativas.

Algunos de los motivos abstracto-geométricos, sin embargo, nos inclinan a pensar en representaciones figurativas complejizadas hasta el punto de perder su forma, confundándose entre líneas y espacios, aún cuando la idea de la representación original parece permanecer.

La técnica utilizada para elaborar estos diseños es, en la mayoría de los casos, el piqueteo superficial; sólo tres paneles presentan piqueteo semiprofundo, resultando ser éstos los más expuestos a deterioro antrópico (graffitis) y natural (líquenes y deslavado). La línea es, en todos los casos, continua y en la mayoría de los diseños los trazos son de un espesor medio.

La existencia de bloques desplomados no parece afectar la percepción que en la actualidad tenemos del sitio y cómo éste debió haberse presentado en la antigüedad, esto, principalmente, porque los bloques en los que en la actualidad observamos grabados no parecen haber sido removidos, y hemos de suponer que su posición con respecto al conjunto se ha mantenido casi invariable con el paso del tiempo, aún cuando consideramos posible que algunos de los bloques desplomados pudieron haber tenido petroglifos también (ver figura 2).

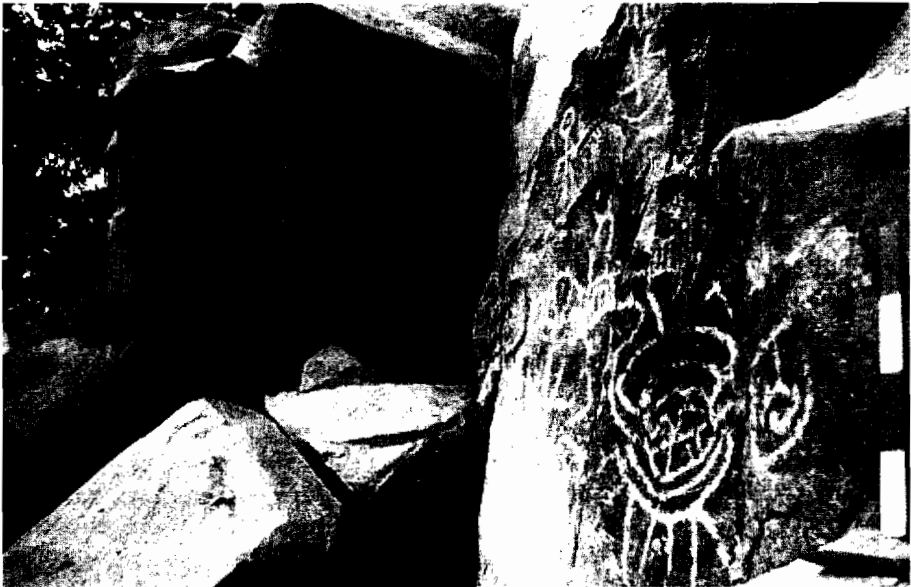


Figura 2: Vista del bloque 02 (al frente) y bloque 01 (a la derecha). Se aprecian claramente los bloques desplomados en el centro.

Bloque 01 (ver figura 3): Consta de dos paneles, uno de ellos (panel B) visible a simple vista; a diferencia del panel a, cuya visibilidad es totalmente restringida.

Panel A: mira hacia el norte, y presenta, como diseño central, un mascariforme con un inmenso tocado radiado con otro motivo escudiforme encima. La figura está elaborada en la técnica de piqueteado semiprofundo, con un trazo grueso, y está

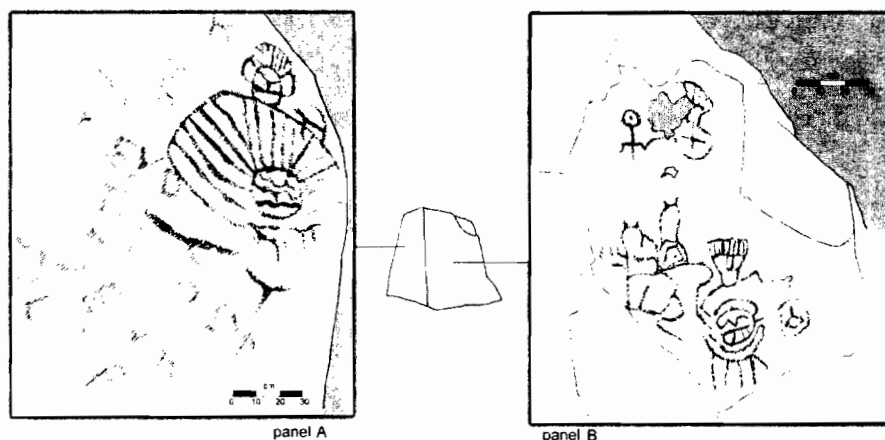


Figura 3: Bloque 01, paneles A y B. Panel a se encuentra cubierto por el bloque 2, formando un pequeño recinto, restringiendo la visibilidad del diseño.

medianamente patinada. Para observar la figura es necesario introducirse en una pequeña gruta que asumimos como natural, compuesta por el bloque 1 y el bloque 2, inclinado. Probablemente el desplome de otros bloques hagan aún más difícil el acceso a la pequeña gruta en la actualidad que en tiempos previos.

Sin embargo, dada la posición de éste panel con respecto a los otros, nos es dado a pensar que esta figura siempre estuvo más oculta a la vista que el resto del conjunto rupestre.

Por desgracia, este panel es el que ha sido más atacado por el vandalismo, teniendo una cantidad de graffitis que, pese a que no parecen superponerse al motivo central (la máscara radiada), probablemente sí pasaron a llevar elementos menores que podían haber acompañado al diseño.

Panel B: mira hacia el Oeste, y consta de aproximadamente cinco motivos, concentrados en lo que resta del panel, todos los cuales fueron elaborados mediante la técnica de piqueteo superficial, con un trazo entre delgado y medio.

La patinación de la escena es similar al de todo el conjunto rupestre, es decir, semipatinado.

Los diseños presentes, pese a ser considerados como geométrico-abstractos, tienden a evocar formas figurativas. En la parte superior, se aprecia un círculo con punto central y apéndices que parecen representar un cuerpo y brazos en una figura humana lineal. A lado derecho de ésta, hay un signo "escudiforme" circular, con una cruz central y un "tocado" radiado. En la parte inferior de la escena destaca un diseño pseudocircular con complejos diseños interiores, y cerca de cinco apéndices. En la parte superior se le une una forma que podría semejar una cabeza con un tocado. Esta

figura se encuentra unida, hacia el lado izquierdo, con un entramado abstracto de líneas curvas y rectas, formando un extraño diseño. Al lado derecho de éstas, se aprecia otro motivo, de menor tamaño, con un diseño interior.

La escena completa se encuentra cubierta en algunas partes por líquenes.

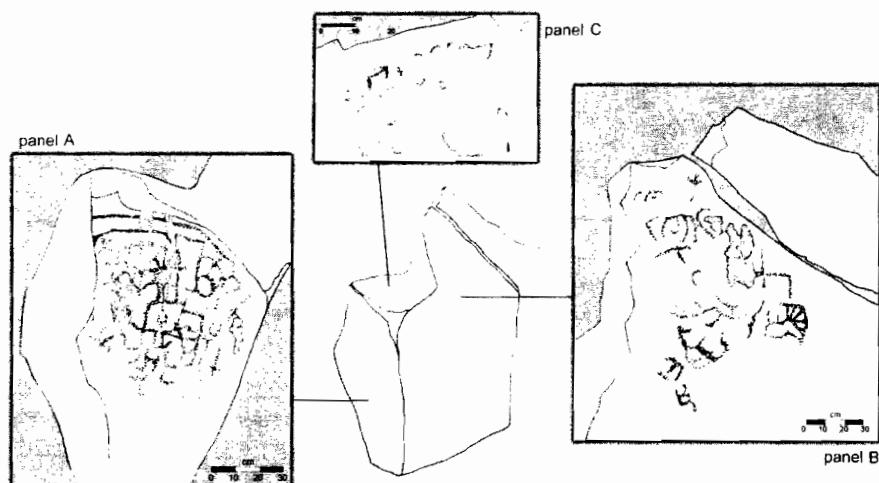


Figura 4: Bloque 02, paneles A, B y C.

Bloque 02 (ver figura 4): Ubicado al lado izquierdo del bloque 1, presenta tres paneles, que son observables a simple vista.

Panel A: se encuentra mirando hacia el Oeste. El diseño está elaborado en la técnica del piqueteo semiprofundo, con un trazo continuo y grueso, presenta, en sectores, una patinación un poco más oscura que el bloque 1.

La figura representada corresponde a un complejo diseño abstracto o una concatenación de recintos cuadrados y curvos que asemeja a lo que vagamente se podría identificar con una máscara, aunque preferimos, para este diseño, la denominación de "abstracto".

Este diseño se encuentra perturbado por líquenes y musgos que tapan parcialmente algunos de los sectores grabados.

Panel B: Mira hacia el sur, enfrentándose al bloque 1. Los diseños están elaborados en la técnica de piqueteo superficial, con trazos medios y delgados. La patinación es apenas un poco más oscura que las del bloque 1, aunque probablemente se deba a su mayor exposición.

Posee cerca de seis diseños abstractos, con formas lineales que no podemos precisar, aunque destaca un diseño radiado, y una forma semejando el tronco, las piernas y el sexo de un antropomorfo esquemático y lineal (Figura 4, panel B).

Los motivos se encuentran cubiertos por gran cantidad de líquenes, dificultando en mucho su observación.

Panel C: Se encuentra mirando hacia el Oeste. Sus diseños fueron hechos por piqueteo profundo, con trazos de grosor medio. En los sectores donde se observa el diseño, puede apreciarse una patinación semejante a la del bloque 01.

El diseño representado parece ser un meandro, y otras líneas semi-curvas.

Posee mucho líquen y barro cubriendo sus diseños, lo que hace muy difícil distinguirlos

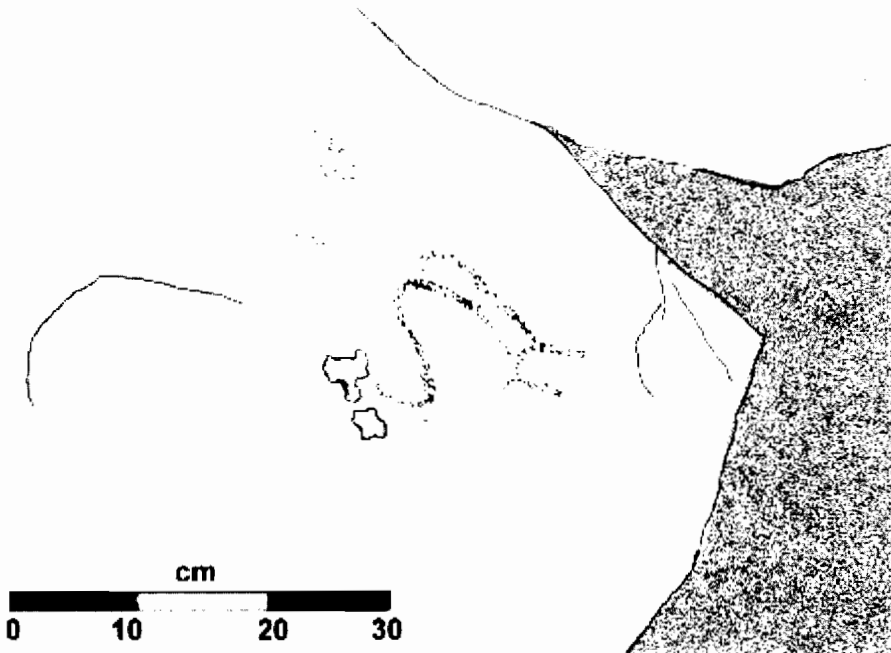


Figura 5: Bloque 03, panel único. Este bloque se encuentra en el suelo.

Bloque 03 (ver figura 5): corresponde al bloque más pequeño del conjunto, y está ubicado a los pies del bloque 01, aún cuando no parece corresponder a los bloques desplomados.

El panel único que lo conforma está orientado hacia el Oeste, y sus diseños fueron elaborados mediante piqueteo profundo de trazo medio a fino. La patinación que muestra es muy clara, semejante a la del bloque 01.

El diseño representado corresponde a una figura geométrica no definida.

Posee muchos sectores pequeños con líquen, que podrían estar cubriendo parte del diseño.

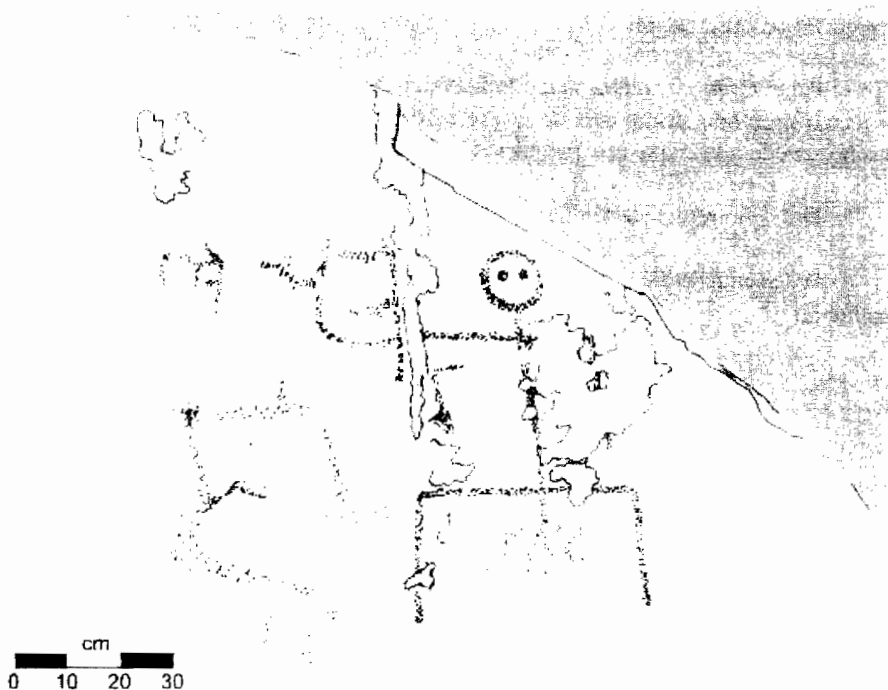


Figura 6: Bloque 04, panel único.

Bloque 04 (ver figura 6): se encuentra inmediatamente adyacente al bloque 01, a su lado derecho. Cual si fuera un solo bloque y estuviese fracturado.

Su panel único se encuentra orientado hacia el Oeste y el diseño representado fue elaborado por piqueteo superficial de trazo fino a medio. Cabe destacar que su posición con respecto al conjunto total lo hace de muy difícil acceso.

El diseño representado, único en todo el conjunto, corresponde a un antropomorfo de sexo masculino, con el brazo izquierdo arqueado hacia abajo, y el derecho extendido, como si portara algo (¿un arco?). Hay un diseño muy deslavado al lado de la figura humana, cuya forma no podemos descifrar.

Hay una gran cantidad de líquen que cubre el diseño, borrando casi completamente el brazo izquierdo del motivo, haciendo parecer como si fuera un cazador con el arco extendido. Un análisis más detenido del icono, completando la figura tras el líquen, nos muestra que la posición del antropomorfo no parece ser la de un arquero, sino la de un hombre con el cuerpo de frente.

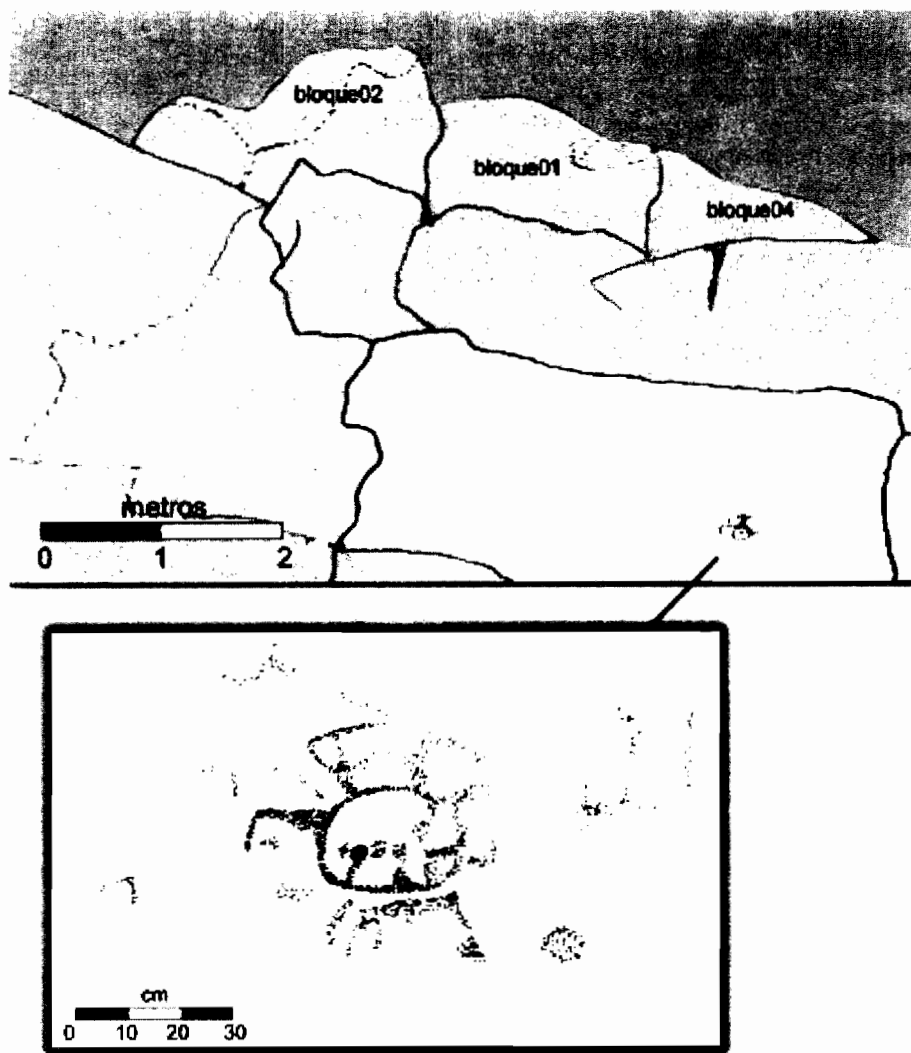


Figura 7: Bloque 05; esquema de su ubicación en el sitio (vista desde abajo) y detalle del diseño único.

Bloque 05 (ver figura 7): Corresponde al paredón que se encuentra en media ladera hacia el ascenso a los bloques anteriormente descritos.

Corresponde a un enorme bloque de 5 metros de largo, por casi dos metros de alto.

El panel único que lo conforma está orientado hacia el Noroeste, y el diseño representado está elaborado mediante el piqueteo superficial. La patinación es clara, similar a la del bloque 01.

El diseño ubicado en el sector inferior derecho del bloque, es un pequeño signo geométrico que asemejaría un escudo oval, con sectores cuadrangulares concatenados. El interior de la figura oval ostenta tres puntos y otros diseños que van desde el borde hacia el interior. Algunos han definido diseños semejantes a éste como una máscara con tocado (Mostny y Niemeyer, 1983: 62)

Cabe destacar que esta figura es extremadamente pequeña en comparación con el tamaño del bloque, y pasa casi desapercibida.

Hay sectores con líquen que cubre parte del diseño, el cual también se encuentra algo deslavado.

EL SITIO Y LA TEMPORALIDAD

Los problemas para ubicar temporalmente la elaboración del arte rupestre son múltiples, y conocidos. Dado que aún no existen técnicas fehacientes de fechación de petroglifos, que nos entreguen dataciones absolutas, debemos acercarnos al problema mediante diferencias de patinación entre diseños, contigüidad a sitios estratigráficos, o bien mediante semejanzas y asociaciones con motivos icónicos asociados a grupos culturales.

La patinación es uno de los elementos claves a la hora de referirnos a cronología relativa en el arte rupestre. El término se refiere al grado de degradación que sufre la roca expuesta mediante el grabado: a medida que va aumentando el tiempo de exposición a los elementos naturales tales como humedad, luz, viento, temperatura, entre otros, la parte expuesta de la roca -el grabado- tiende a semejarse a la corteza de la misma (Bard, 1979)

Para el sitio en estudio, no debemos ignorar algunos factores como posición de la roca con respecto a los rayos solares y su exposición al clima en general, dado que rocas más expuestas, podrían patinar sus superficies de manera más "veloz" (Ibid). No obstante, podríamos aventurar que el arte rupestre del sitio fue elaborado en un período de tiempo relativamente similar, dado que todas las figuras (a excepción de leves matices) presentan un mismo grado de patinación, y cada roca, en general, presenta una ubicación que no varía mayormente del resto. La presencia de líquenes sobre gran cantidad de los trazos grabados nos podría indicar algo acerca de la antigüedad de los grabados, pero también nos plantean problemas ya que cubren los diseños, impidiendo, en algunos casos, ponderar su patinación.

Por desgracia, el sitio no posee una asociación cultural directa a ningún sitio estratigráfico, lo cual nos aleja en gran parte a un posible conocimiento del grupo cultural que estuvo a cargo de su elaboración (Berenguer, 1985). La zona, sin embargo, no ha sido muy variada en cuanto a poblaciones identificadas. Se conocen algunos asentamientos arcaicos para el área, no obstante las principales ocupaciones corresponden al alfarero temprano y tardío (Jackson et al., 2001), lo que sugiere una vinculación a uno u otro momento del alfarero.

Teniendo en cuenta estos datos, y pese a la ausencia de sitios estratigráficos directamente relacionados al conjunto rupestre, podemos obtener ciertas luces para identificar alguna asociación con grupos culturales observando los diseños representados.

La enorme variedad de motivos presentes en un conjunto tan pequeño podría inducirnos a pensar en la posibilidad de su elaboración por parte de distintas poblaciones, mas el dato entregado por la semejanza en los estados de la patinación, así como las unidad en las técnicas de elaboración utilizadas, nos lleva a pensar en una unidad de estilística y cultural. Esto corrobora la idea que probablemente todos los motivos fueron elaborados en un lapso de tiempo relativamente breve, y por una sola población.

Probablemente el diseño más revelador a este respecto sea el de la máscara con tocado radiado (panel a, bloque 01).

Si bien en el resto del valle de Chalinga se han registrado diversas máscaras, todas distintas en conformación, es claro ver que las máscaras con tocado no son muy representadas. Las mascararas cuadrangulares o circulares, sin tocado externo, sino mas bien decoradas con complejos diseños interiores, conforman la mayoría, y se han asociado principalmente a la cultura Diaguita (Troncoso, com pers.; Cabello, 2001; Cabello, 2002).

Las máscaras con tocado, sin embargo, nos remontan a otras escenas dentro del ámbito de los diseños: el llamado estilo Limarí (Mostny y Niemeyer, 1983), asociado a la cultura de El Molle (Castillo, 1985; Ampuero, 1993).

Otros diseños, como los escudiformes, o los abstractos concatenados no parecen ser tan diagnósticos. La figura antropomorfa representada con tal intención, parece ser un caso relativamente aislado en el valle.

Pese a estos datos vagos, al menos podemos pensar que la elaboración de este conjunto rupestre habría estado a cargo de poblaciones alfareras, teniendo en cuenta el tipo de diseños, la patinación relativamente leve, y el tipo de sitios que abundan en el valle.

EL SITIO Y EL PAISAJE

El sitio corresponde, como se ha dicho, a un mirador natural enclavado en la ladera y cima de un cerro, a la entrada del valle, claramente seleccionado por su privilegiada vista.

La ubicación del sitio parece corresponder a una elección más compleja que el simple hecho de grabar rocas idóneas para el arte rupestre, aún cuando estas rocas parezcan presentarse en estas situaciones geográficas como optimas para ser grabadas.

Dentro de la lógica espacial interna del sitio, resulta interesante observar que, a la vez que el valle de Chalinga, en este sector, se orienta en dirección E-W, podemos ver una cierta lógica comunicacional explícita dentro del conjunto rupestre que corresponden estos bloques: la gran mayoría de éstos apuntan hacia centro del valle, o son visibles desde la parte inferior del mismo.

Entre los paneles que responden a esta lógica podemos encontrar los diseños abstractos concatenados (Panel a, Bloque 02), los signos abstractos y escudiformes (Panel b, bloque 01, y panel único del bloque 05), y la figura antropomorfa (Panel único, bloque 04). motivos, que, como hemos visto, no son muy característicos para definir algún lazo con grupos culturales. La figura de la máscara con tocado radiado, oculta dentro la gruta conformada por los bloques 01 y 02, es imposible de ser divisada desde el valle.

No debemos dejar de lado el tema del acceso al sitio, hoy facilitado por escaleras y una pequeña terraza cementada en la mitad del trayecto por la ladera del cerro.

Dadas las características de los bloques inferiores (relativamente altos y empinados, como paredones), y los superiores (conformando un estrecho conjunto) así como la flora característica (cactáceas en cada resquicio de roca), el acceso a este sitio se considera de cierto cuidado, especialmente en bloques como el 04 (figura antropomorfa), cuya exposición termina casi en el vacío, con una superficie inclinada y abrupta como único piso para anclarse y elaborarlo. Estas características nos inducen a pensar en que la intención para elaborar estas representaciones es mucho más compleja que el simple hecho de grabar una roca de por sí.

Posicionado desde los bloques, es posible observar la vista que hace de tal conjunto un "mirador". La explanada del valle (hoy poblado de casas), se aprecia en toda su magnitud, desde el inicio de la cadena montañosa que conforma el valle cerrado del río Chalinga.

En el mismo valle, es posible apreciar una cierta recurrencia de sitios con grabados rupestres en posiciones privilegiadas para la vista amplia, especialmente sitios en la cabecera de los Valles, como ocurre en el Río Chalinga frente al llamado Cordón Loma Blanca, donde, se observa un pequeño conjunto rupestre, dominando el cruce de caminos actuales, en lo que también se podría llamar cabecera de Valle (Zapallar), mirando hacia Chalinga.

Sin embargo, no debemos olvidar que en la actualidad el sitio ha sufrido diversos cambios en el medio que lo rodea; el camino rural construido a los pies del afloramiento, debe entenderse evidentemente como inexistente para la época en que se realizaron las manifestaciones rupestres de este conjunto; esto implica también que el acceso al mismo tuvo que haber sido distinto; lo más probable, teniendo en cuenta la orientación de los paneles, es que este conjunto fuera sólo apreciable desde el valle, pero el acceso a él debió darse tanto desde la cima del cerro (hoy poblado con casas) como desde el valle mismo.

EL SITIO Y EL SIMBOLISMO

Si bien la posición del sitio con respecto al valle, y la visibilidad de los paneles que lo conforman, nos entregan datos acerca de la lógica actuante en el paisaje, es el sitio en sí mismo (y su lógica interna) lo que nos puede ayudar a vislumbrar ciertos significados inscritos en su elaboración.

Aún cuando consideramos casi un imposible llegar al significado exacto de las representaciones, estimamos importante dar cuenta de ciertos puntos que pueden resultar relevantes a la hora de hacer un acercamiento interpretativo al arte rupestre del sitio.

En primer lugar, salta a la vista la presencia del diseño abstracto - geométrico como integrante principal del conjunto. Estos diseños (en los cuales no se puede observar ningún rasgo asignable directamente a la realidad) se presentan, al contrario de lo que se podría esperar, mucho menos variables en sus formas, y parecen estar sujetos a una gran regularidad. Presentes en gran cantidad en todo el valle de Chalinga, los diseños abstracto - geométricos han suscitado gran espacio para teorías con respecto a sus orígenes.

Hay autores que han vinculado estas figuras a estados de excitación o trance (Lewis - Williams et al., 1988; Ojeda y Ramírez, 1993), probablemente realizado con fines chamánicos, e inscritos en la roca por algún uso ritual.

Sea o no este el origen de estos diseños, es necesario señalar que estos signos transforman el espacio natural en un espacio cultural lleno de significado, el cual vale la pena indagar, y que parecen estar ordenando el mundo de alguna manera. Debemos también tener en cuenta que el reconocer o no formas en estas figuras es también, en gran medida, una convención social, de tal manera que lo que para nosotros es un entramado abstracto, para las antiguas poblaciones puede significar algo muy concreto.

Esto puede vislumbrarse en cierto modo en ciertas imágenes que parecen estar entre el límite de la abstracción y lo figurativo: en el panel b del bloque 01 (figura 3), destaca un símbolo que (sin querer caer en la interpretación burda) a ratos parece alguna representación de una boca mostrando los dientes, o la abstracción de una figura humana. De esta misma manera, el diseño abstracto del Panel a del bloque 02 (figura 4) se asemeja en conformación a lo que podría corresponder a una máscara.

Si consideramos, como dijimos en un principio, que el Arte Rupestre no es sólo "Arte" en el sentido occidental de la palabra, sino una manifestación que tiene sus orígenes en una motivación mucho más profunda, tanto práctica como simbólica, podemos entender que un signo abstracto sea, a la vez la representación velada de otro símbolo. Así, estas íconos más que perder el sentido, multiplican sus significados: las vaguedades simbólicas son características de las manifestaciones religiosas (Fromm, 1957), en donde todo tiene un sentido, y no hay nada al azar.

Es necesario, también, señalar la presencia del diseño figurativo, el antropomorfo (figura 6), que se encuentra aislado del resto de las figura, como un motivo particular, único.

Especial mención requiere el diseño de la máscara con tocado radiado (figura 3, panel a del bloque 01), tanto por el diseño como por la posición en que se encuentra con respecto al conjunto rupestre.

A diferencia de la gran mayoría de los paneles, ésta se encuentra mirando hacia la ladera del cerro, imposible de ser divisada desde el valle, o incluso, difícil de observarse

estando al lado de los petroglifos (lo cual, también podría responder al desplome de ciertos bloques). Esta notable diferencia con el resto de los diseños, podría responder a necesidades de diferenciación de espacios (público / privado; o bien sagrado / profano).

El diseño también sugiere ciertas relaciones: aún cuando la "cabeza" no posee en sí rasgos que identifiquen en ella rostro alguno, está ataviada con un enorme tocado radiado, que a su vez posee encima otro diseño en forma de escudo con tocado. El diseño completo presenta muchos detalles que son característico de las tiaras presentes en el sitio tipo del Estilo Limarí, el Valle del Encanto (Klein, 1972; Mostny y Niemeyer, 1983; Castillo, 1985; Ampuero, 1993).

Nos parece importante señalar la connotación que se le ha dado a estas máscaras con tocado, ya sea como representaciones de carácter divino (Klein, 1972), "Antepasados", o bien "Caras Sagradas" (Gordon, 1985); lo cual, si es considerado se puede entender con más claridad la necesidad de guardar un lugar mas "privado", dentro del conjunto rupestre para esta imagen, siendo todo el grupo de carácter sagrado -por la connotación original del arte- (Levi Strauss, 1964; Elíade, 1967; Grassi, 1968) a la vez que funcional, en el sentido de estar comunicando mensajes (Llamazares, 1986): ya sea por su posición en la cabecera del valle, o bien, como demarcador de territorio.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El Arte rupestre puede ser abordado desde las más diversas perspectivas, y cada una de ellas puede darnos significativas respuestas, o, en su defecto, reveladoras nociones que nos acercan a su entendimiento, aún cuando siempre haya una brecha que parece ser insondable entre él y nosotros.

El trabajo aquí expuesto, se acerca más a un ejercicio práctico para abordar un sitio que nos parece interesante. Si bien no hemos concluido ninguna respuesta definitiva (cosa que sólo podría ser posible después de un trabajo mucho más extenso abarcando otros sitios de la localidad), hemos señalado algunos puntos que pueden abrir el camino hacia un conocimiento mas claro de lo que el arte rupestre pudo representar para las sociedades del pasado.

Debemos insistir, sin embargo, que el carácter sagrado de esta manifestación cultural (Grassi, 1968) no es opuesta a sus finalidades prácticas, sino que ambas se consideran una sola y misma cosa, entendiendo que la apropiación de un espacio natural implica tanto un trabajo de adecuación al entorno y del entorno, a la vez que responde a necesidades establecidas en un Orden Sagrado (Elíade, 1973), en donde no parece haber nada dejado al azar, y en donde los símbolos, "cualquiera que sea su naturaleza, y cualquiera que sea el plano en que se manifiesten, son siempre coherentes y sistemáticos" (Elíade, 1975: 405)

Agradecimientos: No podemos terminar este artículo sin agradecer a Gloria Cabello y César Méndez, por toda su colaboración en terreno.

Esta investigación es parte del proyecto DID SOO 12/2, financiado por la Universidad de Chile, en los años 2001 y 2002.

BIBLIOGRAFÍA

- Ampuero, Gonzalo** 1993 *Arte Rupestre del Valle del Encanto*, DIBAM, Santiago, Chile.
- Bard, James Christopher** 1979 *The development of a patination Dating Technique for Great Basin Petroglyphs utilizing neutron activation and x ray fluorescence*. University of California, Berkeley Ph.D. Dacsímil de University Microfilms International. Michigan, U.S.A.
- Berenguer, José** 1985 "Secuencia del Arte Rupestre en el Alto Loa: una Hipótesis de Trabajo". En *Estudios de Arte Rupestre, primeras Jornadas de Arte y Arqueología*. Santiago, Chile, 1983: 87 - 108. Aldunate C. J. Berenguer, V Castro. Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Cabello, Gloria** 2001 "Acercamiento al Arte Rupestre Diaguita a partir de las máscaras del Valle de Chalinga, IV Región". Congreso Chileno de Antropología, Santiago. (En Prensa)
- Cabello, Gloria** 2002 "Máscaras del valle del río Chalinga: una propuesta de adscripción cultural". Práctica Profesional, Departamento de Antropología, Universidad de Chile. (MS)
- Castillo, Gastón** 1985 "Revisión del Arte Rupestre Molle", en *Estudios de Arte Rupestre, Primeras Jornadas de Arte y Arqueología*: Santiago, Chile, 1983, Aldunate C., J. Berenguer, V. Castro. Museo Chileno de Arte Precolombino. Pp. 173 - 194
- Criado, Felipe** 1991 "Construcción social del espacio y reconstrucción arqueológica del Paisaje"; en *Boletín de Antropología Americana* N° 24: 5- 27.
- Chandler, Daniel** 1998 *Semiótica para Principiantes*; Ediciones Abya-Yala. Serie Pluriminor. Quito, Ecuador.
- Eliade, Mircea**: 1967 (1957) *Lo Sagrado y lo Profano*. Colección Universitaria de Bolsillo, Punto Omega. Ediciones Guadarrama, Madrid, España.
- Eliade, Mircea**: 1973 (1963) *Mito y Realidad*. Colección Universitaria de Bolsillo, Punto Omega. Ediciones Guadarrama, Madrid, España.

- Eliade, Mircea:** 1975 *Tratado de la Historia de las Religiones.* Ed. Era, México.
- Fromm, Erich** 1957 *El Lenguaje Olvidado. introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas.* Colección Saber, Librería Hachette S.A. Buenos Aires, Argentina
- Gordon, Américo** 1985 "Simbolismo de los petroglifos 'Caras Sagradas' y el culto al agua y de los antepasados en el Valle del Encanto"; en *Estudios de Arte Rupestre. Primeras Jornadas de Arte y Arqueología:* Santiago. Chile. 1983, Aldunate C., J. Berenguer, V. Castro. Museo Chileno de Arte Precolombino. Pp. 265 - 278
- Grassi, Ernesto** 1968 *Arte y Mito.* Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina.
- Jackson D., R. Seguel y P. Báez** 2000 *Evaluación de las ocupaciones humanas de fines del Pleistoceno y comienzos del holoceno en la provincia de Choapa.* Informe 1er año Proyecto FONDECYT 1990699, Santiago.
- Klein, Otto** 1972 *Cultura Ovalle: Petroglifos y Pictografías del Valle del Encanto;* Publicación oficial de la Universidad Técnica "Federico Santa María", Valparaíso
- Layton, Robert** 1992 *Australian Rock Art.* Cambridge University Press, London
- Levi-Strauss, Claude** 1964 (1962) *El Pensamiento Salvaje.* Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México.
- Lewis-Williams, J. David** 1981 *Believing and Seeing, Symbolic meanings in Southern San Rock Paintings.* Academic Press
- Lewis-Williams, J. David y T.A. Dowson** 1988 "The Signs of All Times, entoptic phenomena in upper paleolithic art"; en *Current Anthropology.* Volumen 29, Número 2. Pp. 201 - 245.
- Llamazares, Ana María** 1986 "Hacia una definición de Semiosis. Reflexiones sobre su aplicabilidad para la interpretación del arte rupestre"; en *Cuadernos Instituto Nacional de Antropología* 11: 1-28.
- Mostny, Grete y H. Niemeyer** 1983 *Arte Rupestre Chileno.* Publicación del Departamento de Extensión Cultural, Mineduc. Serie el Patrimonio Cultural Chileno. Santiago, Chile.

- Núñez, Lautaro** 1976 "Geoglifos y Tráfico de Caravanas en el Desierto Chileno"; en *Homenaje al Dr. Gustavo Le Paige*, Universidad del Norte. Antofagasta. pp 147 - 201.
- Ojeda, Orietta y C. Ramírez** 1993 "Alucinógenos y Arte Rupestre en el Norte Grande de Chile; un intento explicativo"; en *Boletín de Historia y Geografía n° 10*, Universidad Católica Blas Cañas. pp. 13 - 27.
- Saussure, Ferdinand** 1974 *Curso de Lingüística General*; Ed. Losada. Buenos Aires, Argentina.
- Troncoso, Andrés** 1998 "Petroglifos, Agua y Visibilidad: El Arte Rupestre y la Apropiación del Espacio en el Curso Superior del Río Putaendo, Chile"; en *Valles: Revista de Estudios Regionales*, N° 4: 127 - 137. Museo de la Ligua, Chile.