

TALTALIA

Nº 4 2011

Museo Augusto Capdeville
Ilustre Municipalidad de Taltal

Representante Legal: Guillermo Hidalgo Ocampo

Director: Rodolfo Contreras Neira

Comité Editorial

Agustín Llagostera Martínez, Universidad Católica del Norte
Patricio Núñez Henríquez, Universidad de Antofagasta
Sergio Prenafeta, Periodista Científico
Adriana Hoffmann, Botánica

Dirección

Av. Arturo Prat Nº 5, Taltal-Chile.
Teléfono: 611 891
Correo electrónico: museo.taltal@gmail.com

ISSN 0718-7025

TALTALIA: Publicación anual del Museo Augusto Capdeville Rojas. Distribuido por suscripción y canje. Permitida la reproducción de los artículos citando la fuente.

Valor de suscripción anual con envío
E. 20 euros en el extranjero

Portada y Contraportada

Petroglifo de Punta Negra-1c. Conjunto 1 panel c.

Diagramación e Impresión

EMELNOR Impresores S.A.

CONTENIDO

CONTENTS

- 5-6** **Presentación**
Foreword
- 7-31** Un conglomerado del arcaico costero medio del área Taltal Paposo, Norte de Chile.
A conglomeration of middle archaic coastal period the area Paposo Taltal, Northern Chile.
Rodolfo Contreras, Patricio Núñez, Agustín Llagostera, Julio Cruz, Alexander San Francisco, Benjamín Ballester, Agrupación de Amigos del Museo de Taltal
- 33-62** Arte abstracto y religiosidad en el arcaico costero; Punta Negra-1c, Paposo Taltal, Norte de Chile.
Abstract art and religion in archaic coastel, Punta Negra-1c, Paposo Taltal, Northern Chile.
Patricio Núñez Henríquez y Rodolfo Contreras
- 63-83** Revisando Morro Colorado: comparaciones y propuestas preliminares en torno a un conchal arcaico en las costas de Taltal.
Reviewing Morro Colorado: comparisons and preliminary proposals around an archaic schellmidden of the coast of Taltal.
Pedro Andrade y Diego Salazar
- 85-101** Prospecciones arqueológicas en la costa norte de Taltal.
Archaeological surveys in the northern coast of Taltal.
César Boire y Catalina Soto
- 103-115** Clasificando indios, un ejemplo de la construcción de la categoría Changos durante el siglo XVI y XVII en la zona de la actual provincia del Loa.
Classifying Indians, an example of the construction of Chango category during XVI and XVII centuries.
Javiera Letelier
- 117-123** Fundiendo plata, fundiendo miseria, un poco de historia social de la ciudad de Antofagasta de finales del siglo XIX y principios del XX: el caso de los obreros de la fundición de plata de Playa Blanca (Ruinas de Huanchaca).
Melting silver, founding poverty. a little of the social history of Antofagasta city, at the endings of the 19th century and beginings of the 20th: The case of the silver foundry workers at Playa Blanca (Huanchaca Ruins).
Laura Olguín, Jorge Olguín y Paula Olguín
- 125-126** Normas editoriales

ARTE ABSTRACTO Y RELIGIOSIDAD EN EL ARCAICO COSTERO PUNTA NEGRA-1C, PAPOSO TALTAL. NORTE DE CHILE

ABSTRACT ART AND RELIGION IN ARCHAIC COASTAL, PUNTA NEGRA-1C, PAPOSO TALTAL, NORTHERN CHILE.

PATRICO NÚÑEZ HENRÍQUEZ - RODOLFO CONTRERAS NEIRA

RESUMEN

Se plantea que para conocer un sitio arqueológico como Punta Negra-1c, con cinco conjuntos de petroglifos abstractos (rayas) totalizando cuarenta paneles, posibles de atribuir a un centro ceremonial o “huaca” con la presencia probable de chamanes, se ha hecho necesario tener una visión más amplia, que la perspectiva de la arqueología. El estudio de las rayas como rasgo estético, permitió caracterizar las obras de arte para proseguir el estudio de lo mágico religioso en el sitio como “huaca” o centro ceremonial, más el chamanismo y hacer propuestas sobre lo tratado. Los tópicos sobre religiosidad y chamanismo, permitieron dar otra connotación al sitio para el conocimiento de una comunidad recolectora pescadora del norte de Chile y perteneciente al período arcaico costero medio (6.000 a 4.000 años a.P)

Palabras claves: Arqueología del norte de Chile, chamanismo, cosmovisión, petroglifo, arte rupestre, estética, arte contemporáneo, período arcaico costero medio.

ABSTRACT

It is proposed that an archaeological site known as Punta Negra-1c, with five sets of abstract petroglyphs (stripes) totaling thirty-five panels, possible to attribute to a ceremonial center or “Huaca” with the probable presence of shamans, has become necessary to have a broader view that the prospect of archeology. The study of aesthetic feature striped let characterize the works of art to pursue the study of magic in place as religious or ceremonial center huaca more shamanism and make proposals on the treaty. The topics of religion and shamanism, possible to give another meaning to the site to the knowledge of fisher-gatherer community in northern Chile and belonging to the Archaic coastal period half (6,000 to 4,000 years BP)

Key-words: Archaeology of Northern Chile, shamanism, cosmovision, petroglyph, rock art, aesthetics, contemporary art, Archaic coastal half period.

PRÓLOGO

“¿Tal vez es verdad? Parece indudable que para pensar en el arte o lo que sea, siempre será mejor acercarnos a él con la misma pureza que el que ve el mundo cada mañana como si fuera nuevo. Pero sobre todo, lo que sí es seguro es que resulta infinitamente más importante sentirlo, vivirlo, practicarlo, que pensar en él.” (Antoni Tàpies. El arte contra la estética)

Durante las labores arqueológicas de estos últimos años en el área Taltal Paposo,

empezamos a conocer las piedras con rayas incisas que casi cien años atrás, una de

ellas había sido descubierta por Augusto Capdeville, a la cual denominó “piedra inscrita”, pieza arqueológica que encontró en el margen sur del clásico conchal de Morro Colorado, en un sitio con estructuras patrón Huelén 42 denominado Caserón, y que el padre de la arqueología andina Friedrich Max Uhle Lorenz dijera que era un artefacto para afilar instrumentos. En las déca-

das posteriores y en la actualidad, la piedra mencionada no ha sido tema de debate o discusión de la arqueología del norte de Chile.

El reciente descubrimiento, no de una, ni de dos “piedras inscritas” o con rayas incisas, sino que cuarenta paneles que conforman un total de cinco conjuntos con características muy similares a las que conociera antaño Augusto Capdeville, situados en un amplio espacio de afloramiento rocoso de batolito, han sido indicadores culturales que nos han permitido sentir ese universo de rocas y sus trazos incisos y relacionarlos con una dimensión ritual mágico religioso de una comunidad y los conjuntos recién descubiertos como un centro ceremonial.

Después de la primera impresión, nuevas interrogantes comenzaron a preocuparnos. Por ejemplo: ¿Existiría una relación entre un hipotético ritual mágico religioso con una posible expresión estética? Objetos no concebidos como obras de arte, ¿podrían considerarse con valor estético? ¿Qué es el arte? ¿Para qué sirve el arte?

Como arqueólogos, nuestro interés radicaba esencialmente en la función que tuvieron las rocas con trazos incisos. Sin embargo, para tener una visión más satisfactoria de ellas con un mejor conocimiento de las relaciones sociales de producción, teniendo a la comunidad de Punta Negra (sectores 1a y 1b) como referente de la acción creativa y transformadora, comenzamos a preocuparnos de otras variables interpretativas, realizando estudios bibliográficos sobre filosofía, arte, religión, historia del arte y estética, pero siempre pensando en nuestro problema arqueológico, y en logros intangibles posibles de obtener a través de las evidencias rescatadas, todo lo cual nos permitiría conocer con una mente más abierta, otras formas de sentir el conocimiento, y al mismo tiempo, conocer a investigadores de otras áreas, especialmente algunos de ellos considerados clásicos dentro de sus especialidades.

INTRODUCCIÓN

Punta Negra-1c es el sector del conglomerado Punta Negra-1 que nos preocupa en este escrito, se encuentra en gran parte al Oeste y Sur de Punta Negra-1a como también al Oeste y Sur de Punta Negra-1b. Punta Negra-1c es el sector con petroglifos que se ubica sobre un afloramiento rocoso de batolito¹ de aproximadamente de 19.600 m², y con alturas que no sobrepasan los 7 m en sus puntos más altos, y entre los 25 y los 13 m s.n.m. aproximadamente, siguiendo la dirección del accidente geográfico de Punta Negra. Debido a las características de la superficie, numerosos desniveles y escollos dificultan la movilidad de las personas, movilidad que sólo puede realizarse en mejor forma por los espacios de conexión pero al mismo tiempo, junto a la soledad, el viento y el sentir del mar hasta el tranquilo horizonte, hacen posible percibir cierta quietud en la atmósfera

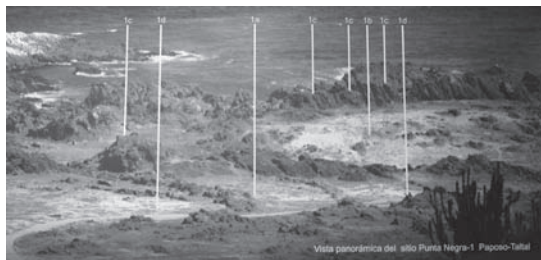


Lámina 1: Punta Negra-1 y los sectores: habitacional (a), conchal (b) y sector petroglifos (c). Paposo, Taltal. Nuestro estudio se focalizó en el sector Punta Negra-1c.

En éste ambiente lúdico natural, en cinco de los puntos más altos de los afloramientos rocosos, se han detectado cinco conjuntos rupestres en técnica de petroglifos, realizados sobre paneles o planos básicos verticales y horizontales, que en algunos casos por estar muy cercanos entre ellos, se observan como murales. En el siguiente cuadro se presentan algunas coordenadas del área de Punta Negra incluyendo la bahía de Paposo como referencia, para relacionar los cinco conjuntos de Punta Negra-1 sector-c con los otros sectores del conglomerado.

¹ Batolito; roca ígnea plutónica de granitoides, fundamentalmente de cuarzo, feldspato y mica. Al Oeste del Conjunto 3, hay evidencias que la roca ha sido utilizada en época reciente como cantera, incluso utilizando explosivos.

Bahía de Paposo	25° 03' Latitud S.	70° 30' Longitud W.
Punta Negra-1	25° 02' 36. 77" Latitud S.	70° 28 55. 46" Longitud W.
P.N. Sector-1a.	25° 02' 37. 71" Latitud S.	70° 28' 53. 65" Longitud W.
P.N. Sector-1b.	25° 02' 40. 20" Latitud S.	70° 28' 49. 85" Longitud W.
P.N. 1c Conjunto 1	25° 02' 42. 21" Latitud S.	70° 28' 51. 02" Longitud W.
P:N 1c Conjunto 2	25° 02' 40. 57" Latitud S.	70° 28' 52. 12" Longitud W.
P.N 1c Conjunto 3	25° 02' 40. 37" Latitud S.	70° 28' 54. 85" Longitud W.
P.N 1c Conjunto 4	25° 02' 39. 80" Latitud S.	70° 28' 55. 04" Longitud W.
P.N. 1c Conjunto 5	25° 02' 38. 18" Latitud S.	70° 28' 55. 75" Longitud W.

Cuadro 1. Coordenadas. Se puede observar la ubicación de los 5 conjuntos de Punta Negra-1c, y su relación con los otros sectores de Punta Negra y la bahía de Paposo (Riso Patrón, L.1924). La coordenada del sector-1b corresponde a la trinchera-1, mientras que la coordenada del sector 1a corresponde al centro del patio interior; las del sector 1c a los espacios de conexión.

Las fechas radiocarbónicas obtenidas en Punta Negra-1a sector habitacional y Punta Negra-1b conchal, se pueden proyectar hacia los diferentes conjuntos de Punta Negra-1c en un lapso máximo de 1.200 años durante el período arcaico costero medio, por lo tanto, los pequeños petroglifos abstractos pertenecerían a un período de gran movilidad en embarcaciones por la costa, de tradicionales y conservadoras comunidades donde era importante la memoria colectiva para sobrevivir, y la obligatoriedad de cumplir con las normas sociales que imponía el poder que otorgaban las tradiciones, los mitos y los tabúes, incluyendo por lo tanto, las necesidades de la vida espiritual con sus diferentes manifestaciones.

Así podemos decir que el sector de Punta Negra-1c, presentaría manifestaciones estéticas y de religiosidad pertenecientes a una comunidad de recolectores pescadores patriarcales y nómades que existieron durante el holoceno medio, o período arcaico costero medio (6.000 a 4.000 años a.P.), para otros, período holoceno costero medio o *fase chinchorro medio*.

ANTECEDENTES DE LOS PETROGLIFOS COMO OBRAS DE ARTE Y DE COMUNICACIÓN

Para el antropólogo Jacques Maquet, además de los objetos de arte hay otros que: "... **aunque hechos y utilizados en otros contextos distintos del arte, tienen un atractivo visual igualmente fuerte. Estos últimos, junto a los anteriores, son los que hemos denominado objetos estéticos.**" (1999: p.155). En una primera instancia, podemos considerar las piedras con rayas incisas de Punta Negra como "*objetos estéticos*", sin embargo veremos que son algo más que piedras con los ambiguos conceptos de "*arte rupestre*" u "*objeto estético*" al ir analizando y reflexionando sobre las "*piedras inscritas*" a partir del pensamiento de varios autores.

A comienzo del siglo XX el filósofo alemán Wilhelm Worringer percibe lo siguiente en relación al arte abstracto y los "*pueblos en estado de naturaleza*": "**Nos encontramos entonces con el hecho de que una tendencia abstracta se revela en la voluntad de arte**

de los pueblos en estado de naturaleza – hasta donde exista entre ellos tal voluntad–, en la voluntad de arte de todas las épocas primitivas y finalmente en la voluntad de arte de ciertos pueblos orientales de cultura desarrollada. Por consiguiente el afán de abstracción se halla al principio de todo arte y sigue reinando en algunos pueblos de alto nivel cultural...” (1966: p.29). Es un reconocimiento de la presencia de arte abstracto entre los “pueblos primitivos” o en “estado de naturaleza”, principio que era muy discutible en aquella época. Más adelante Worringer dice lo siguiente: “Busca la abstracción pura, única posibilidad de descanso en medio de la confusión y caprichosidad del mundo, y con necesidad instintiva crea desde sí mismo la abstracción geométrica.” (Ibid: p.56). La abstracción geométrica como consecuencia de la “necesidad instintiva”, pensamiento que se utilizaba en relación a los “pueblos primitivos”, pero resulta difícil de comprender si partimos del hecho que toda obra interpreta la naturaleza y lo que está en ella; y mientras menos copia sea, mayor será la creatividad de su interpretación.

Partamos del hecho que la comunidad de Punta Negra tuvo la “voluntad” de expresar sus emociones, sentimientos, creencias, conocimiento e ideas, su memoria colectiva en forma abstracta en las rocas. El resultado es un hecho razonado y creativo con diferentes

finés, especialmente en el ámbito de la magia y la religiosidad, que nosotros consideramos además, como expresión artística abstracta.

Hay que tener presente, que en la costa de Taltal Paposo hasta antes del hallazgo de Punta Negra-1c en el año 2010, se habían registrado varios petroglifos aislados y otros “móviles” que denominamos “huacas móviles”, existiendo la presunción que algunos de ellos estaban relacionados con estructuras circulares o a conjuntos de estructuras circulares en torno a un patio común como es el caso de Caserón mencionado por Capdeville (2009: 23). También en otros sitios del área se habían registrado pequeñas piedras con rayas incisas, que hemos considerado talismanes.

Dichas expresiones abstractas, ahora son consideradas testimonios que pueden ser utilizadas como indicadores sociales con valor artístico y valor patrimonial histórico del área Taltal Paposo. Además siendo “piedras inscritas” se pueden dividir en dos grupos como obras de arte:

- Arte inmobiliario: arte rupestre. Petroglifos (dibujos en rocas). Subdividido en: *Huacas aisladas móviles e in situ*;
- Arte mobiliario: arte portátil. Talismanes. *Huacas talismanes móviles*.



Arte mobiliario. Arte portátil.
A.- Talismán. Medida máxima 6 cm. Raya de 2cm



B.- **Huaca talismán móvil.** Cara principal oblicua de 50°. Altura máxima de 21,5 cm. Raya vertical estructurante de 35,5 cm.

SITIO	TIPO	CARACTERÍSTICAS	UBICACIÓN ACTUAL
Caserón	Huaca	Aislada	¿
La Colorada	Huaca	Aislada	In situ
Muelle de Piedra	Huaca	Aislada Móvil	M.A.C.R.
Caleta Buena ²	Huaca	Aislada	M.A.C.R.
Los Bronces-1 ³	Huaca Talismán	Móvil	M.A.C.R.
Los Bronces-1	Huaca Talismán	Móvil	M.A.C.R.

Cuadro 2: Arte en piedra. Las *huacas aisladas móviles*, son piedras transportables después de la realización del petroglifo; Las *huacas aisladas in situ*, son piedras de mayor tamaño, que no han sido transportadas seguramente después de la realización del petroglifo. Caso especial es la huaca de Caserón reportada por Capdeville, pues no se conoce su destino; Las *huacas talismanes móviles* (arte mobiliario) son pequeñas piedras.

En relación al arte rupestre como medio de comunicación e indicador social Francisco Gallardo ha dicho lo siguiente: **“El arte rupestre es un hecho arqueológico que expresa un aspecto del imaginario de una comunidad, o del imaginario de sus autores en relación a las esperanzas y frustraciones culturales de su comunidad. Estos lo convierte en un indicador material de las formas que adquieren estas ideas y procesos sociales a nivel de la representación, es especial cuando el arte es producido en el marco de un estilo.”** (2004: p.429), mientras que José Berenguer y José L. Martínez nos dicen que **“... el arte rupestre en general fue un medio de comunicación social –quizás el más antiguo de los Andes– a través de cual se transmitía algún género de información”.** (1986: p.96). Los petroglifos de Punta Negra, además de representar un estilo artístico abstracto, como sistema de comunicación social representa un registro

de hechos de la comunidad que se ha preservado como documentación gráfica. Sin embargo, su significado o interpretación no se han conservado.

Relacionando las propuestas de los tres investigadores anteriores con lo postulado por José Luis Sanchidrián sobre el arte paleolítico del viejo mundo, y considerando atributos de posible aplicación a nuestro problema de Punta Negra, está la siguiente cita sobre la importancia de los factores internos durante el desarrollo del pensamiento y la creatividad del artista: **“... el arte o la producción de imágenes lleva consigo un componente comunicativo, expresa algo, guarda un mensaje con significado dentro de la sociedad para la que fue creado; aparte, la existencia del arte evidencia un proceso intelectual complejo, sujeto en el orden biológico a mecanismos físico-químicos importantes.”** (2008: p.32)

² Habría que señalar que el petroglifo de Caleta Buena se caracteriza por la presencia de la rayas incisas, asociadas a representaciones de peces o pescados realizados con la misma concepción estética e ideológica que los petroglifos del sitio Las Lizas del norte de Chañaral (Niemeyer, H. 1985), donde también hay esta asociación de peces y rayas, incluso en algunos casos, rayando peces. Esta relación podría significar un encuentro de dos tradiciones o estilos, (una abstracta y otra figurativa), registro que ratifica la movilidad de las diferentes comunidades costeras y la mayor expansión de la ideología de los recolectores pescadores del área Taltal Paposo. Por lo tanto, el sitio Las Lizas pertenecería al período arcaico costero medio.

³ En el sitio Los Bronces-1, se ha registrado un petroglifo, que por su pequeñez, sencillez y estar asociado a un entierro, lo hemos denominado *huaca talismán móvil*, lo que hace presumir para este caso que hubo algún tipo de relación entre rayas, entierro y muerte.

De Natalia Carden presentamos la siguiente reflexión sobre la significación de las imágenes en relación al paisaje donde se vive. Dice así: **“Todo estudio que pretenda abordar la significación de las imágenes rupestres debe tener en cuenta que este tipo de manifestaciones se encuentran profundamente enraizadas en el paisaje e íntimamente conectadas con el mismo, aspecto que en cierto modo define la naturaleza del arte rupestre.”** (2007: p.15). Se entiende entonces la importancia del medio ambiente, no como *“determinismo geográfico”*, sino como factor externo por las múltiples posibilidades de obtención de materia prima, e inspiración que se encuentran en la naturaleza y en la sociedad, los cuales permiten la sensibilización del artista en el momento de interpretar lo que cree sentir y ver.

La siguiente cita de Max Raphael al ser proyectada a la actividad marítima, permite comprender la importancia del paisaje no tan sólo para el artista, sino también para las comunidades navegantes pescadores marítimos que necesariamente están relacionados con la movilidad: **“Un pueblo nómada debe haber sido particularmente consciente de su inhabilidad para aferrarse a objetos constantes e inmóviles...”** (1945: p.21)⁴. La comunidad de Punta Negra al navegar, tuvo que percibir con mayor razón la línea del horizonte en el mar, como mágica, fría, inmóvil e infinita al seguir con la vista la lejana línea inalcanzable, que de alguna manera u otra influyó en su sensibilidad y motivó emociones e interrogantes necesarias de expresar y explicar gráficamente con rayas, creando o trasladando con un “código visual”, una nueva realidad a las rocas que ya presentaban quebraduras naturales o *“rayas naturales”* para nosotros, pero que seguramente tenían un valor de comunicación sagrada con otra realidad.

Es por eso que los diferentes conjuntos de expresiones con rayas estarían demostrando,

que no fueron realizados para su contemplación cotidiana ni con fines de contabilidad, sino como parte del ritual mágico religioso que se realizaba en la comunidad. Además son una buena expresión de aspectos de la superestructura y de la organización social de la comunidad de recolectores pescadores de Punta Negra.

En consecuencia, los petroglifos abstractos de Punta Negra como indicadores sociales habrían permitido una mejor demostración de necesidades como parte de ritos donde se expresaba con pequeñas rayas de diferentes tipos, tensiones y direcciones, posiblemente relacionados con fenómenos de la naturaleza, paisaje, religiosidad mágica y actitudes de poder. Seguramente los diferentes tipos de líneas y combinaciones, permitieron por lo tanto, crear signos y símbolos representativos de conceptos e ideas, así como lo sustancial de problemas o de cosas del imaginario de la comunidad.

La interpretación de las rayas en el momento oportuno debe haber sido convencional y formando parte por lo tanto, de la nueva realidad racional y de poder que se estaba construyendo en el ámbito de necesidades y prácticas mágicas religiosas y su relación con el mar y las diferentes actividades resultantes. Son las características tan peculiares de los petroglifos de Punta Negra, que iremos comentando y analizando paulatinamente en este escrito, las que evidenciarían su carácter de comunicador social. Pero habría que hacer notar con mayor énfasis, la acción transformadora del trabajo comunitario que se realizaba en los sectores 1a y 1b, pues era la forma de producción y organización social de la comunidad recolectora pescadora de Punta Negra, la que en última instancia permitió a los especialistas la necesidad de representar en el sector 1c, aspectos de su ideología a través de los petroglifos en el momento histórico que se estaba viviendo.

Sintetizando y adelantándonos al proceso. Las imágenes (signos y símbolos), petroglifos o *“rayas culturales”* de Punta Negra-1c al ser abstracciones son conceptualizaciones

⁴ Version original en inglés: “A nomadic people must have been particularly strongly conscious of this inability to cling to constant, motionless objects ...” (1945: p.21)

codificadas conscientes; además formaron parte relevante de “*un proceso intelectual complejo*” racional y sagrado, los cuales permitieron realizar con toda seguridad, ritos mágicos religiosos dirigidos por especialistas, en las que se expresaban aspectos del imaginario de la comunidad relacionados con las actividades socioculturales y el actuar del poder en un paisaje del desierto costero en la cual la principal fuente alimenticia era el mar. Y como bien dice César Sonderegger al referirse a los pueblos prehispánicos: la “... **obra [de arte] se fundamenta en lo mágico-místico, simbólico y estético, como un todo comunicante del pensar y sentir de aquellos pueblos.**” (2004: p.9), un todo que se confunde con lo cotidiano del trabajo y la vida.

LOS PETROGLIFOS Y SU ESPACIO

a.- Generalidades sobre conjuntos y paneles

Debido a la conformación de batolito de las rocas donde se exhibe Punta Negra-1c, se presentan numerosas termofracturas con resultados preferentemente de desprendimientos, así como cortes verticales, horizontales y diagonales, a los que hemos denominado “*rayas naturales*”; rayas que permiten visualizar aparentes “*bloques de piedras*”, muchos de los cuales han servido para ser utilizados como planos básicos o paneles para dibujar los petroglifos.

Los petroglifos o “*rayas culturales*”, a simple vista se pueden confundir con las “*rayas naturales*”. La apariencia externa de los dos tipos de expresiones, permiten reflexionar sobre la posible utilización de las termofracturas como modelos o fuentes de inspiración para realizar un código de rayas. Esta posibilidad se hace más elocuente si consideramos que la mayor concentración de “*rayas naturales*”, se ha registrado en el área de los conjuntos de la fase I, e incluso en algunos casos se evidencian que “*rayas naturales*” se complementan con las “*rayas culturales*” para formar segmentos más largos.

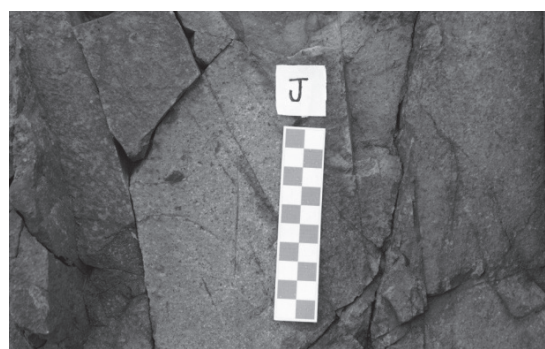
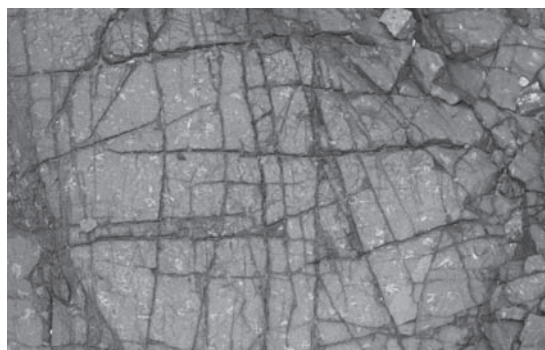


Lámina 2: A. Área del conjunto 3. Fase II. Termofracturas y “*Rayas naturales*” y B. Conjunto 4, Panel-J. Raya natural” continúa en “*Raya cultural*”.

Pero en esta posibilidad de modelo, no implicaría tan sólo lo externo de las rayas, lo visible, la dirección, sino también lo invisible, lo tensional, aquello que representa o que estaría significando o comunicando en su movimiento la línea. No podemos dejar de pensar por lo tanto, que durante el período arcaico costero medio, la idea de hacer rayas en algún objeto o específicamente sobre rocas, podría estar relacionado con actividades de comunicar intenciones, creencias o mitos de importancia del ideario de la comunidad y vinculado con la presencia de las rocas como seres vivientes y poseedoras de energías.

Esta posibilidad se sustenta mejor si aceptamos, que no es casual lo dicho anteriormente, que algunas fracturas naturales presenten continuidad con trazos “*culturales*”, pues se estaría produciendo una relación requerida para continuar más allá de lo observable al comprender y aceptar una posible creencia o mito relacionado con vidas o energías provenientes de otra realidad. En estas circunstancias existiría la posible relación

entre los dos tipos de líneas, que unirían así, dos realidades para formar una, que era la realidad que se vivía. Esta proposición se fundamenta también en creencias andinas posibles de proyectar: las piedras tienen “*vida*” y pueden ser depositarias y conductoras de vida y de conocimiento.

Los planos básicos o paneles de los diferentes conjuntos de petroglifos por formar parte de la naturaleza no tienen formas geométricas, pero con imaginación es posible realizar aproximaciones aceptables a dichas formas para imaginar ciertas posibles cualidades que emergen de la forma de dichos espacios a partir de su “*marco*”. Siguiendo el pensamiento de Kandinsky, [1926] (2010), la forma con tendencia a lo cuadrado presenta un mayor equilibrio, pues las líneas horizontales frías y las verticales cálidas son iguales, y su influencia en lo estético también, mientras que las formas más rectangulares tienden a lo extremo, pues si es un rectángulo que descansa en la horizontalidad será más frío, que el que se yergue verticalmente el cual será más cálido, es por eso que al visualizar varios conjuntos unidos en dirección más bien horizontal se aprecia el mayor dramatismo en esos conjuntos. Las líneas que tracen los artistas en los paneles podrán ser de los tres tipos de rectas: horizontal, vertical y diagonal con sus diferentes cualidades.

Como el sector-1c no tiene radiometría, se hace necesario proyectar las fechas radiocarbónicas de los otros sectores del conglomerado para considerar el probable tiempo de realización de los petroglifos. Como es una proyección, llamaremos Fases a los tiempos correspondientes en el sector-c.

Las fechas que oscilan entre los 5.840 años \pm 40 años a.P. correspondiente al comienzo de la ocupación del conglomerado en el conchal o sector-1b, que relacionamos con los conjuntos 3, 4 y 5 correspondiendo a la Fase I del sector-1c. La fecha de 4.680 años \pm 40 años a. P., perteneciente al comienzo del fin de la ocupación de Punta Negra-1a ó sector principal con estructuras circulares en torno a un patio común la relacionamos con los conjuntos 1 y 2, por lo tanto con la Fase II del sector-c.

El siguiente cuadro comparativo se relacionan las fases del sector-c con las fechas radiocarbónicas de los otros sectores de Punta Negra, incluyendo las fechas de Los Bronces-1 para una mejor comprensión del momento histórico y movimientos marítimos por la costa del área Taltal Paposó.

<i>PUNTA NEGRA-1a Estructura-1</i>	<i>PUNTA NEGRA-1a Estructura-2</i>	<i>PUNTA NEGRA-1b Nivel 2 y 11</i>	<i>LOS BRONCES-1</i>	<i>PUNTA NEGRA-1c Fases</i>
4.680 \pm 40			4.610 \pm 60	
4.910 \pm 40	4.940 \pm 40		4.740 \pm 40	Fase II
		5.730 \pm 40	5.350 \pm 60	
		5.840 \pm 40		Fase I

Cuadro 3: Fechas radiocarbónicas y Fases. Sitios Punta Negra- 1 y Los Bronces-1 del Período Arcaico Medio Costero de la Costa de Taltal y su relación con las fases de Punta Negra-1c. (Todas las fechas son antes del presente (a.P.). Las fechas de la fase I corresponden a conchales, mientras que las fechas de la Fase II corresponden a estructuras habitacionales, tanto de Los Bronces-1 como de Punta Negra-1.



Lámina 3: Conjunto 3. Formado desde el panel- A hasta el panel- K. Mural. De derecha a izquierda, paneles: B, C, E, F, G y H (Panel mayor), juntos al espacio de conexión.

En los cinco conjuntos Punta Negra-1c se han registrado hasta el momento, 40 paneles con pequeños petroglifos abstractos, más otros petroglifos diseminados aisladamente en otras rocas, no considerados en esta oportunidad.

Cuando se registran varios paneles muy cercanos uno de otros, se forma una unidad de mayor valor estético, denominándoseles “Murales” pues se pueden imaginar de formas rectangulares con mayor ancho u horizontalidad, lo cual produce mayor fuerza y dramatismo a los macroconjuntos, como son los casos en los conjuntos 1,3 y 4 respectivamente.

Se denomina “Conjunto”, a un grupo de paneles que se encuentran relacionados entre sí en el tiempo, y por un espacio de conexión, espacio que sirvió seguramente además para el desplazamiento del artista durante sus intervenciones en las rocas, cuya funcionalidad en algunos casos, se refleja en la amplitud del espacio de los paneles, que agrupados funcionan como murales.

Por “Panel” se entiende el “Plano básico” de la roca intervenida con dibujos por los artistas, formando parte de algún conjunto.

Los paneles presentan tendencias a las formas cuadriculadas. Uno de ellos se destaca por su concentración mayoritaria de expresiones y su ubicación preferencial, desde donde el artista tuvo una mejor perspectiva para observar el paisaje, especialmente hacia el oeste, el mar, su fuente de inspiración y lugar para la obtención de mejores recursos alimenticios, razones que nos permite designarlo con el nombre de “Panel mayor”.

Los otros paneles son considerados secundarios o aleatorios, los cuales también mayoritariamente pudieron ser realizados mientras se miraba el mar, pero con menos intención en lo ritual, pues presentan generalmente menos de diez dibujos cada uno. El hecho que existan paneles mayores y otros secundarios o aleatorios, puede insinuar que durante la realización de los ritos podrían haberse utilizado más de un panel como también haber sido utilizados en algún momento con otra intencionalidad relacionada con la ritualidad. La distribución de los paneles por conjunto se pueden observar en el siguiente cuadro. La mayor cantidad de conjuntos y paneles se concentran en la Fase I (Conjunto 3, 4 y 5)

FASE II

FASE I

Conjunto 1	Conjunto 2	Conjunto 3	Conjunto 4	Conjunto 5
Panel	Panel	Panel	Panel	Panel
A	A	A	A	A
B	B	B	B	B
C	C	C	C	C
D		D	D	D
E		E	E	
F		F	F	
G		G	G	
H		H	H	
I		I	I	
J		J	J	
K		K	K	

Cuadro 4. Distribución de paneles.- Los 5 conjuntos de Punta Negra-1c, y su división en paneles ordenados correlativamente. Cada conjunto tiene un Panel mayor (que hemos destacado en negrilla)

Las fases presentan otro tipo de diferencias durante los dos momentos. Una de ellas se relaciona con las vías de accesos y los espacios de conexión. Durante la Fase I, los conjuntos no presentan senderos de acceso; su ascenso se dificulta, pues tenía que realizarse por entre los peñascos de la roca. Además los espacios de conexión eran y son más pequeños, lo que demostraría una mayor modestia en la ritualidad, lo cual seguramente repercutiría en las características de los diferentes pasos ceremoniales.

Diferente habría sido la ceremonia durante la Fase II, pues se pueden observar vías de acceso bien demarcadas con acondicionamientos, incluso se pueden observar que el sendero del conjunto 1 está bien definido y llama la atención, con un ancho medio de 0,70m, presentando además, la roca tallada a manera de dos o tres peldaños, lo cual podría significar una mayor dignificación del acto ritual.



Lámina 4: Sendero con peldaños de acceso al conjunto 1. Estado actual, sin tratamiento de conservación.

Otras particularidades que se registra en los conjuntos, es la mayor abundancia de esquirlas y lascas en la Fase I, especialmente en el espacio de conexión del conjunto 5, cuadrilátero de unos 0,60 m por lado, cuyo piso se encuentra con abundante restos de lascas, microlascas y restos de moluscos, rasgo cultural que puede relacionarse con un momento del ritual. También se han registrado fragmentos de puntas de proyectil en los espacios de conexión en el conjunto 1 y 4, sin embargo no existen evidencias de los típicos cuchillos taltaloides. En todos los espacios de conexión se han registrado material conchífero en los cuales se destacan los restos de lapas.

Los petroglifos o “*pedras inscritas*” como manifestaciones culturales, se caracterizan por ser obras realizadas con artefactos de piedra, resultando, líneas, tajos, rayas, grabados o trazos incisos, sin observarse cambios en la tecnología en las dos fases. En relación a la profundidad del trazo existen dos tipos de trazos: uno profundo de sección transversal en forma de V, de no más de 1,5 mm siendo las



Lámina 5: Conjunto 3 panel H Fotografía muy contrastada. Note las líneas terciarias.

líneas generalmente estructurantes, algunos con más de 0,30 m de largo, produciendo mayor tensión y definiendo generalmente espacios de intervención. Otros trazos son débiles y no profundos presentando secciones transversales en forma de I, son líneas de preferencialmente secundarias, aleatorias o complementarias con medidas menores a 0,10 m. También existen trazos intermedios que muchas características de una o de otro tipo de rayas y otras líneas terciarias tan pequeñas que a simple vista son imposible de detectarlas, lográndose descubrirlas con fotografías de gran contraste.

Como expresión estética los petroglifos de Punta Negra-1c son complejos de pequeñas líneas que cubren los espacios intervenidos principalmente en los paneles considerados “*Paneles mayores*”, como también son abstracciones de la realidad en planos sin presencia de elementos o expresiones naturalistas. El elemento formal utilizado en la realización de los petroglifos fue la línea recta, elemento gráfico básico y simple de expresión de movimiento infinito con sus diferentes variables como se ha hecho notar, lo cual permitió la abundancia de trazos en diferentes direcciones, movilidad, formas geométricas, demostrando variabilidad de expresiones e intenciones. Aquellas líneas consideradas estructurantes demuestran mayor consistencia y fuerza, mientras que las secundarias permiten sentir mejor el ritmo de sus trazos: evidencias que se demostrarán durante el desarrollo del trabajo

Como arte abstracto se ha dicho, que son representaciones conscientes de la realidad circundante con características de “*modernidad*” por su expresión o estilo. Sin embargo, su mensaje interno es de sentimientos de una comunidad del pasado prehispano, realizado por miembros de prestigio de esa comunidad patriarcal. En estas circunstancias, la funcionalidad conceptual y la simbología, la otorgan aquéllos que tienen el poder de comunicar, cumpliendo así los petroglifos un rol social, en una comunidad que depende fundamentalmente del mar.

Las líneas verticales se registraron con mayor participación en los conjuntos 1, y 2, es decir son motivos preferenciales más tardíos, mientras que las líneas horizontales se presentan en forma proporcional en la Fase II, excepto en la Fase I donde se observa que las líneas horizontales son mayoritarias en algunos paneles especialmente en el conjunto 5; esto demostraría que podría haber una relación preferencial con la llegada de los primeros grupos humanos y el comienzo de la ocupación; incluso el panel A del conjunto 3, un juego de cinco líneas horizontales que presentan cierto ritmo se encuentran sobre una línea horizontal y estructurante; el artista que realizó este petroglifo lo hizo mirando la 'playa y el mar de la bahía de Paposó, es decir, hacia el este.

Las diagonales tienen más posibilidades de formar ángulos de menores o mayores de 90°. Es una forma limpia y mixta con cualidades de calidez al cruzar una vertical, pero de frialdad al cruzar una horizontal. En los dos casos se forman algunas figuras geométricas combinando lo cálido con lo frío en forma proporcional. La raya horizontal como línea de descanso y fría en todos los conjuntos demuestra la quietud. Si bien es cierto que en todos los conjuntos están las líneas horizontales, en el conjunto 4 son más notorias, donde logran formar diversas formas geométricas con las verticales.

b.- Particularidades sobre los conjuntos

Conjunto 1: Está compuesto por 11 paneles, siendo el "*Panel mayor*" el más elaborado. Habría sido la última gran representación realizada en el sitio, donde pueden observarse la armonía y ritmo en los diferentes trazos principalmente con los secundarios y vigor en las líneas estructurantes

El "*Panel mayor*": es el panel-C de unos 50x50 cm aproximadamente, es decir, existe un equilibrio en su forma de panel o plano básico, y se encuentra casi vertical en relación al piso o espacio de conexión. El plano básico está dividido en bloques debido a termofracturas y en algunos sectores por "*rayas naturales*". Las líneas estructurantes que se encuentran

en el sector inferior: son más bien verticales y de menor relevancia, sin lograr que su presencia en la parte basal represente pesadez. También se encuentran algunas pequeñas rayas casi horizontales que permiten un mayor equilibrio de fuerzas y la formación de "*cruces*" y cuadriláteros junto a una gran cantidad de pequeñas rayas verticales de ritmo primitivo es decir, constantes y equidistantes de no más de 3 cm cada una, las cuales llenan espacios, haciendo la gran diferencia con la sección superior.

La sección superior del panel se caracteriza por sus rayas verticales estructurantes, con leves inclinaciones a lo diagonal hacia el lado derecho. En ellas se puede apreciar el trazo suelto y liviano, dando mayor energía y libertad a una propuesta de líneas realizadas con la misma intencionalidad del trazo, las cuales dejan espacios intermedios donde proliferan las líneas secundarias con tendencia a la horizontalidad, a la inmovilidad y otras en dirección contraria y más bien diagonales.

La abundancia de líneas llenando todos los espacios, hacen posible además, la presencia de líneas de segmentos convergentes que forman líneas quebradas simples o ángulos agudos que dan la sensación de violencia y de mayor intensidad al ser de dirección ascendente. También se registran cruces de líneas formando ángulos obtusos y agudos entre líneas verticales y diagonales

Se puede decir por último que es un panel donde la parte superior presenta una tendencia a lo diagonal en dirección a la parte superior derecho, donde la diversidad de líneas llena los espacios con líneas estructurales, mientras que en el sector inferior predominan las líneas casi verticales, dando una mayor tensión a algo que descansa sobre líneas menos estructurantes, horizontales o frías en el espacio donde se presentan mayoritariamente pequeñas rayas verticales.



Lámina 6: Conjunto 1. Panel-C, también considerado como “Panel mayor” La vista que se tiene del mar, debe haber motivado al artista. Durante la fase II el panel c también considerado panel mayor fue la última obra mirando al oeste desde su espacio de conexión, el artista podía observar la cercana costa y el mar.



Lámina 7: Conjunto 1. Detalle de Panel-C. Líneas oblicuas paralelas son cortadas por dos paralelas también diagonales, pero en sentido contrario y con un ángulo más agudo en relación a lo horizontal.



Lámina 8: Mural del conjunto 1. En el sector superior de izquierda a derecha: Paneles A, B y C, también considerado como “Panel mayor” y D se encuentran sobre un piso superior. Sector inferior de izquierda a derecha: E, F, G sobre un espacio de conexión o piso inferior.

Conjunto 2.- Compuesto por 3 paneles, el “*panel mayor*” o panel-B es un cuadrilátero ideal 12x7 cm casi vertical que se encuentra en un bloque cuya parte superior termina en un corte o plano horizontal.

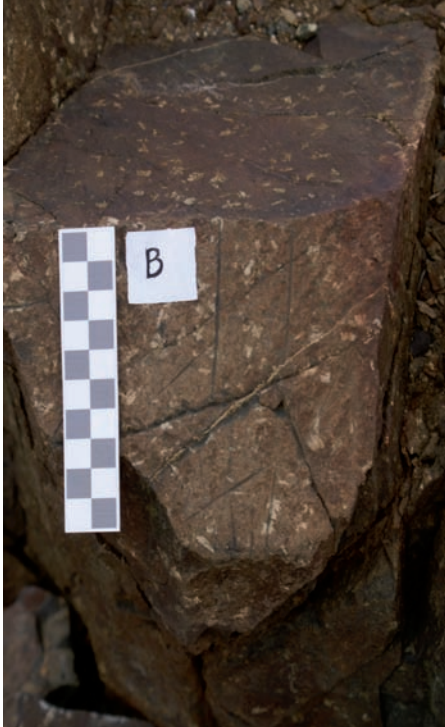


Lámina 8: Conjunto 2. “*Panel mayor*” o panel-B

Se caracteriza el panel por presentar dos grupos de rayas paralelas verticales: en el sector superior son dos líneas distantes a 3 cm, presentando la del lado izquierdo una diagonal que forma un ángulo de 46° . En la parte inferior del panel se registraron 3 paralelas verticales de aproximadamente 3 cm. cada una, la del lado derecho presenta una diagonal, formando un ángulo de 67° . El movimiento se logra con la forma rectangular vertical del “*marco*” y las líneas verticales paralelas en el lado derecho, mientras que las diagonales en la parte inferior dan algo de consistencia. El panel-A es rectangular de unos 22x25 cm, que en el lado superior derecho presenta dos diagonales en 67° y en el lado inferior izquierdo también hay dos diagonales casi horizontales con ángulos menores a 20° , mientras que el panel-c se representa en un ángulo de 32° cuyo vértice se dirige libre hacia la parte superior derecha, presentándose un mayor equilibrio.

Lo característico de este conjunto son las líneas paralelas y el quiebre de líneas permite la formación de ángulos con cierta armonía.

Conjunto 3.- Está compuesto de 11 paneles que forman un mural triangular escaleno dentro de un rectángulo imaginario de unos 0,80 m de alto por 1,40 m de ancho. El segmento más largo del triángulo comienza en el lado izquierdo inferior, chocando con la otra línea que sale del lado izquierdo superior, para formar un ángulo agudo a una distante aproximadamente 1,40 m de la vertical izquierda como parte del triángulo escaleno donde se encuentra el “*Panel mayor*” o panel-H casi vertical al piso, que se encuentra dividido en bloques separados por termo fracturas, que en partes se complementan como “*rayas naturales*” las “*rayas culturales*” donde el artista pudo trabajar con comodidad.



Lámina 9: Mural del conjunto 3. (Primer plano fuera del mural al lado izquierdo, panel-A). Segundo plano lado izquierdo: paneles B, C; al centro: paneles D, E y F. A la derecha panel H o “*Panel mayor*”.



Lámina 10: Conjunto 3. Panel H o “*Panel mayor*”.

Presenta alrededor de 200 líneas secundarias con diferentes direcciones dando quietud y movimiento. En la parte inferior predominan las líneas horizontales sin posibilidad de tanto movimiento, mientras que en la parte superior las líneas verticales más tensionales permiten mayor movimiento junto a las diagonales que no son de tanto movimiento. Entre las líneas estructurantes predominan las diagonales; 8 en dirección hacia la derecha y 2 hacia la izquierda, mientras que las verticales son poco significativas, no se registraron horizontales. La gran cantidad de líneas le otorgan un buen movimiento activo, movimiento que se complementa con la dirección ascendente de las líneas, rasgo cultural que lo caracteriza. Seguramente podría ser representativo de los últimos momentos de la Fase I.

Los otros paneles son poco significativos. Sin embargo llama la atención el panel-B pues es un cuadrilátero de 21x20 cm casi vertical al piso que se encuentra dividido en bloques separados por termofracturas, que en partes se complementan como “*rayas naturales*” las “*rayas culturales*”. No se han observado rayas horizontales, y lo predominante son las rayas verticales dispersas de gran energía y movimiento; estas son de menos de 3 cm cada una, mientras con una raya estructurante es de 11 cm y se encuentra en el lado izquierdo del panel; la tendencia de las líneas es de una leve inclinación hacia la derecha. También hay que considerar que debido a la complementación de las rayas, se observa el espacio bien utilizado. Las pocas líneas diagonales hacen posible la formación de cruces y ángulos.

Conjunto 4.- Está compuesto de 11 paneles. El “*Panel mayor*” o Panel-E de 14x30 cm forma parte del mural del panel-A hasta el F. Los paneles A, B y C, se encuentran en la parte superior: el panel-B presenta múltiples verticales y algunas diagonales, mientras que el panel-C es de verticales; la diferencia está en el panel-A que es una horizontal estructurante cortada y formando un cruce con una vertical. La parte inferior del mural lo forman los paneles D, E y F: el panel-D se caracteriza presentar una horizontal y algunas diagonales, mientras que el panel-F se caracteriza por las verticales.

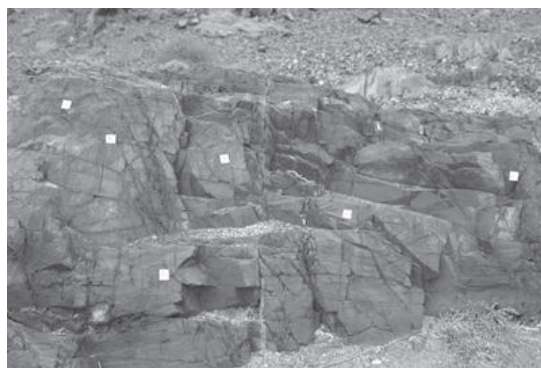


Lámina 11: Mural del Conjunto 4. Seguramente, primera gran obra. Formado por los siguientes paneles. Parte superior de derecha a izquierda: A, B y D. Sector inferior de derecha a izquierda: D, E (Panel mayor) y F.



Lámina 12: Conjunto 4, panel-B. Segundo en importancia y ubicado en el sector superior.

Entre estos dos se encuentra el “*Panel mayor*” o panel-E, que presenta en el sector superior una diagonal estructurante hacia vértice superior del panel, y dos hacia el lado superior derecho. En la medida que se dibuja la parte baja del panel, las líneas tienden hacia la horizontalidad: en la parte superior se han

registrado algo borroso, múltiples líneas en diversos sentidos. En los otros paneles se registraron los diferentes tipos de rayas y la formación de cruces y ángulos. El mural del conjunto 4 sería la primera gran representación realizada en el sitio donde puede observarse cierto dramatismo y armonía con los diferentes trazos.



Lámina 13: Conjunto 4, panel-E. Se considera el "Panel mayor"

Conjunto 5.- Está compuesto de 4 paneles. Los paneles A y B comparten un piso de unos 60x40 cm donde se conservan restos de material lítico y restos de especies de recolección marina. El panel-A se encuentra en un bloque de unos 10x17 cm o rectángulo casi vertical que presenta fracturas naturales con tendencias a la verticalidad. Una raya estructurante de unos 7 cm de largo casi horizontal de unos 4° se eleva hacia el lado derecho: se considera "Panel mayor", pues a pesar de ser sólo una raya casi horizontal, se encuentra entre varios bloques con termofracturas o "rayas naturales" y el artista lo realizó seguramente mirando hacia el oeste, hacia el mar.



Lámina 14: El panel-A presenta dos líneas horizontales,

El panel-B presenta dos líneas horizontales casi paralelas de unos 5 cm de largo, las cuales seguramente se realizaron con cierta incomodidad, pues se encuentran muy cercanas al piso y mirando hacia la bahía y playa, en sentido contrario al A. El panel C se encuentra a más de un metro al norte del panel A, presentando dos líneas diagonales de 4 y 2 cm. Un metro al este del panel-B se encuentra el panel-D con otras dos líneas horizontales.

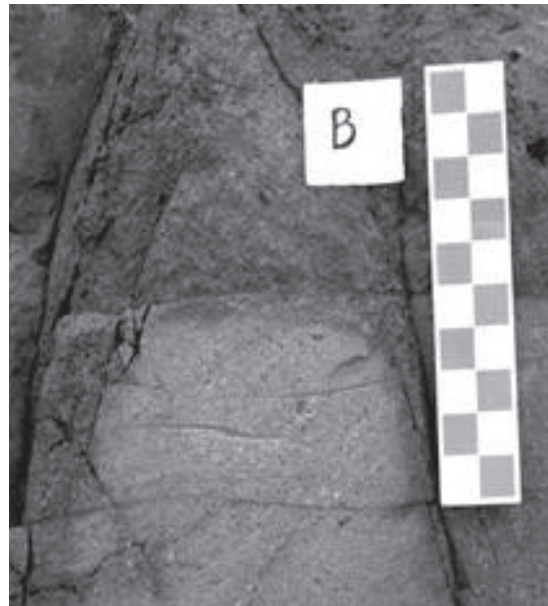


Lámina 14: El panel-B presenta una línea horizontal.

Si bien es cierto que el conjunto no es muy llamativo, lo interesante es la falta de líneas verticales, primando los valores de las líneas horizontales. Es posible que sea representativo del comienzo de la ocupación de Punta Negra-1c.



Lámina 15: Conjunto 5. Quizás el primer espacio en ser utilizado como sitio sagrado.

UNA EXPRESIÓN CHAMÁNICA

Uno de los grandes problemas que tiene la arqueología es demostrar fehacientemente la presencia de chamanismo en la prehistoria, pues las “interpretaciones chamánicas” presentan inadecuados postulados científicos. Es cierto que no se puede trasplantar una teoría etnográfica a una realidad de la prehistoria, pero se puede tener presente y considerar aspectos generales de trascendencia histórica que en casos específicos pueden ser utilizados. En el campo de la arqueología europea, el cuestionamiento más emblemático ha sido en relación a las propuestas de Jean Clottes y David Lewis-Williams. El origen del chamanismo, según estos investigadores, se relaciona con la necesidad humana de conocer y comprender los diferentes estados de alteración de la conciencia. En su libro, “Los chamanes de la prehistoria” (primera edición en francés en 1996) y otras publicaciones, al chamanismo lo relacionan con el arte rupestre realista, encontrando entre las representaciones del paleolítico superior de Europa, los antecedentes al interpretar figuras como posibles chamanes en las pinturas conocidas coloquialmente como “El brujo” y “El hombre-bisonte”, también llamado “El pequeño hechicero con el arco musical”, de la cueva de Trois-Frères en Francia. (J.Clottes y D. Lewis-Williams, 2010).

Refiriéndose a lo postulado por los autores antes mencionados, Fernando Colino dice que “...es una hipótesis sin una confrontación satisfactoria..” (2010). Pero también es cierto que en la actualidad, no existen hipótesis interpretativas muy bien argumentadas que expliquen en un marco conceptual el arte parietal en su conjunto. No obstante, estas no son razones para que no se reflexione sobre la hipótesis de J.Clottes y D. Lewis-Williams, y sólo se desconozca, ridiculice o deforme una hipótesis.

Sin entrar en una discusión teórica en esta oportunidad, nuestra propuesta para Punta Negra-1c parte de otra posibilidad. Después de conocer los resultados de las excavaciones arqueológicas de los sectores de viviendas y

de trabajo 1a y 1b, así como el conocimiento y descripción del área lúdica, y el análisis estético de los petroglifos del sector-1c, hemos comprendido mejor el carácter social y mágico religioso de las rayas, y reflexionar sobre su diseño abstracto. Los nuevos antecedentes permiten postular que los petroglifos habrían sido realizados durante la celebración de rituales mágicos religiosos para comunicar ciertos conceptos e ideas.



Lámina 16: Posible representación de chamán. Cueva de “Trois Frères” (Ariège) o de los “Tres hermanos”, más conocido por sus brujos o hechiceros. Descubierta en 1912 fue dibujada y estudiada por Breuil. En un lugar casi inaccesible se destaca la pintura naturalista en movimiento de un posible chamán. Lo más aceptable sería entonces, que hubiesen

sido realizados por personas especiales de carácter persuasivo con conocimiento de magia y religiosidad. Si fue así, la ubicación lúdica de los cinco conjuntos de paneles de rayas, y otros símbolos abstractos, más la presencia de vías de acceso con espacios de conexión, podrían relacionarse con el poder, con energías, con el mar, con la pesca, etc. Por eso, se ha considerado lo siguiente:

Actividad chamánica o algo parecido se realizó en Punta Negra. Su estudio comienza reconociendo que los petroglifos y su entorno inmediato son obras de gente especializada en ritos y con poder que en forma genérica llamamos chamanes, mientras no encontremos una nominación más adecuado a la labor que realizaban en la comunidad como guías espirituales. Los petroglifos de Punta Negra-1c representarían la ideología del poder mágico religioso, el sentido de la vida de ellos, y de su comunidad.

Los especialistas seguramente con vestimentas y accesorios adecuados para el momento, realizaron los petroglifos para graficar evocaciones e invocaciones durante sus actos rituales donde se destacaban acciones en forma reiterativa, repitiendo con destreza y agilidad junto a otras actividades demostrativas de religiosidad estas expresiones estéticas. Esto estaría en relación principalmente con el ritmo matemático que adquieren las rayas al dibujarse en diferentes direcciones, posturas, cantidades, formaciones geométricas, etc.

Si los petroglifos no hubiesen sido realizados para momentos muy especiales, hubiese sido más sencillo que los diferentes conjuntos y paneles de petroglifos se hubiesen dibujados en las partes bajas de las rocas para ser contemplados, pero como se manifiesta que fue un centro ceremonial importante del área costera, elegido para contactarse con la realidad mágica y animista, las actividades rituales se realizaron en la cima de los afloramientos rocosos y mirando al mar, lugar seguramente considerado con mayor carga energética.

Se evidencia que el sector-1c habría sido por

tanto, ideal en el área costera para efectuar actos ceremoniales al aire libre por parte de una pequeña comunidad y con cierta privacidad a una mayor altura del mundo terrenal entre rocas con termofracturas pues las rocas por su formación, presentan caras con espacios más adecuados para crear petroglifos rituales y la dificultad obvia para caminar, todo lo cual habría favorecido el ludismo sacro.

Los mensajes que expresaba el chamán, habrían tenido la particularidad de poder llegar a la sensibilidad de la comunidad o del paciente a través de diversos sentimientos y de la emoción que provocaba.

Los conjuntos y paneles de petroglifos se focalizan en los dos extremos del sector rocoso en espacios establecidos por alguna razón, no estando en cualquier parte del sector-1c. Podría ser que no todas las rocas son sagradas. Los conjuntos 1 y 2 más sus paneles, se ubican al Oeste y Sur de Punta Negra-1b, lo que con toda seguridad significó una mayor relación entre estos dos sectores en momentos más tardíos, mientras que los otros tres conjuntos de petroglifos y sus paneles, se ubicaron más cercanos al mar y al conchal Punta Negra-1b, lo que seguramente facilitó su relación en momentos más temprano como huacas.

El historiador de religiones Mircea Eliade dice lo siguiente, posible de relacionar con las *huacas*: **“Todo microcosmos, toda región habitada, tiene lo que podría llamarse un Centro, es decir, un lugar sagrado por excelencia. Aquí, en este Centro, lo sagrado se manifiesta de un modo total, sea en forma de hierofanías elementales como en los primitivos”** (1974: p.42). Se entiende que Punta Negra-1c era un centro sagrado donde se manifestaban hierofanías. Hierofanías son las manifestaciones de lo sagrado.

El sociólogo peruano Roberto Mac-Lean Estenós al referirse a los diferentes tipos de huacas para los períodos prehispanos inmediatamente anteriores a los Inkas dice lo siguiente: **“Existió la multiplicidad de wakas. Las hubo del cielo y de la tierra, móviles y fijas”** (1942: p.372). El concepto de huaca es bastante amplio. En Punta Negra, su

ubicación es al aire libre, particularidad que se hace extensiva posteriormente al mundo andino como rasgo distintivo para otros lugares sagrados prehistóricos.

Mircea Eliade dice: **“Una piedra, entre tantas otras, llega a ser sagrada -y, por tanto, se halla instantáneamente saturada de ser por el hecho de que su forma acusa una participación en un símbolo determinado, o también porque constituye una hierofanía, posee maná, conmemora un acto mítico, etc., El objeto aparece entonces como un receptáculo de una fuerza extraña que lo diferencia de su medio y le confiere sentido y valor,”** (2009: p.14). Los 5 conjuntos de Punta Negra-1c serían piedras sagradas que hicieron posible que funcionaran como centros sagrados.

Considerando el pensamiento andino que manifiesta Mac-Lean y el pensamiento idealista europeo de Eliade que interpreta generalidades, se puede postular que los espacios con petroglifos de Punta Negra-1c cumplieron la función de huacas fijas en relación a ser piedras sagradas. Por lo tanto, vehículos de comunicación mágico religioso entre los dos mundos, el real y el invisible, para recibir conocimiento sobrenatural, hacer visible lo invisible a su manera, al mismo tiempo, transmitir las necesidades y los problemas de la comunidad, posibles de representar e interpretar como manifestación simbólica de una comunidad prehispana, con vivencias relacionadas prioritariamente con el mar y la muerte.

Después de reconocer Punta Negra-1c como huaca o centro ceremonial, se hace necesario continuar analizando antecedentes recopilados en relación a los chamanes históricos por diversos autores, especialmente de Eliade (2003), de esta manera es posible proyectar y reflexionar como mucha reserva algunas cualidades generales de los chamanes etnográficos y las posibles expresiones de los chamanes prehistóricos de Punta Negra.

Según Mircea Eliade: **“Todo ritual tiene un modelo divino, un arquetipo”** (2009: p.29), que se basaría en este caso en algún mito rela-

cionado con el poder sobrenatural. Para Punta Negra se desconoce un mito de esta índole, por ahora sólo se puede postular que fue necesaria la presencia de encargados de ceremonias rituales en las rocas o chamánes. Esto se puede deducir como se ha dicho, a partir de los restos arqueológicos, pero básicamente del análisis de los petroglifos como medio de comunicación y conocimiento de las relaciones sociales de producción y de poder.

Hay que considerar que en casi todas las comunidades se producen “sistemas culturales chamánicos”, que según Josep M^a Feriegla son: **“... sistemas de interacción humana que genera un estilo único de realidad, una forma única de pensamiento, ...”** (2006: p.46). Pensamiento de un grupo en el cual el chamán es la figura relevante, pues interpreta y conduce el pensamiento social y la realidad mágica; pensamiento social que se transforma en creencias del colectivo. Pedro J. Ruíz nos dice al respecto: **“La creencia en un mundo sobrenatural que influye en la vida de los hombres es el motor primordial y el eje alrededor del cual gira la existencia, y el chamán es en la sociedad en que vive al único que se permite el acceso a la realidad mágica.”** (205: p.52). Lo importante en las relaciones sociales es lo que cree la comunidad sobre el mundo sobrenatural y la destreza del chamán para lograr dicho objetivo.

En un mundo donde se hace necesario tratar de comprender los fenómenos naturales, especialmente aquellos que nos producen miedo, pánico, terror, agorafobia, etc., la figura del chamán adquiere importancia social por su sabiduría y capacidad de interpretar lo desconocido, lo que nos agobia. Así podemos entender entonces frente a los sentimientos de la comunidad la actitud del chamán. Manuel Pablo nos dice que **“... ha representado una vía primordial para entrar en contacto con las fuerzas de la naturaleza con el propósito de entender y curar, y lo ha hecho desde los helados árticos hasta las cálidas selvas.”** (2009: p.23)

En esta relación comunidad chamán es muy probable entonces, que el chamán tuviera gran interés por el conocimiento, el accionar y el hablar simbólico y místico, además

de sus supuestos dones sobrenaturales, reconocidos como tales por la comunidad que hacían posible “... **una experiencia de carácter místico alterno de la conciencia o si se prefiere, una fase de psiquismo extraordinario**” (González, C.1984:31). Muchos chamanes habrían tenido la capacidad de entrar en *trance* y *éxtasis*⁵ para luego interpretar los fenómenos de la naturaleza que percibía, (*acción muy cuestionada por algunos investigadores*, ver Martínez, R. 2003).

También habrían tenido gran capacidad reflexiva sobre temas relacionados con las necesidades prioritarias de la comunidad, vinculadas con la supervivencia, relaciones comunitarias y familiares, muerte, creencias, tradiciones, leyendas y mitos que se iban formando en la conciencia y memoria colectiva con sentido valórico, como resultado principalmente de las actividades económicas, para lo cual el chamán debía ser también un experto y hábil conocedor, por lo tanto su opinión sabia con toda seguridad, era la que se respetaba y aceptaba en los momentos decisivos.

La finalidad primordial del chamán fue seguramente, lograr armonizar la interacción de lo sobrenatural (mágico), medioambiente y comunidad, con el conocimiento de la naturaleza viviente, de las relaciones sociales y el reconocimiento de la existencia de una energía o fuerza protectora y personificada con poder sobre los mortales con el que podía comunicarse. También habrían tenido gran capacidad reflexiva sobre temas relacionados con las necesidades prioritarias de la comunidad, vinculadas con la supervivencia, relaciones comunitarias y familiares, muerte, creencias, tradiciones, leyendas y mitos, que se habrían ido formando en la conciencia colectiva, como resultado principalmente de las actividades económicas, para lo cual el chamán era un experto y hábil conocedor, por lo tanto su opinión con toda seguridad, era la que se respetaba y aceptaba en los momentos decisivos.

El filósofo e historiador de las religiones, Mircea Eliade, nos dice que: “**símbolo, mito, imagen, pertenecen a la sustancia de la vida espiritual...**” (1974: p.11). Los mitos, las leyendas y las tradiciones son sustanciales para la vida espiritual comunitaria, y pueden expresarse en los ritos con su diversidad de signos, símbolos e imágenes. No cabe duda, por lo tanto, que hay que tener presente las diferentes cosmogonías, leyendas, mitología y tradiciones de cada comunidad cuando se estudia la vida espiritual de ellas, pues estos son códigos de comportamiento, y su interpretación son fundamentales para conocer las relaciones sociales, las particularidades de los ritos y otras manifestaciones, factores que se desconocen para Punta Negra, pero con toda seguridad tuvieron.

Por su conocimiento mágico, sabiduría y actitud, el chamán tenía varias facultades, entre ellas, ser guía espiritual de su comunidad, comunidad con creencias animistas, comunidad donde no existía la diferencia entre la necesidad material e espiritual. Entones, el chamán era un intermediario entre el mundo terrenal en el que estamos, y el mundo sobrenatural, mágico u otra realidad, donde algunos elegidos podían ir y regresar como era su caso. El chamán y su poder, debido a sus

⁵ Durante el trance se tienen alucinaciones que pueden ser agradables o desagradables. No son visiones, pues los sentidos participan de ellas sintiendo olores, sonidos y gustos, etc. Los antropólogos consideran que hay diferentes caminos o fórmulas para lograr estados de Trance son dos los fundamentales: De carácter patológico, como la epilepsia del lóbulo temporal, la migraña y la esquizofrenia que producen alucinaciones. Se piensa que chamanes eran personas con problemas físicos o con enfermedades mentales que supieron sacar beneficio de su problema. Diversos medios, como consumo de drogas psicótropas, privaciones sensoriales (ausencia de luz, ruidos...), el aislamiento social prolongado, dolor intenso, danzas extenuantes, sonidos insistentes y rítmicos, cantos salmodiados, etc. En neuropsicología se consideran tres etapas para el trance, que no necesariamente deben cumplirse siguiendo los pasos y cabalmente: .1º.- Se ven formas geométricas, como puntos, zigzags, parrillas, conjuntos de líneas o de curvas paralelas entre sí, meandros. Los colores son centelleantes; las formas se mueven, se alargan y contraen y se entremezclan. Con los ojos abiertos adquieren un aspecto luminoso y se proyectan sobre cualquier superficie. 2º.- Se intenta racionalizar el significado de las percepciones geométricas. Inmediatamente entramos en el torbellino de un túnel, que nos conduce; 3º.- Un enrejado derivado de las imágenes geométricas primero, en forma de animales o personas. A la salida del túnel todas las cosas parecen intensamente reales.

dones o atributos “*sobrenaturales*”, proyectaría con toda la ritualidad necesaria, el éxito en las diferentes actividades comunitarias. Esto habría permitido mejorar la intención de comunicar mensajes simbólicos de ideas con sentido estético, según un posible protocolo del ritual, cuyos conceptos habrían estado relacionados con las creencias animistas, y especialmente con el poder proveniente de lo sobrenatural delegado en su representante terrenal y controlador.

El poder persuasivo de la ritualidad que se adquiere con la magia y la reiteración verbal al realizarse invocaciones junto con otras actividades histriónicas, y la expresión gráfica que se realizaba, seguramente hacían más efectivos los ruegos. En Punta Negra se debió dinamizar y acentuar los diferentes pasajes del discurso con los grabados pertinentes al son de las reiteradas repeticiones verbales y silencios del chamán. Sería como estar escribiendo una partitura musical con ritmo cadencioso y reiterativo. El chamán con su constancia, regularidad y vehemencia en su quehacer, adquiere gran capacidad de armonía para trabajar con las manos, que complementa con la expresividad que adquiere su cuerpo con los movimientos, especialmente rítmicos, complementándolo seguramente con impostación de voz, capacidades innatas humanas, que permiten otro tipo de manifestación necesaria, que forman parte del proceso de rutina y encantamiento mágico, iniciado con la realización paulatina de los petroglifos. Es la ritualidad mágica religiosa que simbólicamente produce otra realidad cuando se entra en trance.

CONSIDERACIONES FINALES

Max Raphael haciendo una crítica a algunos historiadores del arte y arqueólogos del viejo mundo decía lo siguiente: “**Así, han elegido desacreditar los logros espirituales de la gente del paleolítico para mantener la engañosa doctrina del progreso desde nada hacia algo. Ellos afirman que los artistas paleolíticos no sabían de espacio ni de movimiento, sin mencionar la composición de unidades de animales individuales en su**

totalidad unificados, trabajo complejo del arte” (1945:38)⁶. Como se consideró que era posible proyectar el pensamiento de Raphael en relación a las cualidades del arte prehistórico a nuestro problema, también consideramos que era posible utilizar aspectos de la metodología de Kandinsky para realizar nuestro análisis de Punta Negra-1c.

A los diferentes paneles de Punta Negra-1c, imaginariamente se le asignaron formas geométricas cercanas a su forma natural para ubicar los tres tipos fundamentales de líneas rectas: horizontal, vertical y diagonal en los diferentes paneles, haciendo abstracción de otras líneas que pudieran interferir esta aproximación imaginaria, licencia que permitió analizar y comprender las propiedades de las líneas como unidades espaciales, para tener un significado en el espacio designado, incluyendo posteriormente en este juego lúdico y sacro, las otras formas de cada panel. Se consideró además, que algunas líneas más gruesas y profundas eran estructurantes, generadoras o básicas, mientras otras más sencillas y de poca profundidad eran aleatorias o secundarias. Esta calidad de las diferentes líneas, representan diferentes técnicas y la posible utilización de un código con signos y símbolos geométricos en la medida que la complejidad de los diferentes tipos de tejidos y mayas que se van conformando en el cruzamiento de las diferentes rayas.

Al observar la expresión gráfica con sus diferentes particularidades, no cabe duda que pierde importancia expresiva una línea si se estudia separada de su contexto o espacio compartido, pues como objeto de comunicación sólo se puede entender formando parte de su conjunto, y de esta manera con el tiempo adquiere mayor valor comunicativo y además valor estético. Jacques Maquet dice lo siguiente:

⁶ Cita original: “Thus they choose to belittle the spiritual achievements of the Paleolithic people in order to maintain the misleading doctrine of progress from nothing to something. They assert that the Paleolithic artists knew neither space nor movement, let alone the composition of individual animal units into unified wholes, complex work of art.”(1945: 38)

“La contemplación visual es holística. El observador no analiza el objeto en sus partes visuales, sino que las percibe como un todo.” (1999: p.155).

Es posible que de esta forma podamos comprender mejor la presencia simple de las rayas como arte minimalista abstracto (uso mínimo de elementos y básicos), su comunicación estética de signos y símbolos, su valor emocional y la cualidad de transmitir conceptos, ideas con sentimientos, con ritmo matemático y razonamientos abstractos en momentos de la ritualidad, pues se podría decir que desde siempre existió una relación entre expresión gráfica, sentimientos y arte. Estos rasgos culturales permiten adentrarse y complementar el conocimiento del significado que tuvieron los petroglifos en el pasado prehispano para así comprender desde esa perspectiva lo representado como obra de arte conceptual, minimalista y abstracta.

Como comunidad de recolectores pescadores de costa desértica, dependiente del mar y de sus productos, dependencia que podríamos traducir de agradecimiento por todos los beneficios *“otorgados por la mar”* incluyendo

las posibles desgracias ocurridas en el tiempo. Tiempo que permitió la superposición de grabados, como se ha dicho, haciéndose algunos de ellos más difíciles de observar y analizar.

El hallazgo del arte abstracto de Punta Negra-1c condujo a la comparación con otros sitios. En el litoral andino, con ciertos rasgos algo similares se encuentran en el yacimiento de Las Lizas, cerca de Chañaral, sitio estudiado por Hans Niemeyer en el cual se destacan las figuras naturalistas de *“peces”*. Un fragmento de su escrito sobre el tema dice lo siguiente: **“Aparte del tema principal del *“pez”* siguen en popularidad los llamados *“tajos”*. Son incisiones que presentan una sección transversal en V con longitudes variables... hasta 30 a 35 cm. para los mayores”** También describe *“un tazón”* realizado en una roca, dice: **“Alrededor del tazón, por dentro y por fuera, se encuentran más de cien de estos tajos. También se asocian a conjuntos grabados. Llevan direcciones más o menos paralelas pero también anarquistas. Un bloque caído lleva más de 50 incisiones en distintas direcciones y diferentes tamaños”** (1985: p.142)



Lámina 17: Petroglifo de Las Lizas (Chañaral). Dibujo de rayas asociadas a representaciones de peces o pescados realizados con la misma concepción estética e ideológica, podría representar una coexistencia de estilos en el tiempo. (Foto gentileza de Francisco Gallardo)



Lámina 18: Petroglifo de Caleta Buena al sur de la ciudad de Taltal.

La complementación de los dos estilos es evidente, ¿los tajos estarían demostrando una acción sobre los peces?, posibilidad que también se presenta en petroglifo de Caleta Buena (sur de Taltal), pues este petroglifo también presenta rayas incisas.

Estas manifestaciones significarían un encuentro de dos tradiciones o estilos, (una abstracta y otra figurativa). Por lo tanto, los sitios Las Lizas y Caleta Buena pertenecerían al período arcaico costero medio. Además hay que considerar, que en Morro Colorado al norte de Taltal, se encontró en superficie un puco de piedra posiblemente utilizado como contenedor de líquido con líneas incisas en el borde, puco posible de comparar con el tazón de Las Lizas.

En la península de Mejillones, junto a la aguada y conchal de Cerro Moreno en un sector rocoso se encuentra un petroglifo abstracto de la fase II de la tradición Punta Negra (c.p. Benjamín Ballester). Se caracteriza por estar dibujado en una roca con muchas termofracturas y “*rayas naturales*” donde se destaca una “*raya cultural*”, línea vertical estructurante de 0,8 cm rodeada principalmente por el lado derecho por un “*cardumen*” de pequeñas líneas verticales produciéndose algunas líneas paralelas y sólo una diagonal. Las fechas del conchal asociado

oscilan entre los 5.300 años a.P., comienzo de la ocupación y los 3.750 años a.P., fin de la ocupación. (A..Llagostera y J. Cruz., 2010), fechas que relacionamos con las fechas de Punta Negra, por lo tanto probablemente fueron coexistentes las dos comunidades entre los años 5.300 a.P y los 4.680 años a.P., fecha del comienzo del fin de la ocupación de Punta Negra.

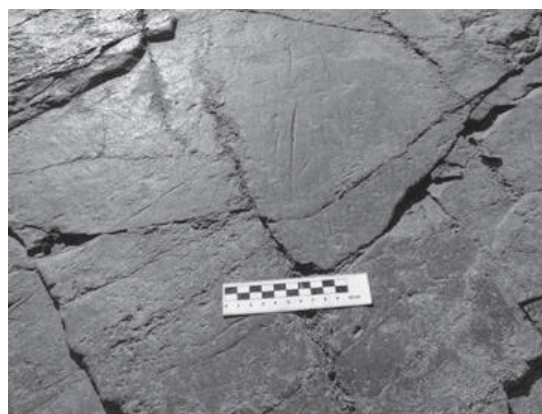


Lámina 19: Petroglifo de Cerro Moreno. Este petroglifo se caracteriza por sus líneas verticales que dan gran movimiento al panel donde lo tensional permite comprender su dirección ascendente de gran soltura y libre en el espacio. Sin rayas horizontales, la liviandad de la composición es más notoria. (Foto de B. Ballester)

Estos antecedentes ratificarían la movilidad de las diferentes comunidades costeras y la mayor expansión de la ideología de los recolectores pescadores del área Taltal Paposo lo cual permite reflexionar sobre la movilidad costera, aspectos económicos, socioculturales y la presencia del estilo abstracto durante el período arcaico costero medio de Punta Negra en un espacio mayor, desde la península de Mejillones hasta el área de Chañaral donde coexistiría con el estilo Las Lizas.

En el área de Tulán, al sur de San Pedro de Atacama se han registrado “*placas grabadas*” atribuidas al período arcaico (5.000 a 4.000 años a.P.) posibles de relacionar con los talismanes de Taltal: **“Una de estas *placas grabadas* presenta líneas quebradas dobles, arriba y debajo de dos líneas paralelas horizontales, que a su vez encierran dibujos de cuerpos más bien rígidos de camélidos realizados con trazos inconclusos. Las cabezas de los animales quedan fuera de las horizontales y se confunden con las líneas quebradas superiores. Otras rayas, que parecieran cuerdas, están dibujadas mayoritariamente entre las dos paralelas, se presentan en algunos sectores como red.”** (Núñez, P. 2002: 45).

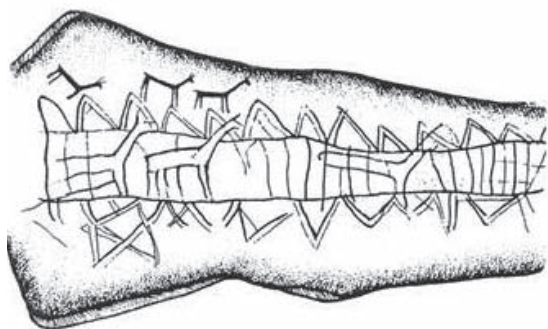


Lámina 20: Placa Grabada. Cazadores de la cantera taller de Tulán. (Núñez, L. 1991: 22)

Las líneas quebradas dobles de ángulos agudos dan el movimiento armonioso y continuo que se esparce encerrando o cazando. El dramatismo se acrecienta entre las dos fuerzas

horizontales y frías sin ninguna posibilidad de movimiento ascendente y liberador. Figuras naturalistas de camélidos silvestres están en esta encrucijada. Aunque no es el mismo estilo de Punta Negra, el estilo de Tulán conjuga lo abstracto de líneas quebradas y dobles con el estilo naturalista. El arte de Tulán es un arte complejo que tal vez pudo tener antecedentes comunes ancestrales con el arte de Punta Negra.

Coexistente con los últimos momentos de Punta Negra 1c, habría que mencionar a Tulán 52. En este sitio arqueológico, se han registrado bloques transportables con rayas incisas posibles de relacionar con el arte mobiliario de la costa de Taltal Paposo. Las evidencias de Tulán al complementarse con material proveniente del mar (productos y subproductos), testificarían que hubo contacto entre las comunidades de estos pisos ecológicos, además las rayas en los bloques transportables, estarían demostrando que esta relación de intercambio de productos y materia prima, hubo posiblemente un aporte ideológico de las comunidades costeras, si consideramos que las manifestaciones de la costa tenían ese momento de contacto una mayor tradición el estilo “Punta Negra”.

No es casual entonces que en la misma área se encuentra el sitio sagrado o templete de Tulán. Por ser una construcción arquitectónica, no tiene características comparables con el sitio de Punta Negra, además pertenece al período arcaico tardío (Núñez, L. et al. 2005), y se relaciona este rasgo cultural más bien con las culturas de tierras altas.

Para el resto del área andina desconocemos o no se ha registrado arte rupestre con características similares, por eso nos referiremos a continuación a evidencias registradas en Cuba, México y Alaska.

Muy lejanas y por cierto sin ninguna relación cultural con Punta Negra, están ciertas pinturas rupestres cubanas. Antonio Núñez Jiménez nos dice lo siguiente en relación a las pinturas del área de Cayo Caguanes probablemente realizadas con carbón vegetal: **“Las cinco pictografías de la Cueva de Colón son muy**

simples y de una factura completamente tosca, representada la número 1 por 24 líneas más o menos verticales y paralelas...” (1975: p.142). Otro conjunto interesante presentado por Núñez se encuentre en la caverna de las *Cinco Cuevas*, provincia de La Habana, donde junto a rayas figurativas es posible distinguir un conjunto de rayas paralelas abstractas.

Estudios posteriores realizados por el arqueólogo Esteban Maciques (2004), en la costa norte de Cuba, (desde Bacunayagua hasta Carboneras) como también en la zona de Diago, sur de La Habana, le permiten ampliar los estudios de Núñez y postular la importancia del “*estilo de líneas inconexas*” (1988), estilo que también se encuentra en Baracoa (extremo este de la isla) y en otras áreas de la isla. A Maciques le llama la atención la gran cantidad de rayas, las cuales parece difíciles de contabilizar

La radiometría de algunos yacimientos, llaman la atención y nos hacen recordar Punta Negra y al período arcaico costero medio. Maciques presenta en su estudio de la Cueva Calero, un entierro múltiple (precerámico y pretaíno) con fecha radiocarbónica de 8.887 años \pm 200 años a.P., cueva que presenta pinturas de “*líneas inconexas*”, que podrían estar relacionadas con la fecha mencionada. Otras

cuevas precerámicas con pinturas del mismo estilo presentan dataciones menores, pero más relacionadas en el tiempo como son los casos de Santa Catalina (2.999 años a.P.), Florencia (2.684 años a.P.), Simpson (2.440 años a.P.), Centella (2.396 años a.P.), Cristales (2.200 años a.P.), Pluma (2.145 años a.P.) y el sitio cerámico Cazuelas (995 años a.P.) (Maciques, E. 2004). Hasta la fecha, las pinturas abstractas cubanas de “*estilo de líneas inconexas*” son las únicas conocidas para el área de Las Antillas.

En el estado de Nuevo León de México y también sin relación ninguna con Punta Negra, se han registrado el “*arte portátil de Boca Potrerillos*” (Solveig, A. et al. 2007), además dichos autores dicen que pequeñas piedras con rayas mayoritariamente figurativas decorativas, excepto de las de San Pedro que son rayas aparentemente no convencionales de carácter abstracto, que también se han registrado en el estado de Texas (U.S.A.). En relación a su función diríamos que parecen talismanes como los de Punta Negra.

En el extremo norte del estado de Alaska, junto al lago Feriak (U.S.A.), en el año 2011 se descubrieron petroglifos asociados a recintos habitacionales circulares de una antigüedad estimativa de 2.000 años, que presentarían ciertas semejanzas con los petroglifos de Punta Negra, aunque por supuesto, sin ninguna relación cultural entre ellos.



Lámina 20: Bloque grabado del Lago Frake del Estado de Alaska, USA, descubiertos por el investigador Scott Shirar de la Universidad de Alaska.

En general en las fotos se pueden observar gran cantidad de rayas de trazos más profundos y definidos en diferentes direcciones con tendencia a encerrar con un entramado de líneas secundarias, que nos hace pensar en la importancia del “*horror vacui*”. Los cuatro petroglifos que conocemos, están realizados en rocas que presentan un “*plano básico*” horizontal donde se realizaron los petroglifos. De los cuatro petroglifos, hemos elegido uno que presenta dos sectores bien definidos. El derecho sin corteza, tiene pocas líneas, destacándose una casi vertical que divide el sector, concentrándose en el lado izquierdo la mayoría de las líneas, lográndose así, algunas líneas cruzadas y un estilo sencillo.

El sector derecho de la roca presenta la mayor cantidad de trazos sobre la corteza de la roca, demostrando un buen entramado y el “*horror vacui*”, al concentrar gran variedad de líneas verticales y horizontales con diagonales de preferencia dirigidas al extremo superior derecho otorgando mayor movimiento emergente cálido templado, lo cual permite formar en general, variedad de ángulos, algunos agresivos, cuadriláteros y líneas cruzadas. La parte inferior del sector presenta poca solidez con líneas diagonales que se dirigen al extremo superior izquierdo, y horizontales que dan estabilidad con verticales que hacen resaltar los cuadriláteros equilibrantes.

No cabe duda ahora que el sector de los petroglifos era y es una “*huaca*”, un sitio sagrado al aire libre donde la comunidad reconoció seguramente la presencia de energías vitales, fuerzas subjetivas que emanan e influyen en nuestro ser. Es el principio del movimiento de los humanos, los animales, los vegetales, los minerales, de todo en general. La energía que emana de todo ser u objeto sería fundamental para el estudio del animismo. Es por eso que, para comprender el origen de las creencias animistas como también del chamanismo en Punta Negra, hay que tener muy presente que dicha comunidad costera seguramente aceptó la importancia del concepto de las energías que emanan de todo ser u objeto, para lo invisible por lo visible.

A manera de cacharpaya. Punta Negra-1c, sector de estudio en este escrito, se habría desarrollado durante el período arcaico costero medio, 6.000-4.000 años a.P. como lugar de

culto, distinguiéndose dos fases. Los petroglifos son manifestaciones que interpretan a la comunidad con intencionalidad estética abstracta su memoria colectiva.

Una particularidad registrada en los petroglifos de importancia social es “*La agorafobia espiritual*”, la cual debe haberse manifestado en varios aspectos de la vida cotidiana y comunitaria de Punta Negra. Juan de la Encina en su estudio sobre la filosofía de Worringer nos aclara mejor este concepto y dice que la “... **agorafobia espiritual es un horror, un desasosiego continuo, una angustia intensa, ante la variabilidad, versatilidad y lo que se suponía incoherente y arbitrariedad del mundo de la naturaleza. De ahí hubo de surgir no solo el sentimiento religioso, sino también, según nuestro autor, el mundo del arte.**” (2002: p.90). El “*horror al vacío*” como expresión estética habría sido una necesidad concreta de la comunidad de Punta Negra y de su arte; también se puede deducir que los petroglifos abstractos son obras de la dirigencia para comunicar aspectos de la ideología de una comunidad pescadora recolectora, nómada y patriarcal para guiar con expresiones espirituales.

Las imágenes (signos y símbolos) o petroglifos de Punta Negra-1c al ser abstracciones son conceptualizaciones codificadas conscientes; formaron parte relevante de “*un proceso intelectual complejo*” pensado, racional, minimalista, significativo, mensurable y sagrado que permitía expresar conceptos e ideas abstractas con sentimientos y creatividad, que ahora relacionamos con el arte, así como con la obtención mágica de recursos y la presencia del poder, por lo tanto, necesidades que facilitaron con toda seguridad, ritos mágicos religiosos dirigidos por especialistas o chamanes que expresaban aspectos del imaginario de la comunidad con actividades sociales y con manifestaciones de poder, todo en un paisaje del desierto costero en la cual la principal fuente alimenticia provenía del mar.

Por el momento es imposible descodificar los diferentes trazos o líneas (signos y símbolos) del yacimiento. Sin embargo, de ellos se

pueden inferir algunas propuestas posibles de relacionar con fenómenos naturales y las diferentes actividades socioeconómicas incluyendo creencias, principalmente aquellas relacionadas con en el mar como eje de gran parte de las actividades y sus consecuencias, incluyendo el poder, la vida y la muerte. También podemos aproximarnos a su conocimiento,

concentrándonos en las probables formas de proceder del chamán en los momentos de utilizar los espacios de conexión al realizar los petroglifos, considerando pautas de conducta generales posibles de inferir la acción chamánica. Otra fuente de información es el estudio arqueológico de los otros sectores del conglomerado.

El siguiente cuadro es una síntesis de rasgos culturales de los cinco conjuntos.

CONJUNTOS	CARACTERISTICAS GENERALES
CONJUNTO 1	Fase II. De fácil acceso, incluso existen dos escalones en un sendero que luego se transforma en espacio de conexión de unos 8 m entre los 11 paneles. El panel mayor (C) como la mayoría de este conjunto es casi vertical, y el artista lo realizó de pié y mirando hacia el oeste. Las principales líneas son las verticales. Se encuentra a 35 m s.n.m. y tiene la mejor vista panorámica del yacimiento, pues es la mayor elevación del sector sobre una roca que sobrepasa los 4 m de altura.
CONJUNTO 2	Fase II. De fácil acceso, hay que realizarlo primero entre peñascos para luego continuar por un senderillo que al mismo tiempo sirve de espacio de conexión de unos 5 m de largo. El panel mayor (B) tiene una inclinación de unos 20° y el artista tuvo que trabajar agachado mirando hacia el oeste, el mar. El conjunto se encuentra a 23 m s.n.m. en roca que sobrepasa los 4,50 m. de altura.
CONJUNTO 3	Fase I. Su acceso presenta ciertas dificultades, no hay senderillo de acceso y hay que ascender utilizando los peñascos hasta llegar a un pequeño espacio con paneles que forman un mural donde resalta el panel mayor (H) que se caracteriza por sus rayas verticales. El artista tuvo que trabajar agachado. En el oeste se encuentra un espacio de cantera actual con restos de uso de explosivos. El conjunto se encuentra sobre los 13 m s.n.m. en una roca que no sobrepasa los 5 m. de altura.
CONJUNTO 4	Fase I. De difícil acceso, hay que subir por peñascos casi verticalmente sin senderillo hasta llegar al espacio de conexión. El artista del panel mayor (E) miraba hacia el oeste. Hay predominio de trazos diagonales y verticales estructurantes formándose figuras geométricas. El conjunto se encuentra sobre los 13 m s.n.m. sobre una roca que sobrepasa los 5 m. de altura.
CONJUNTO 5	Fase I. Es el que presenta más dificultad para su acceso. Hay que subir por peñascos hasta llegar a la cima que presenta un pequeño espacio para la distribución de los paneles. El panel mayor (A) se encuentra mirando al oeste y presenta trazo aleatorios. El conjunto se encuentra sobre los 16 m s.n.m. sobre una roca de 6, 50 m. de altura.

CUADRO 5.- Características generales. Resumen de las principales características generales de cada conjunto de petroglifo de Punta Negra 1c.

Tanto el estudio del origen de las creencias animistas y del chamanismo, como las evidencias arqueológicas detectadas, permitirían plantear, tres situaciones que se presentarían paralelas a la conciencia social o formando parte de ella:

- En relación a agorafobias, miedos, terrores pavores y temores como producto principalmente de la incompreensión de los fenómenos naturales como sismos, eclipses, cambio de corrientes marinas, mareas, marejadas, tempestades, maremotos, marea roja, “aguajes”, vientos fuertes, lluvias, torrentes, aluviones, tempestades eléctricas etc., como también mala pesca o recolección, los cuales según las creencias, podían ser controlados, apaciguados o contrarrestado por una persona con conocimiento y poderes sobrenaturales mágicos. Se busca con necesidad para explicar lo inexplicable de la causa de los fenómenos naturales. Nacen los mitos, y estos “producen” los cambios que se cree observar;

- En relación a la vida cotidiana, familiar, y presencia de los antepasados como parte del diario vivir, recuerdos; estados anímicos, angustias, ansias, pánicos; pesadillas, alucinaciones (fantasmas); nacimientos, accidentes, desaparecidos, hambres, enfermedades, muertes, entierros de humanos muchas veces en las mismas casas habitacionales. como signo de la continuidad de la vida. Se otorga importancia al sentir personal, a la tradición social, a las técnicas rituales y al chamán;

- En relación con sus huacas, las cuales se configuran como parte de la tradición y del pensamiento familiar comunitario y sus creencias sobre la vida en la naturaleza con tabúes mágicos religiosos, dependiente del mar y otras fuerzas o energías desconocidas, tanto en lo positivo como en lo negativo. Complejidad del comienzo del animismo.

- Si bien puede negarse el fenómeno mágico, como explicación real de la interacción causa-efecto, no puede negarse la creencia y aceptación del significado de los estéticos petroglifos abstractos o rayas por parte de la comunidad, que creemos son de religiosidad. Las “rocas sa-

gradas”, o “huacas”, serían parte de las primeras manifestaciones conocidas con ritualidad mágica religiosa, que habrían podido funcionar dentro de las relaciones sociales de poder, pues en ellas se involucraba la conciencia individual y social de la comunidad con su chamán o guía, y la comunidad que hace suya la ritualidad ceremonial, participando y creyendo.

BIBLIOGRAFÍA

BERENGUER, José y J.L. Martínez. (1986). El río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de Yacana. En: *Boletín del Museo de Arte Precolombino*. N° 1. pp. 79-99. Santiago, Chile.

CAPDEVILLE, Augusto. [1921] (2008). Notas acerca de la arqueología de Taltal II (Civilización Dolménica. Gentes de los círculos de piedra). En: *Taltalia. Revista del Museo Augusto Capdeville*. N° 1. pp. 47-58. Taltal, Chile.

CAPDEVILLE, Augusto. (2009). Augusto Capdeville Rojas. Notas. (Ordenación de texto de R. Contreras). En: *Taltalia. Revista del Museo Augusto Capdeville*. N° 2. pp. 10-52. Taltal, Chile.

CARDEN, Natalia. (2007). Paisajes rituales y laberintos: Relaciones entre dos sitios con grabados rupestres en Piedra Museo, Argentina. En: *Boletín del Museo de Arte Precolombino*. Vol. 12, N° 1. Pp. 13-60. Santiago, Chile.

CLOTTE, Jean y David Lewis-Williams. (2010). Los chamanes de la prehistoria. Editorial Ariel. Barcelona, España.

CLOTTE, Jean y David Lewis-Williams. (2010). Después de los chamanes, polémica y respuesta. En: *Los chamanes de la prehistoria*. pp. 119-184. Editorial Ariel. Barcelona, España.

COLINO POLO, Fernando. (2010). La limitación de la hipótesis chamánica del arte paleolítico. En: *Ab Initio* N° 1. pp. 206-214. Disponible en: : www.ab-initio.es [consulta: abril, 2011]

CONTRERAS, Rodolfo, P. Núñez y O. Rodríguez. (2008). El Médano: reflexiones antropológicas en torno a la cosmovisión de los habitantes prehispanos de la costa sur del Norte Grande - Chile. En: *Taltalia. Revista del Museo Augusto Capdeville*. N° 1. pp. 87-122. Taltal, Chile.

- CONTRERAS, Rodolfo et al. (2007). Los Bronces-1: Un asentamiento de 5.500 años en la costa Taltal. Museo Augusto Capdeville. Taltal, Chile.
- COSTA, Jean-Patrick. (2003). Los chamanes ayer y hoy. Siglo XXI editores s.a. de c.v. México D.F. México.
- ELIADE, Mircea. (1974). Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso. Taurus Ediciones S.A. Madrid, España.
- ELIADE, Mircea. (2003). El chamanismo y las prácticas arcaicas del éxtasis. Fondo de Cultura Económica. México, D.F., México.
- ELIADE, Mircea. (2009). El mito del eterno retorno. Alianza Editorial/Emecé. Madrid, España.
- ENCINA, Juan DE LA. (2002). Worringer. Facultad de Filosofía. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.
- FERIEGLA, Josep M^a. (2006). Los chamanismos o revisión: de la vía del éxtasis a internet. Editorial Kairós. S.A. Barcelona, España.
- GALLARDO Ibáñez, Francisco. 2004. El arte rupestre como ideología: un ensayo acerca de pinturas y grabados en la localidad de Rio Salado (Desierto de Atacama, norte de Chile). En: *Chungará*. Vol. Especial. pp. 427-440. Universidad de Tarapacá. Arica, Chile.
- GONZÁLEZ Wagner, Carlos. (1984). Psicoactivos, misticismo y religión en el mundo antiguo. En: *Gerión* 2. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.
- KANDINSKY, Vassily V. [1910] (1995). De lo espiritual en el arte. Editorial Labor S. A. Bogotá, Colombia.
- KANDINSKY, Vassily V. [1926] (2010). Punto y línea sobre el plano. Paidós Estética. Barcelona, España.
- LLAGOSTERA, Agustín y Julio Cruz. (2010). Prehistoria de Antofagasta. En la ruta de los primeros antofagastinos. CORE Antofagasta, Agrupación Cultural Naturaleza y Patrimonio. Antofagasta, Chile.
- MACIQUES Sánchez, Esteban. (2004) El arte rupestre del Caribe insular: Estilo y cronología. En Rupestreweb, <http://www.rupestreweb.info/maciques.html> [consulta: Octubre, 2011] <http://www.rupestreweb.info/artepaleolitico.html>
- MAC-LEAN, Roberto. (1942). Sociología peruana. Lima, Perú.
- MAQUET, Jacques. (1999). La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte. Celeste Ediciones. Madrid, España.
- MARTÍNEZ González, Roberto. (2003). Crítica al modelo neuropsicológico. Un abuso de los conceptos de trance, éxtasis y chamanismo, a propósito del arte rupestre. En: *Cuicuilco* Año/vol 10, N° 029. Pp. 1-13. Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). México D.F., México.
- MOSTNY, Grete. (Comp.).(1964). Arqueología de Taltal. Epistolario de Augusto Capdeville y otros arqueólogos e historiadores. Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina. Santiago, Chile.
- NIEMEYER, Hans. (1985). El yacimiento de petroglifos de Las Lizas (Región de Atacama, Provincia de Copiapó, Chile). En: *Estudios en Arte Rupestre* 13. Museo de Arte Precolombino. pp. 131-171. Santiago, Chile.
- NÚÑEZ, Lautaro. (1991). Cultura y conflicto en los oasis de San Pedro de Atacama. Editorial Universitaria. Santiago, Chile.
- NÚÑEZ, Lautaro, I. Cartagena, C. Carrasco y P de Souza. (2005). El templete de Tulán y sus relaciones formativas panandinas (norte de Chile). En: *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*. Año/vol. 34, N° 003. pp. 290-320. Instituto Francés de Estudios Andinos. Lima, Perú.
- NÚÑEZ, Patricio. (2002). Visión histórica del arte preinkaico. Norte de Chile. Universidad de Antofagasta, Antofagasta, Chile.
- NÚÑEZ, Patricio. (2003). Vivir el mar. Universidad de Antofagasta, Antofagasta, Chile.
- NÚÑEZ, Patricio y Rodolfo Contreras. (2008). El arte rupestre de Taltal. Norte de Chile En: *Taltalia. Revista del Museo Augusto Capdeville*. N°1. pp. 77-85. Taltal, Chile.
- NÚÑEZ, Patricio et al. (2010). Propuesta de valorización del sitio arqueológico Los Bronces-1. Taltal, norte de Chile. En: *Congreso Chileno de Conservación y Restauración: patrimonio, conservación y ciudadanía, actas*

congreso. (3: 24 – 26 octubre 2007: Santiago, Chile) Santiago, Chile: Asociación Gremial de Conservadores y Restauradores de Chile, 2007. pp. 70-86. Santiago, Chile.

NÚÑEZ Jiménez, Antonio. (1975). Cuba: Dibujos rupestres. Editorial de Ciencias Sociales. La Habana, Cuba. Industria gráfica S.A. Impresores. Lima, Perú.

PABLO Amaringo, Manuel Almendro. (2009). Chamanismo. La vía de la mente nativa. Editorial Kairós S.A. Barcelona, España.

RAPHAEL, Max. (1945). Prehistoric Cave Paintings. The Bollingen Series IV. Pantheon books. New York, U.S.A.

ROCCHIETTI, Ana María. (2009). Arqueología del arte .Lo imaginario en el arte rupestre. En: *Revista del Museo de Antropología*. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Córdoba. N° 2. pp. 23-38. Córdoba, Argentina.

SANCHIDRIÁN (2008). Manual de arte prehistórico. Editorial Ariel S.A. Barcelona, España.

SONDEREGUER, César. (2004). Manual de iconografía precolombina y su isis morfológico-cronológico. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

TÀPIES, Antoni. (1978). El arte contra la estética. Editorial Ariel. Barcelona, España.

TURPIN, Solveig, H. Eling y M. Veladez. (2007). El arte portátil de Boca Potrerillos, Nuevo León, México. En: *Arte rupestre del noreste*. pp. 105-125. Colección La Historia de la ciudad del Conocimiento. Fondo Editorial de Nuevo León. Monterrey, México.

WARRINGER, W. [1908]. (1966). Abstracción y naturaleza. Breviario del Fondo de Cultura Económica. México D.F., México.