

Número Especial 1 - 2020

CUADERNOS ARTE PREHISTÓRICO

ISSN 0719-7012



20th International Rock Art Congress IFRAO 2018

Rock art and human use of space in desert
landscapes: a comparative perspective

**CENTRO DE ARTE RUPESTRE - AYUNTAMIENTO DE MORATALLA
ESPAÑA**



**Ayuntamiento
de Moratalla**



**CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL**

CUERPO DIRECTIVO

Director

Miguel Ángel Mateo Saura

Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, España

Editor

Juan Guillermo Estay Sepúlveda

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Cuerpo Asistente

Traductora: Inglés

Pauline Corthorn Escudero

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Traductora: Portugués

Elaine Cristina Pereira Menegón

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Archivo y Documentación

Carolina Cabezas Cáceres

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Portada

Felipe Maximiliano Estay Guerrero

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Hipólito Collado Giraldo

Dirección General de Patrimonio Cultural de Extremadura, España

Dr. Adolfo Omar Cueto

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Dr. Juan Francisco Jordán Montés

Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, España

Dr. Juan Antonio Gómez-Barrera

IES Castilla de Soria, España

Dr. José Ignacio Royo Guillén

Dirección General de Patrimonio Cultural de Aragón, España

Dr. José Royo Lasarte

Centro de Arte Rupestre y Parque Cultural del Río Martín, España

Dr. Juan Francisco Ruiz López

Universidad de Castilla-La Mancha, España

Dr. Juan Antonio Seda

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dr. Miguel Soria Lerma

Instituto de Estudios Giennenses, España

Dr. Ramón Viñas Vallverdú

Instituto Catalán de Paleoeología Humana y Evolución Social, España



Ayuntamiento
de Moratalla



CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Dra. Primitiva Bueno Ramírez

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Rodrigo de Balbín Berhmann

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Jean Clottes

CAR-ICOMOS, Francia

Dra. Pilar Fatás Monforte

Museo Nacional y Centro de Investigación de
Altamira, España

Dr. Marcos García Díez

Universidad del País Vasco, España

Dr. Marc Groenen

Université Libre de Bruxelles, Bélgica

Dr. Mauro Severo Hernández Pérez

Universidad de Alicante, España

+ Dr. José Antonio Lasheras Corrachaga

Museo Nacional y Centro de Investigación de
Altamira, España

Dr. José Luis Lerma García

Universidad Politécnica de Valencia, España

Dr. Antonio Martinho Baptista

Parque Arqueológico y Museo del Côa,
Portugal

Dr. Mario Menéndez Fernández

Universidad Nacional de Educación a
Distancia, España

Dr. George Nash

Universidad de Bristol, Inglaterra



Ayuntamiento
de Moratalla



CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL

Indización

Revista Cuadernos de Arte Prehistórico, se encuentra indizada en:



CENTRO DE INFORMACION TECNOLOGICA



Ayuntamiento
de Moratalla



CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL

ISSN 0719-7012 / Número Especial 1 - 2020 pp. 188-215

**UN MAR DE FORMAS: EXPLORACIÓN DE LA VARIABILIDAD ESTILÍSTICA DEL ARTE
RUPESTRE DE EL MÉDANO DESDE EL SITIO DE IZCUÑA, NORTE DE CHILE**

**A SEA OF FORMS: EXPLORATION OF THE STYLISTIC VARIABILITY OF THE EL MÉDANO
ROCK ART FROM THE IZCUÑA SITE, NORTHERN CHILE**

D. Benjamín Ballester

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, Francia
benjaminballesterr@gmail.com

D^a María Carolina Ungemach Marín

Universidad de Chile, Chile
carolina.ungemach@gmail.com

Fecha de Recepción: 03 de junio de 2019 – **Fecha de Revisión:** 22 de octubre de 2019
Fecha de Aceptación: 09 de diciembre de 2019 – **Fecha de Publicación:** 01 de mayo de 2020

Resumen

Desde la década de 1970 que las pinturas precolombinas de El Médano, en la costa del desierto de Atacama al norte de Chile, son concebidas como un estilo de arte rupestre. Nuevos sitios e investigaciones han abierto el debate acerca de la supuesta unicidad de su estilo al quebrar sus ceñidas fronteras geográficas. El presente artículo debate sobre su homogeneidad y uniformidad a partir del estudio de uno de estos nuevos yacimientos, el de Izcuña. A través de dos ejercicios tipológicos entrega evidencia de la diversidad interna de expresiones y manifestaciones visuales en el sitio, desde la cual se intenta tensionar el uso del concepto de estilo y reflexionar en torno a posibles vías alternativas. Como epílogo, la idea de tendencias de expresión visual sirve de mecanismo conceptual para desenredar las trabas heredadas del estilo.

Palabras claves

Atacama – Taltal – Tendencia – Caza marina – Arte rupestre – Estilo

Abstract

Since the 1970s, the pre-Columbian paintings of El Médano, on the Atacama desert coast in northern Chile, have been conceived as a rock art style. New sites and research have opened the debate about the supposed uniqueness of the style by breaking its tight geographical boundaries. This article discusses its homogeneity and uniformity based on the study of one of these new sites, that of Izcuña. Through two typological exercises it gives evidence of the internal diversity of expressions and visual manifestations in the site, from which it try to stress the use of the concept of style and think on possible alternative ways. As an epilogue, the idea of visual expression tendency serve as a conceptual mechanism to untangle the obstacles inherited from the style.

Keywords

Atacama – Taltal – Tendency – Marine Hunting – Rock art – Style

Un mar de formas: exploración de la variabilidad estilística del arte rupestre de el médano desde el Sitio de Izcuña... pág. 189

Para Citar este Artículo:

Ballester, Benjamín y Ungemach Marín, María Carolina. Un mar de formas: exploración de la variabilidad estilística del arte rupestre de el médano desde el Sitio de Izcuña, norte de Chile. Revista Cuadernos de Arte Prehistórico, num Especial 1 (2020): 188-215.

Licencia Creative Commons Attribution Non-Comercial 3.0 Unported
(CC BY-NC 3.0)

Licencia Internacional



Las pinturas del estilo de arte rupestre de El Médano, ubicadas en el litoral del desierto de Atacama al norte de Chile, son sorprendentes por la elocuencia de sus representaciones marinas. Si bien son conocidas desde comienzos del siglo XX¹, no fueron estudiadas en profundidad y sistematizadas sino hasta la década de 1970, momento en que el arqueólogo Hans Niemeyer las definió como un estilo “naturalista que reproduce en pinturas rojas, escenas de caza marina desde la balsa de cueros de lobo y de caza terrestres de guanacos con enfrentamiento de arqueros”².

Años antes, en 1977, él mismo³ había incluido a las pinturas de El Médano en su conferencia sobre la variación de los estilos de arte rupestre en Chile, por lo tanto, concibiéndolas ya como un estilo propiamente tal.

Investigaciones posteriores sobre estas pinturas continúan refiriéndose a ellas como parte de un único estilo⁴. El problema es que Hans Niemeyer más que definir un estilo, lo que hizo fue simplemente resumirla temática principal, enlistar los motivos más representativos y destacar el tipo de técnica básica empleada; lo que hizo fue básicamente caracterizar en pocas palabras este arte rupestre⁵.

Como consecuencia, al hacer un balance sobre la literatura de El Médano las definiciones de su estilo suelen ser laxas y generales, basadas fundamentalmente en su tema y técnica. Concebirlo como una unidad acarrea implicancias posteriores a la hora de evaluar su cronología, función, significado y distribución.

Hoy en día, gracias al descubrimiento de nuevos sitios con pinturas similares, tanto en los alrededores de Taltal como a mayores distancias, pero también en diversos sectores como la pampa desértica y la franja litoral, se ha quebrado la antigua distribución geográfica del estilo y planteado un debate acerca de su unicidad⁶. Así mismo, se han

¹ A. Capdeville, Arqueología. Llanura del Hueso Parado. Cementerio de los túmulos de tierra (Manuscrito en posición de los autores, 1918); A. Capdeville, “Un centenario Chíncha Atacameño en Punta Grande, Taltal”. Boletín de la Academia Nacional de Historia Vol: 7 num18 (1923): 34-49.

² G. Mostny y H. Niemeyer, Arte rupestre chileno (Santiago: Ministerio de Educación, Serie el Patrimonio Cultural Chileno, 1984), 50.

³ H. Niemeyer, “Variación de los estilos de arte rupestre en Chile”, en Actas del VII Congreso de Arqueología de Chile, volumen II (Santiago: Editorial Kultrún, 1977), 649-660.

⁴ B. Ballester, “El Médano rock art style: Izcuña paintings and the marine hunter-gatherers of the Atacama Desert”, Antiquity Vol: 92 num 361 (2018a): 132-148; B. Ballester y F. Gallardo, “Painting a lost world. The red rock art of El Médano”, Current World Archaeology num 77 (2016): 36-38; F. Gallardo, “Estilos de arte rupestre e interacción social en el desierto de Atacama (norte de Chile)”, Mundo de Antes Vol: 2 num 1 (2018): 13-78; Francisco Gallardo et al., “Flujos de información visual, interacción social y pinturas rupestres en el desierto de Atacama (norte de Chile)”. Estudios Atacameños num 43 (2012): 35-52; P. Núñez y R. Contreras, “El arte rupestre de Taltal, Norte de Chile”, Taltalia num 1 (2008): 77-85.

⁵ Ver G. Mostny y H. Niemeyer, Arte rupestre chileno...; G. Mostny y H. Niemeyer, “Arte rupestre en El Médano, II Región”. Creces Vol: 9 num 5 (1984): 2-5; H. Niemeyer, Crónica de un descubrimiento. Las pinturas rupestres de El Médano, Taltal (Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, 2010).

⁶ B. Ballester, “El Médano rock art style... 132-148; B. Ballester, “Rock art, marine hunting and harpoon devices from the Atacama Desert coast, northern Chile”. En Whale on the Rock II, ed. Sang-mog Lee (Ulsan: Ulsan Petroglyph Museum, 2018b): 93-115; B. Ballester y J. Álvarez, “Nadando entre alegorías tribales o la crónica del descubrimiento de las pinturas de Izcuña”, Taltalia num 7/8 (2014/2015): 9-17; B. Ballester, F. Gallardo y P. Aguilera, “Representaciones que navegan más allá de sus aguas: una pintura estilo El Médano a más de 250 km de su sitio

gestado nuevas reflexiones a partir del reestudio del tradicional sitio de El Médano y de los otros yacimientos con pinturas, despertando la atención acerca de la variabilidad interna de motivos y su diversidad de expresiones visuales⁷.

El tema central de este artículo es discutir la supuesta unidad y homogeneidad del estilo de arte rupestre de El Médano. Su ambición es abrir un debate y plantear una reflexión entregando ciertos insumos materiales, aunque considerando que las condiciones actuales de la arqueología, tanto dentro como fuera del arte rupestre, son todavía insuficientes para resolverlas.

Se trata, en este sentido, de un ejercicio demostrativo más que explicativo, que aspira a la apertura de un campo futuro y no el cierre de un problema antiguo. Para esto comenzaremos definiendo la categoría de estilo y su valor analítico para las investigaciones arqueológicas del arte rupestre, con tal de luego ponerlo a prueba en un caso particular de estudio, la quebrada de Izcuña, ubicada a solo 25 kilómetros al norte del sitio tipo de El Médano.

La selección de este yacimiento como laboratorio se debe a la enorme concentración de pinturas rupestres y a la gran variabilidad formal de figuras que contiene. A través del análisis de los motivos pictóricos de Izcuña (Figura 1) plantearemos una primera tipología de motivos que considera distintas escalas clasificatorias según una jerarquización de los atributos de las figuras. Paso seguido proponemos una segunda tipología orientada únicamente hacia las escenas de caza marina construida a partir de los esquemas de combinación y asociación de sus unidades constitutivas.

Finalmente, con la ayuda de ambas escalas tipológicas exploraremos la diversidad interna de lo que tradicionalmente se define como El Médano, con tal de discutir si realmente podemos hablar de un solo estilo o si requerimos más bien de otras categorías y herramientas conceptuales para entender sus expresiones.

homónimo”, Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología num 45 (2015): 81-94; I. Monroy et al., “Navegantes del desierto. Un nuevo sitio con arte rupestre estilo El Médano en la depresión intermedia de Taltal”, Taltalia num 9 (2016): 27-47; P. Núñez y R. Contreras, Pinturas prehispánicas de Taltal (Antofagasta: Impresión Ercilla S.R.L., 2003); P. Núñez y R. Contreras, “El arte rupestre de Taltal, norte de Chile”. En Actas del V Congreso Chileno de Antropología (San Felipe: Colegio de Antropólogos de Chile, 2006), 348-357; P. Núñez y R. Contreras, “El arte rupestre de Taltal, Norte de Chile”, Taltalia num 1 (2008): 77-85; A. San Francisco y B. Ballester, “Antiguos aleros al norte de Paposó”, Taltalia num 11 (2018): 7-35.

⁷ B. Ballester, “El Tiempo de El Médano”, Taltalia num 9 (2016): 49-62; B. Ballester, “El Médano rock art style... 132-148; J. Castelleti et al., “Evidencia de tempranas manifestaciones rupestres en la costa del desierto de Atacama (25°S)”, Arqueología Iberoamericana num 28 (2015): 16–21.



Figura 1

Vista completa del bloque principal (09) del sector I-02 del sitio de Izcuña

1. El concepto de estilo fuera y dentro del arte rupestre

El estudio del estilo de la cultura material ha acompañado al quehacer arqueológico desde el comienzo de la disciplina⁸. En la literatura se manejan, no obstante, múltiples definiciones y significados acerca del concepto de estilo, unas muy explícitas, otras no tanto, sin que exista hasta ahora consenso absoluto⁹. Para los investigadores más críticos la ambigüedad es tal que llega a ser una definición casi intuitiva¹⁰. Uno de sus significados más populares -el modelo residual de McGuire¹¹- se funda en su supuesta dicotomía, y la vez complemento y relación, con el concepto de función, cuestión ampliamente discutida por los arqueólogos durante la segunda mitad del siglo XX¹². En otras corrientes la idea de estilo se asocia más bien a la cuestión del flujo de información, la comunicación del conocimiento, la interacción social o el compartir una misma

⁸ M. Hegmon, "Archaeological Research on Style", *Annual Review of Anthropology* num 21 (1992): 517-536.

⁹ S. Plog, "Analysis of Style in Artifacts", *Annual Review of Anthropology* num 12 (1983): 125-142; J. Sackett, "The Meaning of Style in Archaeology: A General Model", *American Antiquity* Vol: 42 num 3 (1977): 369-380.

¹⁰ R. McGuire. "A consideration of style in archaeology", *Atlatl* num 2 (1981): 13-29.

¹¹ R. McGuire. "A consideration of style in archaeology... 13-29.

¹² L. Binford, "Styles of style", *Journal of Anthropological Archaeology* num 8 (1989): 51-67; R. Dunnell, "Style and Function: A Fundamental Dichotomy", *American Antiquity* Vol: 43 num 2 (1978): 192-202; T. Hurt y G. Rakita, *Style and function. Conceptual issues in evolutionary archaeology* (London: Bergin & Garve, 2001); D. Meltzer, "A study of style and function in a class of tools", *Journal of Field Archaeology* Vol: 8 num 3 (1981): 313-326; J. Sackett, "Approaches to Style in Lithic Archaeology", *Journal of Anthropological Archaeology* num 1 (1982): 59-112.

estructura¹³ -modelo de la teoría de la información de McGuire¹⁴. En la difícil tarea de sintetizar las posturas y simplificar el debate, puede decirse que predominan dos tendencias -no excluyentes- sobre su significado: entenderlo como “las maneras de hacer, y concebirlo como las decisiones que se toman entre alternativas diferentes”¹⁵.

Dentro de este campo general, el estilo es también un concepto clave en los estudios arqueológicos del arte rupestre. Y tal como sucede fuera de él, diversas ideas de lo que significa e involucra el concepto de estilo son manejadas por los cientos de arqueólogos, historiadores y antropólogos que lo emplean en sus investigaciones sobre el arte rupestre, variando según su escuela teórica, tradición analítica, generación y país de formación¹⁶. Sin embargo, una cuestión distingue al arte rupestre del resto de los estudios sobre el estilo en arqueología, que la dicotomía con el concepto de función nunca ha sido realmente relevante, puesto que históricamente el peso relativo de este último siempre ha sido mínimo respecto del primero.

En la escena chilena -y no lejos de nuestra área de estudio-, para Francisco Gallardo y colaboradores¹⁷ un estilo en arte rupestre es considerado como “un conjunto de normas o convenciones gráficas que caracterizan la producción de un universo iconográfico coherente desde el punto de vista formal, aunque variable dentro de sus propios límites”. La definición de los autores le entrega al estilo a la vez ciertos límites y posibilidades de variabilidad interna, el problema es hasta qué punto forzamos la unidad y qué tan heterogéneo puede ser este conjunto supuestamente uniforme y cerrado. Siguiendo a Davis¹⁸, Gallardo y colaboradores aseguran que el estilo posee siempre un conjunto politético de atributos, en el cual las unidades comparten propiedades con el todo, aunque de forma variable en cuanto a su distribución y frecuencia¹⁹. Nuevamente, ¿cómo se establecen las cuotas de variabilidad versus uniformidad, de ser parte de este estilo particular o de otro? La respuesta viene algunas líneas más adelante: la existencia de decisiones altamente estandarizadas de las normas de manufactura de las obras visuales²⁰. Es decir, que en la definición de estilo prima finalmente la estandarización por sobre la variabilidad interna, que, cabe decir, no sabemos hasta qué grado puede existir

¹³C. Gamble, “Interaction and Alliance in Palaeolithic Society”, *MAN* Vol: 17 num 1 (1982): 92-107; S. Plog, “Social Interaction and Stylistic Similarity: A Reanalysis”, *Advances in Archaeological Method and Theory* num 1 (1978): 143-182; C. Smith, “Colonising with style: reviewing the nexus between rock art, territoriality and the colonization and occupation of Saul”, *Australian Archaeology* num 34 (1992): 34-42; R. Whallon, “An introduction to information and its role in hunter-gatherer bands”. En R. Whallon, W. Lovis y R. Hitchcock (eds), *Information And Its Role In Hunter-Gatherer Bands* (Cotsen Institute of Archaeology Press, 2011), 1-27; P. Wiessner, “Style and social information in the Kalahari San projectile points”, *American Antiquity* Vol: 48 num 2 (1983): 253-276; M. Wobst, “Stylistic behavior and information exchange”. En C. Cleland (ed.), *For the director: research essays in honor of James B. Griffin* (University of Michigan, Ann Arbor, 1977), 317-342.

¹⁴ R. McGuire. “A consideration of style in archaeology... 13-29.

¹⁵ M. Hegmon, “Archaeological Research on Style... 517-536.

¹⁶ M. Conkey y C. Hastorf, “Introduction”. En M. Conkey y C. Hastorf (eds.), *The uses of style in archaeology* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 1-4; I. Sanz y D. Fiore, “Style: Its role in the archaeology of art”. En C. Smith (ed.), *Encyclopedia of Global Archaeology* (New York: Springer, 2014).

¹⁷ F. Gallardo et al., “Sobre un estilo de arte en la cuenca del río Salado (Norte de Chile): Un estudio preliminar”, *Chungara, Revista de Antropología Chilena* num 28 (1996): 354.

¹⁸ W. Davis, “Style and history in art history”. En M. Conkey y C. Hastorf (eds.), *The uses of style in archaeology* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 18-31.

¹⁹ F. Gallardo et al., “Sobre un estilo de arte en la cuenca del río Salado... 353-364.

²⁰ F. Gallardo et al., “Sobre un estilo de arte en la cuenca del río Salado... 353-364.

sin salirse del estilo al cual supuestamente pertenece -el dilema yace aún en sus lindes y contornos.

Se lee, en este sentido, una suerte de paradoja conceptual en la categoría de estilo: es a la vez uniforme y variable. La pregunta es hasta qué punto podemos extender ambos extremos y cómo los hacemos convivir -la ambigüedad percibida por McGuire²¹ inunda también al arte rupestre. Como escape a la abrumadora diversidad y conciliación a la poca claridad, Inés Domingo Sanz y Danae Fiore²² proponen algunos elementos comunes a toda definición de estilo para el arte rupestre, destacando tres principales: (1) la existencia de un repertorio compartido de motivos (forma, color y tamaño); (2) una manera común de representar estos motivos sobre el soporte (p. e. posición, orientación, simetrías, volumen, etc.); y (3) el empleo de las mismas técnicas para realizar la imagen (materias primas, herramientas y operaciones técnicas).

Usaremos estas tres aristas del estilo para evaluar su aplicabilidad a nuestro caso de estudio, el estilo de arte rupestre de El Médano desde el sitio de Izcuña.

2. Caso de estudio: la quebrada de Izcuña

El sitio de Izcuña se asemeja enormemente al de El Médano. Ambos concentran en una misma quebrada desértica una enorme cantidad de pinturas rupestres distribuidas a lo largo de su afluente, ubicadas prácticamente a la misma altura respecto del nivel del mar. Son escenarios sumamente similares, carentes de vegetación, con sectores de difícil acceso peatonal y pendientes escarpadas.

En los dos sitios la temática principal de los motivos pintados es marina, destacando imágenes de peces, mamíferos marinos, moluscos y escenas de caza con embarcaciones, además de haber en menor frecuencia personajes antropomorfos, cuadrúpedos y motivos geométricos (Figura 2). Todo el conjunto fue pintado de color rojo aunque con tonalidades que van del anaranjado al rojo oscuro.

²¹ R. McGuire. "A consideration of style in archaeology... 13-29.

²² I. Sanz y D. Fiore, "Style: Its role in the archaeology... 2014.

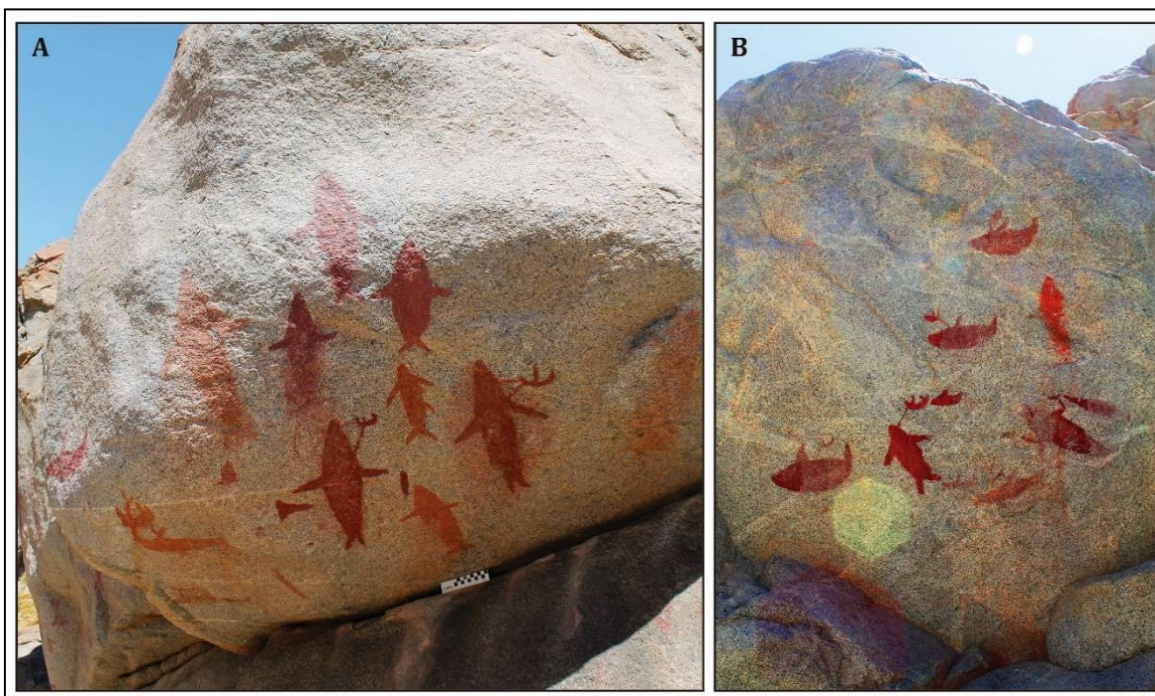


Figura 2

Dos ejemplos de escenas de caza marina del sitio de Izcuña: (A) I-02, bloque 09, panel 08; (B) I-09, bloque 02, panel 01

Izcuña se encuentra 25 kilómetros al norte de El Médano, cercano a la caleta de Paposo, en Taltal (Figura 3). Se emplaza en una quebrada que desciende abruptamente desde la parte alta de la cordillera de la costa, a los pies del observatorio astronómico del Paranal (2.500 m.s.n.m.), hasta la planicie litoral donde desemboca en una pequeña bahía formada entre la Punta Dos Reyes -también llamada Miguel Díaz²³- por el norte y la punta Buitre por el sur. El perfil de la quebrada es pronunciado, y baja desde los 1634 m.s.n.m. hasta el nivel del mar en solo 12 kilómetros en línea recta y 15 kilómetros siguiendo el curso de la quebrada (Figura 4). Los restos arqueológicos, sin embargo, no se hallan a lo largo de toda la quebrada, sino condensados en ciertos sectores de ella. Todas las pinturas rupestres se concentran en solo 4,9 kilómetros de quebrada, entre los 1320 y 680 m.s.n.m. (Figura 4). Aparte de ellas y algunos desechos dispersos de talla lítica, casi no hay otras evidencias arqueológicas. Existen dos importantes aguadas o manantiales en la parte final de la quebrada, una poco antes de su desembocadura a la planicie litoral y la otra dos kilómetros hacia arriba. Junto a ellas existe una mayor concentración de restos arqueológicos incluyendo algunas estructuras de piedra, que por el tipo de materiales serían de época prehispánica, colonial y republicana. El mapa de aguadas confeccionado por Augusto Capdeville a comienzos del siglo XX y actualizado por su hijo Rafael en 1956²⁴ exhibe cuatro aguadas en la zona de desembocadura de la quebrada de Izcuña -Iscuña en el mapa-, nombradas como Aguada Miguel Díaz, Aguada del Trapiche, Aguada de Cotaipi y Aguada de Izcuña.

²³ En esta punta se encuentra el Alero de Miguel Díaz, que en su interior también posee pinturas de arte rupestre de El Médano, aunque sin escenas de caza marina. Para más detalles consultar: P. Núñez y R. Contreras, "El arte rupestre de Taltal... 77-85; A. San Francisco y B. Ballester, "Antiguos aleros al norte de Paposo... 7-35.

²⁴G. Mostny, Arqueología de Taltal. Epistolario de Augusto Capdeville con Max Uhle y otros arqueólogos e historiadores (Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1964).

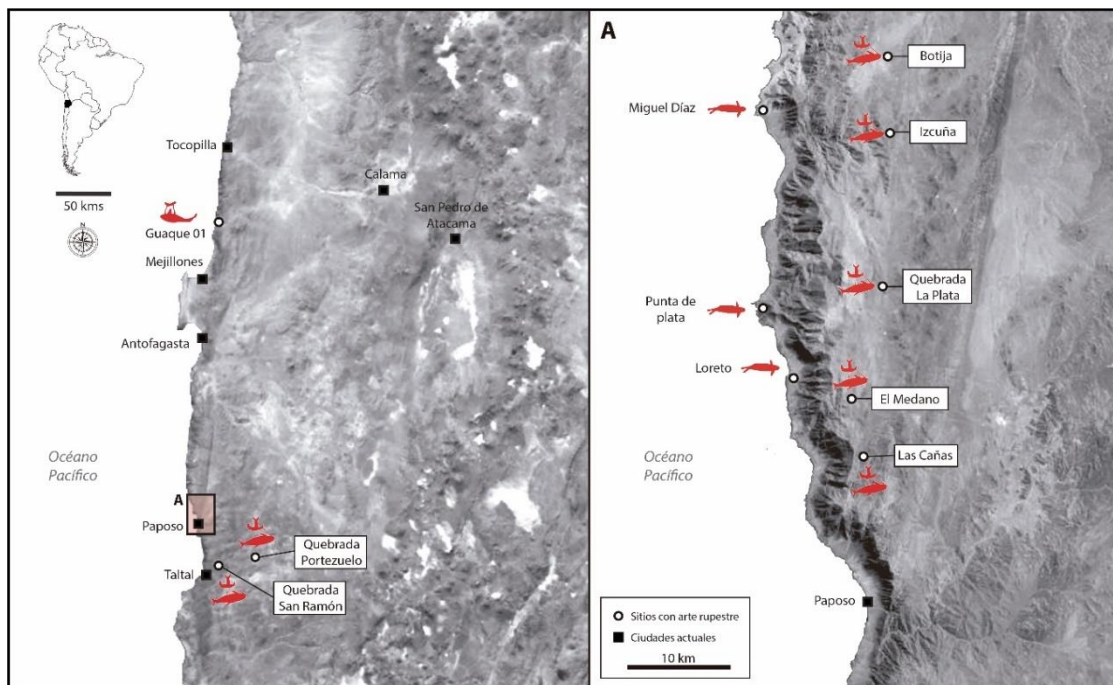


Figura 3

Mapa con la ubicación geográfica de los principales sitios con pinturas atribuíbles al arte rupestre de El Médano. El recuadro de la derecha es la ampliación del área destacada en rojo a la izquierda (A)

A lo largo de la quebrada se reconocieron 12 sectores con pinturas rupestres (I-01 a I-12) (Figura 4), en los cuales se registraron en una primera exploración 24 bloques, 74 paneles y 328 pinturas²⁵. En una segunda etapa el archivo fotográfico de los paneles del sitio fue procesado en laboratorio mediante DStretch con tal de identificar otros motivos imposibles de ver a simple vista en terreno; los resultados se presentan a continuación.

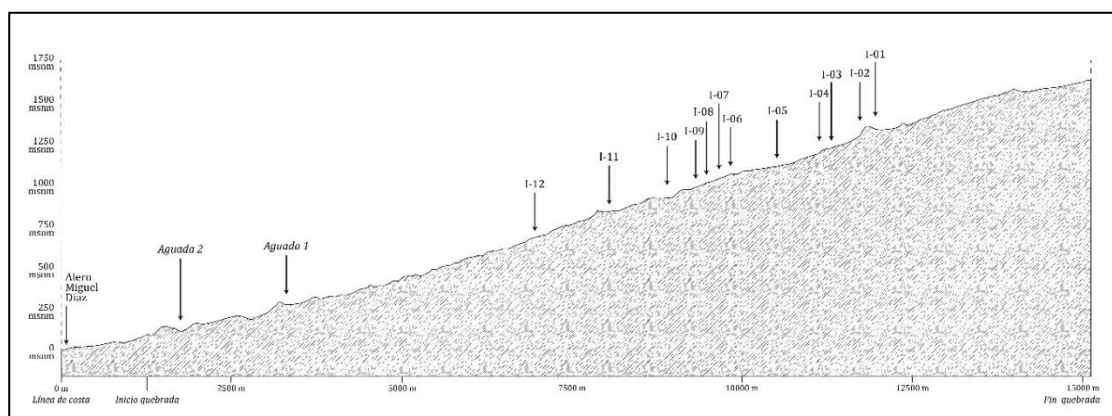


Figura 4

Perfil longitudinal del curso de la quebrada de Izcuña con la ubicación de cada uno de los sectores con pinturas, las aguadas y el Alero de Miguel Díaz

²⁵B. Ballester, "El Médano rock art style... 132-148; B. Ballester, "Rock art, marine hunting and harpoon devices from the Atacama Desert coast, northern Chile". En S. M. Lee (ed.), *Whale on the Rock II* (Ulsan: Ulsan Petroglyph Museum, 2018b), 93-115; B. Ballester y J. Álvarez, "Nadando entre alegorías tribales o la crónica del descubrimiento... 9-17.

3. Procedimiento de análisis y estrategia metodológica

El registro en terreno de las pinturas rupestres se realizó durante el mes de octubre de 2014, pocas semanas después de su primer descubrimiento²⁶. Todas las figuras fueron registradas *in-situ*, considerando bloque, panel, forma general, color, referente, conservación, dimensiones y asociación, junto a una fotografía y croquis para cada una de ellas. En una segunda instancia de trabajo en laboratorio se trabajó el material fotográfico con el programa DStretch para aplicar distintos filtros de imagen con tal de develar posibles motivos no identificados en terreno por las condiciones de la luz o de conservación de la misma pintura²⁷. La función de este procedimiento es mejorar de forma sintética el color de una pintura, resaltando las diferencias de colores percibidas en una imagen digital y optimizando de esta forma el contraste entre los tonos del soporte rocoso y los diseños²⁸.

Desde el universo de figuras procesadas se creó una primera clasificación de los motivos existentes. La tipología es una herramienta analítica, y como tal, responde a las preguntas de investigación de quien se vale de ella²⁹. Esto quiere decir que de un mismo universo de cosas pueden haber tantas tipologías distintas como preguntas existan. En nuestro caso la necesidad de crear una tipología nace del cuestionamiento planteado al comienzo de este artículo, saber si en lo que habitualmente se denomina estilo de arte rupestre de El Médano existe variabilidad y diversidad interna. Para esto se desarrollaron dos ejercicios tipológicos, primero uno dirigido a la clasificación y ordenamiento de las unidades mínimas constitutivas de la imagen rupestre o de los motivos simples.

Al considerar los motivos simples como las unidades mínimas de análisis³⁰, las imágenes compuestas construidas de varias de estas unidades mínimas asociadas fueron fragmentadas para diseñar la tipología y cuantificar los motivos simples. Cabe destacar que es posible que nuevos tipos sean identificados si se incluyen otros universos pictóricos, tanto de los sitios similares en otras quebradas como de los aleros litorales con pinturas³¹.

²⁶ B. Ballester y J. Álvarez, "Nadando entre alegorías tribales o la crónica del descubrimiento... 9-17.

²⁷ C. Ungemach, "Sistematización de datos de un sitio de pintura rupestre estilo el Médano: propuesta tipológica para sitio Izcuña (II región de Antofagasta)". (Práctica profesional de arqueología, Universidad de Chile, Santiago), 2018.

²⁸ A. Acevedo y N. Franco, "Aplicación de DStretch-ImageJ a imágenes digitales del arte rupestre de Patagonia (Argentina)". *Comechingonia Virtual, Revista Electrónica de Arqueología* num 6. (2012): 152-175; E. Quesada, "Aplicación Dstretch del software Image-J. Avance de resultados en el Arte Rupestre de la Región de Murcia", *Cuadernos de Arte Rupestre* num 5 (2008): 14-47.

²⁹ D. Read, *Artifact classification. A conceptual and methodological approach* (Walnut Creek: Left Coast Press, 2007); R. Whallom y J. Brown, *Essays on archaeological typology* (Evanston, Center of American Archaeology Press, 1982).

³⁰ C. Aschero, "Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales, un encuadre arqueológico". En H. Yacobaccio et al., (eds.), *Arqueología Contemporánea Argentina*. (Buenos Aires: Ediciones Búsqueda, 1988), 109-145; G. Cabello, "Rostros que Hablan: Una Propuesta Estilística para el Valle de Chalinga, IV Región". (Memoria para optar al título de Arqueóloga, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, 2005).

³¹ Como veremos más adelante este es el caso de las tortugas marinas, ausentes en el universo iconográfico de Izcuña pero presentes en El Médano: B. Ballester, R. Labarca y E. Calás, "Relaciones entre tortugas marinas y seres humanos en la costa de Atacama: dos ejemplos arqueológicos", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* Vol: 23 num 2 (2018): 143-162.

El segundo ejercicio tipológico, por otro lado, consideró las asociaciones y combinaciones de los motivos simples en agrupaciones o en motivos compuestos³². En términos secuenciales este segundo ejercicio se realizó necesariamente posterior al primero, ya que fue esencial definir previamente las unidades mínimas para luego analizar su composición.

La tipología de motivos simples fue hecha según tres atributos principales: el carácter figurativo, el referente y la técnica. El carácter figurativo o el figurativismo de la imagen se definió a partir de su forma, la cual responde a la configuración general, contorno, tamaño y color de la figura³³. El referente, por su parte, deriva de la forma y apunta al reconocimiento de aquello que se busca representar a través del motivo, en general una cosa, un ser o una idea de aspecto conocido que se intenta replicar en la imagen³⁴. La técnica corresponde a la manera práctica con la cual el motivo fue materializado, involucra el trazo, la construcción de la figura y la materia prima. En este sitio todos los motivos fueron pintados con pigmento rojo, por lo que el análisis se centró en si la imagen fue construida con una técnica lineal o areal³⁵. Se decidió crear una tipología jerarquizada que fue distinguiendo escala a escala la variabilidad interna de cada uno de los atributos -proceso que se explicará más adelante.

La tipología de motivos compuestos se realizó únicamente sobre las escenas de caza marina, ya que son las más recurrentes y características de este arte rupestre. Entendemos por escenas a las figuras que están ligadas entre sí por relaciones de actividad³⁶, en este caso de caza marina. Estas pinturas asocian en una misma escena diversos motivos simples, en particular motivos pisciformes, balsas, antropomorfos y líneas. A simple vista se aprecia una variabilidad significativa de soluciones en la composición de la imagen, cambiando la cantidad de cada tipo de motivo simple y la combinatoria entre los distintos tipos. Así, por ejemplo, varía el número de antropomorfos, de balsas y de líneas, pero también la cantidad, orientación y el tipo de figuras pisciformes.

4. Primer ensayo tipológico / unidades constitutivas / los motivos simples

Gracias al procesamiento digital de las imágenes a través de DStretch se identificaron 568 motivos simples en el sitio, de los cuales 88 fueron clasificados inicialmente como indeterminados, pues se trataba únicamente de manchones de color rojo sobre la roca. Esto arrojó un universo de 480 motivos simples para llevar a cabo el análisis. Su tipología se diseñó a través de un esquema jerarquizado que considera tres atributos principales: figurativismo, referente y técnica. Cada atributo presentó una serie de variantes internas, las que fueron separando los distintos niveles del esquema tipológico (Figura 5). En una primera escala de distinción -figurativismo- se discriminó entre motivos figurativos y no figurativos del conjunto. En una segunda escala se

³² F. Gallardo, "Notas sobre la construcción de la imagen en el arte rupestre". Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología num 38. (2005): 45-51; F. Gallardo et al., "Sobre un estilo de arte en la cuenca del río Salado (1996): 353-364.

³³ M. Sepúlveda, "Form in the archaeology of art". En C. Smith (ed.), Encyclopedia of Global Archaeology (New York: Springer, 2013).

³⁴ F. Gallardo et al., "Sobre un estilo de arte en la cuenca del río Salado... 353-364

³⁵ F. Gallardo, "Notas sobre la construcción de la imagen... 45-51; F. Gallardo et al., "Sobre un estilo de arte en la cuenca del río Salado... 353-364.

³⁶ F. Gallardo, "Sobre la composición y la disposición en el arte rupestre de Chile: consideraciones metodológicas e interpretativas", Magallania Vol: 37 num 1 (2009): 85-98.

distinguió cada uno de ellos según el referente al cuál los motivos remitían. Dentro de los figurativos se diferenciaron motivos pisciformes, cefalópodos, cuadrúpedos, antropomorfos y balsas, mientras que en los no figurativos se separaron entre triángulo, peine y línea.

Finalmente, en la tercera escala las categorías anteriores se descompusieron según la principal técnica empleada para plasmar el motivo, fuera esta areal o lineal.

A continuación se detallan cada una de las escalas clasificatorias y se describen los tipos de motivos simples construidos (Figura 6).

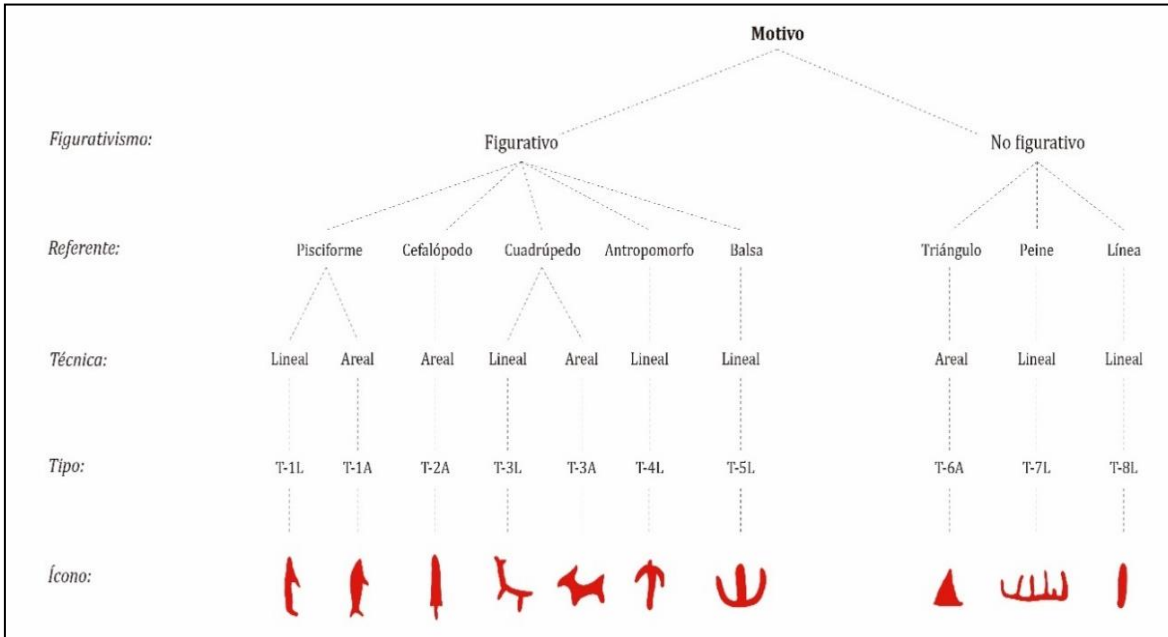


Figura 5

Esquema clasificatorio de la tipología jerarquizada de motivos simples del sitio de arte rupestre de Izcuña

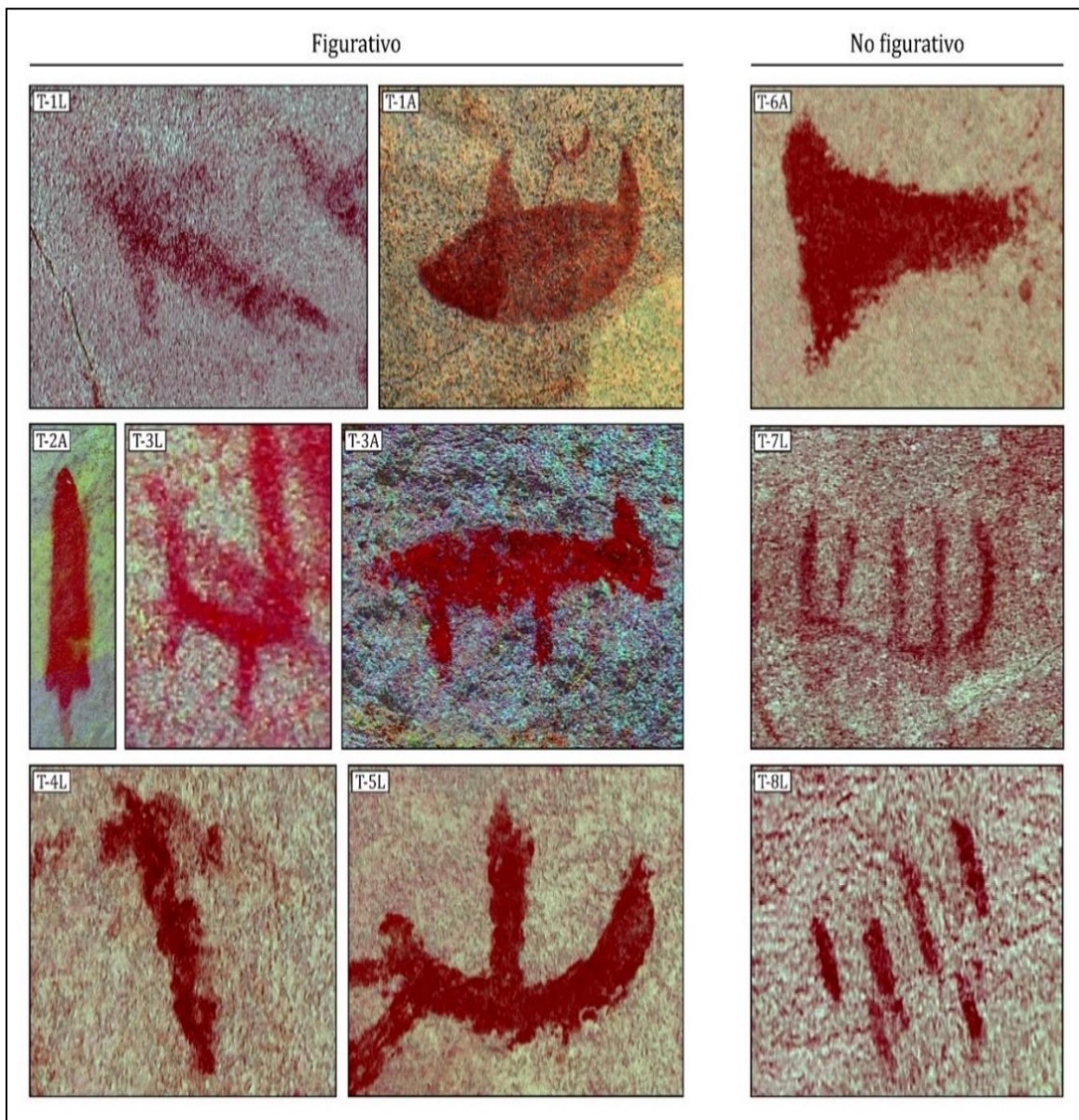


Figura 6

Detalle de algunos ejemplos de cada uno de los tipos de motivos simples registrados en el sitio de Izcuña: (T-1L) I-01, bloque 01, panel 01, motivo 03; (T-1A) I-02, bloque 09, panel 01, motivo 01; (T-2A) I-11, bloque 01, panel 01, motivo 03; (T-3L) I-02, bloque 03, panel 03, motivo 07; (T-3A) I-12, bloque 02, panel 01, motivo 02; (T-4L) I-02, bloque 09, panel 06, motivo 22; (T-5L) I-02, bloque 08, panel 01, motivo 02; (T-6A) I-02, bloque 09, panel 08, motivo 16; (T-7L) I-09. Bloque 03, panel 04, motivo 10; (T-8L) I-02, bloque 09, panel 01, motivo 06

4. 1. Figurativos

Clasificamos dentro de la categoría de figurativo a aquellos motivos que hacen alusión a un referente conocido, real, concreto e identificable. Existe en ellos un gesto de imitación o de mimesis de los referentes representados.

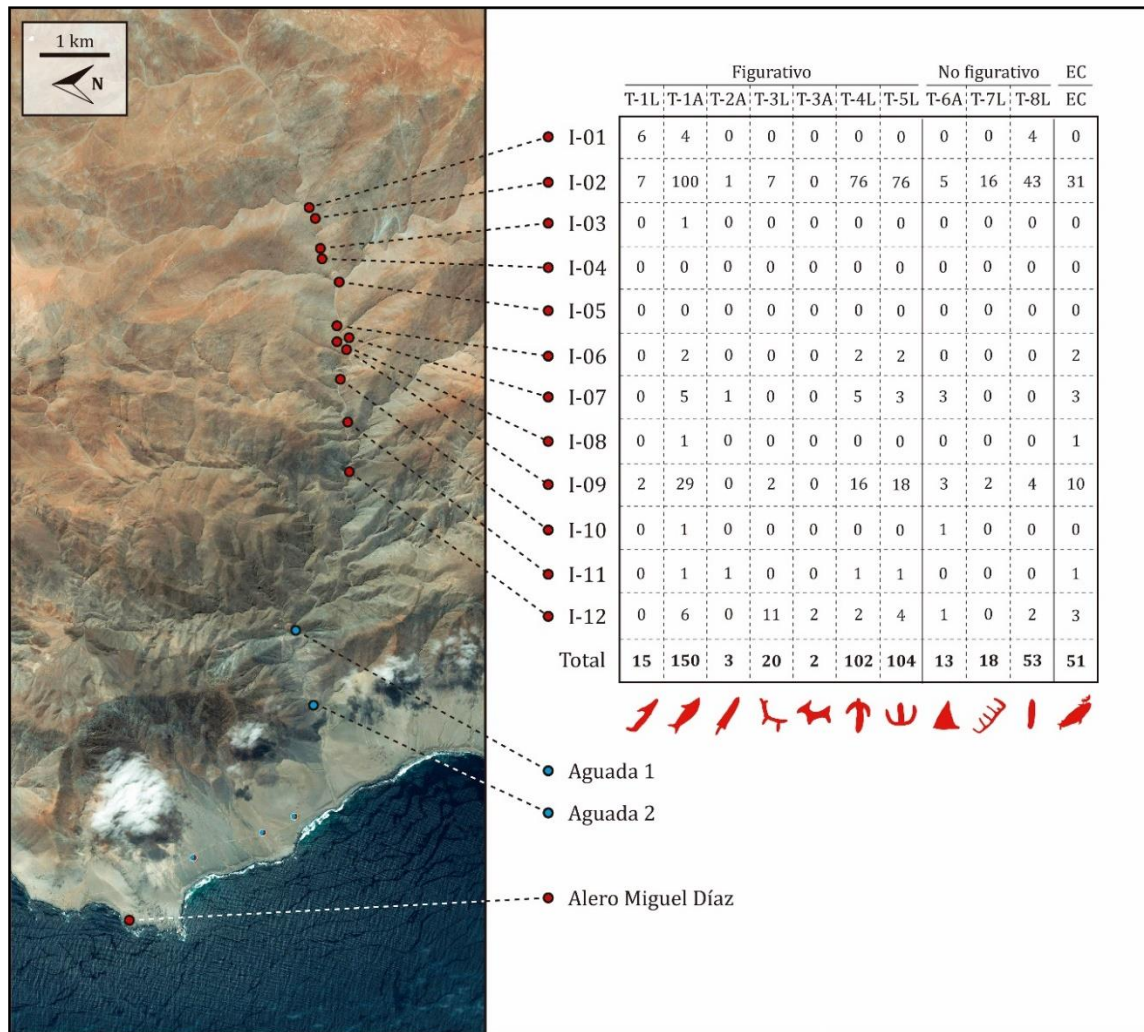


Figura 7

Mapa con la ubicación con los distintos sectores con arte rupestre en la quebrada de Izcuña con el detalle de la cantidad de motivos simples y escenas de caza marina (EC).

4.1.1. Pisciformes: T-1L y T-1A

Entendemos por pisciforme aquellos motivos que tienen forma de pez³⁷, aunque sin pretensiones taxonómicas³⁸. Son las representaciones más abundantes y variadas del universo del sitio, conformado por 165 diseños figurativos de trazado lineal (T-1L) y areal (T-1A). En el caso de aquellos con técnica areal (T-1A), los atributos mínimos con los que se trabajó para distinguirlos es la existencia de un cuerpo alargado y oval, además de la presencia de aletas caudal, dorsal, pectoral, ventral y anal. En el sitio se registraron 150 motivos atribuibles a este tipo, distribuidos en casi todos los sectores con pinturas, aunque condensados en I-02 e I-09 (Figura 7). Respecto de los motivos pisciformes de trazo lineal (T-1L), éstos fueron reconocidos a partir de la existencia de un cuerpo alargado, una o dos aletas pectorales/dorsales, y/o aleta caudal. Dentro del universo del sitio sólo 15 motivos de este tipo fueron identificados, concentrados en únicamente tres de los doce sectores con pinturas (Figura 7).

³⁷ Tal como se encuentra definido por la Real Academia Española de la Lengua.

³⁸ Incluye, por defecto, tanto a peces como a cetáceos -o cualquier otro ser- que posea forma de pez.

Aun cuando se trata de un grupo cuyas unidades comparten elementos similares, dentro de él existe una variabilidad según sus atributos específicos como la forma del cuerpo, cantidad y distribución de sus aletas dorsales, pectorales, anales, ventrales y caudales, además de apéndices complementarios como espadas o frentes protuberantes. En esta oportunidad sólo hemos llegado hasta la escala de pisciforme, sin profundizar en su rica diversidad interna que ha permitido en otras investigaciones distinguir en los motivos al referente animal a nivel de género y especie³⁹.

Si bien ambos tipos de motivos pisciformes remiten al mismo referente de animal marino y silueta pisciforme, su nivel de detalle y complejidad es completamente distinto, siendo los areal (T-1A) mucho más acabados, prolijos y finos, con evidente conocimiento anatómico de su referente, mientras que los lineales (T-1L) son más esquemáticos, simples y toscos.

4.1.2. Cefalópodos: T-2A

Este grupo corresponde a los diseños figurativos cuya composición formal es asociable en su forma a cefalópodos, específicamente a jibias o calamares por su cabeza alargada. La figura fue hecha mediante la combinación de una técnica areal y lineal, la primera para el cuerpo y la segunda para el apéndice que representa sus tentáculos. La orientación del animal es variable, puede ser vertical, horizontal o diagonal, siendo la primera opción mencionada la más representativa en la muestra. Para identificarlos, se observó que contasen al menos con un cuerpo alargado y levemente triangular, en el cual un extremo termina en punta y su base opuesta es ligeramente cóncava, con un breve apéndice al medio en línea con el cuerpo. Se pudieron reconocer tres diseños de este tipoubicados en tres sectores distintos del sitio, en todos los casos se ubican al costado de una escena de caza (Figura 7).

4.1.3. Cuadrúpedos: T3L y T-3A

La categoría se conforma de 22 motivos figurativos, cuyas características morfológicas representan animales cuadrúpedos terrestres. Poseen al menos tronco, dos extremidades y cuello. La longitud del cuello es variable, y la cabeza no siempre está presente. El lomo puede ser curvo o recto, y de las cuatro extremidades en la mayoría de los motivos se representa sólo una de cada par, observándose solo un diseño en que se representan las cuatro, una al lado de la otra en hilera bajo el cuerpo. Para este ejercicio tipológico sólo llegamos hasta el nivel del referente cuadrúpedo, sin profundizar más en la posible identificación de las especies.

Dentro de esta categoría fueron distinguidos dos tipos según la técnica empleada para graficar el animal. En algunos motivos el cuerpo fue trazado con una técnica lineal al igual que la cabeza, cuello y extremidades (T-3L), mientras que en otros casos el animal fue graficado mediante la combinación de las dos técnicas, resultando en una cabeza y

³⁹ B. Ballester, "Rock art, marine hunting and harpoon devices from the Atacama Desert... 93-115; B. Ballester, "La caza de cetáceos en la costa del desierto de atacama: relatos escritos, pinturas rupestres, artefactos y restos óseos". En W. Castellucci y D. Quiroz (eds.), *Baleeiros do Sul II, antropología e história da indústria baleeiras costas Sul-americanas* (Salvador: Editora da Universidade do Estado da Bahia EDUNEB, 2018c), 59-84; B. Ballester et al., "Aletas, colas, arpones, líneas, balsas y cazadores: Nuevas pinturas para nuevas miradas sobre el estilo de arte rupestre de El Médano (norte de Chile)". En *Actas del XX Congreso Nacional de Arqueología Chilena* (Concepción: Ediciones Universidad de Concepción, 2019), 87-106.

cuerpo areal, con éste último más abultado y ancho, con sus extremidades y cuello lineales (T-3A). El primer tipo (T-3L) es el más frecuente del grupo, con 20 motivos presentes en tres sectores del sitio (I-02, I-09, I-12), mientras que el segundo (T-3A) fue registrado únicamente en dos casos y solo en uno de los sectores de la quebrada (I-12) (Figura 7).

4.1.4. Antropomorfos: T-4L

Este tipo se posiciona como uno de los más representativos del universo del sitio, junto con los diseños de balsas (T-5L) y los pisciformes (T-1A y T-1L). Está construido con trazo lineal, y se puede reconocer fácilmente cuando está ubicado como tripulante de una balsa, pudiendo estar o no en composición escénica con motivos del tipo pisciforme. Esto último permitió referenciarlo a pesar de la escasez de atributos figurativos. De los 102 motivos de este tipo identificados en el sitio, 12 presentan dos apéndices en el extremo superior a modo de tocado. De este último grupo, cuatro se observan en escenas de caza y ocho como tripulantes en balsas separadas. Sólo uno de los 102 motivos aparece de forma aislada, sin asociación a escenas de caza o balsas, y es el único que presenta extremidades mediales marcadas hacia los costados. Se distribuyen en la mitad de los sectores del sitio, aunque mayormente concentrados en I-02 e I-09 (Figura 7).

4.1.5. Balsas: T-5L

Es el tercer tipo más numeroso del universo de motivos del sitio con 104 unidades. Se reconoce fácilmente por su forma de medialuna invertida, con la cavidad hacia superior, imitando de esta manera la perspectiva de perfil de las tradicionales balsas de cuero de lobo marino. Posee, por esto, una base curva o recta con extremos cerrados. La técnica del trazo es lineal, y en algunos casos el límite con los motivos tipo peine (T-7L) es mínimo. Para distinguirlos se consideró como balsas aquellos diseños con hasta dos apéndices superiores (antropomorfos) en el caso de las balsas con base curva, y con cuatro apéndices superiores en el caso de las balsas de base recta. Esto considerando que la gran mayoría de las referencias históricas al uso de este tipo de embarcaciones las describen e ilustran con hasta dos tripulantes⁴⁰, pero también porque es el límite máximo reconocible en los motivos de balsa de base curva. Prácticamente la mitad de los motivos de este tipo (49%) se encuentran en composición de escenas de caza marina, junto a motivos pisciformes y líneas, además de antropomorfos en algunos casos. Se distribuyen en la mitad de los sectores con pinturas del sitio, aunque condensados en I-02 e I-09 (Figura 7).

4.2. No figurativos

Los motivos que hemos clasificado bajo la rúbrica de no figurativos corresponden a aquellos que no representan un referente real y reconocible, contrario a lo que ya definimos anteriormente como figurativo (Figura 6).

⁴⁰ Existen múltiples referencias al uso de balsas y la cantidad de tripulantes que podían llevar. Una de las mejores síntesis es: G. Looser, "Las balsas de cuero de lobo inflados de la costa de Chile", Revista Universitaria num 64/65 (1960): 247-273.

4.2.1. Triángulo: T-6A

Pequeño grupo tipológico conformado por 13 motivos de técnica areal, los cuales corresponden a diseños que tienden a formas triangulares. En los paneles estos se encuentran solos o asociados entre sí conformando conjuntos. Se registran en cinco de los doce sectores del sitio (Figura 7). En otras investigaciones estos motivos han sido interpretados como posibles aletas de animales marinos observados sobre la línea del mar⁴¹, pero en esta ocasión preferimos ser más cautos y quedarnos únicamente con su adscripción formal.

4.2.2. Peine invertido: T-7L

Se trata de motivos no figurativos cuya forma se asemeja a un peine invertido, compuesto de una larga línea principal horizontal con cinco o más apéndices lineales hacia superior en forma vertical, algunos de distintos tamaños. Dentro del sitio de Izcuña se registran 18 de estos motivos, agrupados exclusivamente en dos sectores del sitio, en I-02 e I-09 (Figura 7).

4.2.3. Línea: T-8L

El último de los tipos aúna aquellos motivos lineales no figurativos caracterizados como líneas rectas, presentándose dentro del universo de pinturas del sitio como líneas simples de diversa longitud, aisladas o agrupadas entre ellas de forma paralela, tangencial y/o perpendicular. Se reconocen 53 motivos dentro de este tipo ubicados en solo cuatro de los 12 sectores del sitio (Figura 7).

5. Segundo ensayo tipológico / composiciones / las escenas de caza marina

Algunos de los motivos registrados en el conjunto del sitio se encuentran asociados en composiciones que las agrupan. Las más comunes y representadas son las escenas de caza marina, que coligan en una misma imagen a motivos pisciformes, balsas, líneas y antropomorfos. El número de cada una de esas unidades en la composición es variable, al igual que su orientación, disposición en la escena y en algunos casos el subtipo del motivo simple. Esto genera una combinatoria elevada de posibles acoplamientos y asociaciones de unidades simples, creando múltiples soluciones de imagen para un mismo tipo de motivo compuesto.

Estudiar las composiciones es fundamental ya que abre la posibilidad de reflexionar acerca de las decisiones tras la construcción de la imagen, en especial sus estructuras y lógicas de combinación⁴². Estas estructuras, por lo general, actúan más allá de la imagen misma y son tangenciales a distintas esferas de la realidad social de los grupos que las producen. Muchas de estas composiciones, en algunos casos, pueden referir además a disposiciones reales observadas por los productores de la imagen, sea replicándolas directamente o alterándolas de forma consciente o inconsciente. Desde esta perspectiva han sido estudiadas previamente las escenas de caza marina en el arte rupestre de El Médano, intentando develar aspectos tecnológicos relacionados a la

⁴¹ B. Ballester et al., "Aletas, colas, arpones, líneas, balsas... 87-106. J. Berenguer, "Las pinturas de El Médano, norte de Chile: 25 años después de Mostny y Niemeyer". Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino Vol: 14 num 2 (2009): 57-95.

⁴² F. Gallardo, "Sobre la composición y la disposición en el arte rupestre de Chile... 85-98.

captura de animales en el océano, considerando el número de tripulantes de la balsa, la cantidad de embarcaciones por presa y de presas por embarcación, la cifra de líneas de arponaje y el lugar del animal donde se efectuaba el arponaje⁴³.

En esta oportunidad el análisis va por una línea mucho más formal. La finalidad es crear una tipología de las escenas de caza según sus normas de combinatoria, entendiendo que todas ellas se componen de los mismos campos de unidades mínimas - tripulante, balsa, línea, presa- y que lo que varía es la cantidad/frecuencia de cada una de ellas en la construcción de la imagen. Otras variables como el ordenamiento, disposición y orientación de cada una de las unidades simples no fueron consideradas, ya que el número final de tipos resultaría tan grande como la cantidad de casos disponibles, perdiendo el ejercicio tipológico su valor analítico. Sin embargo, esta enorme variabilidad de arreglos visuales grafica muy bien la amplitud de soluciones usadas dentro de un mismo tipo de motivo compuesto, en este caso las escenas de caza marina.

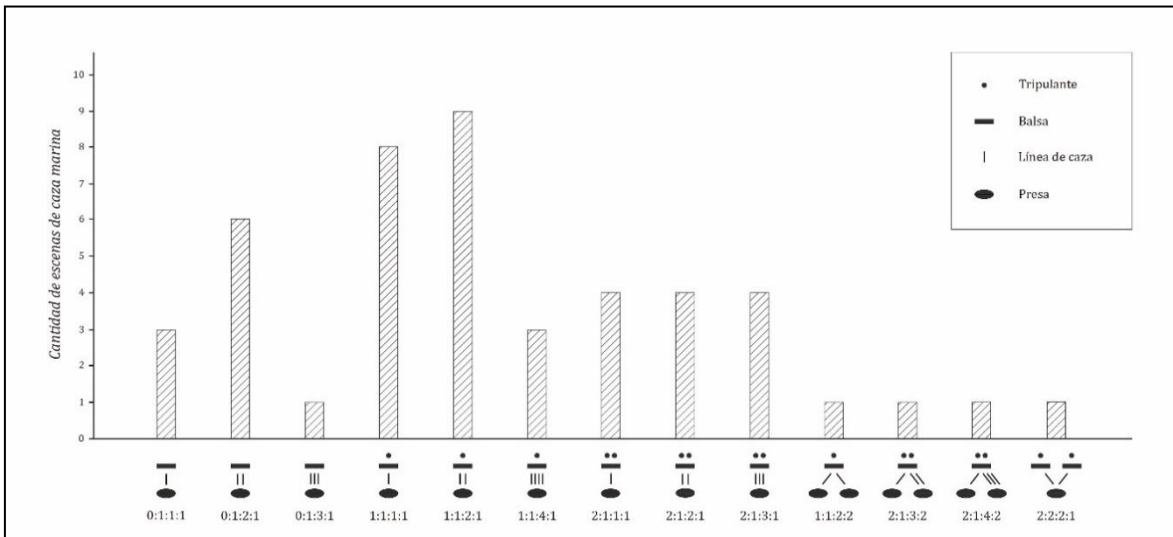


Figura 8
Variabilidad composicional y frecuencia de tipos de escenas de caza marina en el sitio de Izcuña

En la quebrada de Izcuña registramos 51 motivos compuestos que representan escenas de caza marina. Como vimos, cuatro campos componen cada escena: tripulante, balsa, línea y presa⁴⁴. En el campo de los tripulantes existen tres variantes visuales, sin balsero, con uno y con dos antropomorfos. En el campo de la balsa hay solo dos soluciones, con una y con dos embarcaciones. Respecto de las líneas el espectro va desde una a cuatro unidades ligando los campos de la balsa y de la presa. En este último se observan solo dos posibilidades, con uno o con dos motivos pisciformes. En términos de probabilidades esto genera un abanico de 48 (3x2x4x2) combinaciones posibles entre las variantes de cada campo de la imagen. Cabe considerar que de las 51 escenas de caza, cinco casos tienen alguno de estos campos difusos, por lo que no se pudo

⁴³ B. Ballester, "Rock art, marine hunting and harpoon devices from the Atacama Desert... 93-115; B. Ballester, "La caza de cetáceos en la costa del desierto de Atacama... 59-84; B. Ballester, R. Labarca y E. Calás, "Relaciones entre tortugas marinas y seres humanos... 143-162; B. Ballester et al., "Aletas, colas, arpones, líneas, balsas y cazadores... 87-106.

⁴⁴ Para los análisis que siguen la relación es la siguiente: tripulante:balsa:línea:presa = X:X:X:X.

determinar a qué variante correspondía. No obstante, de las 46 escenas restantes y completas, el análisis arrojó que solo 13 de las 48 posibles formas de combinación (27,1%) se usó realmente para construir los arreglos de la imagen (Figura 8).

No todas las combinaciones de motivos simples fueron aplicadas bajo la misma frecuencia en las imágenes (Figura 8). Mientras algunas poseen escasa presencia -cinco de 13 solo cuentan con un único caso (0:1:3:1, 1:1:2:2, 2:1:3:2, 2:1:4:2, 2:2:2:1)-, otras alcanzan casi el 20% del total de las escenas -ocho (1:1:1:1) y nueve (1:1:2:1) casos para dos formas de combinación.

La mayor parte de las composiciones agrupan una balsa y un pisciforme (nueve de 13, 69,2%), conteniendo además el número más alto de ejemplares (42 de 46, 91,3%). Las restantes son arreglos que tienen o dos pisciformes por una balsa (tres de 46, 6,5%) o una presa por dos balsas (uno de 46, 2,2%). La cantidad de tripulantes y de líneas de caza es variable (Figura 9).

Las escenas de caza marina se componen únicamente de motivos pisciformes areales (T-1A), sin que exista un solo caso con motivos pisciformes lineales (T-1L). Estos últimos se presentan aislados y nunca como parte de motivos compuestos.

La distribución y frecuencia de las escenas de caza marina en los distintos sectores de la quebrada tampoco es pareja. La mayor concentración se halla en I-02, agrupando el 68,9% del total. De los 12 sectores, solo siete contienen escenas de caza marina (Figura 7), dejando cinco de los sectores sin este tipo de registro visual.

Aunque estos resultados no demuestran una alta variabilidad, sí manifiestan que el conjunto no es homogéneo ni uniforme; por baja que sea su expresión, existe una variabilidad significativa dentro de las escenas de caza de Izcuña.

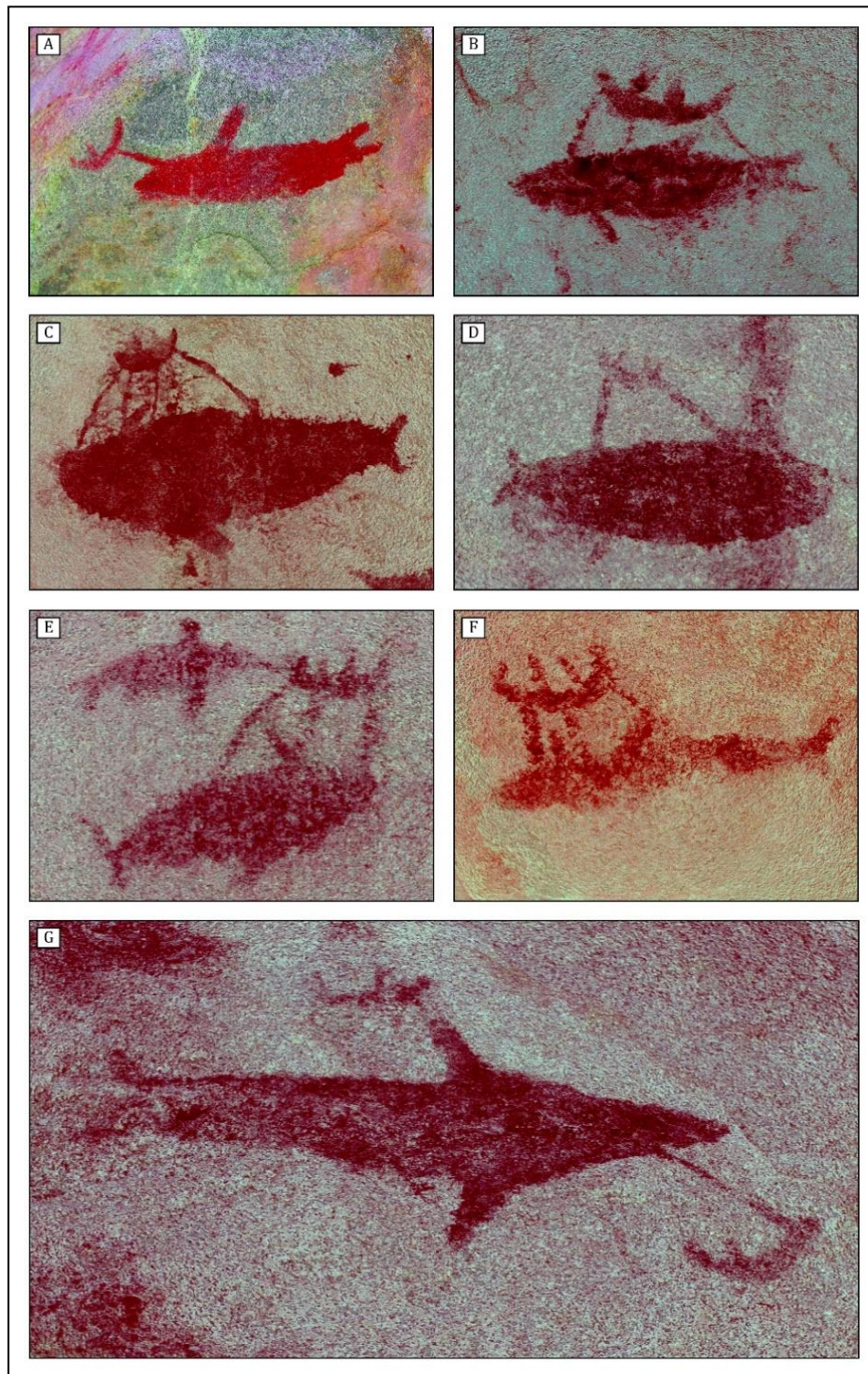


Figura 9

Ejemplos de escenas de caza marina en el sitio de Izcuña: (A) I-02, bloque 03, panel 07 (1:1:1:1); (B) I-02, bloque 03, panel 11 (2:1:3:1); (C) I-02, bloque 08, panel 01 (2:1:4:1); (D) I-02, bloque 04, panel 12 (2:1:2:1); (E) I-02, bloque 09, panel 02 (2:1:4:2); (F) I-02, bloque 09, panel 08 (2:1:3:1); (G) I-02, bloque 04, panel 11 (2:2:2:1).

6. Uniformidad *versus* variabilidad interna: el estilo de El Médano visto desde Izcuña

Por casi 50 años prácticamente la totalidad de las pinturas del arte rupestre de El Médano estaban concentradas al interior una sola quebrada al norte de Paposo. La situación creó la idea de la existencia de una unidad en sí misma, reforzada por la temática marina compartida y el uso extendido de pintura roja como medio de representación. Las circunstancias y la historia definieron el estilo de El Médano sin que nadie pusiera en tela de juicio su uniformidad y homogeneidad interna. Los límites del estilo fueron la quebrada, el tema marino y la pintura roja, mientras que la variabilidad interna quedaba solo a nivel de ciertos referentes. Fue necesario, sin embargo, el descubrimiento casual de sitios similares y algunos en espacios geográficos distintos, unos a corta distancia y otros a más de 250 kilómetros, para que la inercia de su unidad se quebrara y se dieran las condiciones para sembrar la duda.

El estudio detallado de las pinturas del sitio de Izcuña, similar en naturaleza y emplazamiento a El Médano, demuestra que esta unidad era ante todo aparente y apresurada. En primer lugar, el sitio se compone de 12 sectores con arte rupestre emplazados a lo largo de una franja de casi cinco kilómetros de cause de la quebrada, los cuales concentran una cantidad desigual de pinturas y con una marcada variabilidad en la distribución de los motivos identificados (Figura 7). Hay sectores, como I-12, que reúnen la gran mayoría de los motivos y de casi todos los tipos (331 de 480, 69%), mientras que en otros solo existe una única pintura (p.e. I-03 e I-08).

El primer ejercicio tipológico dejó al descubierto una variabilidad significativa de formas, figuras, referentes y técnicas en las pinturas de Izcuña. Motivos figurativos y no figurativos que hacen referencia a humanos, artefactos, animales marinos y terrestres, junto a elementos geométricos y no figurativos. La técnica, que en un principio había sido descrita como uniforme y estandarizada, lo es solo si nos quedamos con la pintura, pero deja de serlo cuando evaluamos los trazos y formas de composición de las imágenes, en especial en relación a las soluciones areales y lineales.

El segundo ejercicio clasificatorio dirigido a las escenas de caza marina, entendidas como motivos compuestos que asocian y coligan en imágenes comunes a ciertos motivos simples, vuelve aún más significativa la variabilidad interna de formas presentes en Izcuña. No se trata simplemente de escenas de caza, sino que existen al menos trece soluciones distintas acerca de cómo se compone cada imagen en función de la combinatoria de sus unidades mínimas. Los trece arreglos visuales no son igual de frecuentes y hay algunas mucho más representadas que otras. Así mismo, las escenas de caza marina no se encuentran presentes en todos los sectores del sitio, sino sólo en siete de ellos. Interesante resulta que los motivos pisciformes de las escenas de caza marina son siempre aquellas del tipo areal (T-1A) y nunca los lineales (T-1L), lo que parece indicar lógicas distintas de composición para ambos tipos de motivos aun cuando involucran a una misma categoría de referente.

Del análisis de las pinturas, junto a la posterior clasificación de sus motivos y composiciones, algunas líneas comunes se desprenden. Al interior del universo gráfico del sitio de Izcuña reconocemos al menos tres tendencias de expresión visual: una tendencia naturalista, una tendencia esquemática y una tendencia geométrica. La tendencia naturalista engloba aquellas pinturas rupestres que son a la vez figurativas y que representan referentes conocidos con un alto nivel de detalle. Son imágenes complejas, precavidas en marcar diferencias entre referentes, con motivos cargados en

elementos extra somáticos⁴⁵, de formas curvas y sinuosas, además de una técnica areal delicada y minuciosa. Dentro de esta tendencia se encuentran, por ejemplo, las escenas de caza marina y casi la totalidad de los motivos pisciformes de técnica areal, cuyo nivel de detalle y naturalismo ha permitido identificar taxonómicamente sus referentes animales hasta el nivel de especie⁴⁶.

La tendencia esquemática, por su parte, incluye también pinturas figurativas aunque confeccionadas con un bajo nivel de detalle gráfico, casi nulo, además de muy pocos elementos extra somáticos, los que dan forma a motivos más bien icónicos y estandarizados.

Son imágenes simples en las cuales es casi imposible reconocer los referentes animales a nivel de especie, plasmadas a través de una técnica lineal, en general rectilínea y tosca, con ausencia de trazos curvos y ondulados. Dentro de esta tendencia se hallan, por ejemplo, los motivos pisciformes de técnica lineal (T-1L) -todos muy similares entre sí-, al igual que algunos cuadrúpedos (T-3L) y los motivos antropomorfos (T-4L); caracterizados en general por su esquematismo y simplicidad gráfica.

Finalmente, la tendencia geométrica agrupa motivos no figurativos que hacen referencia a figuras como triángulos, líneas y peines, desde los cuales luego se construyen otros motivos compuestos en arreglos más elaborados.

La tendencia geométrica usa para esto técnicas lineales y areales según el tipo de motivo; areales en triángulos, lineales en peines y líneas. Tienden a ser trazos y contornos rectos y rígidos, con pocas curvas y sinuosidades.

⁴⁵ Los elementos extra somáticos son aquellas que sobresalen y se desprenden del cuerpo central del motivo. En el caso de los motivos pisciformes, por ejemplo, corresponden a sus aletas dorsales, anales, pectorales, ventrales y caudales.

⁴⁶ B. Ballester, "Rock art, marine hunting and harpoon devices from the Atacama Desert... 93-115; B. Ballester, "La caza de cetáceos en la costa del desierto de Atacama... 59-84; B. Ballester, R. Labarca y E. Calás, "Relaciones entre tortugas marinas y seres humanos... 143-162; B. Ballester et al., "Aletas, colas, arpones, líneas, balsas y cazadores... 87-106.

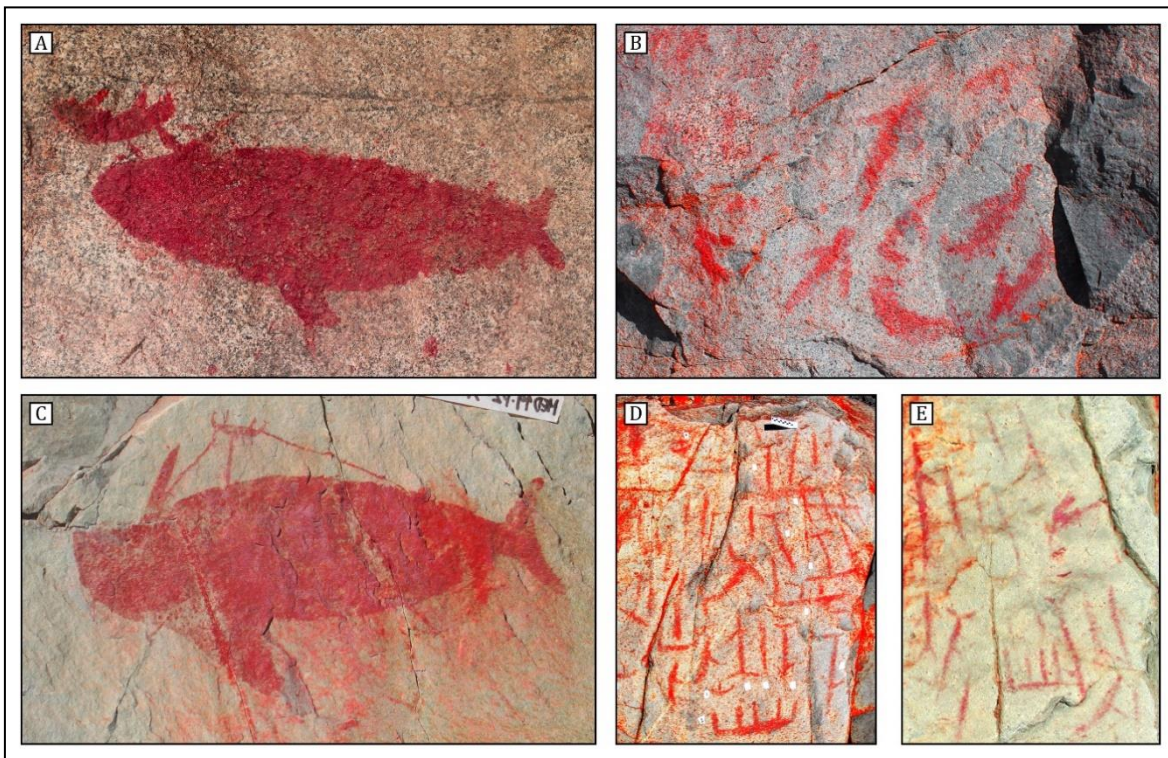


Figura 10

Ejemplos de dos de las tendencias de expresión visual identificadas en el sitio de Izcuña y El Médano, a la izquierda las tendencias naturalistas (A y C) y a la derecha las tendencias esquemáticas (B, D, E). Las imágenes corresponden a: (A) Izcuña, I-02, bloque 08, panel 01; (B) Izcuña, I-02, bloque 01, panel 01; (C) El Médano, Md-19, panel 02; (D) El Médano, Md-10, panel 03; (E) El Médano, Md-10, panel 04. Fotografías C-D-E cortesía de Francisco Gallard

Frente a esta variabilidad de tendencias en las expresiones visuales el concepto de estilo resulta sumamente normativo, limitante y excluyente⁴⁷. Al menos lo es ese concepto de estilo que entiende a la sociedad como una unidad cerrada, constante e inmutable, portadora de una sola voz y de una única forma común de expresión. ¿Si la noción normativa del concepto de cultura se desmorona una y otra vez frente a la realidad⁴⁸, por qué esperar algo distinto para el concepto de estilo? Más allá de la discusión teórica y llevando el debate a un plano concreto, es evidente que el universo de pinturas del sitio de Izcuña es-dentro de sus propios límites visuales- variable y heterogéneo. Realidad que se complejiza aún más si salimos de Izcuña y recorremos las otras quebradas similares con pinturas, los aleros litorales y el sitio hasta ahora conocido en la pampa desértica (Figura 10). No obstante aquello, en Izcuña se pueden distinguir ciertas tendencias en la manera de producir y concebir el arte rupestre, entendiendo una tendencia como una orientación visual, una inclinación gráfica y una propensión expresiva que vuelve afines ciertas obras consecuencia de maneras compartidas y no exclusivas de representar.

⁴⁷ M. Sepúlveda, "Estilo vs. agente: rescate del individuo en la práctica rupestre". En P. Ayala y F. Vilches (eds.), *Teoría arqueológica en Chile. Reflexionando en torno a nuestro quehacer disciplinario* (Santiago: Ocho Libros Editores, 2011), 188-209.

⁴⁸ T. Eagleton, *Culture* (New Haven: Yale University Press, 2016).

7. Epílogo

En el sitio de Izcuña se pueden reconocer al menos tres tendencias de expresión visual en el arte rupestre según su figurativismo, referentes y la técnica de representación empleada. No es posible explicar aún a qué responde la coexistencia de estas tres tendencias en los mismos sitios, si a poblaciones distintas, a producciones de épocas diferentes, a múltiples agencias individuales y grupales, a intensiones mezcladas, a funciones opuestas, a mensajes diversos, o una mixtura de estas u otras posibles causas. Lamentablemente -y como casi siempre- mucha arqueología queda aún por hacer y en esta oportunidad sólo nos propusimos develar el problema -es un ejercicio más bien demostrativo que explicativo. No obstante, la existencia de estas tres tendencias demuestran de igual manera que en lo formal hay una variabilidad interna dentro del sitio, y que más que un conjunto homogéneo y uniforme se trata de un universo complejo y dispar de expresiones visuales. Es más, estas tendencias se expresan en ciertos casos en los mismos bloques y paneles, sin que sepamos aun si son parte o no de las mismas composiciones visuales-como dijimos, mucho trabajo arqueológico queda aún por delante.

La visión normativa del estilo rupestre deja de ser entonces adecuada para observar y pensar las pinturas de El Médano, y nos pone como desafío tomar una postura más plural y comprensiva, con espacio para la posibilidad de agencias artísticas que quiebren los moldes, para aceptar innovaciones y errores, de sorprendernos con los casos únicos, así como abrirnos a reflexionar sobre una posible temporalidad elástica de expresiones cambiantes, o tal vez que sus productores fueran colectivos fragmentados en búsqueda de formas para distinguirse. Por esto usamos el concepto de tendencia más que el de estilo, con tal de aprovechar su definición más flexible y realista, menos normativa y simplista, lo que da cabida a cientos de preguntas e interrogantes. Todo parte en cómo concebimos la sociedad de estudio y su cultura.

Es por esto que las causas y razones de la existencia de estas distintas tendencias de expresión visual en Izcuña no las podemos buscar exclusivamente en el arte rupestre tal como si fuera un fenómeno aislado. Esta aspiración implica más bien evadir los motivos y las pinturas para explorar de forma simultánea otros campos de evidencia arqueológica del litoral del desierto de Atacama, para construir así una visión conjunta e integral de la realidad social de estos individuos y colectivos⁴⁹. No significarán nunca lo mismo estas expresiones visuales dentro de una sociedad forrajera que en una de cazadores recolectores sedentarios y de economía plus productiva, o en una cuya organización social se basa en la adhesión ocasional frente a otra fundada en la filiación generacional, tampoco en una en que la división del trabajo sea poco marcada contra una en que las labores se distingan fuertemente entre sujetos y colectivos. Es necesario, primero, comprender bien el marco en que estos sitios y pinturas fueron pensadas, producidas, observadas y mantenidas a lo largo del tiempo por los diferentes actores y colectivos que vivían en la franja litoral; una tarea aún pendiente.

⁴⁹ Así lo hemos en instancias anteriores: B. Ballester, "El Médano rock art style: Izcuña paintings and the marine hunter-gatherers of the Atacama Desert... 132-148; B. Ballester, "Rock art, marine hunting and harpoon devices from the Atacama Desert... 93-115; B. Ballester, "La caza de cetáceos en la costa del desierto de Atacama... 59-84; B. Ballester, R. Labarca y E. Calás, "Relaciones entre tortugas marinas y seres humanos... 143-162.

Agradecimientos

Proyectos FONDECYT 1190263, 1160045 y 1140056. Este trabajo fue posible gracias a la ayuda y colaboración de Francisco Gallardo, Andrés Troncoso, Daniel Quiroz, Javier Álvarez y Carolina Carrasco. A las editoras del volumen especial por la invitación a participar. Finalmente a los/las evaluadores/as por sus comentarios, preguntas y críticas.

Bibliografía

Acevedo, A. y Franco, N. "Aplicación de DStretch-ImageJ a imágenes digitales del arte rupestre de Patagonia (Argentina)". *Comechingonia Virtual, Revista Electrónica de Arqueología* num 6 (2012): 152-175.

Aschero, C. "Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales, un encuadre arqueológico". En H. Yacobaccio, L. Borrero, L. García, G. Politis, C. Archero y C. Belleli (eds.), *Arqueología Contemporánea Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda. 1988. 109-145.

Ballester, B. "El Tiempo de El Médano". *Taltalia* num 9 (2016): 49-62.

Ballester, B. "El Médano rock art style: Izcuña paintings and the marine hunter-gatherers of the Atacama Desert". *Antiquity* Vol: 92 num 361 (2018a):132-148.

Ballester, Benjamín. "Rock art, marine hunting and harpoon devices from the Atacama Desert coast, northern Chile". En *Whale on the Rock II*, editado por Sang-mog Lee. Ulsan: Ulsan Petroglyph Museum. 2018b. 93-115.

Ballester, B. "La caza de cetáceos en la costa del desierto de atacama: relatos escritos, pinturas rupestres, artefactos y restos óseos". En W. Castellucci y D. Quiroz (ed.), *Baleeiros do Sul II, antropología e história da indústria baleeiras costas Sul-americanas*. Salvador: Editora da Universidade do Estado da Bahia EDUNEB, 2018c. 59-84.

Ballester, B. y Álvarez, J. "Nadando entre alegorías tribales o la crónica del descubrimiento de las pinturas de Izcuña". *Taltalia* num 7/8 (2014/2015): 9-17.

Ballester, B. y Gallardo, F. "Painting a lost world. The red rock art of El Médano". *Current World Archaeology* num 77. (2016): 36-38.

Ballester, B., Gallardo, F., y Aguilera, P. "Representaciones que navegan más allá de sus aguas: una pintura estilo El Médano a más de 250 km de su sitio homónimo". *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* num 45 (2015): 81-94.

Ballester, B., Labarca, R. y Calás, E. "Relaciones entre tortugas marinas y seres humanos en la costa de Atacama: dos ejemplos arqueológicos". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* Vol: 23 num 2 (2018): 143-162.

Ballester, B., Gibbons, J., Quiroz, D. y Álvarez, J., "Aletas, colas, arpones, líneas, balsas y cazadores: Nuevas pinturas para nuevas miradas sobre el estilo de arte rupestre de El Médano (norte de Chile)". En *Actas del XX Congreso Nacional de Arqueología Chilena*. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción. 2019. 87-106.

Berenguer, J. "Las pinturas de El Médano, norte de Chile: 25 años después de Mostny y Niemeyer". Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino Vol: 14 num 2 (2009): 57-95.

Binford, L. "Styles of style". Journal of Anthropological Archaeology num 8 (1989): 51-67.

Cabello, G. "Rostros que Hablan: Una Propuesta Estilística para el Valle de Chalinga, IV Región". Memoria para optar al título de Arqueóloga, Departamento de Antropología. Universidad de Chile. 2005.

Capdeville, A. "Arqueología. Llanura del Hueso Parado. Cementerio de los túmulos de tierra". Manuscrito en posición de los autores. 1918.

Capdeville, A. "Un centenario Chíncha Atacameño en Punta Grande, Taltal". Boletín de la Academia Nacional de Historia Vol: 7 num 18 (1923): 34-49.

Castelleti, J., Goguitchaichvili, A., Solís, C., Rodríguez, M. y Morales, J. "Evidencia de tempranas manifestaciones rupestres en la costa del desierto de Atacama (25° S)". Arqueología Iberoamericana num 28 (2015): 16-21.

Conkey, M. y Hastorf, C. "Introduction". En M. Conkey y C. Hastorf (eds.). The uses of style in archaeology. Cambridge: Cambridge University Press. 1990. 1-4.

Davis, W. "Style and history in art history". En M. Conkey y C. Hastorf (eds.), The uses of style in archaeology. Cambridge: Cambridge University Press. 1990. 18-31.

Dunnell, R., "Style and Function: A Fundamental Dichotomy". American Antiquity Vol: 43 num 2 (1978): 192-202.

Eagleton, T. Culture. New Haven: Yale University Press. 2016.

Gallardo, F. "Notas sobre la construcción de la imagen en el arte rupestre". Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología num 38 (2005): 45-51.

Gallardo, F. "Sobre la composición y la disposición en el arte rupestre de Chile: consideraciones metodológicas e interpretativas". Magallania Vol: 37 num 1 (2009): 85-98.

Gallardo, F. "Estilos de arte rupestre e interacción social en el desierto de Atacama (norte de Chile)". Mundo de Antes Vol: 12 num 1 (2018): 13-78.

Gallardo, F., Cabello, G., Pimentel, G., Sepúlveda, M. y Cornejo, L. "Flujos de información visual, interacción social y pinturas rupestres en el desierto de Atacama (norte de Chile)". Estudios Atacameños num 43 (2012): 35-52.

Gallardo, F., Vilches, F., Cornejo, L. y Rees, C. "Sobre un estilo de arte en la cuenca del río Salado (Norte de Chile): Un estudio preliminar". Chungara, Revista de Antropología Chilena num 28 (1996): 353-364.

Gamble, C. "Interaction and Alliance in Palaeolithic Society". MAN Vol: 17 num 1 (1982): 92-107.

Hegmon, M. "Archaeological Research on Style". Annual Review of Anthropology num 21 (1992): 517-536.

Hurt, T. y Rakita, G. Style and function. Conceptual issues in evolutionary archaeology. London: Bergin & Garve. 2001.

McGuire, R. "A consideration of style in archaeology". Atlatl num 2 (1981): 13-29.

Meltzer, D. "A study of style and function in a class of tools". Journal of Field Archaeology Vol: 8 num 3 (1981): 313-326.

Monroy, I., Borie, C., Troncoso, A., Power, X., Parra, S., Galarce, P. y Pino, M. "Navegantes del desierto. Un nuevo sitio con arte rupestre estilo El Médano en la depresión intermedia de Taltal". Taltalia num 9 (2016): 27-47.

Mostny, G. Arqueología de Taltal. Epistolario de Augusto Capdeville con Max Uhle y otros arqueólogos e historiadores. Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina. 1964.

Mostny, G. y Niemeyer, H. Arte rupestre chileno. Santiago: Ministerio de Educación, Serie el Patrimonio Cultural Chileno. 1983.

Mostny, G. y Niemeyer, H. "Arte rupestre en El Médano, II Región". Creces Vol: 9 num 5 (1984): 2-5.

Niemeyer, H. "Variación de los estilos de arte rupestre en Chile". En Actas del VII Congreso de Arqueología de Chile, volumen II. Santiago: Editorial Kultrún. 1977. 649-660.

Niemeyer, H. Crónica de un descubrimiento. Las pinturas rupestres de El Médano, Taltal. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino. 2010.

Núñez, P. y Contreras, R. Pinturas prehispánicas de Taltal. Antofagasta: Impresión Ercilla S.R.L. 2003.

Núñez, P. y Contreras, R. "El arte rupestre de Taltal, norte de Chile". En Actas del V Congreso Chileno de Antropología. San Felipe: Colegio de Antropólogos de Chile. 2006. 348-357.

Núñez, P. y Contreras, R. "El arte rupestre de Taltal, Norte de Chile". Taltalia num 1. (2008): 77-85.

Plog, S. "Social Interaction and Stylistic Similarity: A Reanalysis". Advances in Archaeological Method and Theory num 1 (1978): 143-182.

Plog, S. "Analysis of Style in Artifacts". Annual Review of Anthropology num 12 (1983): 125-142.

Quesada, E. "Aplicación Dstretch del software Image-J. Avance de resultados en el Arte Rupestre de la Región de Murcia". Cuadernos de Arte Rupestre num 5 (2008): 14-47.

Read, D. *Artifact classification. A conceptual and methodological approach*. Walnut Creek: Left Coast Press. 2007.

Sackett, J. "The Meaning of Style in Archaeology: A General Model". *American Antiquity* Vol: 42 num 3 (1977): 369-380.

Sackett, J. "Approaches to Style in Lithic Archaeology". *Journal of Anthropological Archaeology* num 1 (1982): 59-112.

San Francisco, A. y Ballester, B. "Antiguos aleros al norte de Paposo". *Taltalia* num 11 (2018): 7-35.

Sanz, I, y Fiore, D. "Style: Its role in the archaeology of art". En Claire Smith (ed.), *Encyclopedia of Global Archaeology*. New York: Springer. 2014.

Sepúlveda, M. "Estilo vs. agente: rescate del individuo en la práctica rupestre". En P. Ayala y F. Vilches (eds.), *Teoría arqueológica en Chile. Reflexionando en torno a nuestro quehacer disciplinario*. Santiago: Ocho Libros Editores. 2011. 188-209.

Sepúlveda, M. "Form in the archaeology of art". En Claire Smith (ed.), *Encyclopedia of Global Archaeology*. New York: Springer. 2013.

Smith, C. "Colonising with style: reviewing the nexus between rock art, territoriality and the colonization and occupation of Saul". *Australian Archaeology* num 34 (1992): 34-42.

Ungemach, C. "Sistematización de datos de un sitio de pintura rupestre estilo el Médano: propuesta tipológica para sitio Izcuña (II región de Antofagasta)". *Práctica profesional de arqueología*, Universidad de Chile- Santiago. 2018.

Wiessner, P. "Style and social information in the Kalahari San projectile points". *American Antiquity* Vol: 48 num 2 (1983): 253-276.

Whallon, R. "An introduction to information and its role in hunter-gatherer bands". En R. Whallon, W. Lovis y R. Hitchcock (eds.), *Information And Its Role In Hunter-Gatherer Bands*. Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology Press. 2011. 1-27.

Whallon, R. y Brown, J. *Essays on archaeological typology*. Evanston, Center of American Archaeology Press. 1982.

Wobst, M. "Stylistic behavior and information exchange". En C. Cleland (ed.), *For the director: research essays in honor of James B. Griffin*. University of Michigan, Ann Arbor. 1977. 317-342.

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad
y no necesariamente reflejan el pensamiento
de la **Revista Cuadernos de Arte Prehistórico**.

La reproducción parcial y/o total de este artículo
debe hacerse con permiso
de **Revista Cuadernos de Arte Prehistórico**.