

EL ARTE RUPESTRE EN ASENTAMIENTOS' PRECERAMICOS DE LA PUNA ARGENTINA

Carlos A. Aschero ()*

*M. Mercedes Podestá (**)*

La información que se presenta debe ser incluida en la problemática arqueológica interregional que da cuenta de los procesos culturales ocurridos en las poblaciones *arcaicas* de cazadores recolectores de la Puna y zonas periféricas. En el estudio de estos procesos el arte rupestre es visto como una fuente de información válida, no sólo para entender aspectos de la ideología —como ser los sistemas de representación o expresión simbólica del entorno social y natural (Levine, 1957)— sino también para el reconocimiento de configuraciones estilísticas regionales o microrregionales y de la circulación de elementos iconográficos o temas, aspectos estos que pueden aportar datos importantes sobre la cohesión social, la territorialidad o el grado de contacto entre tales poblaciones.

En las últimas dos décadas los estudios sobre estas *culturas arcaicas* en el perfil Altiplano Andino-costa pacífica, han mostrado la existencia de estrategias adaptativas diferentes, y de ellos se desprende que la definición de la movilidad estacional en los territorios anuales de explotación de recursos y de la variación funcional de los asentamientos es un tema central para entender los procesos que llevan a la sedentarización y a la domesticación animal y vegetal (ver por ej. Nuñez A., 1983 b y Yacobaccio, 1986).

A estas distintas estrategias adaptativas corresponden respuestas ergológicas diferentes que se refieren tanto a las tecnologías de adquisición o consumo como a las de producción de tecnofacturas, y es nuestro supuesto el que también deban observarse en las formas de expresión plástica como el arte rupestre y el arte móbil. No planteamos

(*) CONICET. Instituto Nacional de Antropología. 3 de Febrero 1378. Capital Federal.

(**) Investigadora del Instituto Nacional de Antropología.

con ello que la variabilidad de las respuestas ergológicas en las artes plásticas sea un efecto directo de estas estrategias adaptativas diferentes. Más bien planteamos, a través de la información disponible, que la variabilidad iconográfica del arte rupestre y mobiliario en Puna y áreas periféricas puede ser un efecto indirecto de los comportamientos, prácticas o situaciones que se asume podrían estar involucradas en esas estrategias. Dentro de éstas, destacamos: a) Un nomadismo estacional espacialmente restringido entre sistemas de cuencas y/o quebradas próximas con recursos diferenciados, cubriendo áreas no muy extensas (microrregiones), orientado hacia un aprovechamiento programado de especies vegetales y faunísticas en los distintos microambientes de esos sistemas¹. b) Una baja densidad de población socialmente regulada por incidencia de la disponibilidad de recursos. Pensamos en prácticas funerarias con énfasis en el tratamiento de cuerpos de niños como es el caso de la *momificación complicada* en la Costa Norte de Chile o los desmembramientos de cuerpos observados en Inca Cueva (ver Núñez A., 1983 b: 186 y Aschero, 1979 a: 165). c) Los sistemas de intercambio, generalizados desde épocas tempranas, entre zonas distantes y ecológicamente diferenciadas. d) Un posible alto grado de cohesión social entre los grupos nómades que comparten determinado territorio anual. e) Un correlativo grado de diferenciación étnica entre las poblaciones territoriales. Estas tres últimas prácticas tendrían una incidencia mayor en la circulación de elementos iconográficos o temas y en la diferenciación estilística regional o microrregional como resultado de expresiones idiosincráticas de la referida etnicidad².

La información que se presenta sobre los aspectos contextuales y cronológicos del arte rupestre proviene de los yacimientos *Inca Cueva* y *Quebrada Seca*, en la Puna septentrional y meridional, respectivamente. En ambos casos de análisis utilizamos *yacimiento* para designar un conjunto de sitios espacialmente próximos distribuidos en zonas no mayores de 6 km². La observación de relaciones ergológicas entre estos sitios próximos ha posibilitado plantear hipótesis sobre su variación funcional en la explotación de recursos microambientales y estudiar la relación que guardan las manifestaciones rupestres con los sitios de actividades múltiples.

Para el área en estudio esta información es aún escasa y presenta los desniveles propios de las investigaciones en curso, pero debe tenerse en cuenta que la existencia de arte rupestre precerámico no había sido planteada con anterioridad a 1967 (Cigliano, 1967). Las obras generales de sistematización de las secuencias de arte rupestre del Noroeste argentino de Lorandi (1966) y de González (1977) no disponían o no incorporaban, respectivamente, esta información. Cabe a Schobinger el haber incluido estas primeras informaciones en una obra de carácter general (Schobinger, 1969). En una obra reciente, (Schobinger y Gradín, 1985), este autor ha articulado un panorama más amplio del arte rupestre del Noroeste tomando en cuenta la revisión de la secuencia local de Inca Cueva (Cigliano, *op. cit.*; Aschero 1979 b) e incluyendo nuevos sitios mediante correlación estilística. A la información dada a conocer por Schobinger debe agregarse la recuperada en los últimos años que permite ampliar sensiblemente el límite cronológico para el inicio de este arte, el conocimiento de las características técnica del mismo (Aschero, 1983-85) y el hallazgo de nuevos sitios (Aschero y Podestá, 1985 e. p.)

LOCALIZACION DE LOS YACIMIENTOS

El yacimiento de Inca Cueva se encuentra ubicado a los 23° lat. sur y 65°27' long. oeste en el Dpto. Humahuaca, Pcia. de Jujuy, en el borde oriental de la Puna septentrional argentina. Se trata de una quebrada de escasa extensión caracterizada en sus nacientes y sector medio por un microambiente con presencia de las comunidades vegetales *matorral* y *bosquecillo de queñoas* y *vegetación compleja de los afloramientos rocosos* (Ruthsatz y Movia, 1975), entre los 3.600 y 3.800 m.s.n.m.

Las características de esta vegetación y la presencia de aguas permanentes han favorecido el asentamiento de poblaciones cazadoras recolectoras desde ca. 10.000 años AP. El registro arqueológico recuperado en el sitio Inca Cueva 4 (ICC4) con esa cronología muestra especies vegetales actuales: queñoa (*Polilepis tomentella*), cactáceas (*Trichocereus tarifensis* y del género *Opuntia*), soldaque (*Hipsocharis sp.*), cortadera (*Cortaderia sp.*) y diversas gramíneas (*Bromus sp.* y otras) que fueron utilizadas por esas poblaciones; su presencia sugiere estrechas similitudes entre la cubierta vegetal antigua y la actual en el microambiente local.

El yacimiento de Quebrada Seca se ubica en la Puna meridional argentina, a los 67°25' long. oeste y 26°05' lat. sur, dentro del Dpto. Antofagasta de la Sierra, Pcia. de Catamarca. Se encuentra asociado a un microambiente que presenta las características de una vega de altura (4.000 m.s.n.m.) delimitado por acantilados escarpados, con escasa vegetación xerófila en los faldeos.

La distancia geodésica entre los dos yacimientos es de 420 km. Las zonas comprendidas entre ambos carecen de información arqueológica sobre asentamientos precerámicos vinculados con arte rupestre.

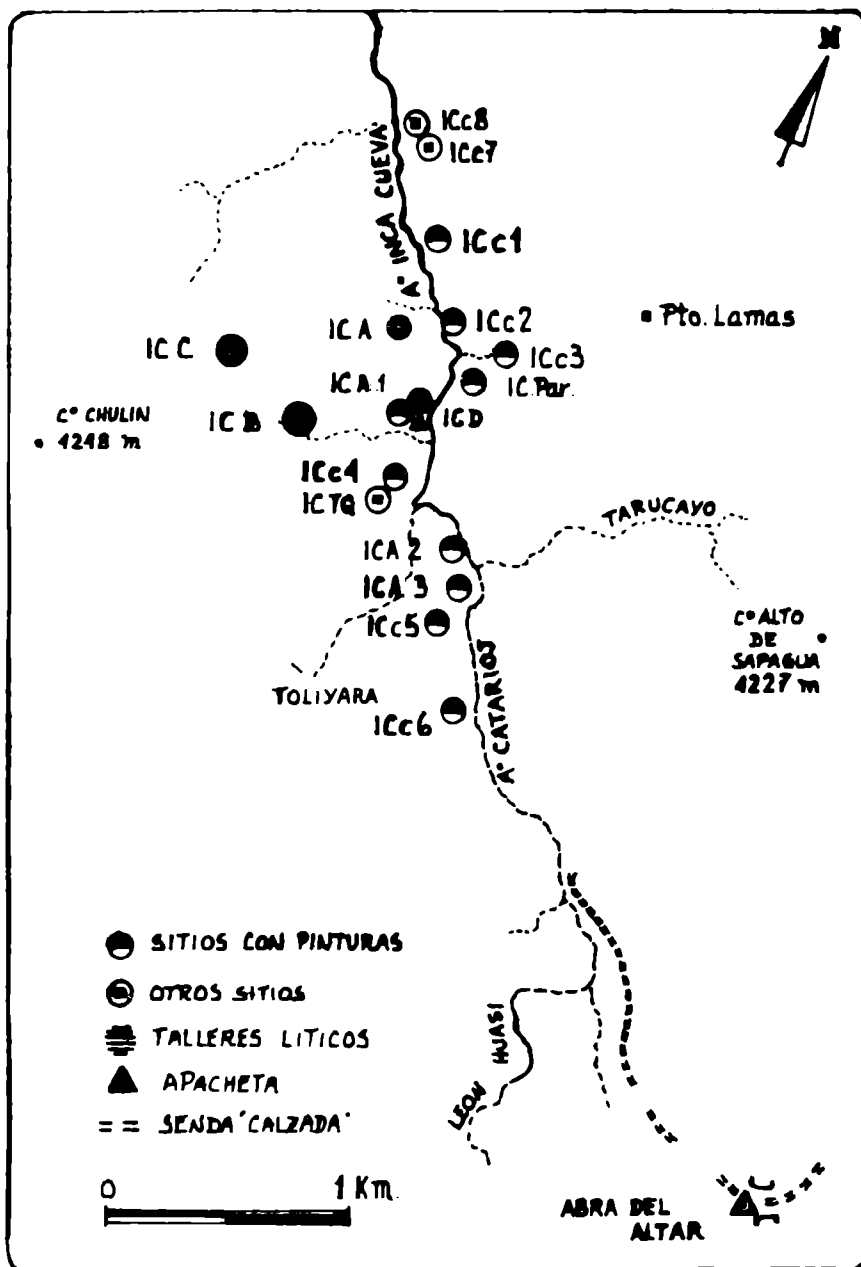
CASO DE LA QUEBRADA DE INCA CUEVA:

El yacimiento está constituido por diferentes sitios-taller con artefactos en superficie y diversos abrigos con vestigios estratificados entre los que se distinguen ocho sitios con arte rupestre (ICc1-ICA1-ICc3-ICc4-ICA2-ICA3-ICc5-ICc6) (fig. 1), todos ellos concentrados en el curso medio-superior de la quebrada en un frente de 2.5 km. Estos últimos sitios presentan como roca soporte las areniscas rojas del Subgrupo Pirgua.

En 1979 se planteó una secuencia para el arte rupestre de Inca Cueva basada en las superposiciones y la variación morfológica de las representaciones de Inca Cueva 1 (ICc1) (Aschero 1979 b), sitio conocido a partir de la obra de Boman (1908) y posteriores trabajos de González (1977), Cigliano (1967) y Fernández (1968 y 1968-71). La secuencia planteada integraba en un Grupo Estilístico A (GEA) las pinturas atribuibles a ocupaciones precerámicas, caracterizadas predominantemente por motivos geométrico abstracto simples. Entre estos se definían series o alineaciones de puntos o trazos, formas en U invertida, zig-zags y trazos almenados, entre otros. La atribución precerámica fue sostenida sobre la base de la correlación con motivos de arte mobiliario recuperado en el sitio Inca Cueva 7 (ICc7) en un contexto precerámico datado radiocarbónicamente en 4.080 ± 80 años AP. (muestra T-1773: Aguerre et. al., 1975).

Figura 1

MAPA CON UBICACION DE SITIOS DE INCA CUEVA



El Grupo Estilístico B (GEB) se caracteriza fundamentalmente por la presencia de motivos antropomorfos y la ausencia de zoomorfos. El rasgo sobresaliente de las figuras humanas es la morfología alargada de los cuerpos, las extremidades cortas y la representación de tocados cefálicos a modo de emplumaduras. Este grupo estilístico fue asignado a un momento transicional entre el Precerámico Tardío y un período Cerámico Temprano. El último y más tardío grupo integrante de la secuencia fue el denominado Grupo Estilístico C (GEC) caracterizado por la gran variedad de figuras de camélidos que a su vez integran diferentes escenas, representaciones de figuras humanas que participan en escenas de cópula, otras que portan armas, etc. El GEC fue asignado al Período Agroalfarero Tardío con inicios posiblemente anteriores.

Las pinturas rupestres del sitio Inca Cueva 4 (ICc4) fueron asignadas en 1979 al GEA, aceptándose la profundidad temporal indicada por la datación de ICc7. La ampliación de las excavaciones en ICc4 ha proporcionado nuevas evidencias sobre la cronología y el proceso de producción de las pinturas. La antigüedad sugerida por esta nueva información retrotrae los comienzos de las manifestaciones del GEA al 10.620 AP, esta información será presentada en las páginas siguientes. La amplitud de este lapso nos llevó a plantear una división del Grupo Estilístico A en tres subagrupaciones: Grupo Estilístico A1 (GEA1), A2 (GEA2) y A3 (GEA3) dentro del sitio ICc1, sobre la base de la cantidad y variedad de motivos y la presencia de superposiciones de este sitio, considerado "tipo" para el estudio de la secuencia local.

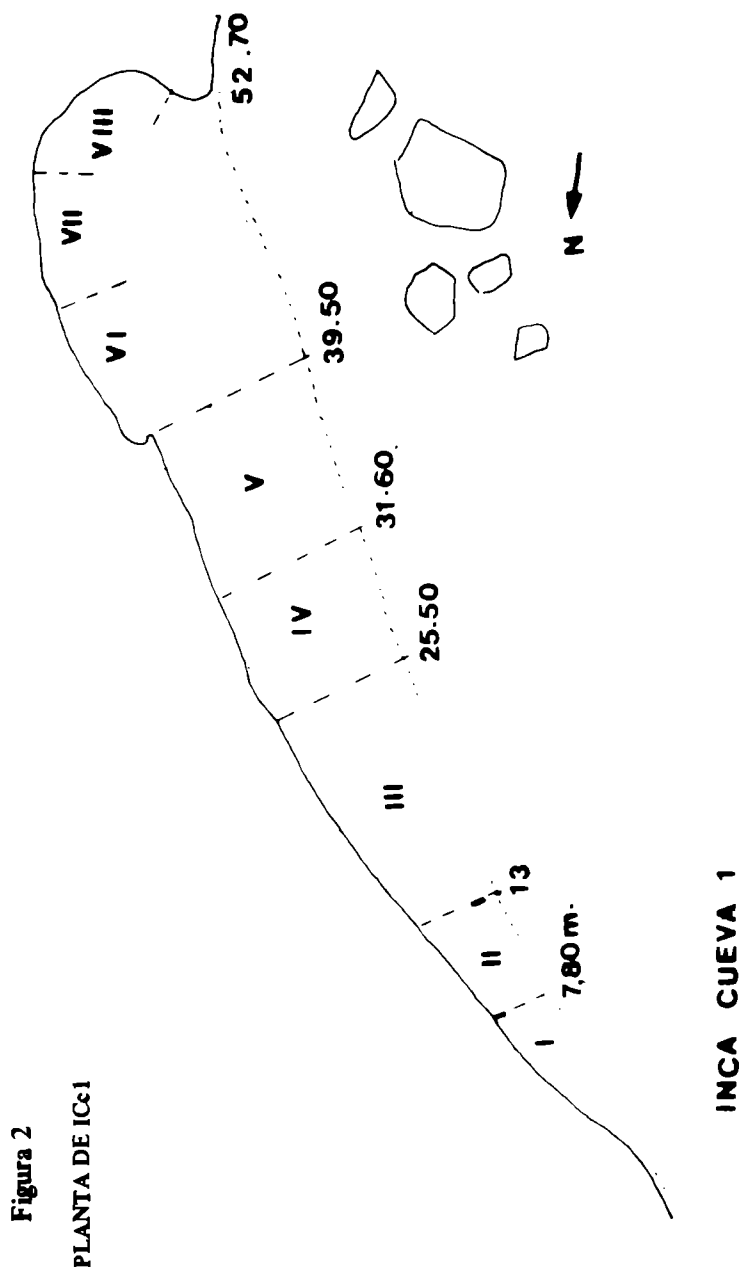
Otros dos abrigos de reducidas dimensiones y escasa cantidad de motivos, atribuíbles a este GEA, designados Inca Cueva 3 (ICc3) e Inca Cueva 6 (ICc6), también serán considerados aquí.

INCA CUEVA 1:

Se trata de un alero de grandes dimensiones (ver planta, fig. 2) cuyas características topográficas fueron ya presentadas en el trabajo antes citado (Aschero 1979 b). Las pinturas asignadas a GEA se distribuyen en un frente de 39.50 m en los sectores I a V consignados en la planta aludida. La pared de arenisca que ha servido de soporte³ presenta una coloración rosado-blanquecina en la zona de mayor insolación de la pared que contrasta con la coloración rojiza de las areniscas de los sectores VI-VIII donde se registraron sólo representaciones del Grupo Estilístico C. El grado de desvanecimiento de las pinturas del GEA se considera un efecto resultante de esta insolación. Además del desvanecimiento, algunos motivos están deteriorados por exfoliación de la pared y por actos de vandalismo que hemos visto intensificarse en el último año de campaña (1985).

Los sectores utilizados como unidades espaciales de relevamiento se definieron sobre la base de los límites reconocibles para los mayores agrupamientos de motivos en el alero. Para los motivos asignados al GEA, la distribución espacial —tal como puede verse en el gráfico de la fig. 3— muestra agrupaciones que se corresponden con los conjuntos tonales⁴. Esta distribución indica que la mayor proporción de motivos se observa en el sector V sobre un total de 65 asignados a este grupo (41.5%). En el

cuadro de la fig. 4 se ha volcado la información de alturas por series tonales y el total de motivos por sector, y en el cuadro de la fig. 5 la distribución espacial y composición de los conjuntos tonales según número y tipo de motivos.



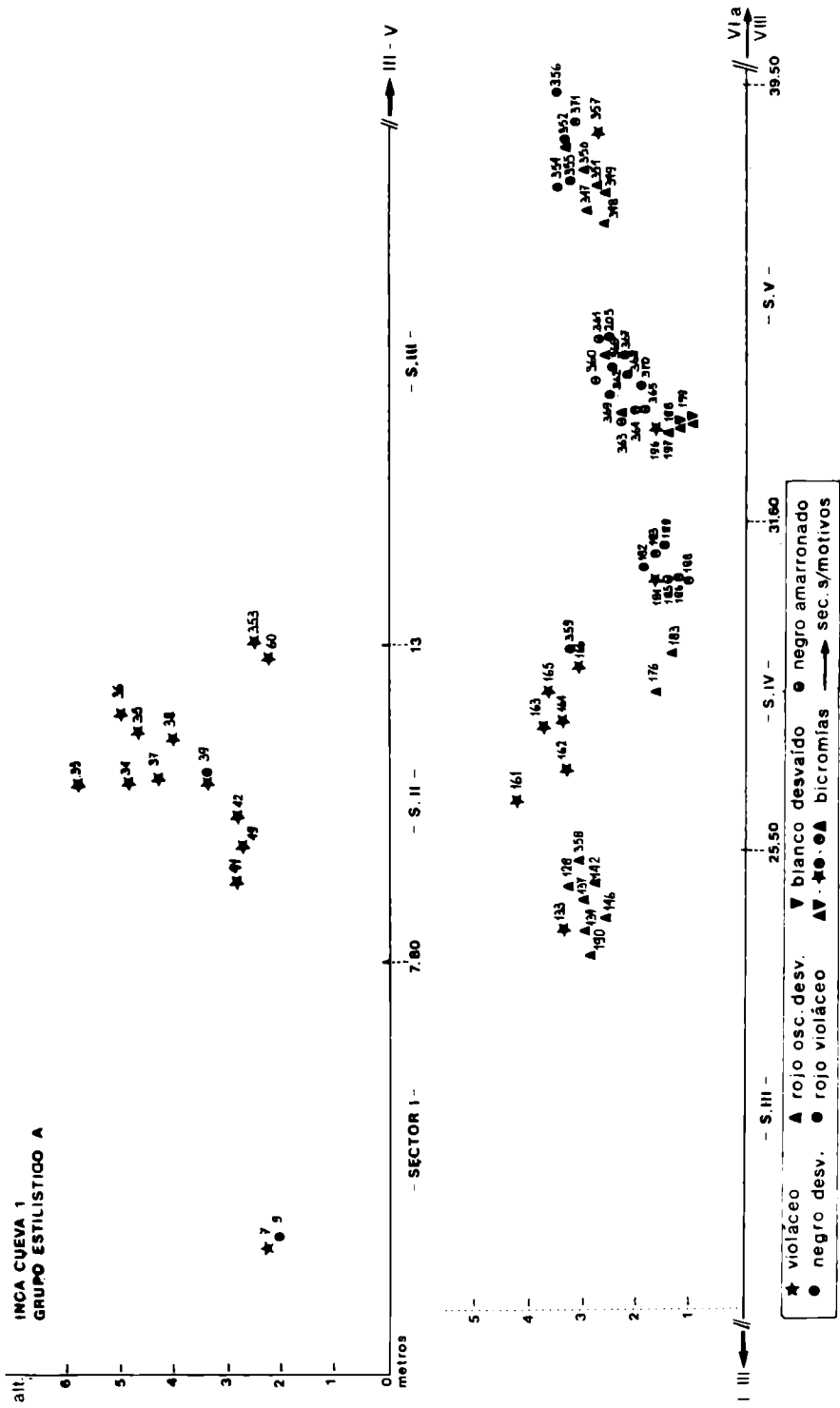


Figura 3 VISTA FRONTAL Y DISTRIBUCION DE LOS MOTIVOS DEL GE A

Las series tonales violácea y rojo oscuro desvaído (ROD) incluyen escasos motivos bicolores: la primera un motivo violáceo y negro desvaído (Nº 39), la segunda dos motivos rojo oscuro desvaído y blanco desvaído (Nº 198-199). Una representación combina el negro desvaído y el rojo oscuro desvaído (Nº 363). La posición de estos motivos dentro de los conjuntos tonales de una y otra serie apoyan esta inclusión.

La *clasificación* de los motivos pueden consultarse en el cuadro de la fig. 6 en el cual se muestran ejemplos de motivos que definen a cada unidad-tipo y agrupación morfológica. La delimitación de estas unidades-tipo, tanto en Inca Cueva como en Quebrada Seca, procura reflejar las mayores similitudes dentro de la diversidad de formas existentes entre las representaciones de los distintos sitios de Inca Cueva. A su vez estas unidades fueron agrupadas en categorías más abarcativas utilizando variables que permiten definir patrones de diseño en la comparación de una muestra mayor de sitios. En la clasificación se diferenciaron motivos *abstractos*, *figurativos*⁵ e *indeterminados* por degradación del soporte o la pintura. Para los primeros se tomaron en cuenta las siguientes variables: a) tratamiento de la forma que predomina en la ejecución, b) tratamiento del espacio plástico por aislamiento, agrupación o repetición de elementos en los motivos compuestos; c) morfología de delineación o del contorno de las formas abiertas o cerradas, respectivamente. **La diferenciación ha sido reducida a: formas rectilíneas o curvilíneas**, que pueden tipificarse por su regularidad o presencia de un eje de simetría bilateral, *formas combinadas* y *formas no tipificables*, incluyéndose en estas últimas, alineaciones y trazos curvilíneos o rectilíneos irregulares.

Figura 4

ICc1

Series tonales	Alturas (m)			Total de motivos por sectores					Tot.
	1-2.50	2.50-4	4-6	I	II	III	IV	V	
violácea	3	13 ^o	7	1	12	1	7	2	23
rojo violácea	4	6	-	-	-	-	1	9	10
rojo oscuro desv.	4 ^{oo}	14 ^o	-	-	-	7	2	9 ^{ooo}	18
negro desvaído	11	3	-	1	-	-	6	7	14
Totales	22	36	7	2	12	8	16	27	65

^o bicromías

Figura 5

DISTRIBUCION ESPACIAL Y COMPOSICION DE CONJUNTOS TONALES
SEGUN NUMERO Y TIPO DE MOTIVO

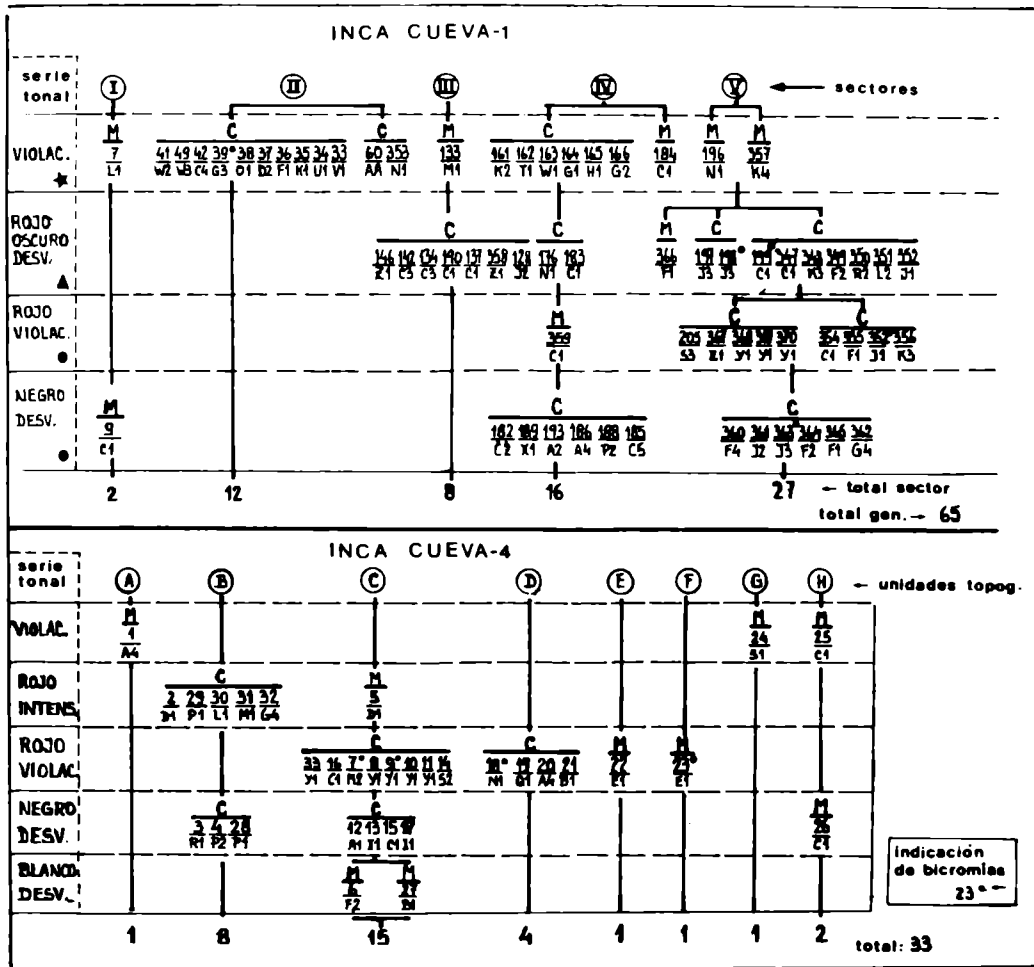
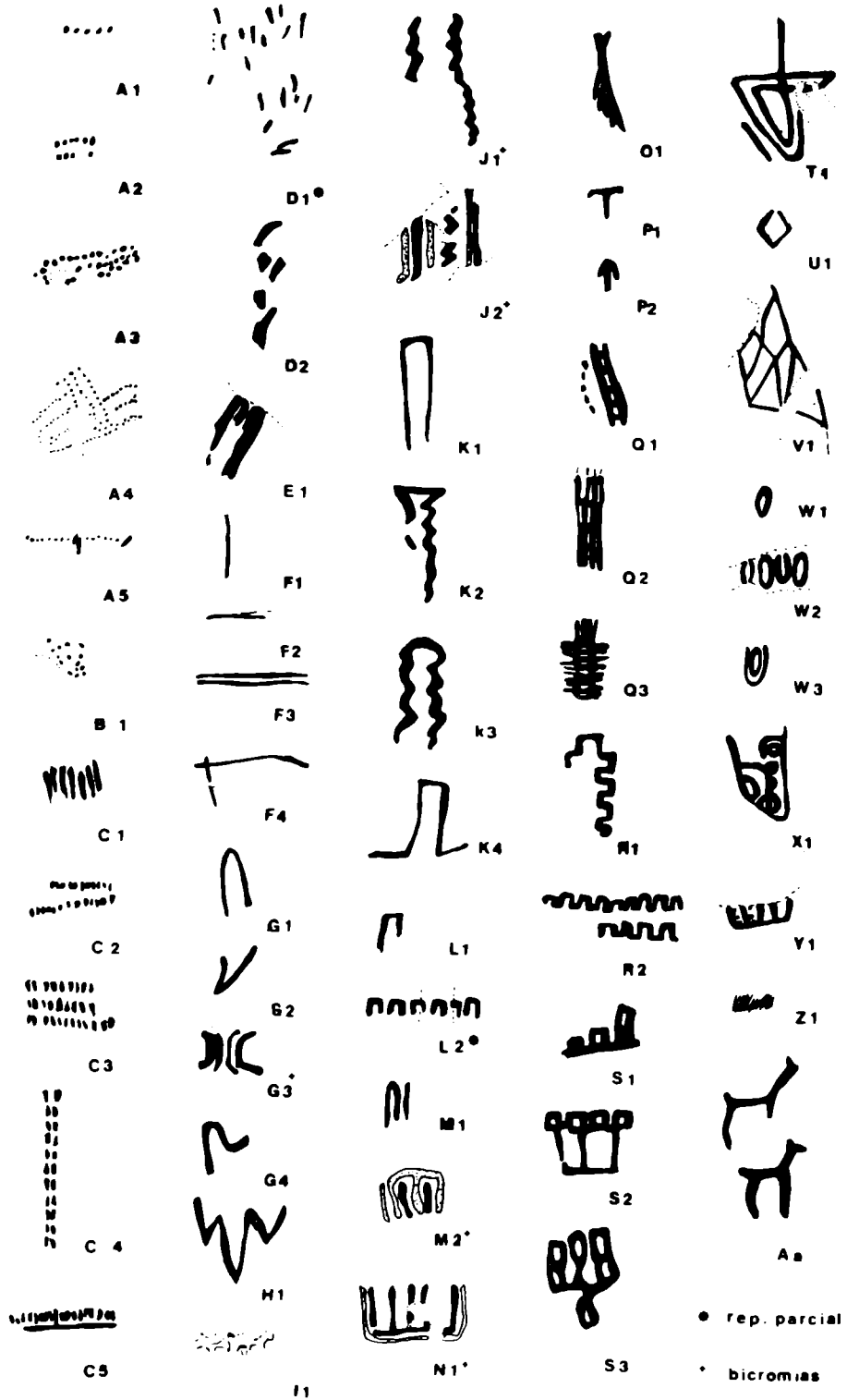


Figura 6 MOTIVOS – TIPO
INCA CUEVA



Si se considera el conjunto de motivos, puede indicarse en ICc1 el total predominio del *tratamiento lineal* de las formas y de las representaciones abstractas sobre las figurativas (99.35% de motivos abstractos y 0.65% de figurativos). El único motivo figurativo aparece aquí, como caso único en los sitios asignados a este grupo estilístico, tratándose de una representación esquematizada de camélidos de la serie violácea (Nº 60).

Sobre la base del comportamiento espacial de series y conjuntos tonales, de la composición tipológica de estos conjuntos, del tamaño y altura de los motivos además de las superposiciones de motivos consignadas entre una y otra serie tonal, hemos planteado las tres subagrupaciones de este grupo estilístico, que ya hemos citado; subagrupaciones que a su vez permiten establecer una cronología relativa entre ellas.

La subagrupación primera (GEA1) incluye representaciones abstractas de gran tamaño, correspondientes a la serie tonal violácea. Esta serie es la que presenta la mayor distribución espacial y alcanza las mayores alturas. De los veintitrés motivos que la integran veinte se sitúan por encima de los 2.50 m, es decir, fuera del alcance del *campo manual* (*sensu* Leroi Gourhan, 1980: 19) de un operador de pie. Se distinguen tres conjuntos tonales y cinco motivos aislados distribuidos en los cinco sectores (ver fig. 3 y 4). En los conjuntos no se observa ninguna relación en la disposición de los motivos que sugiera una organización del espacio plástico. Tampoco hay repeticiones entre la tipología de los motivos que los integran y la de los motivos aislados.

Uno de los dos conjuntos del sector II, el situado a menor altura, incluye las dos representaciones de camélidos esquemáticos y un motivo pectiniforme o peiniforme muy desvaído. La figura de los camélidos es de cuerpo y cuello corto y patas muy alargadas, un patrón de diseño que los diferencia de las distintas representaciones de camélidos que caracterizan al GEC.

Cuatro pasos de superposiciones se registran sobre esta subagrupación; dos de estos corresponden a la serie tonal negro desvaído de la subagrupación 3 (motivos 185 sobre 184 y 186 sobre 184).

La segunda subagrupación (GEA2) incluye las series tonales rojo violáceo desvaído y rojo oscuro desvaído que también comprenden conjuntos tonales y motivos aislados. Los motivos tienen una menor distribución espacial que la subagrupación primera: la serie rojo violáceo desvaído (RVD) y rojo oscuro desvaído (ROD) se circunscriben a los sectores IV-V y III a V, respectivamente. Dentro de ellos alcanzan alturas desde el metro hasta los 4 m. Entre las series RVD y ROD se observan casos de repetición de motivos (348-356) y contraposición de motivos (352) que combinan uno y otro tono, verificándose también una proximidad espacial entre los conjuntos tonales de ambas series. En la serie ROD se observa una alta proporción de motivos compuestos en los que se da una repetición rítmica de los elementos que los forman. La disposición de los motivos muestra un ordenamiento de alineaciones regulares que se disponen horizontalmente dando una mayor organización al espacio plástico. Esto es particularmente notable en el conjunto tonal más importante del sector V donde se observan alineaciones regulares de trazos, líneas almenadas y alineaciones de elementos en U invertida.

Hemos registrado trece superposiciones sobre motivos de la GEA2: seis del GEC y siete de GEB (sobre motivos: 134-142-349-351-350-352-356 se superponen representaciones del GEC y sobre los motivos: 60-70-134-142-350-351-349 se superponen motivos del GEB).

La tercera subagrupación (GEA3) definida por la serie tonal negro desvaído comprende dos conjuntos tonales en el sector IV y V y dos motivos aislados (sectores I y V). Se distingue con respecto a la subagrupación anterior por presentar una mayor circunscripción espacial y por la aparición de motivos curvilíneos. Las alturas de los motivos alcanzan los 4 m a partir del metro. Entre los tipos de motivos se destacan: alineaciones de trazos y puntos, motivos lineales curvilíneos como zig-zags, trazos con circunferencias interiores, etc.

Registramos dos superposiciones de motivos del GEC sobre los motivos Nº 9 y 182, dos del GEB sobre la representación Nº 360. Como se señaló anteriormente, existen también dos casos de superposiciones de esta subagrupación sobre la primera.

El conjunto de características apuntadas se combinan permitiendo considerar estas agrupaciones como unidades discretas de análisis y plantear una diacronía entre ellas que se sustenta fundamentalmente en las superposiciones de la tercera subagrupación sobre la primera. Los otros elementos tenidos en cuenta se basan en características estilísticas entre las cuales tomamos en cuenta el tamaño relativo de los motivos, la organización espacial de los conjuntos tonales, alturas de las representaciones además de las características de diseño.

Con respecto al *uso del espacio* en el sitio, es interesante analizar la distribución de los conjuntos en relación a las superposiciones entre las subagrupaciones del GEA (GEA3 sobre GEA1) en contraste con la abundancia de superposiciones de motivos del GEC sobre el GEA. Nos lleva a plantear que el espacio disponible en la pared del alero se habría utilizado en forma continua sin privilegiar un sector sobre otro o buscar alguna complementariedad iconográfica entre signos diferentes.

Un comportamiento diferente en el uso del espacio muestra las superposiciones de motivos del GEB y GEC sobre el GEA. En efecto, si tomamos en cuenta las veintitrés superposiciones registradas sobre motivos del GEA vemos que la gran mayoría de los casos (91,4%) corresponde a representaciones de los GEC y B sobre el A. Esta mayor cantidad de superposiciones podría deberse a la reducción del espacio disponible.

INCA CUEVA 4:

El sitio Inca Cueva 4 (ICc4) es un abrigo con pinturas rupestres ubicado en el sector medio de la Quebrada de Inca Cueva (ver fig. 1). Dado que el avance de investigaciones en el sitio se ha ido presentado en diversos trabajos (Aschero, 1979 a, 1980, 1983/85, Yacobaccio 1982, 83 ep. y 83-85).

Las pinturas rupestres se distribuyen en tres agrupaciones de motivos (unidades topográficas B, C y D) y en los motivos aislados (unidades A, E, F, G y H) sumando un total de treinta y tres representaciones. Las mismas se caracterizan por monocro-

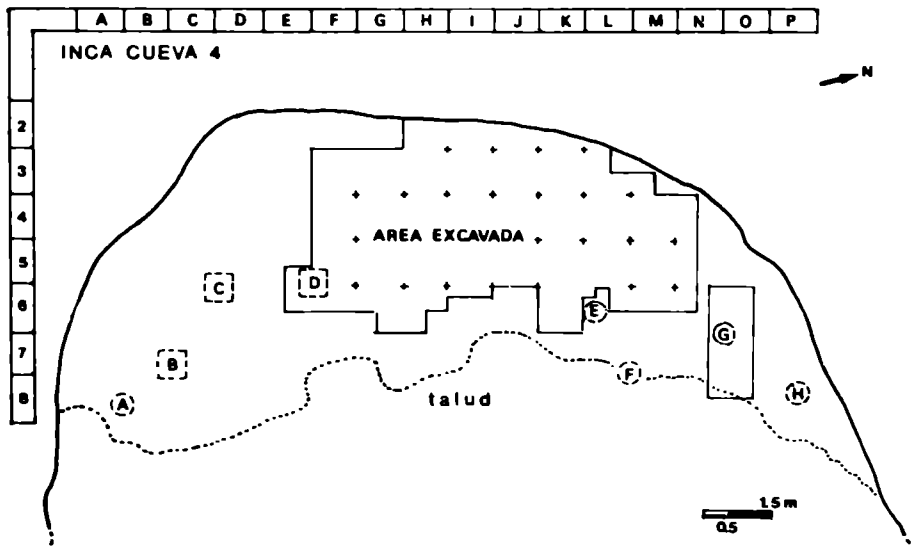
mías en tres distintas tonalidades de rojo, un tono violáceo y dos variaciones tonales de negro y blanco; las bicromías incluyen banco/rojo, negro/sepia y negro/rojo. Las pinturas están mal conservadas por deterioro debido a procesos de exfoliación de la arenisca que producen desprendimientos de clastos tabulares y afectan sectores completos de pared y por una exfoliación superficial en forma de pequeñas laminillas característica de las zonas con pinturas.

Tratamos con una modalidad de pinturas abstractas simples que fueron asignadas en su totalidad al GEA (Aschero, 1979 b) caracterizadas por motivos de diseños no repetidos como alineaciones y agrupaciones de puntos o trazos (A1-B1-C1-D1), peñiformes (1), cruciforme almenado (R1), formas de rectángulos adosados (S2), escaleriforme vertical combinado con puntos (Q1), motivo de doble U invertida con trazos interiores (M2) y otros diversos motivos deteriorados.

En un trabajo reciente (Aschero 1983-1985) informamos sobre la existencia de un soporte preparado de yeso sobre el cual se habrían ejecutado las pinturas, el mismo fue observado en el análisis con lupa binocular de los pequeños fragmentos de pinturas y confirmado luego mediante el análisis por difracción de rayos X. Estos análisis aplicados al estudio de la composición de los pigmentos minerales muestreados en las manifestaciones rupestres y en artefactos pigmentados recuperados en las capas arqueológicas de la excavación, permitieron conocer las características mineralógicas de la posible fuente de extracción, el aditivo de la mezcla pigmentaria y la referida composición del soporte (Barbosa y Rial, 1983-1985). Para los tonos utilizados en las pinturas rupestres, los rojos, rojo-violáceos y los violáceos, correspondientes al código

Figura 7

**DISTRIBUCION DE LAS UNIDADES TOPOGRAFICAS CON ARTE
RUPESTRE EN INCA CUEVA-4. PROYECCION EN PLANTA**



10 R 5/4 al 6/6, 10 R 4/6 y 5 R 3/4 respectivamente en el atlas de colores utilizado (The Rock Color Chart, 1951), se empleó *Plumbojarosita* y con menor frecuencia *Hematita*, para el blanco *Natrojarosita* y *Ferrinatrita* y para el negro *Oxidos* e *Hidróxidos* de *Manganeso*. Estos pigmentos pudieron ser obtenidos en el yacimiento de El Aguilar, distante unos 25 km de Inca Cueva, caracterizado por la explotación de mineral de plomo de cuya zona de alteración superficial procederían (Barbosa y Rial, *op. cit.*). Asimismo, al observarse en lupa binocular la sección de las pequeñas porciones de pinturas muestreadas en las zonas de exfoliación de la pared, los geólogos observaron la presencia de una delgada capa de yeso que conformaba un soporte artificialmente preparado sobre el cual se ejecutaron las representaciones. El yeso fue también utilizado como aditivo en la mezcla pigmentaria con *Hematita*, de acuerdo con lo observado en el análisis por difracción de pigmentos adheridos a molinos planos recuperados en las capas 2 y 1B⁶, se infiere que esta mezcla habría servido para el pintado y repintado de algunos motivos rojos en los que los difractogramas demostraron presencia de *plumbojarosita* y *hematita*.

La asociación contextual de las pinturas se basa en la existencia de porciones de roca de la pared con presencia de soporte preparado con yeso recuperados *in situ* en la zona cumbre de la capa arqueológica 2 y en la presencia de los molinos planos con *hematita* y yeso recuperados en las capas 2 y 1B.

La capa 2 se caracteriza por presentar un piso de ocupación que incluye un fondo de habitación modelada en el piso estéril del abrigo, con pozos depósitos interiores y exteriores a la misma y con artefactos asociados en una matriz caracterizada por la excelente conservación de restos orgánicos. La distribución de los artefactos, el microanálisis de filos y sustancias adheridas en instrumentos líticos, los diferentes contenidos de los pozos-depósito y los resultados preliminares alcanzados en el análisis microscópico comparativo de grosor, medulación y del color en las fibras de camélidos, de los abundantes vellones y trozos de pieles recuperados en capa 2, han permitido establecer áreas de actividad para el trabajo en pieles y vegetales no leñosos, utilización diferencial de los pozos-depósito y una sugestiva relación entre las muestras de fibras arqueológicas y las de llama actual. Tales registros sugieren un asentamiento de actividades múltiples con una organización notable del espacio por parte de grupos que explotaban una gama amplia de recursos microambientales y cuyas tecnofacturas incluían fibras de camélidos comparables con las de llama actual. A través de los restos vegetales, hay indicios suficientes para sostener que el sitio era recurrentemente ocupado en primavera-verano.

Las observaciones microestatigráficas en un depósito de basuras adyacente al fondo de la habitación de capa 2, proporcionaron evidencias acerca de distintos episodios de ocupación que conformaron el referido piso. Cuatro dataciones radiocarbónicas sitúan estos episodios entre 10.600 y 9.200 años AP. Las dataciones son las siguientes: LP-137: 10.620 ± 140 AP.; AC-564: 9.900 ± 200 AP.; LP-102: 9.650 ± 110 AP.; CSIC-498: 9.230 ± 70 AP.

Los fragmentos de soporte preparado con yeso fueron recuperados en la cuadrícula F6, microsector B, en la zona cumbre de capa 2 junto al pozo-depósito "F" y al

pie del grupo D de pinturas rupestres (ver planta en la fig. 7). Esto permite sostener que la preparación del soporte con yeso y la caída de los clastos que lo contienen se habría producido *antes* o *durante* la formación de la capa 2. Asimismo el difractograma obtenido sobre una muestra de pintura de un molino plano recuperado en capa 2, indica la presencia de hematita (escasa), yeso y caolín. Sabiendo que la hematita ha sido usada en las pinturas rupestres rojas y que el yeso, además de haber sido usado en la preparación del soporte, pudo haber servido como aditivo en la mezcla pigmentaria, es posible plantear que las ocupaciones evidenciadas en capa 2 estarían relacionadas con la ejecución de pinturas rupestres en la cueva.

El hallazgo del molino plano con pintura roja, antes citado, en capa 1B (pieza 134, cuadrícula H3.A) proporcionó otro indicio para la relación con las pinturas. La presencia de yeso y hematita en la mezcla pigmentaria permite sostener la hipótesis de que habría servido para el *repintado* de algunos motivos en el que el difractograma muestra presencia de hematita y plumbojarosita además de yeso⁷. El repintado de motivos se infiere también de la existencia de una doble superposición en la que una parte del motivo 27 (puntiforme blanco) aparece sobre el motivo 14 (rectángulos adosados) y viceversa. El puntiforme habría sido ejecutado sobre los rectángulos y luego parcialmente cubierto al repintarse estos últimos. Otras dos superposiciones registradas (motivos 16/13 y 5/6) no sugieren mayores diacronías ya que los tonos superpuestos han sido utilizados conjuntamente en bicromías y que la tipología de los motivos o la organización espacial de los conjuntos no ofrecen elementos estilísticos de diferenciación.

Sobre estas evidencias no pueden establecerse momentos diacrónicos en la ejecución de las pinturas rupestres pero sí dejar planteada la hipótesis del *mantenimiento* de las pinturas mediante su repintado en lapsos diferentes de ocupación del sitio como los representados por una capa 2 y la 1B. Aún sin tener mediciones radiocarbónicas para esta última capa es importante recalcar que este mantenimiento implicaría que las pinturas —y su significación— estarían funcionalmente vinculadas a la organización del asentamiento.

INCA CUEVA 6 E INCA CUEVA 3:

Inca Cueva 6 (ICc6) es un abrigo de reducidas dimensiones que se encuentra localizado en el extremo sur de la quebrada con respecto a los demás sitios (fig. 1). La totalidad de las representaciones son pintadas en dos tonos: violáceo y blanco desvaído que posiblemente correspondan, como se señala más adelante, a dos momentos diferentes de ejecución. Dentro de los motivos en blanco se destacan las formas de enrejados (tipos Q2 y Q3).

El sitio Inca Cueva 3 (ICc3) también de reducidas dimensiones, presenta un solo motivo en rojo consistente en un peñiforme.

El arte rupestre del GEA, caracterizado por un patrón abstracto simple, se manifiesta en cuatro de los sitios con arte rupestre de la Quebrada de Inca Cueva situados en los extremos y sector medio de la distribución geográfica observada en la fig. 1. Esta distribución es distinta a la que presentan los sitios atribuidos al GEB ya que tres de estos se ubican en forma contigua (ICc5, ICA3, ICA2) y uno aislado (ICA1). el GEC muestra una dispersión espacial mucho más circunscripta ya que, fuera de Inca Cueva 1, aparece representado en un único sitio (ICc5).

Ya hemos indicado la diferencia de contenido iconográfico existente entre el GEA y el GEB, caracterizándose este último por la recurrente presencia de figuras humanas vinculadas con motivos puntiformes y trazos. A su vez, debemos marcar la similitud tipológica entre los distintos sitios que componen el GEB en contraste con las diferencias observadas entre los tipos de representaciones abstractas de los sitios del GEA. Una hipótesis plausible para entender estas diferencias sería la de aceptar una mayor diacronía para la ejecución del GEA a diferencia de una mayor sincronía para la de las pinturas del GEB. Esta diacronía es acorde con lo planteado en referencia a las subagrupaciones del GEA en ICc1.

Además de las *asociaciones contextuales* referidas a las pinturas del GEA en ICc4, los restantes sitios con arte rupestre atribuibles a los momentos Indígena e Hispano-Indígena, con la sola excepción de ICA2, presentan evidencias arqueológicas de ocupación en superficie o en capa. En los sitios ICA1 e ICc5 se registraron ocupaciones estratificadas con componentes cerámicos factiblemente tempranos por la ausencia de rasgos asignables a los estilos alfareros tardíos de la Quebrada de Humahuaca. El registro en estos sitios de distintas manifestaciones del GEB sustentarían la hipótesis de una correlación entre estas ocupaciones y las pinturas rupestres de ese grupo estilístico. Con respecto a las asociaciones del GEC se ha planteado su vinculación con los mencionados estilos alfareros del Período Medio y Tardío de la Quebrada de Humahuaca (Aschero 1979 b).

Estas asociaciones están indicando que las manifestaciones de arte rupestre están funcionalmente ligadas a los asentamientos en cuevas o aleros, es decir, que serían uno de los productos de la gama de actividades ejecutadas en los *espacios domésticos*, tanto para las ocupaciones precerámicas como para las cerámicas.

Un problema particularmente difícil presenta la correlación entre los distintos sitios del GEA para establecer una secuencia dentro del amplio margen temporal establecido por las dataciones radiocarbónicas obtenidas en ICc4.

En ICc1 no hay dataciones radiocarbónicas y la única excavación publicada no ofrece contextos arqueológicos seguros ni datos que permitan correlacionar elementos provenientes de excavación y manifestaciones rupestres⁸. Por otra parte, la referida diferencia tipológica existente entre los motivos abstractos de ICc1 e ICc4 no nos permite establecer relaciones específicas para plantear una cronología cruzada entre ambos sitios. La única posibilidad de datar estimativamente las pinturas de ICc1 la provee la comparación morfológica entre los motivos de la subagrupación 2, conjun-

tos rojo oscuro desvaído de los sectores IV y V y algunas representaciones del arte mobiliario de ICc7. Entre estos motivos se distinguen diseños almenados, zig-zags, alineaciones rítmicas de trazos y motivos peiniformes que aparecen en mallas, objetos de madera y hueso (Aschero 1975). La datación de 4.080 ± 80 años AP del conjunto de ICc7 puede ser consecuentemente referida *tentativamente* a la segunda subagrupación.

La diacronía que planteamos, sobre la base de elementos estilísticos entre la subagrupación 1 y 2 de ICc1 implica que la primera de ellas y las pinturas de ICc4 serían las representaciones más antiguas del GEA en la Quebrada de Humahuaca. Si bien entre ambas series de representaciones no se puede establecer un orden de sucesión, las dataciones de la capa 2 de ICc4 estarían marcando la referencia temporal más temprana para el arte rupestre de Inca Cueva.

La subagrupación 3 de ICc1 debería ser situada, también sobre la base de elementos estilísticos, con posterioridad a la cronología estimada para la segunda subagrupación. Su desarrollo alcanzaría hipotéticamente hasta el inicio del GEB que por los datos estratigráficos de ICA1 e ICc5 ubicamos en un momento alfarero temprano.

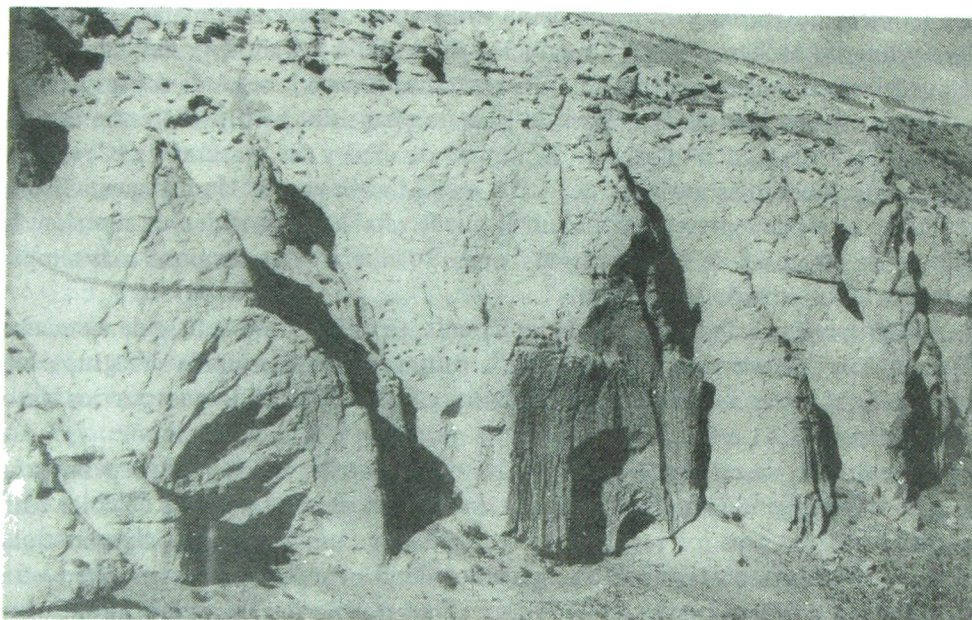
En el desarrollo de esta secuencia quedarían incluidos el único motivo peiniforme de ICc3 y las representaciones de ICc6. En este último sitio los motivos de color blanco guardan relación con los rectángulos segmentados con trazos cortos perimetrales que aparecen en una de las espátulas grabadas de ICc7, motivos presentes en estas últimas pueden correlacionarse también con el motivo de ICc3 (peiniforme). Consecuentemente todas estas representaciones podrían vincularse con la segunda subagrupación de ICc1. Para el sitio ICc6 se podría plantear una mayor antigüedad relativa para las representaciones en violáceo en relación con las de color blanco debido a que las primeras tienen un mayor grado de desvaído de la pintura.

CASO DE LA QUEBRADA SECA.

El yacimiento de Quebrada Seca fue descubierto por los autores en 1984 en el transcurso de las investigaciones del Proyecto "Estudio Antropológico Integral de una Población de la Puna argentina: Antofagasta de la Sierra, Pcia. de Catamarca" que lleva a cabo el Instituto Nacional de Antropología y la Dirección de Cultura de la Pcia. de Catamarca. Está constituido por sitios-taller con artefactos en superficie (QS4-QS7), estructuras de piedra en "parapeto" agrupadas en una bajada de faldeo que posiblemente hayan servido de apostaderos de caza (QS5), dos cuevas adyacentes entre sí con arte rupestre (QS1-QS2) y un alero con evidencias arqueológicas estratificadas (QS3) (fig. 8). En este último las excavaciones se encuentran aún en curso pero se han recuperado evidencias que permiten plantear la relación entre las pinturas rupestres y las ocupaciones del alero.

Figura 8

LOCALIZACION DE QS1, QS2 y QS3



↑
QS3

↑
QS1

↑
QS2

SITIOS QS1 Y QS2:

Las cuevas con arte rupestre QS1 y QS2 así como el alero QS3 se localizan sobre la margen izquierda de la quebrada homónima, cuyo curso de agua permanente es afluente al río Las Pitás y este último, a su vez, al río Punilla. Distan unos 15 km al este de la localidad de Antofagasta de la Sierra. Las dos cuevas se han formado en la base del farallón de tobas y presentan un piso de roca expuesto sin sedimento, con marcada pendiente hacia la boca y perfiles transversales y longitudinales sin puntos de inflexión que posibiliten la diferenciación de paredes y techo.

El alero QS3 se presenta como el sitio de reparo más efectivo al pie del farallón y se sitúa a 18 m al este de las cuevas. Las condiciones de reparo habrían incidido en su elección como lugar de asentamiento tal como lo indican las actividades que sugieren los hallazgos estratificados. A diferencia de ello, los sondeos efectuados en los sedimentos del talud o faldeo frente a las cuevas no proporcionan evidencias arqueológicas.

ARTE RUPESTRE DE QS1 Y QS2:

Las representaciones de arte se encuentran ejecutadas sobre dos diferentes tipos de soporte: a) el de la superficie original de la roca de coloración grisácea o blanquecina,

si medió un proceso de degradación; y b) uno consistente en formaciones localizadas de yeso (determinaciones de Barbosa y Rial), de espesor variable, pero en general bastante considerable, que se presentan en algunos sectores de las paredes sobre el anterior soporte. Las formaciones de yeso son preexistentes, en su totalidad, a la ejecución de las representaciones, descartándose de esta manera la existencia de un proceso posterior de formación de soportes (Viñas y Ripoll, 1980: 678). Estas formaciones aparecen en formas de espesos "costrones" de dimensión variable, es por eso que su consideración como soporte preparado intencionalmente, es dudosa. En varias muestras de pintura de la pared sometidas a análisis de difracción de Rayos X, aparece el yeso junto a otros componentes (muestras 2, 5, 6 y 9), pero por el momento ante la falta de otros indicios, no nos es posible explicar la presencia del mismo en las muestras, quedando abierta la posibilidad de que se trate de un aditivo a la mezcla pigmentaria o de un soporte preparado (análisis de Barbosa y Rial).

El sistema de fisuras que afecta el frente del acantilado ha sido utilizado como referencia para la *distribución de las representaciones*, delimitando las que, a los fines de relevamiento, hemos denominado paredes. La distribución espacial de los motivos en ambas cuevas no ofrece solución de continuidad, es por ello que no hemos podido determinar unidades topográficas. Tampoco ha sido factible diferenciar agrupaciones mediante semejanzas tonales o de pátina.

De los 118 motivos relevados, la mayoría corresponde a *pinturas* (109) siendo los restantes *grabados*, éstos últimos sólo se encuentran presentes en QS1 y existe un único caso que combina ambas técnicas.

Se han utilizado dos *tonos* básicos en la representación de los motivos pintados: rojo y ocre-amarillo que aparecen en monocromías y bicromías siendo el rojo predominante en las primeras. Los análisis efectuados sobre muestras de pinturas de la pared indicaron el uso de hematita en la preparación del rojo y de goethita en la del ocre.

Existe un caso de bicromía rojo-negro y manchas de pintura negra. En el rojo se distinguen cuatro variaciones tonales denominadas R1 (mayor intensidad) al R4 (menor intensidad). Tres variaciones tonales diferenciamos en el ocre-amarillo. Posiblemente en QS1 y QS2 estas variaciones tonales sean el resultado de un proceso de degradación que ocasionó el desvaído de los tonos básicos de mayor intensidad. Tales diferenciaciones tonales aparecen independientemente en distintos motivos o en un mismo motivo, registrándose también entre los diferentes elementos de un motivo compuesto. Por otro lado, la mayor intensidad podría deberse a la acción de repintado de algunos motivos. La cantidad y el porcentaje del uso de los tonos en ambas cuevas puede consultarse en el cuadro de la fig. 9.

Figura 9

CUADRO DE CANTIDAD Y PORCENTAJE DE USO DE DIFERENTES TONOS

	QS1	QS2	Total
rojo	49/67.12%	41/91.11%	90/76.27%
ocre	9/12.32%	1/2.22%	10/8.97%
rojo/ocre	14/19.17%	3/6.66%	17/14.40%
rojo/negro	1/1.36%	--	1/0.84%

En cuanto al *tratamiento de las formas* en la ejecución de pinturas y grabados, hemos considerado las variables lineal (trazos de 3 mm a 15 mm), puntiforme (diam. de los puntos hasta 20 mm) y plano (ancho de la superficie pintada de 50 mm o mayor), siendo el primero de ellos el predominante en ambas cuevas. Existen también pocos casos en que se combinan el tratamiento lineal-puntiforme y lineal-plano (ver cuadro de la fig. 10).

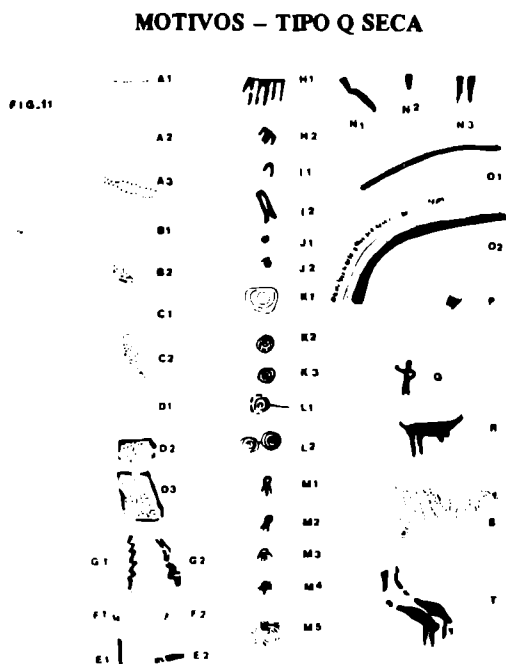
Figura 10

CUADRO DE CANTIDAD Y PORCENTAJE DE USO DE DIFERENTES TRATAMIENTOS

	QS1	QS2	Total
lineal	40/54.79%	18/40%	58/49.15%
puntiforme	14/19.17%	10/22%	24/20.33%
plano	13/17.80%	9/20%	22/18.64%
combinado			
lineal-puntif.	—	3/6.66%	3/2.54%
combinado			
lineal-plano	1/1.36%	1/2.22%	2/1.69%
trat. indet.	5/6.84%	4/8.88%	9/7.62%

Para la *clasificación* de los motivos tomamos en cuenta motivos abstractos, figurativos e indeterminados, considerando las mismas variables que en la clasificación de motivos de Inca Cueva para la definición de unidades-tipo dentro de los motivos abstractos (fig. 11).

Figura 11



Los motivos figurativos consisten en figuras humanas, dos figuras de ñandú, una de camélido y una figura de animal de tratamiento puntiforme que hemos interpretado como la de un felino. Esta última representación ha sido interpretada como felino por el abultamiento de las patas y la figuración de larga cola. Sobresale con respecto a los demás motivos figurativos no sólo por el gran tamaño de la figura (146 x 60 cm) sino también por el tratamiento de tipo puntiforme y ocupa un lugar central dentro de QS2 (motivo-tipo S, fig. 11). Los restantes motivos figurativos, ubicados todos en la pared lateral derecha de QS2 y prácticamente en una misma línea horizontal de ejecución, podrían estar conformando una escena.

La tabla de frecuencia donde figuran la cantidad (Q) y porcentaje de agrupaciones y unidades-tipo por cueva y el porcentaje de los totales generales en relación al total de la muestra puede consultarse en el cuadro de la fig. 12.

Figura 12

	QS1		QS2		Totales	
	Q	%	Q	%	Q	%
<i>Abstractos</i>	59	80.82	30	60.66	89	75.42
A1	1	1.36				
A2	3	4.10				
A3	1	1.36			A	4.23
B1	7	9.58	3	6.66		
B2			1	1.22	B	9.23
C1			3	6.66		
C2	1	1.36			C	3.38
D1	1	1.36	3	6.66		
D2			2	4.44		
D3			1	2.22	D	5.93
E1			2	4.44		
E2	1	1.36			E	2.54
F1	6	8.21				
F2			2	4.44	F	6.77
G1			1	2.22		
G2			1	2.22	G	1.69
H	1	1.36				
H2	1	1.36			H	1.69
I1	2	2.73				
I2	2	2.73			I	3.38
J1	3	4.10	2	4.44		
J2	1	1.36			J	5.08
K1			1	2.22		
K2	1	1.36				
K3	5	6.84	1	2.22	K	6.77
L1	2	2.73				
L2	1	1.36			L	2.54
M1	1	1.36				
M2	5	6.84				2.22
M3	1	1.36				
M4	1	1.36				
M5	1	1.36			M	8.47
N1	1	1.36				
N2	2	2.73				
N3	1	1.36	1	2.22	N	4.23
O1	1	1.36	2	4.44		
O2	2	2.73			O	3.38
P	4	5.47	3	6.66	P	5.93
<i>Figurativos</i>						
Q			5	6.8	5	4.23
R			2	4.44	Q	1.69
S			1	2.22	R	0.84
T			1	2.22	S	0.84
					T	0.84
<i>No Determinados</i>	14	19.17	10	22.82	24	20.33
Total por cueva *	73	61.86	45	38.13		

(*) el porcentaje consignado es sobre el total de la muestra (118 motivos).

En la comparación de ambas cuevas se ha aplicado el índice de similitud de Robinson (*index of agreement*) (Marquard, 1978: 263-265) sobre las cantidades de las unidades-tipo. El índice obtenido de 88.21, si bien indica un valor bajo de diferenciación, podría decirse, respecto a la recurrencia de motivos, que ambos sitios guardarían mayor similitud que diferencia. La aplicación del coeficiente de correlación arrojó un valor de 0.62 y una probabilidad de $p: 0005$. Ello indica un grado de covariación medio que lleva a plantear la hipótesis de que ambas cuevas podrían tener un funcionamiento paralelo como espacios-soporte de las manifestaciones rupestres. Junto a la semejanza surgida de la cuantificación deben considerarse las características apuntadas anteriormente que reforzarían esta hipótesis, estas son: distribución espacial homogénea de los motivos en QS1 y QS2, predominancia en ambas cuevas del rojo como tono básico con sus diferencias de intensidad tonal, tratamiento semejante de las representaciones y similitud en cuanto a la degradación del soporte y de la pintura. Las recurrencias señaladas y los resultados obtenidos de la aplicación del índice de similitud y del coeficiente de correlación llevaría a sumar a la hipótesis planteada del funcionamiento paralelo de ambas cuevas la de un lapso de ejecución relativamente sincrónico de pinturas y grabados. Este lapso podría abarcar un primer momento de ejecución de los grabados de QS1 y de algunas pinturas en ambas cuevas y un segundo momento de pintado o reutilización de los grabados y/o de repintado de los motivos rupestres.

EXCAVACIONES EN QS3:

En 1985 se planteó la asignación precerámica del sitio QS3 sobre la base de la ausencia de cerámica y de la similitud de algunas puntas de proyectil con las de sitios del Norte Grande chileno (tipos Miscanti II y Meniques V y al tipo 19 de la secuencia de las tierras altas de Arica) Aschero y Podestá, *op. cit.*).

Los *decapages* del estrato 2b mostraron la existencia de probables pisos de ocupación sucesivos a juzgar por las diferentes concentraciones de materiales líticos y la distribución espacial de estructuras de acumulación con restos vegetales y faunísticos que incluyen vellones de lana de camélido y diversas tecnofacturas. Las concentraciones evidencian actividades de extracción de formas-base y/o formatización de utensilios líticos. Las estructuras y tecnofacturas indican trabajo sobre pelo de camélidos y otras actividades con implementación de recursos vegetales. En relación con el arte rupestre de QS1 y QS2, nos interesa señalar la presencia, en los estratos 2a y 2b, de pigmentos minerales ocre-amarillo, algunos de estos determinados como jarosita y goethita y un trozo de pigmento rojo identificado como hematita. El registro de la 2da. extracción del estrato 2b incluye también un artefacto nucleiforme con restos de pigmento rojo y ocre que sugiere la posibilidad de que el mismo haya sido utilizado para el raspado de pigmento mineral. Desconocemos por el momento la composición del pigmento que tiñe el artefacto, pero nos interesa destacar que los trozos de pigmentos minerales hallados durante la excavación son de la misma composición que los que forman parte de la mezcla pigmentaria con la cual se han realizado las pinturas.

CONSIDERACIONES FINALES:

Como hemos señalado en las páginas anteriores, los sitios con arte, asignados a momentos precerámicos, de la Quebrada de Inca Cueva que conforman el Grupo Estilístico A y QS1-QS2 de Quebrada Seca, presentan un arte rupestre que comparte una marcada tendencia a la representación abstracto-simple que se distingue notablemente del tipo de representación característico del arte de los estilos locales más tardíos (Aschero, 1979 b y Podestá, 1985, e.p.).

A pesar de que no podemos plantear una similitud morfológica de tipos de motivos entre el arte de Inca Cueva y el de Quebrada Seca, ya que sólo muy pocos de estos se repiten en unos y otros sitios: representaciones de peiniformes, tipo N1 de IC y H1 de QS; motivos en "U" invertida, tipo G1 en IC y I1 en QS y puntiformes, tipos A1 y A2 en IC y A1 y A3 en QS, estamos en condiciones de indicar una misma tendencia estilística, compartida por ambos sitios, que se traduce en semejanzas de diseño. Esta semejanza puede estar sugiriendo una circulación de patrones de diseño, que como planteamos en un comienzo, podría estar hablando de algún tipo de contacto entre grupos.

La dominancia de la representación abstracta constituye uno de los rasgos más notables en Inca Cueva y en Quebrada Seca. La representación figurativa aparece sólo en un caso en el primero de los yacimientos, mientras que en el segundo se presenta en un 4.23% de los casos. Dentro de la representación abstracta, en Inca Cueva prevalecen las formas abiertas mientras que en Quebrada Seca son características las cerradas así como también las figuras con contorno enmarcado; (por ejemplo, tipos D2 y D3).

Con respecto al tratamiento de las formas, en Inca Cueva es absolutamente predominante el lineal, si bien este tipo de tratamiento también es mayoritario en Quebrada Seca, también son usados el puntiforme y el plano en proporciones importantes (20 y 18% respectivamente).

Las similitudes en cuanto a la técnica utilizada, es un rasgo compartido también por ambos yacimientos, ya que en Inca Cueva el 100% de las representaciones son pintadas y en Quebrada Seca los motivos pintados prevalecen en un 92.37% de los casos con respecto a los grabados.

Los tonos dominantes en ICc1, ICc4, QS2 e ICc3 son los rojos con diferente grado de intensidad tonal, tanto en la representación de monocromías como de bicromías. En ICc1 e ICc4 al uso del rojo le sigue en importancia el del violáceo y el del negro. El tono ocre sólo aparece en las manifestaciones pintadas de QS1 y QS2.

En lo que atañe a los pigmentos utilizados, en Inca Cueva sólo han podido conocerse a través de las muestras de pintura de la pared y por el análisis de la mezcla pigmentaria remanente en los molinos planos hallados en ICc4; esto podría indicar que el pigmento pudo haberse traído molido al sitio. En QS3, los diversos trozos de pigmento ocre-amarillo y el rojo recuperados en la excavación, además del artefacto teñido, sugieren que el molido del pigmento pudo haberse llevado a cabo en el sitio.

Con respecto al uso del yeso, podemos decir que su utilización como soporte y

aditivo en la mezcla pigmentaria en ICc4 es claro, mientras que en QS1 y QS2 el preparado de la pared con yeso aún es dudoso.

El amplio margen temporal, que se desprende del análisis de las manifestaciones rupestres en ICc1 y de las dataciones radiocarbónicas obtenidas en ICc4, contrasta con la situación de QS1 -QS2, donde hemos planteado la hipótesis de una ejecución relativamente sincrónica de las representaciones.

Las excavaciones de ICc4 y QS3 muestran que el arte rupestre de los yacimientos en cuestión, se relaciona con sitios de actividades múltiples que pueden funcionar como asentamientos-base para la explotación de recursos microambientales con generación de otros sitios de actividades restringidas (sitios-taller, parapetos de caza, etc.). Entre las tecnofacturas de materiales perecederos recuperados, hay elementos recurrentes como ser cestería, cordelería en lana de camélidos, artefactos acanalados de hueso, etc. Por lo contrario, el instrumental lítico muestra diferencias, ya que mientras que en ICc4 las puntas de proyectil son apendiculadas triangulares, en QS3 hay formas lanceoladas de base escotada y de pedúnculo esbozado.

Como hemos señalado anteriormente, el arte rupestre descripto difiere notablemente de los estilos locales más tardíos, tanto de la Quebrada de Inca Cueva como los definidos en sitios próximos a QS1 y QS2 que son asignados a los momentos Agroalfarero Temprano-Medio y Tardío del área (Podestá, *op. cit.*). Con respecto a otros sitios de la Puna argentina son escasas las correlaciones que se pueden señalar, algunas de ellas ya han sido planteadas en otras ocasiones, como por ejemplo con las representaciones de patrón abstracto-simple de la Cueva A de Castilla y Abrigo 3 de Doncellas, Pcia. de Jujuy (Aschero 1979 b: 439), con las de Cueva Redonda, Sur de Mina Aguilar y Peña Aujero, Quebrada de Coraya, ambos en la Pcia. de Jujuy (Schobinger y Gradin 1985: 59). Este último sitio proporcionó un nivel estratigráfico asignable a un momento precerámico tardío y fechado en los 3.500 años AP, aproximadamente.

En relación al arte precerámico del norte de Chile, las diferencias con el arte rupestre del NOA son notables. La secuencia de arte planteada en el Alto Loa, reconoce una primera fase denominada Kalina, caracterizada por grabados de camélidos ejecutados por incisión (Berenguer, *et al.*, 1985: 92), de aspecto naturalista. Los mismos han sido correlacionados a los restos de un campamento asignado al complejo Chiuchiu (asentamiento N° 5, sitio SBa-101, Kalina, Los Morteros) con dataciones absolutas de 3.950 ± 50 años AP y 4.370 ± 220 años AP (Aldunate, *et al.*, 1986). Por otra parte, Núñez A. exhumó en el sitio Puripica 1 (región de San Pedro de Atacama) un pequeño bloque de piedra estratificado datado en 4.815 ± 50 años AP, en estrecha contemporaneidad con el complejo Chiuchiu (Núñez A. 1983 b: 71). Como señala Berenguer (*op. cit.*) el estilo de la representación es similar a la de la Fase Kalina, en especial por el rasgo de las patas de los camélidos.

Otras manifestaciones rupestres con representaciones de escenas de figuras humanas y de camélidos y felinos han sido atribuidas al Arcaico tardío y Cerámico temprano en sitios de la Sierra de Arica. Una asignación ha sido presentada en el sitio Patapatane con presencia de un bloque con pinturas en un estrato datado en 4.890 ± 130 años AP.

Otra asignación al Arcaico tardío está dada en el Alero de Piñuta también con escena de caza (Daulsberg y Santoro 1985: 79-80).

Las pinturas rupestres de la Sierra de Arica, los grabados de Puripica y de la Fase Kalina, conjuntamente con las pinturas de la zona de Arequipa, sur de Perú (Toquepala: Muelle 1969 y Sumbay: Neira A. 1968), indican una clara tendencia hacia representaciones figurativo-animalística, centrada en la figura del camélido para la vertiente occidental del área Centro-Sur andina.

A diferencia de esto, y como hemos venido describiendo hasta el momento, los sitios de la vertiente oriental (Puna argentina) muestran un arte predominantemente no figurativo donde la figura animal está escasamente representada.

A manera de síntesis planteamos que tanto en Inca Cueva como en Quebrada Seca las manifestaciones de arte rupestre precerámico se observan en sitios de quebradas altas con disponibilidad de variados recursos naturales. La presencia de pigmentos y otros indicadores estratificados de los procesos de producción de las pinturas rupestres posibilita sostener su asociación contextual con campamentos de actividades múltiples. Indicadores vegetales y faunísticos de estacionalidad así como observaciones estratigráficas señalan, para estos campamentos, ocupaciones reiteradas de verano, reiteración que explicaría el mantenimiento (repintado) o la reutilización de las representaciones rupestres.

Para los efectos del muestreo regional los sitios con arte rupestre podrían utilizarse— por su alta visibilidad arqueológica— para la localización de sitios de actividades múltiples. Las situaciones microambientales que muestran los casos presentados sugieren que, partiendo de un modelo de nomadismo restringido, estos sitios cumplirían un papel importante en la explotación de recursos y en la programación de los circuitos nómicos.

Con respecto a la selección de elementos iconográficos Quebrada Seca e Inca Cueva muestran diferencias, pero ambos yacimientos presentan similitudes en la tendencia hacia la representación de formas, que ante la imposibilidad de establecer referentes objetivos, nos lleva a clasificar como de abstracta geométrica simple.

ADDENDA: Ya en prensa este trabajo, se han recibido dos dataciones C14 del sitio QS3 que aseguran el carácter precerámico de los niveles de ocupación del estrato 2b: 2b (2°) AC. 1115: 4930 - 100 AP y 2b (14°) AC. 1118: 8670 - 350 AP. A su vez la capa 1A de ICc4 presentó una primera datación C14: AC. 1112.5200 - 110 AP que permitiría por el momento indicar que la finalización de la ejecución de las pinturas correspondería a un momento anterior a la misma, dados los hallazgos de la capa 1B, que constituyen las últimas evidencias en relación a la ejecución del arte rupestre de ICc4.

NOTAS

¹ Lo que se asume aquí es que —en distintos momentos del Precerámico— el desplazamiento de las unidades sociales de abastecimiento, producción y consumo no implicó el control de territorios demasiado extendidos. El nomadismo estacional puede adoptar formas diferentes en el tiempo, que se manifiestan particularmente en el tamaño, concentración, cantidad o distribución espacial de campamentos de actividades múltiples o bases residenciales. Para un momento temprano se sostiene un modelo con múltiples localidades de asentamiento (*sensu* Yacobaccio 1986) sin bases residenciales que se constituyan en ejes de los desplazamientos estacionales. Un momento tardío puede haber alcanzado un mayor control en la producción o abastecimiento de nutrientes u otros bienes de consumo, una regulación distinta de los desplazamientos en torno a bases residenciales semipermanentes (véase por ej. Núñez A. 1983 b: 141-142). La práctica de *trashumancia* —término restringido al manejo estacional de campos de pasturas a partir de estas bases residenciales semipermanentes— podrían estar restringidas a este último momento.

² Para los conceptos de “estrategia adaptativa” y “población” ver: Borrero 1985 y para la discusión de los aspectos estilísticos referidos a la etnicidad ver: Weissner 1985.

³ Se entiende por soporte a las primeras capas de concreción parietal o superficie sobre la cual se ejecutaron las representaciones (Viñas y Ripoll 1980: 678).

⁴ Se define como *conjunto tonal* a los motivos de un mismo grupo espacialmente próximos, realizados con igual tono e intensidad tonal y a las bicromías en la que el tono dominante se corresponde con los restantes del conjunto; las semejanzas en el tratamiento de las formas se consideran de carácter complementario. La *serie tonal* reúne los motivos aislados, independientes y los conjuntos ejecutados en un mismo tono e intensidad tonal (Gradin 1978 y Aschero 1979 b).

⁵ Figurativo equivale a representativo según Gradin (1978).

⁶ El uso de yeso como aditivo en la mezcla pigmentaria se conoce en Cueva de las Manos (Iñiguez y Gradin 1977) y en Cerro Casa de Piedra, Pcia. de Sta. Cruz (Aschero 1983-85).

⁷ La separación entre el yeso usado como aditivo y el usado como soporte no es posible de obtener en los difractogramas ya que es imposible separar soporte y pintura en la muestra.

⁸ De los trabajos de J. Fernández 1968 y de 1968-71 se desprende la existencia de un posible nivel o momento con puntas pequeñas triangulares apedunculadas asociadas a cerámica que según el autor es semejante a la de uso actual a excepción de un tiesto con dibujos en negro. Un nivel inferior continuaría al primero, caracterizado por la ausencia de cerámica y con puntas triangulares de base recta, en la mayor parte de los casos, y de ápice aguzado. Por último, aparece un nivel basal con puntas Ayampití; y monofaciales Saladillo asociadas con restos humanos dispersos y otros conformando un paquete con huesos de camélidos (Fernández 1968: 277). Se debe tener cautela en la consideración de las asociaciones mencionadas debido a la ausencia de una estrategia clara (“caótica” en términos del autor) y consecuentemente en la definición de “áreas culturales” (Fernández 1968: 266-269).

BIBLIOGRAFIA

- AGUERRE, A. M.; A. Fernández Distel y C. Ashero. 1973. Hallazgo de un sitio acerámico en la Quebrada de Inca Cueva (Pcia. de Jujuy). *Relaciones*. Sociedad Argentina de Antropología, N. S. t. VII, Bs. As.
- , 1975. Comentarios sobre nuevas fechas en la cronología arqueológica precerámica de la provincia de Jujuy. *Relaciones*. Sociedad Argentina de Antropología, N.S. IX. Buenos Aires.
- ASCHERO, C. 1975. Motivos decorados del sitio precerámico Inca Cueva 7 (Jujuy). *Antiquitas*. Univ. del Salvador, Nº 20-21, Bs. As.
- , 1979 a. Un asentamiento acerámico en la Quebrada de Inca Cueva (Jujuy). Informe preliminar sobre el sitio ICc4. *Actas de las Jornadas de Arqueología del NOA*. Univ. del Salvador, Bs. As.
- , 1979 b. Aportes al estudio del arte rupestre de Inca Cueva 1 (Depto. Humahuaca, Jujuy). *Actas de las Jornadas de Arqueología del NOA*. Univ. del Salvador, Bs. As.
- , 1980. Comentarios acerca de un fechado radiocarbónico. *Actas del Simposio de Arqueología Atacameña*. San Pedro de Atacama, Chile.
- , 1983-85. Pinturas rupestres en asentamientos cazadores-recolectores: dos casos de análisis aplicando difracción de Rayos X. *Cuadernos del Inst. Nac. de Antropología*, Nº 10, Bs. As.
- , y M. Podestá. 1985 ep. Arte rupestre y ocupaciones precerámicas en Quebrada Seca, Antofagasta de la Sierra, Pcia. de Catamarca. *Actas del VIII Cong. Nac. de Arqueología Argentina*, Concordia, Entre Ríos, Arg.
- ALDUNATE, C., J. Berenguer, V. Castro, et. al. 1986. *Cronología y asentamiento en la región del Loa*. Proyecto: Sistemas de asentamientos en la región del Loa Superior: Patrones Arq. y Etnog. Direc. de Inv. y Bibliot. Univ. Chile.
- BARBOSA, C. y G. Rial. 1983-85. Análisis mineralógico por difracción de Rayos X de muestras de pinturas del sitio ICc4 (Depto. Humahuaca, Jujuy). *Cuad. del Inst. Nac. de Antropología*, Nº 10, Bs. As.
- BERENGUER, J; V. Castro; C. Aldunate, et al. 1985. Secuencia del arte rupestre en el Alto Loa: una hipótesis de trabajo. *Primeras Jornadas de Arte y Arqueología*. Simposio: El Arte Rupestre en Chile. Agosto, 1983. Museo de Arte Precolombino, Santiago, Chile.

- BOMAN, E. 1908 *Antiquités de la region andine de la Rep. Arg. et du Desert d'Atacama*. T. II. Imp. Nationale, Paris.
- BORRERO, L. 1985. MS. *Economía prehistórica de los habitantes del norte de la Isla Grande de Tierra del Fuego*. Tesis para optar al grado de doctor. Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A.
- CIGLIANO, E. 1967. El arte rupestre de la Gruta de Inca Cueva y sus problemas cronológicos. *Resúmenes del II Simposium Int. Am. de Arte*. Huánuco, Perú.
- DAULSBERG, H. P. y Santoro 1985. Identificadores de indicadores temporo-culturales en el arte rupestre del extremo N. de Chile. *Primeras Jornadas de Arte y Arqueología*. Simposio: El Arte Rupestre en Chile. Agosto 1983. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, Chile.
- FERNANDEZ, J. 1968. Instalaciones humanas en la Gruta del Inca. *Anales de Arqueología y Etnología*, N° XXIII, Univ. Nac. de Cuyo, Mendoza.
- , 1968-71. La Gruta del Inca. Nueva contribución al estudio de la evolución de las culturas en el NO argentino. *Cuadernos del Instituto Nac. de Antropología*, N° 7, Bs. As.
- GONZALEZ, A. R. 1977. *Arte precolombino de la Argentina*. Filmmedicones Valero, Arg.
- GRADIN, C. 1978. Algunos aspectos del análisis de las manifestaciones rupestres. *Rev. del Museo Provincial Arqueología*, T. 1, Neuquén.
- IÑIGUEZ, A. M. y C. GRADIN. 1977. Análisis mineralógico por difracción de Rayos X de muestras de pintura de la Cueva de las Manos, Estancia Alto Río Pinturas, Pcia. de Sta. Cruz. *Relaciones*. Sociedad Argentina de Antropología, N.S. XI. Bs. As.
- LEROI-GOURHAN, A. 1980. *I piú antichi artisti d'Europa*. Ed. Jaca Book.
- LEVINE, M. H. 1957. Prehistoric art and ideology, *Am. Anthropologist*, 59.
- LORANDI, A. M. 1966. El arte rupestre del NO argentino. *Dédalo*, Rev. de Arte de Arqueología, II, N° 4, Univ. de Sao Paulo.
- MARQUARD, W. 1978 *Advances in Archaeological Seriation. Advances in Archaeological Method and Theory*, Vol 1. Ed. by Schiffer, Academic Press, USA.
- MUELLE, J. C. 1969. Las cuevas y pinturas de Toquepala. Mesa Redonda de Cs. Prehistóricas y Antropológicas. Pontificia Univ. Cat. del Perú, T. II, Perú.
- NEIRA AVENDAÑO, M. 1968. Un nuevo complejo lítico y pinturas rupestres en la gruta Su-3 de Sumbay. *Rev. de la Fac. de Letras*. Univ. Nac. de S. A. de Arequipa, N° 5, Perú.
- NUÑEZ ATENCIO, L. 1983 a. *Paleoindian archaic cultural periods in the Arid and Semiarid Regions of Northern Chile. Advances in World Archaeology*, Vol. II, Academic Press Inc.
- , 1983 b. *Paleoindio y Arcaico en Chile: diversidad, secuencias y procesos*. Serie Monografías. Ed. Cuicuilco, México.
- PODESTA, M. 1985 ep. Arte rupestre de Antofagasta de la Sierra, Pcia. de Catamarca. Presentado al VIII Cong. Nac. de Arg. Arg., Concordia.
- RUTHSATZ, B. y C. Movia. 1975. Relevamiento de las estepas andinas del NO de la Pcia. de Jujuy. Ed. FECIC, Bs. As.

- SCHOBINGER, J. 1969. Prehistoria de Suramérica. Nva. Colec. Labor, Barcelona.
- SCHOBINGER, J. y C. GRADIN. 1985. Cazadores de la Patagonia y Agricultores Andinos, arte rupestre de la Argentina. Encuentro Ed., Madrid.
- The Rock Color Chart Committee, 1951. *Rock Color Chart*. The Geological Soc. of American, N. York, 2 nd. printe.
- VIÑAS, R. E. y RIPOLL. 1980. La degradación de la pintura rupestre en el Levante y Sur de la Provincia. *Altamira Symposium*. Ministerio de Cultura, Madrid.
- WEISSNER, P. 1985. Style of isochrestic variation? A reply to Sackett. *American Antiquity*, vol. 50, Nº 1.
- YACOBACCIO, H. 1982 ep. Análisis de artefactos con substancia adherida de Inca Cueva 4. Presentado al VII Cong. Nac. de Arq. Arg. San Luis.
- , 1983 ep. Aproximación a la función de los asentamientos precerámicos de la Puna y su Borde Oriental (Jujuy, Arg.). Presentado al Simposio de Arq. Atacameña, S. Pedro de Atacama, Chile.
- , 1983-85. Explotación complementaria de recursos en sociedades cazadoras-recolectoras surandinas. *Cuadernos del Inst. Nac. de Antropología*, Nº 10, Bs. As.
- , 1986. MS. Much hunters walk so much? Adaptative strategies of South Andean Hunter Gatherers (10.800-7.500 BP). Presentado al Symposium: Cultural Adaptation at the Pleistocene-Holocene Boundary. II Congress of the Int. Union of Pre and Protohistory. Southampton, London, 1986.