

**Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Ciencias Exactas y Naturales**

Tesis de Doctorado

**ARTE RUPESTRE DE LOS GRUPOS HUMANOS
PREHISPÁNICOS DE LA CUENCA ALTA DEL RÍO
MENDOZA:
DINÁMICAS DE COMUNICACIÓN Y APROPIACIÓN
DEL PAISAJE**

Doctorado en Ciencia y Tecnología

Lic. Prof. María Sol Zárate Bernardi

Director: Dr. Víctor Durán

Codirector: Dr. Andrés Troncoso

Mendoza, Febrero de 2023



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE CIENCIAS EXACTAS Y NATURALES

TESIS DE DOCTORADO

*Arte rupestre de los grupos humanos
prehispánicos de la cuenca alta del río Mendoza:
dinámicas de comunicación y apropiación del
paisaje*

DOCTORADO EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

Tesista: Lic. Prof. María Sol Zárate Bernardi

Director: Dr. Víctor Durán

Codirector: Dr. Andrés Troncoso

Mendoza, Febrero de 2023

A mi mamá, que siempre me dejó
la llave en la ventana

A mi abuela, que me llevaba la
linterna a la cama

Agradecimientos

Empiezo por decir, convencida, que todo logro es colectivo, así me anticipo a reconocer que con estos agradecimientos seguramente me quede corta... así que arranco recordando que, aunque la Educación es un derecho, soy una privilegiada de poder haber accedido a ella en instituciones públicas, laicas, gratuitas y de calidad.

Empiezo por reconocer a mis directores por el tiempo dedicado y la generosidad en el compartir. Especialmente al Víctor, que me dejó convencerlo de que la 'rupestrología' era una buena idea, que me acompañó a los sitios preguntándome para qué medía 'eso', que batalla con mi testarudez y que me enseñó, con paciencia, cómo contar el cuento.

Agradezco además a mis compañeros del Labo de Paleoecología Humana, con quienes comparto espacios de mates e intercambios de ideas entre cajas de materiales. Muchas de las charlas de ese espacio ayudaron a entender un poco mejor el pasado de la región y el presente de la profesión. Son varios los y las que ayudaron a identificar figuras y medir soportes en los zondas de Uspallata o en las neviscas de Punta de Vacas, a ellxs, un gracias especial.

Gracias también a otro montón de profesionales que me recomendaron lecturas, me ayudaron a identificar 'piedritas', me cedieron fotos, me despejaron dudas. A los y las docentes de los cursos de posgrado y a los y las compañerxs que fui conociendo en el camino, que formaron espacios amenos y constructivos. Y a la grupa de doctorandas, con las que compartimos risas y memes, y una enorme contención cuando las cosas no salen como esperamos.

Gracias a los y las estudiantes y docentes de la UNCuyo con los que tuve la suerte de coincidir en un aula, sea 'adentro' o 'afuera'. Segura de que el conocimiento se construye en un ida y vuelta, los desafíos que presentan me hacen mejor profesional y mejor persona.

Un gracias especial y enorme a la red de amigas-hermanas que hicieron de la ternura y el aguante algo inquebrantable. A las de siempre, a las 'viejas' que me acompañan desde que empecé la Facultad, a las que fueron apareciendo en el camino de la montaña.

Tengo que reconocer especialmente al Agus, el compañero de la paciencia infinita, las risas a carcajadas y el apoyo incondicional. Y al Jesu, que nunca va a acordarse de qué trata esta tesis, pero que siempre preguntó cómo iba. A mis viejos, por insistir en que la educación era el camino.

Finalmente, gracias a las instituciones que financiaron este trabajo, tanto en forma de becas que permitieron dedicarme a la tarea de investigación (CONICET, SIIP UNCuyo), como aportando fondos para los trabajos de campo (CONICET, ANPCyT, UNCuyo).

Índice

Índice de Tablas	10
Índice de figuras	13
Resumen	17
Abstract	19
Capítulo 1: Introducción.	21
1.1 Objetivos.....	23
1.2 Hipótesis.....	24
1.3 Estructura de la tesis.....	25

PRIMERA PARTE -cuándo y dónde-

Capítulo 2: Caracterización geo-ambiental	29
2.1 La cuenca alta del río Mendoza.....	33
2.1.1 Punta de Vacas y alrededores.....	41
2.1.2 Uspallata.....	45
Capítulo 3. Caracterización de la prehistoria	49
Capítulo 4: Antecedentes de estudios sobre arte rupestre	69
4.1 Valle de Uspallata.....	69
4.2 Cordillera Frontal y Principal.....	82
4.3 Regiones vecinas.....	84
4.3.1 Valle de Uco y sur de Mendoza.....	84
4.3.2 Suroeste de San Juan.....	88

4.3.3 Valles centrales chilenos.....	91
--------------------------------------	----

SEGUNDA PARTE -desde dónde y cómo-

Capítulo 5: Perspectivas Teóricas.....	98
5.1 ¿Arte? Rupestre como materialidad visual.....	99
5.2 Códigos, estilos y comunicación.....	102
5.3 Espacios internodales y fronteras en la configuración de la cuenca alta del río Mendoza.....	107
5.4 La construcción de paisajes.....	111
5.5 La práctica de hacer grabados.....	114
5.6 Algunos apuntes sobre patrimonio.....	118
Capítulo 6: Estrategias metodológicas.....	121
6.1 Escala espacial y temporal.....	122
6.2 Unidades de análisis.....	124
6.2.1 Paisajes.....	126
6.2.2 Sitios rupestres.....	127
6.2.3 Soportes.....	130
6.2.4 Paneles.....	131
6.2.5 Figuras.....	131
6.3 Variables de análisis.....	137
6.3.1 Paisaje.....	137
6.3.2 Sitios.....	138
6.3.3 Soportes.....	139
6.3.4 Paneles.....	140
6.3.5 Figuras.....	142
6.3.5.1 Motivos figurativos.....	147
6.3.5.2 Motivos no figurativos.....	149
6.4 Metodología de campo.....	150
6.5 Tareas de laboratorio.....	154
6.5.1 Cronologización.....	156

TERCERA PARTE -cuánto, quiénes, para qué-

Capítulo 7: Caracterización de los sitios	160
7.1 Cerro Tunduqueral	160
7.1.1 Excavaciones aledañas	170
7.1.2 Conservación	173
7.2 Petroglifo del Peñón	176
7.2.1 Conservación	178
7.3 Uspallata Usina Sur	179
7.3.1 Material bioarqueológico y ajuar	182
7.3.2 Conservación	184
7.4 Pucará de Uspallata	184
7.4.1 Estructura asociada	188
7.4.2 Conservación	190
7.5 Santa Elena	191
7.5.1 Conservación	195
7.6 Punta de Vacas 1	197
7.6.1 El Qhapaq Ñan	199
7.7 Punta de Vacas 2	201
7.8 Portezuelo Colorado	204
7.9 Petroglifo del Puente	207
7.9.1 Margen sur del río Mendoza	210
Capítulo 8: Definición estilística de los petroglifos	212
8.1 Estilos	213
8.1.1 Estilo I: circular imbricado	213
8.1.2 Estilo II: lineal anguloso	216
8.1.3 Estilo III: geométrico cuadrangular	219
8.2 Presencia de estilos por sitio	220
8.2.1 Cerro Tunduqueral	220
8.2.2 Petroglifo del Peñón	223
8.2.3 Uspallata Usina Sur	223
8.2.4 Pucará de Uspallata	224

8.2.5 Santa Elena.....	226
8.2.6 Punta de Vacas 1.....	228
8.2.7 Punta de Vacas 2.....	228
8.2.8 Portezuelo Colorado.....	229
8.2.9 Petroglifo del Puente.....	231
Capítulo 9: Configuración temporal y espacial del arte rupestre.....	233
9.1 Estilo I.....	235
9.1.1 Referentes visuales y formales.....	235
9.1.2 Propuesta cronocultural.....	243
9.2 Estilo II.....	245
9.2.1 Referentes visuales y formales.....	246
9.2.2 Propuesta cronocultural.....	251
9.3 Estilo III.....	255
9.3.1 Referentes visuales y formales.....	256
9.3.2 Propuesta cronocultural.....	263
9.4 Otras figuras, otros referentes.....	265
9.5 Superposiciones y yuxtaposiciones.....	269
9.6 Síntesis de la propuesta cronocultural.....	271
9.7 Estilos y motivos al interior de los sitios.....	273
9.7.1 Cerro Tunduqueral.....	273
9.7.2 Uspallata Usina Sur y Santa Elena.....	276
9.7.3 Pucará de Uspallata y Petroglifo del Peñón.....	280
9.7.4 Punta de Vacas 1, Punta de Vacas 2 y Portezuelo Colorado.....	281
9.7.5 Petroglifo del Puente.....	284
9.8 Perspectiva microrregional comparativa.....	286
Capítulo 10: Conclusiones.....	291
10.1 Síntesis de la configuración espacio-temporal del arte rupestre de la cuenca alta del río Mendoza.....	293
10.2 En relación a los objetivos e hipótesis.....	299
10.3 El patrimonio como ensamblaje.....	303
10.4 Perspectivas futuras.....	309

Bibliografía	313
Anexo 1. Calcos	345
Anexo 2. Tablas de datos	374
a. Tabla de soportes.....	375
b. Tabla de paneles.....	378
c. Tabla de motivos figurativo.....	383
d. Tabla de motivos no figurativos.....	388

Índice de Tablas

Tabla 1: Síntesis de los datos paleodemográficos e isotópicos para el Valle de Uspallata.	61
Tabla 2: Clasificación de los motivos de arte rupestre, <i>sensu</i> Rusconi (1962).....	76
Tabla 3: Resultados de los fechados por C14 obtenidos en los sitios excavados dentro de la Estancia Tierras Blancas.....	87
Tabla 4: Concepciones del arte y temas abordados según distintos marcos teóricos de arqueología del arte.....	102
Tabla 5: Unidades de análisis relevadas en esta tesis.....	125
Tabla 6: Tipos y subtipos de motivos figurativos.....	135
Tabla 7: Ejemplo de motivos no figurativos -tipos y formas geométricas-.....	136
Tabla 8: Forma numérica, nominal y gráfica de entender los criterios de orientación e inclinación aplicados al análisis de paneles.....	141
Tabla 9: Caracterización de los paneles en cuanto a disposición de figuras y ocupación de las representaciones.....	142
Tabla 10: Variables específicas de motivos figurativos.....	149
Tabla 11: Ejemplos de apéndices y decoraciones -y combinación entre ambos- en motivos no figurativos.....	150
Tabla 12: Soportes del Cerro Tunduqueral.....	164
Tabla 13: Paneles en Cerro Tunduqueral.....	167
Tabla 14: Figuras por panel en Cerro Tunduqueral.....	169
Tabla 15: Normas legales provinciales y municipales referidas a la protección del patrimonio.....	174
Tabla 16: Características de los paneles del soporte 1 de Uspallata Usina Sur.....	182
Tabla 17: Figuras por panel en Uspallata Usina Sur,	

discriminada por tipo y subtipo de motivos.....	182
Tabla 18: Paneles con grabados en Pucará de Uspallata.....	188
Tabla 19: Figuras por soporte, divididas por tipo y subtipos presentes en Pucará de Uspallata.	188
Tabla 20: Sectores del soporte 1 de Santa Elena.....	194
Tabla 21: Figuras en el sitio Santa Elena, según tipos de motivos.....	194
Tabla 22: Tipos de motivos por panel presentes en Punta de Vacas 2.....	203
Tabla 23: Paneles con petroglifos en Portezuelo Colorado.....	206
Tabla 24: Tipos de figuras por panel en el sitio Portezuelo Colorado.....	207
Tabla 25: Estilos presentes en los petroglifos de la cuenca alta del río Mendoza, distribución por sitios.	213
Tabla 26: Tipos de motivos de Estilo I.....	216
Tabla 27: Tipos de motivos Estilo II.....	218
Tabla 28: Tipos de motivos Estilo III.	220
Tabla 29: Cantidad de motivos figurativos y no figurativos -y subclasificaciones- según los estilos definidos para Cerro Tunduqueral.....	221
Tabla 30: Motivos -y subclasificaciones- por estilo en Uspallata Usina Sur.....	224
Tabla 31: Motivos de Estilo I y sin identificar del Pucará de Uspallata.....	225
Tabla 32: Figuras sin identificar y del Estilo I de Pucará de Uspallata.....	226
Tabla 33: Estilos en soporte 2 de Santa Elena, divididos por tipos y subtipos.....	227
Tabla 34: Tipos de figuras según estilo en Santa Elena.....	227
Tabla 35: Estilos registrados en Punta de Vacas 2.....	228
Tabla 36: Estilos registrados en el sitio Portezuelo Colorado.....	229
Tabla 37: Tipos de motivos según estilo en Portezuelo Colorado.....	231
Tabla 38: Estilos presentes en Petroglifo del Puente.	232
Tabla 39: Tipos de motivos según estilos en Petroglifo del Puente.....	232

Tabla 40: Superposiciones registradas en el arte rupestre de la cuenca alta del río Mendoza	270
---	-----

Índice de Figuras

Figura 1: Límites políticos provinciales que atraviesa el curso del río Mendoza.....	30
Figura 2: Cuenca del río Mendoza y subdivisiones.....	31
Figura 3: Afluentes del río Mendoza en su Cuenca Alta.....	36
Figura 4: Principales quebradas y picos del río Mendoza en su Cuenca Alta.....	37
Figura 5: Especies de fauna de la cuenca alta del río Mendoza.....	40
Figura 6: Especies de flora de la cuenca alta del río Mendoza.....	40
Figura 7: Sitios rupestres de la Cuenca Alta del río Mendoza.....	41
Figura 8: Punta de Vacas y alrededores.....	44
Figura 9: Vistas del valle de Uspallata.....	46
Figura 10: Sitios con ocupaciones cazadoras recolectoras en el área de estudio.....	53
Figura 13: Fotografías y dibujos de los petroglifos que releva Metraux (1929) en la localidad de Viluco.....	58
Figura 14: Fotografía de Carlos Rusconi junto al petroglifo del Peñón.....	67
Figura 15: Plano parcial de Uspallata con algunos yacimientos arqueológicos <i>sensu</i> Rusconi (1962).....	71
Figura 16: Potrero Las Colonias.....	73
Figura 17: Fotografías con tizados de uno de los soportes grabados en Pucará de Uspallata.....	78
Figura 18: Petroglifo de Zanjón Amarillo (Fitz Gerald 1899, p. 304).....	83

Figura 19: Uno de los paredones con petroglifos en A° Campos Borbarán; al pie se observa la excavación.....	87
Figura 20: Representaciones rupestres Aguada en el valle de Calingasta.....	90
Figura 21: Sitios arqueológicos y tramos de vialidad incaica en el área de estudio	93
Figura 22: Ejemplos de sitios con grabados en Chile Central.....	94
Figura 23: Esquema con las diferentes unidades de análisis según las escalas espaciales.....	125
Figura 24: Esquema de clasificación de motivos.....	134
Figura 25: Diferentes técnicas empleadas en la confección de grabados en la cuenca alta del río Mendoza.....	145
Figura 26: Ejemplos de superposición y yuxtaposición.....	145
Figura 27: Ejemplo de sectorización de panel para determinar el lugar de cada figura respecto a dicha unidad de análisis.....	146
Figura 28: Distintos relevamientos realizados en la zona de estudio.....	152
Figura 29: Planialtimetría del sitio arqueológico Cerro Tunduqueral.....	162
Figura 30: Grupos de soportes de Cerro Tunduqueral.....	162
Figura 31: Fotografías aéreas de Cerro Tunduqueral.....	165
Figura 32: Localización de Uspallata Norte, Tunduqueral Norte, Cerro Tunduqueral y Alero Tunduqueral.....	170
Figura 33: Alero Tunduqueral y área arqueológica Uspallata Norte.....	173
Figura 34: Afectaciones en Cerro Tunduqueral.....	175
Figura 35: Tareas de relevamiento en el Petroglifo del Peñón.....	177
Figura 36: Detalle de las figuras de 'El Peñón', resaltadas digitalmente.....	178
Figura 37: Grutas, ermitas y pintadas en El Peñón; se destaca la ubicación de los petroglifos.....	179
Figura 38: Emplazamiento del soporte 1 de Uspallata Usina Sur.....	180

Figura 39: Material bioarqueológico y ajuar funerario de Uspallata Usina Sur.....	183
Figura 40: Cerrillo donde se encuentran los soportes con arte rupestre y la estructura del Pucará de Uspallata.....	186
Figura 41: Vistas desde la estructura ubicada en la cima del cerrillo que conforma el Pucará de Uspallata.....	187
Figura 42: Planimetría de la estructura ubicada en la cima del cerrillo. Se indica el sector donde se realizó el sondeo.	189
Figura 43: Relevamiento del sitio Pucará de Uspallata en 2015.....	190
Figura 44: Petroglifos del Pucará de Uspallata trasladados por C. Rusconi al Museo de Ciencias Naturales Cornelio Moyano en la década de 1930.....	191
Figura 45: Soportes de Santa Elena, junto a la Ruta Provincial N° 13.....	193
Figura 46: Soporte 1 de Santa Elena, con división por sectores.....	193
Figura 47: Vista desde los soportes con arte rupestre de Santa Elena hacia el noroeste.....	195
Figura 48: Afectaciones en el Sitio Santa Elena.....	196
Figura 49: Confluencia de los ríos Las Cuevas y Tupungato, vista hacia el suroeste.....	197
Figura 50: Soporte 1 del sitio Punta de Vacas 1, con piqueteados aislados.....	198
Figura 51: Grabados del soporte 2 de Punta de Vacas 1.....	199
Figura 52: Ubicación de los soportes con grabados de PdV 1 y 2 y de la traza del Qhapaq Ñan en la confluencia de los ríos de Las Cuevas y Tupungato.....	200
Figura 53: Tramo del Camino Inca relevado en la terraza de la confluencia de los ríos de Las Cuevas y Tupungato.....	201
Figura 54: Emplazamiento del soporte con grabados de PdV2, vista hacia el este donde el río hace una curva y cambia de rumbo hacia el noreste.	202
Figura 55: Emplazamiento del sitio Portezuelo Colorado.....	205
Figura 56: Ubicación del Petroglifo del Puente. Se destaca el río Mendoza, el arroyo Colorado y el antiguo puente del ferrocarril.....	208

Figura 57: Petroglifo del Puente. Los puntos blancos indican los lugares donde se encuentran las figuras grabadas. Atrás del bloque está la Ruta Nacional 7.....	209
Figura 58: Sitios cercanos al Petroglifo del Puente, sobre la margen sur del río Mendoza.....	211
Figura 59: Calco del panel principal (E) del Soporte de Uspallata Usina Sur.....	224
Figura 60: Soporte 9 del sitio Portezuelo Colorado.....	230
Figura 61: Similitudes visuales entre la cerámica Agrelo y el arte rupestre del Estilo I.....	238
Figura 62: Estructuras habitacionales y otras de patrones circulares.....	240
Figura 63: Motivos mascariformes en el área de estudio y zonas aledañas.....	243
Figura 64: Relación entre el Estilo I de arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua y el Estilo II de la cuenca superior del río Mendoza.....	248
Figura 65: Patrones de diseño no cuzqueño hallados en la cerámica Viluco Inca Mixto.....	250
Figura 66: Petroglifos asignados al Estilo II, perteneciente al Periodo Tardío Chile central.....	257
Figura 67: Referentes visuales del Estilo III de arte rupestre para el área de estudio.....	258
Figura 68: Sitios con arte rupestre incaico en el Centro Oeste Argentino.....	260
Figura 69: Escena de Cerro Tunduqueral, Estilo III, antropomorfo con camélido.....	262
Figura 70: Motivos sin identificar estilo, algunos presumiblemente de influencia Aguada.....	267
Figura 71: Cerro Tunduqueral visto desde la cresta ubicada al sur.....	275
Figura 72: Emplazamientos de los sitios Uspallata Usina Sur y Santa Elena.....	278
Figura 73: Localización de los sitios de la localidad de Punta de Vacas e inmediaciones en relación a rutas de movilidad.....	282
Figura 74: Distribución de estilos por sitio.....	287

Resumen

Se describen y analizan nueve sitios rupestres ubicados en la cuenca alta del río Mendoza, noroeste de la provincia homónima. Dichos sitios se concentran en el valle de Uspallata (Cerro Tunduqueral, Petroglifo del Peñón, Pucará de Uspallata, Santa Elena y Uspallata Usina Sur) y en las cercanías de la localidad de Punta de Vacas (Punta de Vacas 1 y 2, Portezuelo Colorado y Petroglifo del Puente). A partir del registro y análisis sistemático, contemplando distintas escalas y unidades de análisis, se definen tres estilos para el arte rupestre de la región. Estos grupos estilísticos, tras la comparación con diferentes referentes visuales susceptibles de ser datados por métodos absolutos (cerámica, arquitectura, textiles), permiten postular una aproximación cronocultural, en relación a sus propias características y al marco contextual que brindan otros proxys arqueológicos sobre la prehistoria regional. A su vez, esta propuesta cronocultural se discute desde perspectivas teóricas vinculadas a la Arqueología del Paisaje, la Biogeografía, la Semiótica y la Teoría de Práctica.

Así, el Estilo I de arte rupestre, habría comenzado a desarrollarse durante el periodo Agroalfarero Temprano (500/300 a.C. al 500 d.C.), con persistencia de varios siglos e intensificándose durante el Periodo Medio (siglos VI y XII d.C.) en consonancia con el establecimiento de las personas en asentamientos estables en la parte baja del valle de Uspallata y un cambio importante en su forma de vida derivado de una subsistencia basada en una economía agropastoril; en esta época, el arte rupestre reflejaría prácticas comunes entre las poblaciones del noroeste de Mendoza y suroeste de San Juan, asociadas a la formación de una identidad comunitaria. Por su parte, tanto el Estilo II como el III marcarían un cambio en la forma de hacer grabados a partir de la llegada de los incas a la región, aunque asociados a dinámicas sociales diferentes. El primero, vinculado al contacto entre las poblaciones locales con grupos humanos desplazados, posiblemente desde Chile Central, quienes aportan nuevos referentes visuales que se

conjugan con la práctica previa de hacer grabados y reelaboran una identidad comunitaria. Por su parte, el Estilo III coexistiría en el tiempo con el anterior, pero sería propiamente incaico y estaría manufacturado bajo otra lógica, la del Tawantinsuyu apropiándose de nuevos territorios.

Abstract

Nine rock art sites located in the upper Mendoza river basin, northwestern Mendoza province, are described and analyzed. These sites are concentrated in the Uspallata valley (Cerro Tunduqueral, Petroglifo del Peñon, Pucará de Uspallata, Santa Elena and Uspallata Usina Sur) and near the town of Punta de Vacas (Punta de Vacas 1 and 2, Portezuelo Colorado and Petroglifo del Puente). From the record and systematic analysis, considering different scales and units of analysis, three styles are defined for the rock art of the region. These stylistic groups, after comparison with different visual references susceptible of being dated by absolute methods (ceramics, architecture, textiles), allow us to postulate a chronocultural approach, in relation to their own characteristics and to the contextual framework provided by other archaeological proxies on regional prehistory. In turn, this chronocultural proposal is discussed from theoretical perspectives linked to Landscape Archaeology, Biogeography, Semiotics and Practice Theory.

So, Style I rock art would have begun to develop during the Early Agro-Pottery period (500/300 B.C. to 500 A.D.), persisting for several centuries and intensifying during the Middle Period (VI and XII centuries A.D.) in consonance with the establishment of people in stable settlements in the lower part of the Uspallata Valley and an important change in their way of life derived from a subsistence based on an agro-pastoral economy; at this time, the rock art would reflect common practices among the populations of northwestern Mendoza and southwestern San Juan, associated with the formation of a community identity. On the other hand, both Style II and Style III would mark a change in the way of making engravings after the arrival of the Incas in the region, although associated with different social dynamics. Style II appears to be linked to contact between local populations and displaced human groups, possibly from Central Chile, who brought new visual references that combined with the previous practice of engraving and reworked a community identity. Style III, on the other hand,

would coexist in time with the previous one, but would be properly Inca and would be manufactured under another logic, that of the Tawantinsuyu appropriating new territories.

CAPÍTULO 1

Introducción



Luego de un trabajo de investigación de varios años, esta tesis condensa la información obtenida a partir del registro y análisis de los sitios rupestres de la cuenca alta del río Mendoza, el curso de agua más importante del noroeste de la provincia homónima, que en conjunto con sus tributarios, articula el tránsito y quehacer de las personas desde tiempos prehistóricos. En esta área de investigación, ubicada en el noroeste de la provincia, se identifican un total de nueve sitios, concentrados en dos zonas, ambas cordilleranas: la primera, el valle de Uspallata; la segunda, la confluencia de los ríos Las Vacas, Las Cuevas y Tupungato, desde donde el río Mendoza toma su nombre, en las cercanías de la localidad de Punta de Vacas.

Concretamente, se presenta el análisis de los sitios Cerro Tunduqueral, Petroglifo del Peñón, Uspallata Usina Sur, Pucará y Santa Elena, ubicados en el valle de Uspallata, y de Punta de Vacas 1, Punta de Vacas 2, Portezuelo Colorado y Petroglifo del Puente, en las nacientes del río Mendoza. Mientras que los sitios de Uspallata resultan conocidos desde décadas anteriores fruto del trabajo de diversos autores, los de Punta de Vacas, en su mayoría, son producto de las tareas de prospección llevadas a cabo en el marco de esta tesis.

El valle de Uspallata es foco de trabajos arqueológicos desde principios del siglo pasado, sobre todo en lo que respecta a estudios bioarqueológicos, cerámicos, faunísticos y líticos -desde los registros de cazadores-recolectores hasta la conquista española- y de estructuras y vialidad incaica. Por su parte, la arqueología de la Cordillera Frontal y Principal es menos conocida, las investigaciones se han volcado a ese sector cordillerano de mayores alturas en la última década, a excepción de los trabajos relacionados a la

capacocha incaica de Cerro Aconcagua. Aunque existen investigaciones sobre arte rupestre en Uspallata, las conclusiones emanadas de ellas no integran el registro rupestre con otras materialidades arqueológicas, salvo escasas excepciones. Sin embargo, considerando que la manufactura de petroglifos no puede ser entendida como una práctica aislada del resto de las actividades que la gente llevaba a cabo en el pasado, tanto los sitios como los grabados son contemplados en el marco del conocimiento de la prehistoria regional.

Así, teniendo en cuenta el contexto regional -ampliado a zonas vecinas como los valles andinos de la provincia de San Juan y sectores de Chile Central y el Norte Chico- y a partir de perspectivas teóricas claras y una propuesta metodológica rigurosa, se intenta dar respuesta a **preguntas de investigación** respecto al surgimiento, mantenimiento y modificaciones en la práctica de manufacturar petroglifos en la cuenca alta del río Mendoza durante tiempos prehispánicos. Los cuestionamientos se relacionan a cómo y cuándo emergió la tradición de hacer grabados en la cuenca alta del río Mendoza, cómo esta práctica cambió en el tiempo y en el paisaje y en relación a qué eventos, quiénes se involucraron en su manufactura, y cómo mediaron los petroglifos en las relaciones que las personas establecían entre sí y con su entorno.

Estas preguntas se centran en la *práctica de hacer grabados*, entendiéndola como una forma de hacer temporal y espacialmente situada, en la que agentes y estructuras se relacionan recursivamente (Bourdieu 2002 [1972], 1990; Giddens 1995 [1984]; Shanks y Tilley 1987; Pauketat 2001a; Vigliani 2016; entre otros). Al comprender al arte rupestre como una manifestación cultural y social, se la entiende como la materialización de una forma de pensamiento que se basa en formas visuales y tiene como objetivo el de significar, teniendo así un afán comunicativo (Troncoso 2008a). Definir el arte rupestre como sistema de representación visual implica reconocerlo como *sistema semiótico* (Troncoso 2002, 2005, 2008a), con características materiales que lo hacen plausible de ser analizado bajo un *método formal*, que da cuenta de las reglas que definen la producción tanto a nivel visual como espacial (Taçon y Chippindale 1998).

Además, el arte rupestre posee ciertas características que lo hacen particularmente apropiado para la circulación de información, como su durabilidad y el estar anclado en determinados rasgos del paisaje (David y Lourandos 1998). En tanto materialidad

arqueológica, constituye un buen indicador para evaluar los flujos de información, la naturaleza de las redes sociales y la dinámica territorial de los grupos humanos (McDonald y Veth 2012), en tanto que los grabados pueden considerarse como marcas que permiten la socialización del paisaje a fin de lograr el acceso y control de ciertos espacios (Taçon 1994). Así, se sugiere que los petroglifos resultan idóneos como medios de comunicación visual y circulación de información sobre identidad grupal (Wobst 1977), mayormente orientada a la demarcación de identidades comunitarias (Hernando 2018) y/o territorios, así como a la creación y refuerzo de lazos sociales (David y Lourandos 1998).

1.1 Objetivos

Considerando lo anterior, es que se plantean los objetivos de esta tesis. Para su consecución se parte desde el registro sistemático de los petroglifos y de sus emplazamientos -que tiene en cuenta tanto las características formales, visuales, técnicas y espaciales-, con pautas y procedimientos metodológicos claros. Además, para el análisis visual y formal de los motivos se considera múltiples escalas y variables, siguiendo lineamientos y conceptos teóricos explícitos.

Objetivo general:

- Contribuir al conocimiento de los procesos de organización, formas de comunicación y de habitar el espacio por parte de las sociedades prehispánicas que habitaron la región, a partir de la formulación de secuencias estilísticas basadas en un registro sistemático de las manifestaciones rupestres -que tenga en cuenta tanto las características formales, visuales, técnicas y espaciales de los petroglifos-.

Objetivos específicos:

- Caracterizar el arte rupestre de la cuenca alta del río Mendoza a través del análisis de cada uno de los sitios que se toman en consideración, atendiendo a los aspectos espaciales, visuales y técnicos de la producción rupestre.
- Obtener, a partir de la definición de estilos, una secuencia cronológica relativa del arte rupestre regional que permita el planteo y discusión del desarrollo cultural prehispánico.
- Evaluar desde los estudios de arte rupestre, dinámicas de comunicación y apropiación del espacio entre diferentes grupos prehispánicos que habitaron la cuenca alta del río Mendoza, contrastando y complementando los resultados con la evidencia proveniente de otras clases de materialidad arqueológica.
- Generar un corpus de información válido para ser empleado en planes de gestión y conservación preventiva de estos bienes patrimoniales, teniendo en cuenta su progresivo deterioro y/o pérdida de los petroglifos.

1.2 Hipótesis

En consonancia con los objetivos propuestos, a partir de la conceptualización del arte rupestre como un constituyente más del registro arqueológico, y en base al conocimiento que se tiene de las características geoambientales del área de estudio y sobre la prehistoria regional, se proponen las siguientes hipótesis de investigación:

- **Hip. 1:** Se espera que existan estilos diferenciados en los sitios rupestres de la cuenca alta del río Mendoza, y que estos estilos se sucedan en el tiempo; serían producto de las variaciones en los procesos de poblamiento y asentamiento de poblaciones en la región en tiempos prehispánicos.
- **Hip. 2:** Las diferencias estilísticas en el arte rupestre de la cuenca alta del río Mendoza se explicarían por la prevalencia de los procesos locales y por la comunicación entre los agentes locales y poblaciones circundantes, incluso transcordilleranas.
- **Hip. 3:** Además de los aspectos simbólicos que serían propios del arte rupestre, algunos grabados estarían vinculados a la marcación de límites

territoriales y rutas de movilidad, como así también a procesos de apropiación del paisaje en momentos de conquista incaica.

1.2 Estructura de la tesis

Esta tesis se estructura en tres partes, cada una en función a diferentes preguntas en pos de la consecución del objetivo de investigación. Estas partes están a su vez compuestas por un número variable de capítulos, con sus correspondientes subdivisiones que intentan hacer más ordenada su lectura.

La **primera parte** intenta responder a **cuándo y dónde**, es decir, en qué espacio y marco temporal se desarrolla el arte rupestre de la región. Así, en el **Capítulo 2** se describe geográfica, geológica y ambientalmente la cuenca alta del río Mendoza, haciendo hincapié en las localidades donde se concentran los sitios rupestres, es decir, Uspallata y Punta de Vacas. El **Capítulo 3** sintetiza el marco temporal de la ejecución de los grabados, a partir de la caracterización de la prehistoria regional, desde los primeros pobladores hasta la llegada del Tawantinsuyu al área de estudio, en la que se incorpora información proveniente de investigaciones sobre diferentes *proxys* arqueológicos. Para finalizar esta parte, en el **Capítulo 4** se hace un repaso por los antecedentes de investigación sobre arte rupestre. Se señalan con exhaustividad los propios del área de estudio, y se incorporan los de áreas vecinas como el valle de Uco, el suroeste de la provincia de San Juan y los valles centrales de Chile.

La **segunda parte** de esta tesis se articula bajo las preguntas **desde dónde y cómo**, es decir, desde qué perspectivas teóricas se considera el arte rupestre y cómo se aborda el registro metodológicamente. Así, el **Capítulo 5** aborda los enfoques teóricos, discutiendo en primer término cómo se considera el arte rupestre en tanto materialidad visual, para luego conceptualizar los términos de *código* y *estilo* en función de la capacidad comunicativa de los petroglifos. Este capítulo también incluye la caracterización de términos biogeográficos como espacios *internodales* y *fronteras*, así como el desarrollo del concepto de *paisajes*; luego, se trata a la *práctica*, concibiendo al 'hacer grabados' como un articulador de la identidad de los grupos, y detallando

conceptos como *agencia, estructura e identidad*. Finalmente, el Capítulo 5 concluye con apuntes sobre *patrimonio*, en función al cuarto objetivo específico propuesto.

Respecto al **Capítulo 6**, en él se desarrollan las estrategias metodológicas con las que se busca dar respuesta a las preguntas de investigación formuladas. Se caracterizan las unidades de análisis (paisajes, sitios, soportes, paneles y figuras) y sus múltiples escalas, así como las variables indagadas. Además, se explicitan los procedimientos según las instancias de trabajo, en campo o en laboratorio.

En cuanto a la **tercera parte**, está integrada bajo las preguntas **cuánto, quiénes y para qué**. Es decir, la caracterización cuanti y cualitativa del registro rupestre del área de estudio y la definición de estilos sobre la que se proponen aproximaciones sobre su cronología relativa, sus autores y las dinámicas sociales en las que la práctica de hacer grabados se inserta. El **Capítulo 7** consiste en la descripción de cada sitio, fundamentalmente en tres aspectos: la caracterización del registro rupestre, la asociación con otros sitios o materialidades arqueológicas, y la conservación. Por su parte, en el **Capítulo 8** se da cuenta de los tres estilos identificados para el arte rupestre de la región de estudio, determinados a partir del análisis de los atributos técnicos, métricos y visuales de las figuras, sumado a la orientación e inclinación, las condiciones de visibilidad y visibilización y la intensidad de ocupación de paneles y soportes. Así, en este capítulo se caracterizan el Estilo I o circular imbricado; el Estilo II o lineal anguloso, y el Estilo III o geométrico cuadrangular, y se da cuenta de su presencia según cada sitio.

El **Capítulo 9** retoma la definición estilística para proponer una aproximación cronológica (o cronocultural, como se explica en el capítulo) y de qué manera los petroglifos de cada estilo podrían configurar el espacio. Así, para cada estilo se describen los referentes visuales y formales con los que se basa la propuesta cronocultural, y se discute dicha propuesta. Además, se da cuenta de algunas figuras que, aunque no constituyen un estilo, pueden tener otros referentes y por tanto, otra cronología. Tras sintetizarse la propuesta cronocultural, se desarrolla lo referido a la configuración espacial del arte rupestre, en primer término, con la disposición de motivos y estilos al interior de los sitios, y luego en función a las dos regiones analizadas, valle de Uspallata y cercanías de la localidad de Punta de Vacas, en una perspectiva comparativa entre ambas. Las conclusiones de esta tesis están expresadas en el **Capítulo 10**, donde se

presenta la síntesis y discusión de la configuración espacial y temporal del arte rupestre de la cuenca alta del río Mendoza y se realiza un balance final en relación al cumplimiento de los objetivos de investigación y la contrastación de las hipótesis. También se esbozan algunas cuestiones acerca del arte rupestre como bien patrimonial, en consonancia con el estado de conservación del registro y los actores que interactúan con él, y se plantean consideraciones acerca del trabajo de investigación aquí realizado.

Finalmente, se incluyen las **referencias bibliográficas** y algunos documentos **anexos**, como los calcos obtenidos mediante tratamiento fotográfico, y las tablas con los datos utilizados para la caracterización de soportes, paneles y figuras.



PRIMERA PARTE

Dónde y Cuándo

*Dicen que en las cimeras apretadas
de la próxima sierra hay alimañas
que el valle no conoce y que en la sombra,
como greñas, desprende la montaña.*

*Me va ganando el corazón el frío
de la cumbre cercana. Pienso: acaso
los muertos que dejaron por impuras
las ciudades, elijan el regazo
recóndito de los desfiladeros
de tajo azul, que ningún alba baña,
¡y al espesar la noche sus betunes
como una mar invadan la montaña!*

*Tronchad los leños tercros y fragantes,
salvias y pinos chisporroteadores,
y apretad bien el corro en torno al fuego,
que hace frío y angustia, leñadores!*

Fragmento de 'La montaña de noche',
Gabriela Mistral, 1922

CAPÍTULO 2

Caracterización geo-ambiental



La zona geográfica de investigación aquí presentada se denomina 'Cuenca Alta del río Mendoza', entendiendo a la cuenca hidrográfica como el territorio o superficie drenada por un cauce principal, incluidos afluentes o tributarios, en este caso el río Mendoza. La cuenca es un territorio en el cual naturalmente discurren todas las aguas (provenientes de precipitaciones, deshielos, acuíferos, etc.), y su espacialidad es independiente de fronteras político-administrativas nacionales o internacionales (Aguirre Núñez 2011). Dado que el agua es el principal recurso en el que basan su desarrollo las comunidades, las cuencas hidrográficas permiten la integración de las sociedades y el territorio a partir del sistema hídrico.

El sector geográfico de investigación se localiza en el noroeste de la provincia de Mendoza y pertenece a la subárea arqueológica del Centro Oeste Argentino (COA). Este es un sector del Área Andina Meridional que se extiende desde el río Jáchal-Zanjón (San Juan) al río Diamante (Mendoza), y del río Desaguadero (límite natural y político que divide Mendoza de San Luis) hasta la Cordillera de los Andes (Lagiglia 1977a; Bárcena 2002). La cuenca del Río Mendoza drena por alrededor de 270 km al este de la Cordillera de Los Andes sobre un área de 19553 km² (Departamento General de Irrigación 2016). En su curso, la altitud varía desde los 6000 msnm., en la Cordillera Principal, límite con Chile, hasta los 600 msnm, cuando desemboca las lagunas de Guanacache, en el límite noreste entre San Juan y Mendoza. En cuanto a sus límites políticos, nace en la localidad de Las Cuevas, departamento de Las Heras, pasando en su curso por los departamentos de Luján de Cuyo, Maipú, General San Martín y Lavalle (Figura 1). Por otra parte, la cuenca del río sirve como espacio en el que se desarrollaron importantes obras viales y

ferroviarias, como la Ruta Nacional N°7 que conecta la provincia con Chile a través del Paso Internacional Cristo Redentor, y el Ferrocarril Trasandino, en funcionamiento entre 1910 y 1984. Este trabajo se centra específicamente en los sitios arqueológicos rupestres ubicados en la cuenca alta del río, sobre todo en las cercanías a las localidades de Punta de Vacas y Uspallata, ambas en el departamento de Las Heras.

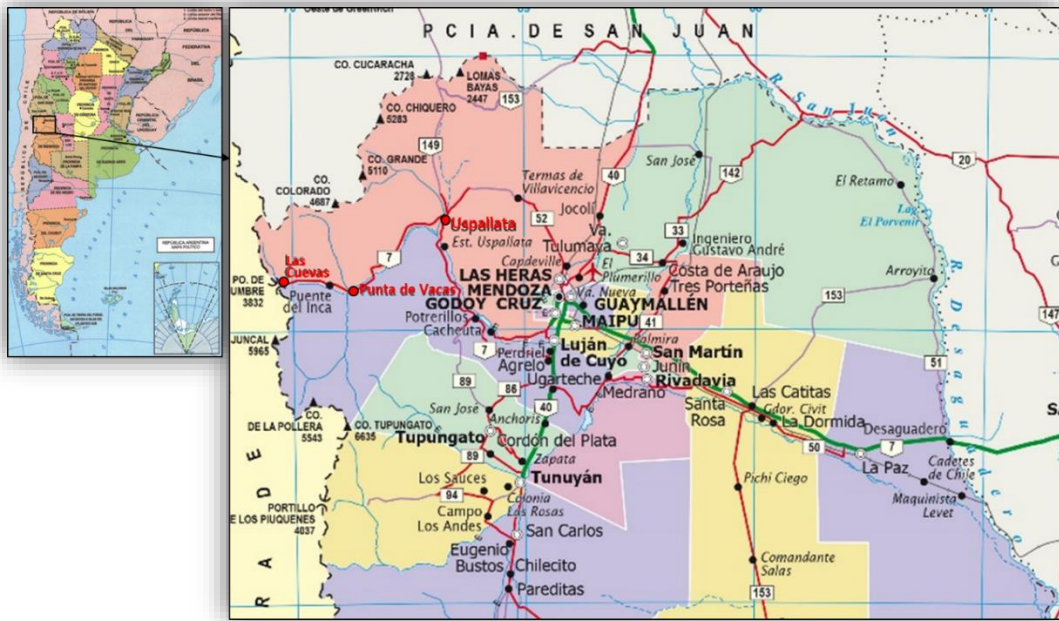


Figura 1: Límites políticos provinciales que atraviesa el curso del río Mendoza. Se han resaltado en rojo las localidades destacadas en esta tesis: Las Cuevas, Punta de Vacas y Uspallata (de oeste a este). Elaboración a partir de cartografía del Instituto Geográfico Nacional.

Según documentos del Departamento General de Irrigación de la provincia de Mendoza (2016), la cuenca del río Mendoza puede dividirse en cuenca alta, media y baja (Figura 2). La división comprende:

- Cuenca Alta: porción de aproximadamente 90 km de frente cordillerano que supera los 5.600 km² de superficie. En su zona de recolección hidráulica se destacan cerros elevados por encima de los 5.500 msnm., casi todos acopiadores de la nieve anual. El frente cordillerano de confluencia que alimenta el nacimiento del río Mendoza se compone del río Tupungato y el río Las Cuevas. A 2 km. de esta confluencia ya recibe su

primer afluente: el río de Las Vacas. El río Mendoza, una vez formado, corre en dirección noreste. Luego, describe un amplio codo que se dirige hacia el Sudoeste a través de las localidades de Uspallata, Potrerillos y Cacheuta.

- Cuenca Media: a partir de la localidad de Cacheuta (departamento de Luján de Cuyo), el río se orienta hacia el este y es regulado por diferentes obras de captación y obras de conducción, como diques y represas y canales e hijuelas, respectivamente. En esta parte de la cuenca se concentra el Oasis Norte.
- Cuenca Baja: a partir de la localidad de San Roque (departamento Maipú), el cauce toma rumbo norte hasta desembocar de forma confusa en las Lagunas del Rosario, perteneciente al sistema de bañados de Guanacache. El cauce en esta zona es intermitente producto de los aprovechamientos que se realizan aguas arriba -gran parte del agua infiltra y es posible su captación a través de perforaciones profundas.

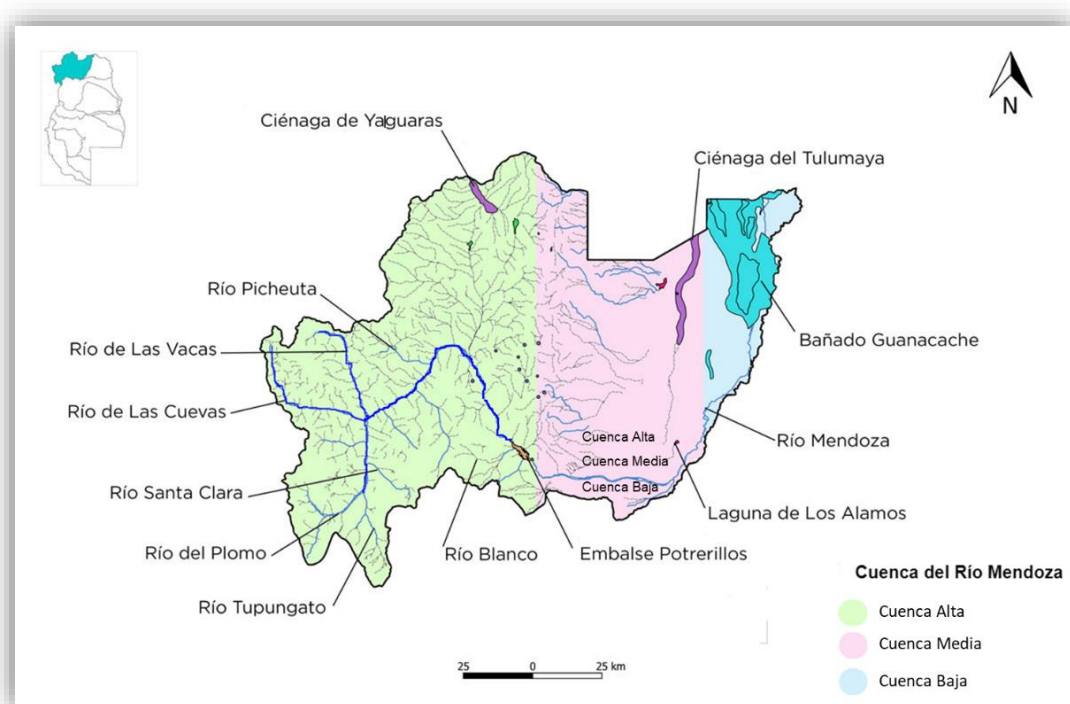


Figura 2: Cuenca del río Mendoza y subdivisiones. Se ha resaltado el tramo del río correspondiente a la cuenca alta, así como sus tributarios de Las Cuevas, Tupungato y de Las Vacas. Elaborado a partir de cartografía del Departamento General de Irrigación, 2016.

El tipo de clima continental de la cuenca resulta en grandes variaciones estacionales, mientras que el factor altitudinal tan variado (el río discurre desde picos de más de 6000msnm hasta desaguar a 600 msnm) contribuye a la existencia de grandes diferencias climáticas. En líneas generales, el clima actual de la cuenca en la parte baja es árido, en la media semiárido y en las zonas altas, húmedo de tundra (Martínez, s/f., en Departamento General de Irrigación 2016). En la cuenca superior del río Mendoza se registran menos de 220 mm de precipitaciones medias anuales –excepto en los sectores de altas cumbres¹-, las cuales en su mayoría ocurren durante verano y tienen un origen Atlántico (Capitanelli 1972). La cordillera de los Andes actúa como una sombra de lluvias, aunque sí recibe precipitaciones invernales significativas, mientras que las precipitaciones directas son limitadas y tienen mucha variabilidad interanual, asociada a procesos climáticos de amplia escala como El Niño Oscilación del Sur (Arias *et al.* 2021 y Nanavati *et al.* 2022, en Marsh *et al.* 2022). Dadas estas condiciones, la hidrología de la cuenca del río Mendoza podría caracterizarse como de carácter nivo-glacial (Bruniard 1994, en Cara *et al.* 2016): durante los meses invernales se produce la mayor cantidad de precipitaciones, la cual se acumula en forma de nieve y al comienzo de la primavera y durante la estación cálida, la nieve acumulada se derrite aumentando el caudal del río homónimo, con un máximo en los meses de diciembre y enero (Cara *et al.* 2016).

En cuanto a los ecosistemas por los que transcurre la cuenca del río, esta cuenca se localiza en la región de monte y cardonales de la prepuna y al norte de la cuenca un pequeño sector se ubica dentro de la región de estepas altoandinas (Daniele y Natenzon 1994). La subregión cardonales de la prepuna es la que domina toda la cuenca salvo un pequeño sector del norte, con suelos rocosos en los piedemontes, conos aluviales y quebradas; es un ambiente extrema aridez en el cual la vegetación dominante es la estepa arbustiva. Por su parte, la estepa altoandina se localiza en zonas de cordillera, sobre los 4.500 msnm.

¹ Las precipitaciones nivales de época invernal en las altas cumbres que rodean al Aconcagua alcanzan los 600 mm, y este régimen nival de alta montaña puede considerarse terminado por debajo de los 2000 msnm. (Capitanelli, 1972)

2.1 La Cuenca Alta del río Mendoza

El frente cordillerano que drena el río Mendoza se compone, como se mencionó, de tres ríos: de Las Vacas, que nace al sur de la ladera oriental del Aconcagua; el río de Las Cuevas que llega del oeste y el curso de agua que da origen al río Mendoza, el Tupungato, que llega desde el sur con aguas provenientes del cerro homónimo y de los cerros Nevados del Plomo y Juncal. Siguiendo la descripción que brinda Santiago Martínez (s/f, en Departamento General de Irrigación 2016), son múltiples los cursos de agua que alimentan los ríos principales. En el río de Las Vacas desembocan las aguas de las quebradas de Los Relinchos y Fiera mientras que el río de Las Cuevas tiene como principales afluentes las aguas provenientes de la quebrada de Horcones y Santa María. Para el caso del río Tupungato, llega desde el sur con sus aguas provenientes del deshielo en la alta montaña del glaciar homónimo, desde donde fluye con dirección norte recibiendo por margen izquierda las aguas del río Plomo que se forma del deshielo del cerro Nevado Plomo y del río Morado de las Toscas. Por margen izquierda también recibe las aguas del arroyo los Chorrillos y del río Blanco. Por margen derecha recibe las aguas de la quebrada del Salto, del arroyo Santa Clara y Quebrada Fea, cuyas aguas provienen de la falda occidental del Cordón del Plata (Figura 3)².

Una vez formado el río Mendoza en la confluencia del río Tupungato con el río de las Cuevas, corre en dirección noreste hasta llegar a las vías del ferrocarril Trasandino en el Kilómetro 108. En este tramo recibe por margen derecha las aguas de los ríos Colorado, Blanco y Casa de Piedra. Por margen izquierda recibe a los ríos Tambillos, Cortaderas, Picheuta y Ranchillos. A partir de este punto, el río Mendoza forma un amplio codo y se dirige hacia el sudoeste pasando por las localidades de Uspallata, Potrerillos y Cacheuta (Martínez s/f, en Departamento General de Irrigación 2016).

² La descripción de los afluentes, quebradas y picos de la Cuenca Alta del río Mendoza, así como la elaboración de cartografía ilustrativa tiene como fuentes los autores citados en el texto y también la información provista por el archivo formato .KML '*Mountains of Argentina 1.0*'. Se trata de un archivo colaborativo con la ubicación y nombre de quebradas, ríos y cerros de toda Argentina, elaborado a partir de cartas geográficas, relatos de viajeros y andinistas y trabajo con Sistemas de Información Geográfica. El archivo se puede descargar de forma gratuita, para ser utilizado en software como Google Earth, desde:

[http://www.montañasdeargentina.com.ar/Downloads/Mountains%20of%20Argentina/Mountains%20of%20Argentina%20V1.0%20\(1\).kml](http://www.montañasdeargentina.com.ar/Downloads/Mountains%20of%20Argentina/Mountains%20of%20Argentina%20V1.0%20(1).kml)

La cuenca alta del río tiene sus nacientes en el sector de Cordillera Principal o del Límite, aunque el río Mendoza como tal toma su nombre recién en la confluencia del de Las Cuevas, Tupungato y de Las Vacas, en la localidad de Punta de Vacas, en la Cordillera Frontal. La Cordillera Principal, la Frontal y la Precordillera son tres subunidades de la Cordillera de Los Andes, separadas entre sí por valles longitudinales y transversales. Para Abraham (2002), la división entre estas unidades es más geológica que biológica dado que los elementos orográficos ‘se encuentran estrechamente soldados entre sí’; están separados por valles longitudinales como el del río Tupungato en el caso de la Cordillera Principal con la Frontal, o por la depresión tectónica de Uspallata entre Cordillera Frontal y Precordillera (Figura 4).

La Cordillera Principal corresponde a una faja plegada y corrida con afloramientos de rocas continentales clásticas y calcáreas marinas jurásicas-cretácicas, y volcanitas, piroclastitas y psefitas terciarias (Ramos 1996, en Mikkan 1999: 111). Esta porción cordillerana tiene escurrimientos fluviales hacia las vertientes orientales y occidentales, es divisoria de aguas y ha sido tomada como referencia limítrofe entre Chile y Argentina. Aquí se encuentran varios picos por encima de los 6000msnm, entre los que destacan el Cerro Aconcagua (6969 msnm) y el Tupungato (6800 msnm) (Figura 4). Es el límite occidental del área de estudio,

‘una delgada y alargada faja de orientación meridiana de relieve montañoso elevado con alturas crecientes hacia el norte. Las serranías del sector son elongadas, en general de corta extensión, y se encuentran cortadas por la red de drenaje principal y afluentes, que en general tienen rumbo transversal a las estructuras. Resultado de la orogenia andina (sedimentos marinos mesozoicos plegados y fracturados durante el Terciario), hasta el río Diamante es muy elevada y angosta (no más de 25 km de ancho). Desde este río hacia el sur se ensancha (entre 50 y 70 km) y su altura disminuye.’ (Abraham 2002: s/p)

Las acumulaciones persistentes de hielo y nieve se dan en alturas superiores a los 5.000 m. Por debajo, predominan laderas y valles cubiertos por gigantes acarros de material suelto, disgregados por efecto de los violentos contrastes de temperatura. Durante los meses estivales, es posible franquearla por pasos de más de 3000 msnm., entre los que se encuentran el de Los Contrabandistas, Colorado, Potrero Escondido,

Iglesia, Bermejo, y de Navarro, que conectan la Cuenca Alta del río Mendoza con la Cuenca Alta del río Aconcagua, en el actual Chile (Durán *et al.* 2022). Según Durán y coautores (2022), estos pasos se mantuvieron activos hasta tiempos recientes, con un uso predominante de los de Bermejo e Iglesias que en el siglo XX pararon a denominarse Cristo Redentor.

Por su parte, la Cordillera Frontal, se origina en el extremo austral del altiplano (puna) y continúa hacia el sur atravesando las provincias de Catamarca, La Rioja, San Juan y Mendoza, en donde discurre al este de la Principal hasta el río Diamante (Muratti 2015). Está constituida por varios bloques con altitudes de entre 3000 y 6000 msnm: el cordón del Tigre, el cordón del Plata, del Portillo y de Santa Clara.

Es un macizo antiguo que fue plegado en el Paleozoico, luego ‘metamorfizado, intruído y erosionado para finalmente ser sobreelevado en bloque durante el Terciario simultáneamente con la Cordillera Principal y la Precordillera’ (Mikkan 1999: 89). Los materiales que la componen son rocas paleozoicas y permo-triásicas; la dinámica de las laderas está marcada predominantemente por la caída de derrubios por gravedad (por efecto del termoclastismo y/o crioclastismo), mientras que los cursos de agua - temporarios y permanentes- van formando conos aluvionales, a veces de gran tamaño (Mikkan 1999). En estos sectores cordilleranos de mayores alturas la rocosidad y pedregosidad, el relieve, la actividad morfodinámica y la fuerte agresividad climática del área inhiben la evolución de los suelos, por lo que predominan ‘suelos poco profundos con subsuelo rocoso y de incipiente evolución’ (Burkart *et al.* 1999).

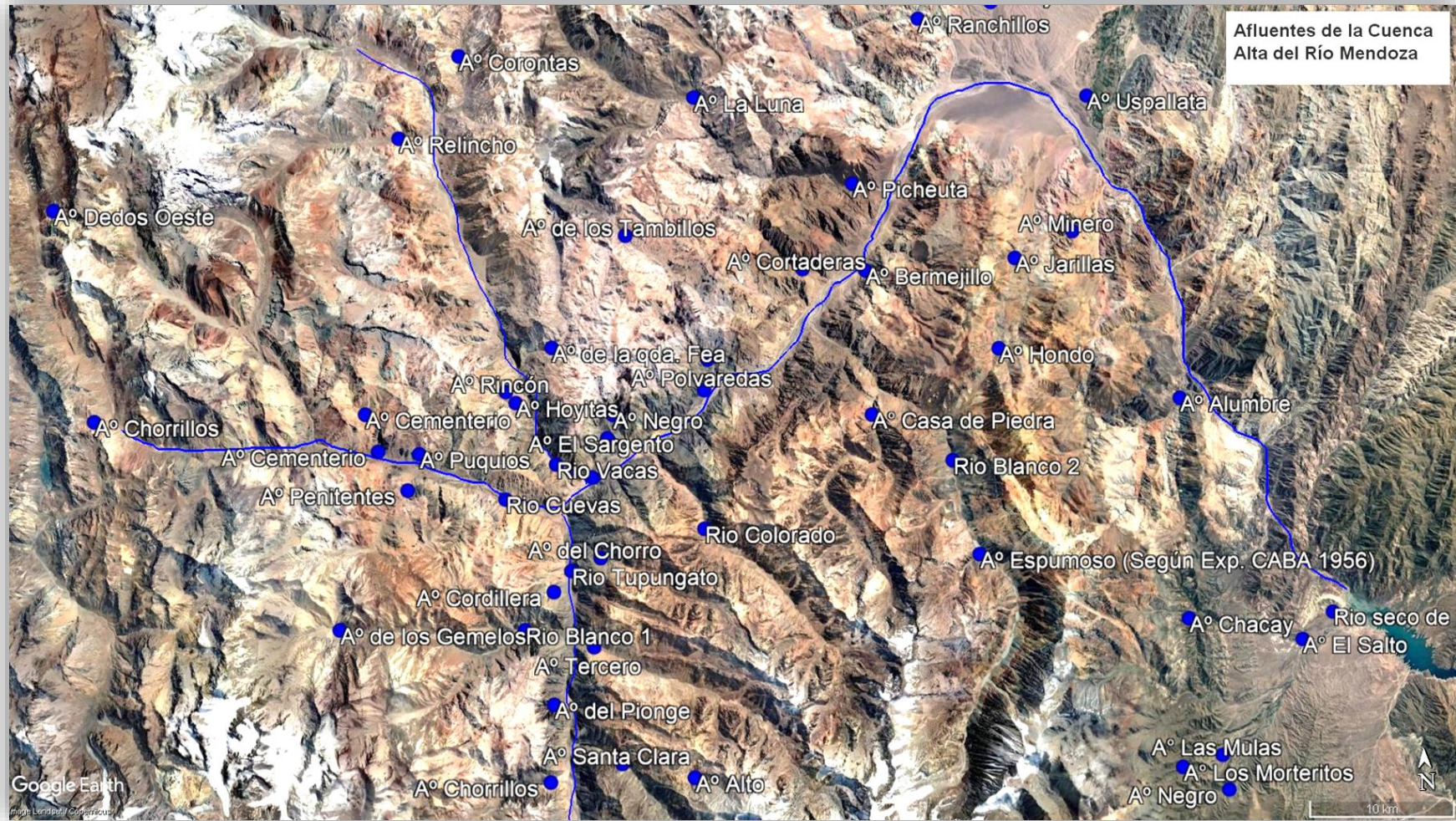


Figura 3: Afluentes del río Mendoza en su Cuenca Alta. Los cursos destacados en azul corresponden a los ríos de Las Cuevas, de Las Vacas, Tupungato y Mendoza. Elaboración en Google Earth a partir del archivo en formato .KML 'Mountains of Argentina 1.0'



Figura 4: Principales quebradas y picos del río Mendoza en su Cuenca Alta. Los cursos destacados en azul corresponden a los ríos de Las Cuevas, de Las Vacas, Tupungato y Mendoza. En letras blancas, quebradas (señaladas con punto rojo); en letras amarillas, cerros (ícono de montaña). Elaboración en Google Earth a partir del archivo en formato .KML 'Mountains of Argentina 1.0'

La vegetación varía según el relieve, que impone sucesiones climáticas que determinan pisos de vegetación (Abraham 2002). Se registran laderas con arbustos esparcidos y bajos y estepas de pastos duros en zonas de menor pendiente; al pie de las laderas y a lo largo de los valles matorrales de *Adesmia pinifolia* (leña amarilla) entre los 2700 y 3500 msnm. A los 3.500 m comienza el piso altoandino, caracterizado por plantas en cojín "llaretas" como: *Mulinum crassifolium*, *Adesmia subterranea*. Asociados a los cursos de agua, en este piso altitudinal también hay vegas o mallines constituidos mayormente por juncáceas y ciperáceas. La vegetación desaparece fisionómicamente alrededor de los 3700 msnm, aunque ejemplares aislados ascienden hasta los 4.400 msnm; la línea de nieve está sobre los 4500 msnm (Abraham 2002).

En cuanto a la fauna (Figura 5), se trata de la típica de ambientes altoandinos. Entre los vertebrados destacan el cóndor (*Vultur gryphus*), bandurritas (*Upucerthia dumetaria*), gauchos (*Agriornis montanus*), yales (*Phrygilus fruticeti*), comesebos (*Phrygilus patagonicus*), águilas coronadas (*Buteogallus coronatus*), siete cuchillos (*Saltator aurantirostris*); anfibios como el sapo andino (*Rhinella spinulosa*) y varios saurios endémicos. También mamíferos como el chinchillón o vizcacha (*Lagidium viscacia*), chinchillas (*Chinchilla lanígera*) y zorro colorado y gris (*Lycalopex culpaeus* y *Lycalopex griseus*) y guanacos (*Lama guanicoe*) (Burkart et al 1999)..

La Precordillera, de origen en el movimiento Primario, es un macizo antiguo separado de la Cordillera Frontal por el valle de Uspallata. Se extiende en forma continua desde el límite con San Juan hasta el río Mendoza y al sur de este en forma de bloques aislados (Abraham 2002). Se trata de un macizo antiguo formado principalmente por rocas sedimentarias paleozoicas, volcanitas mesozoicas y areniscas y conglomerados del Triásico-Jurásico ascendidas durante el Cenozoico por el mismo empuje que elevó la Cordillera Principal y sobrelevó a la Frontal (Mikkan 1999: 102). Cuenta con alturas que alcanzan los 3000msnm, la altura máxima corresponde al cerro Pelado, de 3452 msnm.

Destacan también extensas altiplanicies o 'pampas' de altura: amplias superficies de erosión cubiertas con material pleistocénico, grueso y permeable (Abraham 2002). Hacia el este, la precordillera se conecta con el piedemonte y las llanuras mediante abruptas quebradas transversales sin cursos de agua permanente. Los procesos de erosión en sus quebradas transversales son principalmente hídricos (fuerte

carcavamiento) favorecidos por la escasa cobertura vegetal y el clima árido (Mikkan 1999).

Respecto a la flora (Figura 6), hay diferencias marcadas por las condiciones de aridez diferenciales entre la ladera oriental y la occidental, siendo la segunda más árida porque es disecada por los vientos cálidos del Pacífico (Abraham 2002). En la ladera oriental se suceden pisos de *Menodora decemfida* y *Colliguaya intergerrima* (coliguay) entre los 1500 y 2500 msnm, seguido por un piso de *Adesmia uspallatensis* y *Mulinum spinosum*, entre los 2500 y 2700 msnm. La aridez de la vertiente occidental se evidencia por la penetración de elementos puneños: desde los 2750 msnm se extiende el piso de *Lycium fuscum* (pinchagua) y *L. chañar*. Cerca de los 3000 msnm, en las cumbres y pampas de altura dominan las gramíneas, con gran proporción de suelo desnudo, formando el piso de *Stipa* (coironales) o de los paramillos (Abraham 2002)³.

Los sitios rupestres que se analizan en esta tesis se concentran específicamente en dos sectores de la Cuenca Alta del río: en las cercanías de la localidad de Punta de Vacas, donde convergen los principales afluentes del río Mendoza, y en el valle de Uspallata. Ambas localidades se ubican en el departamento de Las Heras (Figura 7).

³ En los casos en que los autores citados sólo mencionen los nombres científicos de las especies de flora, se ha indicado también los nombres vulgares de la misma a partir del 'Catálogo de nombres comunes de la flora argentina', de Martín de la Peña y José Pensiero (2001)

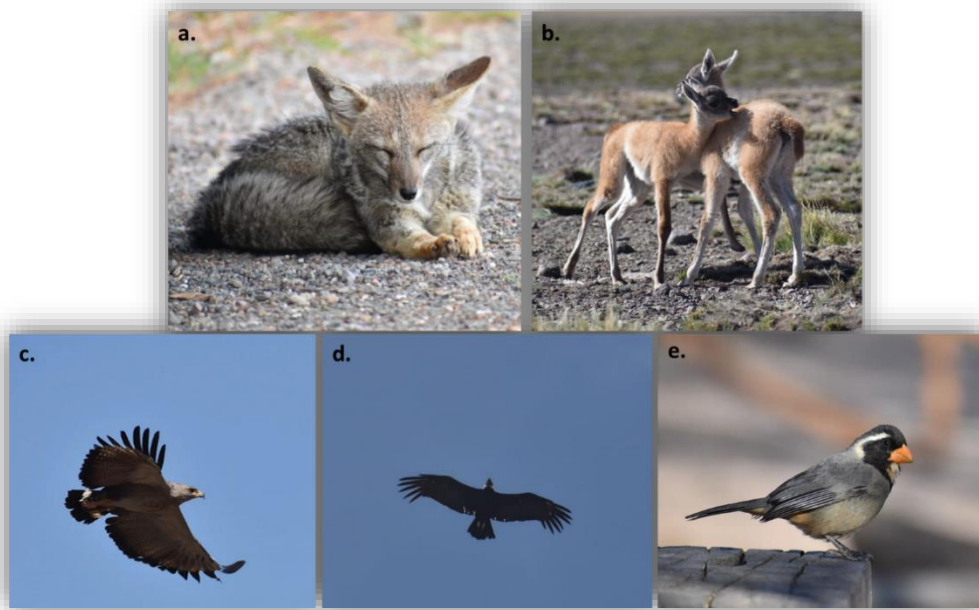


Figura 5: Especies de fauna de la cuenca alta del río Mendoza. **a.** zorro gris (*Lycalopex griseus*); **b.** guanacos (*Lama guanicoe*); **c.** águila coronada (*Buteogallus coronatus*); **d.** cóndor (*Vultur gryphus*); **e.** Siete cuchillos macho (*Saltator aurantiirostris*). [Fotografías gentileza Marianela Astudillo]

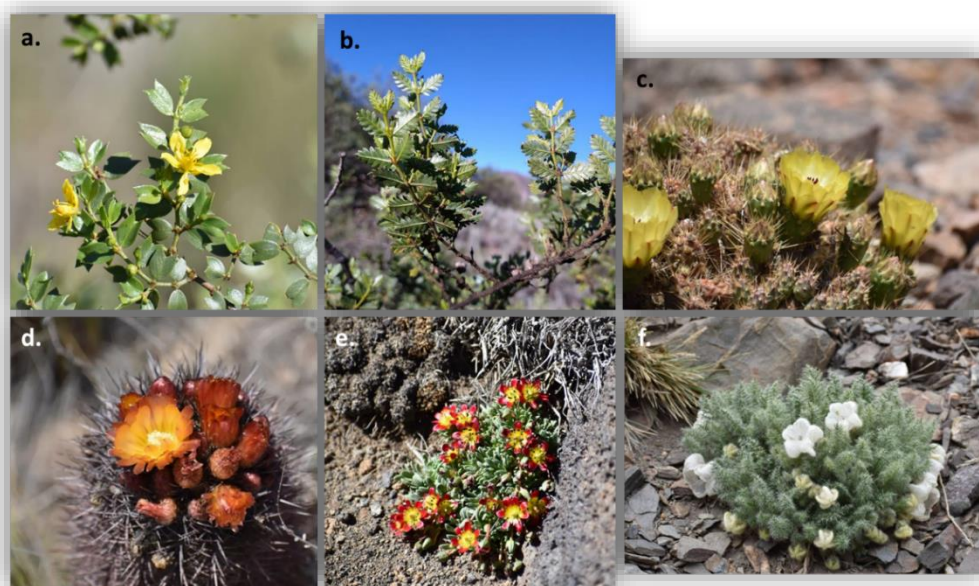


Figura 6: Especies de flora de la cuenca alta del río Mendoza. **a.** detalle de hojas de jarilla macho (*Larrea cuneifolia*); **b.** detalle de hojas de jarilla cresta (*Larrea nitida*); **c.** maihuenia (*Maihuniopsis ovata*); **d.** (*Pyrrhocactus strausianus*); **e.** bandera española (*Calandrinia coespitosa*); **f.** ortiga de la cordillera (*Caiphora coronata*). [Fotografías gentileza Marianela Astudillo]

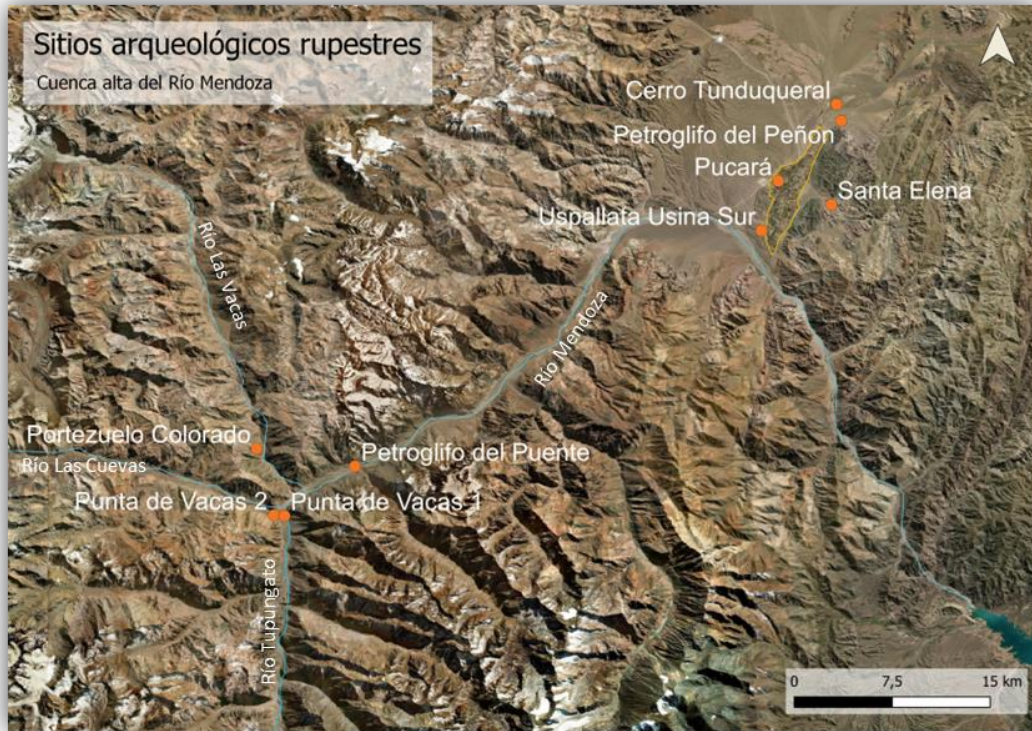


Figura 7: Sitios rupestres de la Cuenca Alta del río Mendoza. Se observan dos concentraciones; la primera, al oeste, en los alrededores de la localidad de Punta de Vacas; la segunda, hacia el noreste, en el valle de Uspallata.

2.1.1 Punta de Vacas y alrededores

En esta localidad, emplazada en la Cordillera Frontal a 2400 msnm., confluyen los principales afluentes del río Mendoza (Figura 8). Debe su nombre a que antes de concluirse la obra del Ferrocarril Trasandino, aquí estuvo emplazada la punta de vía, por lo que desde este sector el ganado empezaba su travesía a pie para cruzar hacia Chile (Muratti 2015).

Entre esta localidad y Las Cuevas se observan numerosos restos de morenas laterales que dan cuenta de una importante actividad glacial. En Punta de Vacas se ha reconocido la glaciación más antigua y extensa de la secuencia glacial pleistocénica en la región, lo que habría sido un glaciar de 250 metros de espesor, aproximadamente, obtenido sobre la base de las alturas máximas de la morena y de los afloramientos pulidos. El sistema glacial fluyó por los valles de Las Cuevas y de Los Horcones a través de 60 y 39 kilómetros, para terminar a la cota de 2.350 metros (Alessandro de Rodríguez

2004). Esta dinámica glaciaria sobrepuesta a una morfología joven ‘*producida por la erosión normal en estructuras muy elevadas generó formas típicamente andinas elaboradas en la roca desnuda*’ (Capitanelli 1967, en Alessandro de Rodríguez 2004:62). En esta zona, el paisaje se caracteriza por un relieve con picos elevados, paredones escarpados, y gargantas y quebradas de difícil acceso.

En el espacio en el que confluyen los ríos Las Cuevas y Tupungato se desarrolla una terraza fluvio-glaciaria producto de la actividad nivotorrencial posterior al retroceso glaciario (Alessandro de Rodríguez 2004, p. 67). A partir de la confluencia con el río de Las Vacas, el río Mendoza y su valle se ensanchan y las vertientes se expanden producto de los conos de escombros y conos de deyección recientes que se reparten sobre la terraza fluvio-glaciaria (Alessandro de Rodríguez 2004).

Punta de Vacas y alrededores cuenta con un clima propio de los ambientes de altura, con inviernos muy fríos y abundantes precipitaciones en forma de nieve, lo que prácticamente impide el establecimiento humano durante esa estación, pero en contrapartida ofrece veranos templados con una oferta rica de agua y recursos vegetales y animales (Durán *et al.* 2022). En este sector de la cordillera de Los Andes el clima y el régimen de precipitaciones se caracterizan por la circulación atmosférica baja que se encuentra condicionada por los Anticiclones del Pacífico y del Atlántico y la dinámica orográfica-térmica de la Depresión Noroeste Argentina en la vertiente oriental (Compagnucci *et al.* 2002).

Respecto a la flora y la fauna, está conformada por la descrita para ambientes de altas montañas (Figuras 5 y 6). Alessandro de Rodríguez (2004) agrega que Punta de Vacas es el límite occidental de la familia de las Zigofiláceas (*Larrea divaricata* y *Larrea nítida* -jarrillas-), y a partir de aquí hacia el oeste se desarrollan formaciones de *Adesmia pinifolia* (leña amarilla) y *Adesmia aegiceras* (cuerno de cabra).

Tal como describen Durán y coautores (2022), Punta de Vacas tiene una importancia ambiental particular, ya que se produce allí el cruce de dos extensos corredores naturales, uno latitudinal y el otro longitudinal. El primero corresponde al formado por el valle de Las Cuevas que continúa hacia el este por el valle del río Mendoza hasta alcanzar el de Uspallata y luego atravesar la Precordillera mendocina

para alcanzar la llanura oriental. El segundo es longitudinal y tiene alrededor de 100km, está conformado por los valles de Las Vacas y del Tupungato.

‘El de Las Vacas permite la conexión con la cuenca del río de Los Patos a través de los portezuelos del Indio, del Tigre y de Las Vacas. Mientras que el valle del Tupungato se vincula con la cuenca cordillerana del río Maipo por el paso de Las Pircas y el portezuelo del Tupungato, con el Valle de Uco a través de los portezuelos del Azufre y del Fraile y con el Alto valle del río Tunuyán por los pasos del Fraile y de Las Tunas.’ (Durán et al. 2022, ms.)

Además de ser corredores naturales, tanto la quebrada de Las Vacas como la del Tupungato son vías de acceso a dos de los más importantes cerros de esta porción de Los Andes, el Aconcagua (6961 msnm, el más alto de América) y el Tupungato⁴ (6570 msnm), respectivamente. La quebrada de Las Vacas es actualmente parte del Parque Provincial Aconcagua, y es una de las vías de acceso utilizada por andinistas para alcanzar la cima del Cerro Aconcagua por la ruta conocida como Falso Polaco. Siguiendo el relato de Fernández (2008), en esta quebrada discurre una senda bien marcada por la margen izquierda del río que va cruzando varios afluentes, hasta aproximadamente los 3000 msnm, donde la senda cruza de margen. En el camino, aparecen además de los afluentes -la mayoría estacionales- varias vegas con surgentes de aguas claras, buena disponibilidad de vegetación arbustiva -leña- y abundantes reparos para pernoctar. La senda deja la quebrada en el cruce con la quebrada de los Relinchos, que desemboca en el campamento ‘Plaza Argentina’, a 4200 msnm -y a 47 km desde el comienzo de la quebrada de Las Vacas- y continúa hasta el Campo 2 (5850 msnm), al pie del Glaciar de Los Polacos.

En cuanto a la aproximación al Tupungato por la quebrada homónima, la senda discurre por la margen oeste del río -de gran amplitud excepto por pequeños sectores de no más de 200 m donde el río se encajona-, por una pendiente muy suave en los primeros kilómetros. El camino está jalonado por refugios construidos en la década de 1930 por el Departamento General de Irrigación en las confluencias del río con sus principales

⁴ Geológicamente, es considerado un volcán extinto del Pleistoceno.

afluentes, como el río Blanco, Chorrillos, Las Taguas, Polleras, Tosca y Plomo⁵. Tal como en el caso de la quebrada de Las Vacas, en esta quebrada hay disponibilidad de agua de buena calidad, leña y espacios para pernoctar (Figura 8b y c). Según el relato de Legarda (s/f), desde la confluencia del río Tupungato con el río Plomo, el camino es más complejo, el río se encajona y la senda está menos marcada; arribando al campamento base (3451 msnm, aproximadamente 53 km desde que confluyen el Tupungato con el Cuevas) es que se vuelve a abrir la quebrada y la pendiente aparece más pronunciada.

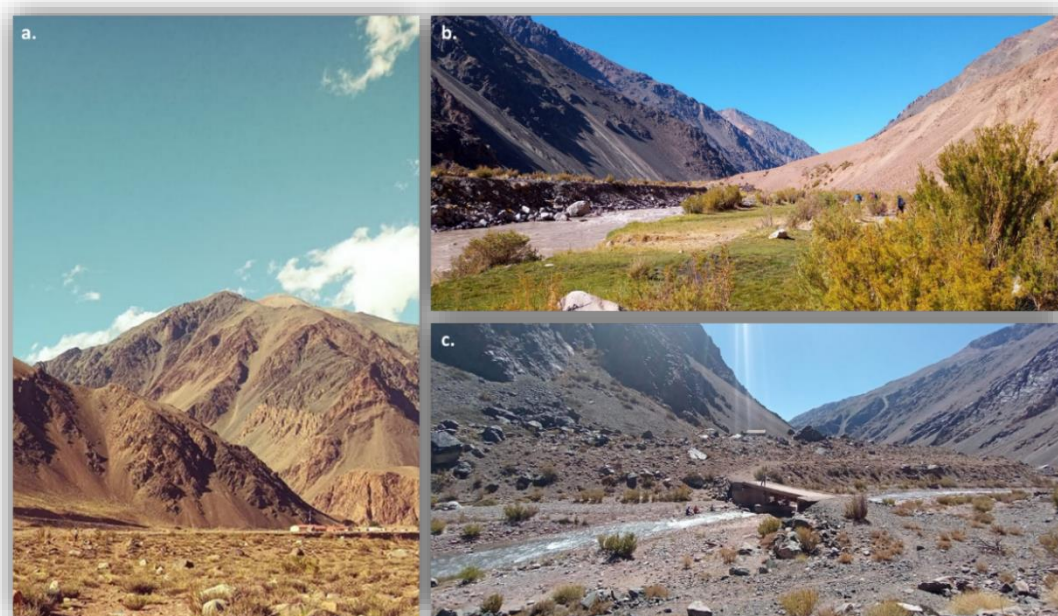


Figura 8: Punta de Vacas y alrededores. a. vista de la localidad (Escuadrón de Gendarmería) e inicio de la quebrada de Las Vacas desde la terraza de confluencia de ríos Tupungato y Las Cuevas; b. vega sobre la quebrada del río Tupungato; c. vista del refugio y el puente sobre el río Blanco, en su confluencia con el Tupungato.

⁵ Según la explicación que brinda Muratti (2015), el Glaciar Grande del Nevado del Plomo se había endicado sobre un sector denominado ‘Rocas Pulidas’, lo que impedía el desagüe normal del río Plomo en sus nacientes, formando una especie de lago que con las temperaturas de verano, en enero de 1934 colapsó violentamente. Las aguas caudalosas recorrieron el valle de Las Taguas y se volcaron al Tupungato, para luego seguir por el río Mendoza. El aumento repentino del río –el caudal que normalmente transportaba 100 m³ de agua, aumentó al momento de la crecida hasta los 3500 m³- erosionó las barrancas del cauce, provocó derrumbes, derribó infraestructura del ferrocarril, se cobró vidas humanas y llegó hasta la usina hidroeléctrica de Cacheuta, donde también causó destrozos. A raíz de este incidente, el Departamento General de Irrigación del Ministerio de Obras Públicas construyó los mencionados refugios para que personal del Departamento pudiera recorrer la cuenca y observar el caudal de los ríos y el comportamiento de los glaciares.

En la actualidad, en Punta de Vacas se emplaza el Escuadrón 27 de Gendarmería Nacional, un campamento de la Dirección Nacional de Vialidad y el 'Parque de Estudio y Reflexión de Punta de Vacas', centro de peregrinaje de los seguidores del Movimiento Humanista y la figura de Silo.

2.1.2 Uspallata

Esta localidad está emplaza en el valle homónimo, ubicado en el noroeste de la provincia de Mendoza, con una superficie aproximada de 200 km² y con alturas de base que van desde los 1700 a los 2400 msnm. Limita al oeste con la Cordillera Frontal, que en este sector recibe la denominación de Cordón del Tigre, y la Precordillera al este. Hacia el sur, se encuentra con otra porción de la Cordillera Frontal, el Cordón del Plata y luego se conecta con el valle del río Mendoza; hacia el norte se continúa por la depresión denominada "Ciénaga del Yalguaráz" con el valle de Rodeo-Calingasta-Barreal, en la Provincia de San Juan (Abraham 2002; Durán y Mikkan 2011) (Figura 9).

Uspallata es un valle asimétrico (la línea del *talweg* se recorta hacia el borde oriental o precordillerano) que se desarrolla a lo largo de unos 40 km, con un ancho máximo de 9 km y mínimo de 2 km, mientras que la pendiente general norte-sur es de alrededor de 15 m/km, inclinada al este (Abraham 2002).

El valle es una depresión que se hundió a causa de la tectónica Andina del Terciario que, al mismo tiempo, sobreelevó los macizos de la Cordillera Frontal y Precordillera. Durante ese proceso, sedimentos del Paleozoico y Mesozoico, que se encontraban en el borde de estos macizos, fueron inclinados generando cuestras, *hog - backs* y crestas. Actualmente, estas formas estructurales se encuentran rodeadas por sedimentos fluviales provenientes de la erosión de los macizos antiguos sobreelevados. Estos sedimentos que fueron rellenando el valle, a su vez, fueron afectados por la Neotectónica cuaternaria que los comprimió, falló y dislocó, generando nuevos relieves como cerrilladas (Durán y Mikkan, 2011: 9-10)

Uspallata forma parte de la Cuenca Alta del río Mendoza, que es el río principal que, después de salir de su quebrada cordillerana, se encauza por la zona precordillerana, uniéndose lateralmente a la Cordillera Frontal. Hacia el extremo este del

arco amplio que describe el río Mendoza, desemboca el Arroyo Uspallata, de curso norte-sur (Figura 9b). Este arroyo, junto con los afluentes que bajan por la Cordillera del Tigre, conforman una subcuenca conformada por el arroyo Polvaredas y los ríos Tambillos, Tambillitos, San Alberto, Picheuta y Ranchillos-Chacay (IANIGLA-CONICET 2018). Desde la Precordillera, sólo bajan arroyos temporarios que se activan durante tormentas torrenciales de verano (Durán y Mikkan 2011).



Figura 9: Vistas del valle de Uspallata **a.** Vista del valle desde la cima del Cerro Colorado de Uspallata (3245 msnm, ubicado al sur del valle, en la Precordillera); **b.** vista del río Mendoza desde el mismo cerro, en el sector en el que el curso de agua forma un arco hacia el sur.

En la actualidad predomina un clima árido a semiárido y su promedio de precipitaciones no pasa de los 250 mm anuales, dado que sus límites cordilleranos aíslan al valle de las masas de aire húmedo que ingresan desde el Pacífico y Atlántico. Las precipitaciones se concentran en la época invernal, en la que las temperaturas bajan de los 0°C, aunque en los meses estivales pueden llegar a los 38°C. Al respecto, Durán y Mikkan (2011: 18) exponen que

“Acorde a estos datos, los índices climáticos de Knoch, De Martonne, Thornwaite y Blair, definen el clima del valle de Uspallata como ‘árido, mesotermal, con vegetación de estepa desértica y posibilidad de cultivos bajo riego’.”

La depresión Uspallata-Calingasta pertenece a la provincia fitogeográfica del Monte, cuyo bioma característico es la estepa arbustiva en la que los arbustos crecen formando matorrales, mientras que no se registra cobertura arbórea (Durán y Mikkan 2011).

Entre la vegetación (Figura 5) se destaca la jarilla (*Larrea sp.*), el pasto salado (*Distichlis spicata*), la zampa (*Atriplex lampa*), el ajeno (*Artemisia absinthium*), el monte negro (*Bougainvillea spinosa*), el molle (*Schinus molle*), chañar (*Lycium chañar*), pasto de oveja (*Scleropogon brevifolius*) y cactáceas, entre otros. En cuanto a la fauna (Figura 6), existen diferentes especies, entre los que se encuentran la comadreja común (*Thylamys elegans*), chinchillones (*Lagidium viscacia*), tunduques (*Ctenomys mendocinus*), peludos (*Chaetophractus villosus*) y piches (*Zaedyus pichiy*), guanacos (*Lama guanicoe*), ñandúes petisos (*Pterocnemia pennata*) y zorros (*Pseudalopex gracilis*), así como gran variedad de insectos y reptiles (Durán y Mikkan 2010). En los ríos predominan los bagres (*Ictalurus punctatus*) y la trucha criolla (*Percichthys colhuapensis*). En cuanto a las aves, puede observarse la martineta copetona (*Eudromia elegans*), la diuca común (*Diuca diuca*), y la loica común (*Sturnella loyca*). Se hallan presentes la mayoría de las aves exclusivas del Monte: caserote pardo (*Pseudoseisura gutturalis*), canastero castaño (*Asthenes steinbachi*), canastero rojizo (*Asthenes dorbignyi*), canastero patagónico (*Asthenes patagonica*), gallito arena (*Teledromas fuscus sp.*), monjita castaña (*Neoxolmis rubetra*) y monterita canela (*Poospiza ornata*) (Narosky y Canevari 2009, en Terraza 2020: 110).

Desde el 2018, la villa forma parte del distrito lasherino de 'Uspallata y Alta Montaña'. Se accede a ella no sólo por la mencionada Ruta Nacional N° 7, sino también por la Ruta Provincial N° 52 que asciende desde Villavicencio y la Ruta Provincial N° 13, que se origina en la localidad de El Challo, ambos en la vertiente oriental de la Precordillera. Desde el norte, se llega a Uspallata por la Ruta Nacional N° 149, que une a la villa con las localidades sanjuaninas de Barreal y Calingasta. Es la localidad más poblada de la alta montaña mendocina con más de 5000 habitantes según el censo de 2010.

CAPÍTULO 3

Caracterización de la prehistoria



Se entiende que las manifestaciones rupestres deben ser abordadas desde la *dimensión pragmática*, es decir, la relación entre el arte rupestre y quiénes la produjeron y usaron en contextos sociales particulares. Para esto no es necesario acceder al contenido específico de los significados que encierran las formas visuales, sino dar cuenta de la dinámica social en la que se insertan y las consecuencias prácticas que conllevan para las personas a lo largo del tiempo (Salatino 2011:211). Así, se debe considerar esta dimensión pragmática de los sistemas simbólicos mediante un análisis de los contextos de uso y la dinámica social en la que se insertan y por los que aquellos adquieren efectividad (Hodder 1988). Para ello, en este capítulo se esboza una caracterización de la prehistoria, específicamente se detallan los procesos ocurridos en la escala geográfica de esta tesis, es decir, en la cuenca alta del río Mendoza

En líneas generales, el desarrollo cultural indígena de los valles intermontanos del Centro Oeste Argentino y zonas aledañas se extiende a lo largo de ca. 11.000 años AP. Desde el poblamiento inicial (García 2003 a y b) hasta ca. 2000/3000 años AP se registra evidencia de sociedades cazadoras-recolectoras que muestran diversas modificaciones tecnológicas y organizativas a través del tiempo (*e.g.* Lagiglia 1968; Gambier 1974; Bárcena 1982a). Luego, se observa un período transicional hacia el asentamiento sedentario aldeano, que se afianza entre 2000 y 1500 años AP (*e.g.* Bárcena 1982a y b; Bárcena, Roig y Roig 1985; Gambier 1988; Durán y García 1989; García 2010, Marsh *et al.* 2022). Entre 1500 y 500 C14 AP se registran dos períodos distintivos para el COA, uno vinculado con la integración al mundo cultural “Aguada” del Noroeste

argentino (ca. 1300-800 AP)⁶ –evidenciado en los valles de Iglesia y Calingasta, en la zona de San Guillermo, en el área de Valle Fértil y en el valle precordillerano de zonda, en la actual provincia de San Juan (García 2016, 2021a, por ejemplo), aunque sin evidencias claras hasta ahora para la zona de estudio- y otro con la anexión al Tawantinsuyu, poco antes de 500 años AP (e.g. Bárcena 1979, 1998, 2002; Gambier 1994, 1995, 1996-97, 2000; Gambier y Michieli 1992; Ots y Cahiza 2013; García 1999, 2009; Durán *et al.* 2021, 2022; Marsh *et al.* 2017; Puerto Mundt y Marsh 2021; entre otros). Tradicionalmente, el arte rupestre de la región ha sido asociado con distintos momentos de este desarrollo aldeano (e.g. Bárcena 2002; Schobinger 2009b y c; García 2010, 2013; Zárate 2017; Zárate *et al.* 2020).

Para el caso puntual de Uspallata, se propuso una secuencia ocupacional inicial que coincide con la de los valles del Diamante y de Uco-Jaurúa (Lagiglia 1968). El proceso de poblamiento humano regional se dividió, siguiendo criterios histórico-culturales, en dos grandes etapas (Lagiglia 1968; Bárcena 2002; Schobinger 2009a), una Etapa Precerámica y otra Agroalfarera, asumiendo que agricultura y cerámica se desarrollaron en paralelo. Si bien existen propuestas alternativas a esta periodización (Marsh *et al.* 2022 por ejemplo), este esquema inicial sigue siendo de utilidad, con reservas y ajustes, para ordenar cronológicamente sucesos y procesos de la prehistoria local. Como dan cuenta Terraza y coautores (2021), durante varias décadas esta periodización sirvió como guía para las investigaciones arqueológicas que se desarrollaron en la región, siendo el marco interpretativo de la mayoría de los sitios del área. Además, muchos de los sitios arqueológicos que se describen, sobre todo en los trabajos de Rusconi (1962) y Schobinger (1971, 2009a), han desaparecido por el crecimiento urbano de la villa de Uspallata, y se cuenta sólo con las descripciones de los investigadores pioneros, entendibles bajo la lectura de esta periodización. Por otro lado, si bien estos periodos culturales han sido definidos a partir del estudio de los materiales arqueológicos en ciertos elementos diagnósticos (como tipos cerámicos y morfologías de puntas de proyectil), tal como menciona Frigolé (2017), estos trabajos sentaron las bases de la arqueología regional mediante la identificación de numerosos e importantes sitios, la obtención de una gran cantidad de registro material y la descripción exhaustiva de ellos,

⁶ En el capítulo siguiente se desarrolla este aspecto con mayor profundidad

lo que posibilita testear las hipótesis y propuestas planteadas por los primeros investigadores.

En los últimos años, se han intensificado los trabajos de investigación sobre diferentes áreas del noroeste mendocino, lo que permite complementar y complejizar la propuesta de periodización inicial. Se han investigado aspectos como movilidad, subsistencia, dieta, explotación y accesibilidad de materias primas (Durán y García 1989; Chiavazza y Cortegoso 2004; Lucero *et al.* 2006; Frigolé y Gasco 2016; Cortegoso *et al.* 2017; Castro y Yebra 2018), a lo que se suman estudios isotópicos, bioarqueológicos, estadísticos, tecnomorfológicos y arqueométricos (Gil *et al.* 2014; Novellino *et al.* 2014; Da Peña *et al.* 2016; Frigolé 2017; Marsh *et al.* 2017; Durán *et al.* 2018). Al mismo tiempo, se han refinado las proposiciones cronológicas en el marco de esta propuesta de periodos, sobre todo en lo que hace a la etapa de dominación inca en la región (Marsh *et al.* 2017; Puerto Mundt y Marsh 2021).

La mayor parte de la prehistoria regional está representada por grupos cazadores recolectores. Para el momento de exploración y colonización inicial de la región se destaca el sitio Agua de La Cueva (García y Sacchero 1989; Durán y García 1989; García 2003 a y b; Lucero *et al.* 2006; Castro y Yebra 2018; Durán *et al.* 2018), para el que se ha propuesto un uso recurrente desde *ca.* 10560 años cal AP (Figura 10a). En primera instancia, la ocupación está dada por parte de grupos cazadores recolectores altamente móviles, con estrategias tecnológicas expeditivas y conservadas y que se abastecían de recursos líticos locales (Castro y Yebra 2018 y citas allí). Se estima a partir de los registros del sitio que hacia *ca.* 8180 años cal. AP se redujo la frecuencia ocupacional del sitio y se ampliaron los circuitos de movilidad, vinculado al proceso de aridización de la región. Además, se ha propuesto que desde 1800 años AP se desarrollaban prácticas agropastoriles por parte de grupos trashumantes con una ocupación estacional y recurrente del sitio (Durán *et al.* 2020), aunque otros autores discuten esta fecha y, a partir de la ausencia de cerámica y otros indicadores, proponen este cambio en la subsistencia desde 1500 años AP (Llano *et al.* 2018; Castro y Yebra 2018) -ver más adelante en este capítulo-.

Para la alta montaña mendocina existe sólo un hallazgo vinculado a ocupaciones de cazadores recolectores tempranos, los ‘Niños de Las Cuevas’, que si bien no ha sido

publicado cuenta con amplia cobertura por parte del periodismo de divulgación (CONICET, diciembre 2018, Martín Varela 2018; Molina 2017). Se trata del entierro de dos infantes, uno hallado en una excavación en 2015 y otro, ubicado a aproximadamente un metro del anterior, en 2018, encontrados en excavaciones llevadas a cabo por un equipo de investigación del Laboratorio de Paleoecología Humana (ICB, CONICET-UNCuyo) liderado por Víctor Durán y Alejandra Gasco. Ambos se encontraban en un alero en la localidad de Las Cuevas, muy cercano a la Villa y a la Ruta Nacional N°7 (Figura 10b). El primer hallazgo corresponde a un infante de entre 3 a 5 años, y fue fechado por AMS, arrojando una antigüedad de 5750 años⁷, lo que lo convierte en el más antiguo para la zona cordillerana. Del segundo hallazgo aún no se tiene fechado absoluto, aunque el contexto de excavación hace suponer que dataría de la misma fecha. Se trata de un infante de menor edad que el primero, del que se logró determinar la estructura funeraria –circular, de 30 cm de diámetro, sobre sedimento rojo arcilloso-. (CONICET, diciembre 2018). Los responsables de la investigación proponen, a partir del contexto de la prehistoria regional, que la sociedad de dónde provinieron estos niños/as tenía una economía cazadora-recolectora y una organización social de tipo banda, grupos pequeños (entre 30 y 50 personas) que se movilizaban a lo largo del año, desde tierras bajas a tierras altas y viceversa. El hallazgo de los entierros infantiles da cuenta de que era el grupo familiar completo el que se desplazaba (hombres, mujeres y niños) y que es probable que el valle de cordillera donde se lo dejó haya sido parte de un territorio mayor, un espacio de ocupación estacional al que se volvía en forma recurrente para el aprovechamiento de recursos. Se estima que existe una probabilidad mayor que se trate de sociedades que ocupaban los valles intermontanos de la vertiente occidental de Los Andes⁸ (Martín Varela 2018; Molina 2017).

⁷ La fecha se corresponde con un periodo climático con condiciones más húmedas y cálidas que las actuales, según estudios polínicos (ICES, Molina A., febrero 2017)

⁸ El fechado obtenido para el entierro coincide con el Periodo Arcaico (8000 a.C.-500 a.C.) propuesto para los valles centrales chilenos, poblaciones cazadoras-recolectoras que ocupan diversos ambientes y se esparcen por amplios espacios de la zona central, aunque con una reducción de la amplitud de su trashumancia (Troncoso 2008). Se trataría de campamentos multifuncionales en un primer momento, pero luego se diversifica el uso del espacio, surgiendo asentamientos dedicados a diferentes tareas –Campamentos base, campamentos de tareas específicas y campamentos esporádicos- (Cornejo 2004).



Figura 10: Sitios con ocupaciones cazadoras recolectoras en el área de estudio. **a.** Alero Agua de La Cueva, en la precordillera de Uspallata; **b.** trabajos de excavación durante 2015, en el alero donde se produjo el hallazgo del Niño de Las Cuevas, y detalle del primer hallazgo [Fotografías gentileza Gabriela Da Peña].

A partir de 2200 años cal. AP se habría dado un proceso de intensificación que llevó a una disminución de la movilidad y a un reajuste de los modos de producción de las sociedades que se asentaron en el NO de Mendoza; incrementándose paulatinamente la dependencia de productos agrícolas, mientras que entre 2400 y 400 años AP se produciría una recolonización vinculada con la caza de camélidos (*lama guanicoe*) y su procesamiento (Castro y Yebra 2018 y citas allí). En cuanto a las fechas de inicio de las

prácticas agrícolas, no hay consenso en la comunidad científica (Durán *et al.* 2020) dado que algunos autores consideran que la transición hacia modos de producción agropastoril se da alrededor del 4000 AP cuando aparecen los primeros cultígenos en contextos arqueológicos (Gambier 1977; Bárcena *et al.* 1985), mientras que otros plantean que al no existir fechados directos sobre estos primeros cultígenos sólo puede asegurarse la producción a partir de 2300-2000 años AP (García 1992, 2010a; Lagiglia 2001) o alrededor de 1500 años AP (Llano *et al.* 2018).

Más allá de la discusión acerca de la cronología de la emergencia de las prácticas agrícolas, en general estos cambios se engloban en la etapa siguiente, Cerámica o Agroalfarera, que se caracteriza por la presencia de sociedades que han incorporado plenamente la agricultura, en conjunto con un gran énfasis en el procesamiento de productos silvestres y la continuidad de prácticas de caza (Cortegoso 2006). Las transformaciones que dieron lugar a esta etapa ocurrieron en condiciones climáticas más benignas -incremento de temperatura y precipitaciones- que también posibilitaron movimientos migratorios de grupos con subsistencia mixta (Cortegoso 2006; Gil *et al.* 2014). En relación a los cambios ambientales que acompañaron a las transformaciones en la organización social, Marsh y coautores (2022), en un trabajo reciente plantean una cronología ecocultural (*sensu* McGlade 1995, en Marsh *et al.* 2022) para el norte de Mendoza, en la que destacan la aparición de plantas domésticas, cerámica, arquitectura doméstica, cementerios, dieta diversificada y arco y flecha en los últimos dos mil años, describiendo las zonas de ocupación -tierras altas o bajas- y los cambios ambientales. Para ello, los autores proponen seis fases ecoculturales, basadas en indicadores climáticos y datos arqueológicos -sobre todo obtenidos en las excavaciones de Alero Tunduqueral, la concentración superficial de Uspallata Norte y el registro estratificado de Agua de la Tinaja-. Una primera etapa previa al avance neoglacial (3790-2520 años cal. AP), otra de avance neoglacial temprano (2480-2240 años cal. AP), una tercera llamada 'grupos semisedentarios de las zonas bajas' (2220-1940 años cal. AP), recuperación de las zonas altas la etapa siguiente (1900-1750 años cal. AP), ocupación de las zonas altas y bajas con cerámica la quinta etapa (1690-1310 años cal. AP), y finalmente, agropastores en las zonas altas y bajas (1290-1010 años cal. AP).

A nivel macrorregional, tradicionalmente se ha dividido la etapa Cerámica o Agroalfarera en los períodos Temprano, Medio y Tardío⁹ (Schobinger 1971, 1975; Bárcena 1982 a y b; Castro y Yebra 2018; Terraza *et al.* 2021). A los primeros ceramistas del valle se los incluye dentro del Período Temprano (500/300 a.C. al 500 d.C.), y describe como pequeños grupos agro-pastoriles, cuyas agrupaciones no excedían el nivel familiar y que podrían haberse desplazado estacionalmente entre los distintos ambientes de la región (Durán y Mikkan 2011). Evidencias arqueológicas directas de cultivos y consumo de plantas domésticas¹⁰ se registran para 1500 años cal. AP (Llano *et al.* 2018 y citas allí); respecto a la cerámica, los primeros ceramistas habrían ocupado la región entre 2200 y 2100 años cal. AP (Marsh *et al.* 2017).

Al Período Medio se lo ubica entre los siglos VI y XII d.C., y en el valle de Uspallata estaría representado por multiplicidad de sitios, como Sitio Puente, Zona Uspallata-Sudeste, Yacimiento Los Sauces, Yacimiento Uspallata Norte, Petroglifos de la Quebrada de Santa Elena, Petroglifo de El Peñón y Petroglifos del Cerro El Tunduqueral (Schobinger 1971). Su fecha de inicio coincidiría con el ingreso en el valle de Uspallata de rasgos propios del período Calingasta temprano del valle homónimo del sur de San Juan (*e. g.* Gambier 1977, 2000; García 2010). En el noroeste de Mendoza este periodo incluiría la llamada Cultura de Agrelo (*sensu* Canals Frau y Semper 1956; Schobinger 1971), caracterizada por cerámica de pasta gris con decoraciones incisa geométrica, estriada e imbricada o corrugada. No obstante, según destaca Frigolé (2017), las actuales investigaciones en tecnología cerámica proponen que este estilo, a partir de su diversidad interna, no remite necesariamente a poblaciones que comparten ‘las mismas condiciones de existencia’, y que como estilo iconográfico pudo haber sido copiado y manipulado por diferentes poblaciones a través del tiempo.

⁹ Siguiendo a Durán (Durán y Mikkan 2011) el uso de esta periodización tripartita, herencia de las primeras propuestas de ordenamiento cronológico-cultural generadas para el Noroeste argentino, es discutible ya que por ejemplo no parece haberse dado aquí una clara expansión Aguada, ni tampoco formas de organización sociopolíticas comparables a las del Agroalfarero tardío del NOA. A pesar de coincidir con el planteo, se retoma la división con las actualizaciones, precauciones y complejizaciones nombradas anteriormente.

¹⁰ En cuanto a evidencias indirectas del consumo de plantas domésticas, Durán y coautores (2020), en base a datos isotópicos disponibles en Gil *et al.* 2009, plantean para un entierro de un infante fechado en 2480 ± 50 años AP, recuperado en Agua de La Cueva, que posiblemente su dieta postdestete haya incluido una cierta proporción de maíz.

En lo que hace a la organización socioeconómica, se habría comenzado a ocupar las márgenes del arroyo Uspallata con el propósito de cultivar, para lo que debió invertirse una cuota importante de trabajo en la derivación de las aguas del arroyo y en el mantenimiento de los campos de cultivo. Probablemente esta situación hizo que se diera una necesidad creciente de coordinación de actividades y colaboración interna. Es posible que se haya producido entonces una disminución de la movilidad¹¹, un aumento de la territorialidad y una potenciación del flujo de bienes e información a través de redes de intercambio (Durán y García 1989; Durán y Mikkan 2011). Bárcena (2002) acepta que no se puede llegar a una categorización socioeconómica precisa, pero habla de una sociedad segmentaria estructurada a nivel tribal, con posibles relaciones con grupos agroalfareros del NOA, con el complejo “El Molle” de Chile (0 al 800 d.C.) y con otros del final del periodo temprano del área de Calingasta en San Juan, tal como lo confirma la presencia de cerámica de los tipos Calingasta, Bato y Lollole (García 1994; Cortegoso 2006).

A partir del análisis del sitio Los Conitos (precordillera), se postula que en esta etapa, hacia el *ca.* 1000 AP, se habría dado un incremento del consumo de maíz que pudo deberse a altas temperaturas durante el verano, pero que luego estas habrían disminuido producto de una baja en las temperaturas (Gil *et al.* 2014; Llano *et al.* 2018). Respecto al pastoreo, se identificaron restos de llamas (*Lama glama*) tanto en contextos habitacionales del valle de Potrerillos como en campamentos estivales como Agua de la Cueva (Gasco *et al.* 2011; Durán *et al.* 2020); además, se indicó la presencia de restos correspondientes a llamas castradas, lo que sugiere posibles actividades de caravaneo (Frigolé y Gasco 2016).

Cortegoso (2006) plantea para este periodo una ocupación diferencial de ambientes altitudinales diversos, con una fuerte explotación logística de espacios precordilleranos y cordilleranos. No obstante, para sectores ubicados en la Cordillera Principal, los hallazgos de sitios que se corresponderían con esta etapa cerámica son escasos. Destacan

¹¹ Una parte del grupo asentado en las tierras bajas del valle se separaría durante las temporadas cálidas para aprovechar los recursos silvestres de las tierras altas (pampas de precordillera y valles interandinos). Mientras estas partes de la sociedad realizaban las actividades estacionales descriptas, las restantes mantenían los cuadros de cultivo (Durán y García 1989).

las primeras ocupaciones del sitio LC-S2 –un alero natural ubicado en la actual localidad de Las Cuevas (Mendoza), a 3170 msnm (Figura 11). En un trabajo reciente, en función de los fechados y de las características de los materiales arqueológicos recuperados, se dividió la secuencia de este sitio en cuatro componentes, de los cuales los dos primeros cuentan con fechados de 1290 años AP y de 750 años AP, respectivamente (Gasco *et al.* 2022). Por su cronología puede vincularse el primer componente al Período Agrícola Temprano (PAT)¹² y el segundo al Período Intermedio Tardío (PIT)¹³ de la periodización de Chile Central, aunque los autores advierten que esta cronologización es en base a los fechados absolutos obtenidos, porque los procesos tafonómicos han alterado la estratificación del sitio (Gasco *et al.* 2022).

Para el valle de Uspallata, el Período Tardío¹⁴ comprende desde *ca.*1200 al 1400 d.C.; la fecha de inicio responde a lo planteado por Gambier (2000) para marcar los comienzos del Período Tardío del oeste de San Juan, donde se dio a partir de entonces

¹² El PAT se cronologiza entre el 400/500 a.C. y 900/1000 d.C. (Cornejo 2004; Troncoso 2008); aunque los primeros indicios de alfarería datan del 800 a.C., popularizándose hacia el 300 a.C. (Sanhueza *et al.* 2003). El periodo se caracteriza por dos patrones de asentamiento diferentes correspondientes a dos modos de vida distintos. Por un lado, horticultores semisedentarios –la presencia de cultígenos es probable hacia el 100 a.C. aunque no es segura en todos los contextos hasta el 600 d.C. (Sanhueza *et al.* 2003)- instalados sobre terrazas fluviales a menos de 1500 msnm, sociedades pequeñas; por otro, grupos de cazadores recolectores con cerámica, con patrón de asentamiento desplegado y alta movilidad, ubicados en aleros y refugios de tierras más altas (Cornejo 2004, Cornejo y Sanhueza 2003)

¹³ El PIT abarca desde el 900/1000 d.C. hasta la llegada de los incas a los valles centrales, a principios del siglo XV (Cornejo 2004; Troncoso 2008). En la cuenca del Maipo, las ocupaciones serían caseríos al aire libre, concentrados preferentemente sobre terrazas amplias localizadas en la parte baja de la cuenca, correspondientes a la Cultura Aconcagua (Cornejo 2004). Estas poblaciones desarrollan cierta territorialidad sobre las zonas cordilleranas que margina a los cazadores recolectores a las partes más altas de los valles. Para Sánchez y coautores (2004), el área nuclear de la cultura Aconcagua sería la cuenca del Maipo, mientras que en la cuenca del Aconcagua hay una intrusión de dicha cultura en un área que no le es propia; en vez de una fuerte presencia de la cultura Aconcagua, estos autores proponen contextos locales con una ‘homogeneidad genérica’ (Sánchez *et al.* 2004), asociados a indicadores diagnósticos de culturas de áreas vecinas, como Aconcagua y Diaguita, por lo que sugieren que se trataría de un área de *interdigitación cultural*.

¹⁴ Durán y coautores (2006, 2018) sugieren que es una entidad cronológica y cultural mal definida dado que no existen claras diferencias con periodos anteriores. Este periodo fue inicialmente asociado a la Cultura Viluco (Lagiglia 1968), caracterizada por cerámica de pasta naranja y superficies pintadas con motivos geométricos negros, rojizos o naranjas; actualmente se discute esta proposición, adjudicándole a esta tradición cerámica un origen incaico (García 1994; Ots 2004, Prieto Olavarría 2012, entre otros). Se profundiza sobre esta tradición alfarera en el Capítulo 9.

un cambio de importancia en la organización socio-económica de las poblaciones que se asentaron en los valles longitudinales de Iglesia y Calingasta, intensificándose las prácticas agrícolas, para lo que se requirió generar obras hidráulicas de gran magnitud, y también la actividad pecuaria. Por sus características geográficas, se considera posible que se haya dado en Uspallata un proceso similar pero de menor magnitud. Guevara y coautores (2022 y citas allí), describen al periodo como un contexto de cambios importantes asociados a un aumento demográfico, incremento de consumo de maíz, cambios tecnológicos y aumento en la circulación de bienes a través de redes de intercambio a grandes distancias. Dichos cambios estuvieron posiblemente vinculados con un ciclo largo de temperaturas de verano calidad -Anomalía Climática Medieval (Gil *et al.* 2014) y con el flujo de poblaciones migrantes (Barberena *et al.* 2020, 2022). Esta presencia de migrantes y una población más densa en el valle habría modificado el entorno social y político en las generaciones previas a la llegada de los incas (Terraza *et al.* 2021).



Figura 11: Trabajos de excavación en el Sitio LC-S2 (año 2014). Al fondo se observa el río Las Cuevas y uno de los cobertizos del Ferrocarril Trasandino.

Son interesantes para este periodo y el final del anterior las conclusiones obtenidas a partir de análisis isotópicos y paleodemográficos sobre las dinámicas de población en el valle (Da Peña *et al.* 2016; Durán *et al.* 2018; Barberena *et al.* 2017, 2020, 2022; Guevara *et al.* 2022) (Tabla 1). Al menos 195 individuos¹⁵ fueron inhumadas en cuatro sitios de Uspallata, que fueron excavados en la década de 1940 por Carlos Rusconi (1962): Potrero Las Colonias, Túmulo I, II y III. En el lapso entre el 800 y el 1200 de la era los sitios Túmulo I y Túmulo II reflejan entierros de personas locales (pertenecientes al valle de Uspallata-Calingasta), lo que representa historias de vida ‘articuladas’ dentro de la región geográfica, con una economía generalizada o ‘difusa’ que combinaría camélidos y vegetales C₃ y C₄ en proporciones variables hacia el interior del grupo (Barberena *et al.* 2017, 2022 y citas allí). Por otro lado, las muestras de Potrero Las Colonias (n=7), acotadas al lapso 1280-1420 de la era, dan cuenta de que se trata de un registro de migración a escala grupal –sin determinar procedencia¹⁶–, poblaciones con una subsistencia basada en la agricultura de maíz (Barberena *et al.* 2020, 2022; Guevara *et al.* 2022). Este último sitio lleva los autores a proponer que las personas inhumadas en el sitio proceden de un sistema social intensivo o *cellular* (*sensu* Barberena *et al.* 2022) caracterizado por baja flexibilidad social y demográfica, elevada relación genética entre grupos corresidentes y economía intensificada, basada en la agricultura de maíz para este caso. El perfil demográfico de las personas inhumadas (más subadultos que adultos y más femeninas que masculinos) concuerda con lo estimado en perfiles de mortalidad de poblaciones sedentarias, que pueden mantener tasas de fecundidad más altas que poblaciones móviles (Guevara *et al.* 2022). Los autores hipotetizan que su desplazamiento habría sido favorecido por procesos de tipo *push* (*sensu* Cameron 2013, en Barberena *et al.* 2022) que los empujaron a migrar.

¹⁵ En esta tesis se evita el uso del término ‘individuo/s’, por considerar que tiene connotaciones de la modernidad occidental que no son propias de otras sociedades -mayor desarrollo de este tema en Capítulo 5-; en cambio, su lugar, se utiliza ‘persona/s’. No obstante, para resultados bioarqueológicos y/o isotópicos obtenidos por otros autores, se mantiene el concepto de individuos utilizado por los investigadores.

¹⁶ Posibles lugares de procedencia sería los espacios ubicados hacia el sudeste o el norte del Potrero Las Colonias, a una distancia mínima aproximada de 100km. No obstante, no puede descartarse que sea mayor, por lo que no hay actualmente mayor precisión del lugar de origen de los migrantes (Guevara *et al.* 2022).

La etapa Agroalfarera culmina en las primeras décadas del siglo XV d.C., cuando el Centro Oeste Argentino fue anexado al Tawantinsuyu. La evidencia de la dominación del Estado inca ha quedado marcada en el paisaje en evidentes tramos del *Qhapaq Ñan* y en los tambos asociados (Schobinger 1982b; Schobinger y Bárcena 1972-1973; Bárcena 1979, 1998; Ots y Cahiza 2013, entre otros), también en otro tipo de evidencias (*sensu* García 2009) como los santuarios de altura, sitios sin estructuras ni modificaciones formales pero con registros estratigráficos que presentan componentes claramente asignables a ocupaciones del período incaico, cerámica también asignable al periodo, y otros objetos metalúrgicos como un hacha con gancho de metal hallada en la zona lagunera limítrofe de Mendoza y San Juan, diademas encontradas en el centro de Mendoza y algunos topus metálicos (Rusconi 1940, Canals Frau 1950 y Lagiglia 1976, en García 2009).

Cómo relatan Zárata y coautores (2020) actualmente tres temas principales se han puesto en discusión en lo que respecta al periodo incaico en COA. Primero, no queda claro cuál era la naturaleza del control e interacción entre el imperio y poblaciones locales, sobre todo en las tierras bajas que estarían por afuera de los espacios de control directo del imperio (Bárcena 1994; García 2011 a y b; Ots y Cahiza 2013). Segundo, una posible presencia de mitimaes en COA se ha postulado desde los estudios pioneros, pero muchas veces basado en nada más que su presencia en otras partes del imperio (García 2009; Michieli 1983). En COA hay varias evidencias prometedoras, como la cerámica Diaguita de la vertiente chilena (García 2009, 2011), pero sigue en discusión la presencia de poblaciones trasladadas por el imperio. Tercero, la fecha de la primera llegada del imperio se ha interpretado tradicionalmente según la cronología de Rowe que ubica la conquista del cuarto sur del imperio a partir del año 1471 d.C. (Rowe 1945; Bárcena 1979, 1994, 2008).

Respecto a este último punto, varios estudios discuten la veracidad de la fuente de dicha cronología. Las nuevas fechas se basan en información más confiable y generan un nuevo marco interpretativo para entender la interacción entre representantes incaicos y comunidades locales. A partir de fechados radiocarbónicos y modelos estadísticos Bayesianos, se sugiere que los incas llegaron a la provincia entre la 1380 y 1430 cal d.C. (Marsh *et al.* 2017; Puerto Mundt y Marsh 2021).

Sitio	Cronología	Datos paleodemográficos	Descripción del entierro	Datos isotópicos
Túmulo I	977 ± 35 AP	MNI=29	Restos óseos desarticulados, sin ajuar (huaqueado antes de las investigaciones)	Muestras óseas y dentales dentro del rango isotópico local. Consumo de recursos de tierras altas, señal dietaria más C3
Túmulo II	800-1000 d.C. (1178 ± 41 y 1269 ± 35 AP)	MNI=20	Área formal de entierro de forma recurrente: un individuo asociado a un tembetá lítico, otro a una punta de proyectil y otro a dos vasijas completas del PAT de Chile Central	Muestras óseas y dentales dentro del rango isotópico local. Consumo de recursos de tierras bajas de Uspallata. Señal dietaria más C4 (maíz).
Túmulo III	1290-1400 d.C. (671 ± 40 AP)	MNI=27	Restos de jóvenes y párvulos principalmente	Alta variabilidad interna, una muestra por fuera del rango local, migrante, y dos correspondientes al rango local. Señal dietaria más C4 (maíz).
Potrero Las Colonias	1280-1420 cal d.C.	MNI=124; 70 adultos y 54 subadultos.	Fosa con esqueletos completos, otros desarticulados y partes depositadas sin un patrón común. Pequeños fragmentos de cerámica con hollín.	Siete muestras (comprende a todas las realizadas) por fuera del rango local, migrantes. Señal dietaria más C4 (maíz, consumo directo o indirecto).
Barrio Ramos¹⁷	1320-1450 d.C.	MNI= 6 (tres subadultos y tres adultos, dos con indicadores traumáticos)	Enterratorio múltiple, con ajuar: dos ollas subglobulares, tupus, puntas de hueso, improntas de textilería, objeto tubular de cobre, artefactos líticos, cuentas de collar.	Residencia local en la infancia y adultez, dieta combinada en forma variable recursos C3 y C4 (combinación de camélidos, recursos silvestres y maíz)
Uspallata Usina Sur*	- 1280 cal d.C. - 1400 cal d.C.	- MNI= 4 (dos adultos y dos subadultos) - MNI= 6, sin patrón de entierro.	Vaso de roca pulida, pipa con hornillo y terminación ofídica, tembetá alargado y cilíndrico, adorno colgante, cuenta de collar, puntas de proyectil de obsidiana, piezas de bronce.	Una muestra tomada en la recuperación de cuatro individuos en 2017 es de rango no local (migrante) -1280 d.C.-

Tabla 1: Síntesis de los datos paleodemográficos e isotópicos para el Valle de Uspallata. Elaboración en base a Da Peña et al. 2016; Durán et al. 2018; Barberena et al. 2017, 2020, 2022; Guevara et al. 2022 y citas en ellos. * UUS presenta dos eventos con fechados diferentes

¹⁷ Para Durán y coautores (2018), Barrio Ramos, Potrero Las Colonias y Uspallata Usina Sur serían contemporáneos a las primeras décadas de la dominación incaica.

Respecto a la naturaleza de la dominación incaica, Schobinger (1971) se inclina por una 'coexistencia pacífica' entre los súbditos del imperio (que incluía a diaguitas chilenos, según algunos fragmentos de cerámica) y las poblaciones locales. Bárcena (1998) sostiene esto, pero diferencia una zona de mayor grado de control (valle de Uspallata) y otra de menor consolidación del dominio estatal (valles de Güentota, de Uco, etc.). En cambio, García (1996, 2009), partiendo de la afirmación del origen incaico de la cerámica Viluco y de sus notables diferencias tecnológicas con la cerámica Agrelo, planteó que la integración al imperio inca no fue débil ni pacífica, sino marcadamente fuerte. Para el investigador, así lo corroboran datos como gran difusión del quechua en la región, el mejoramiento o construcción de obras de riego, indicios de un sistema político dual entre los locales y los agentes imperiales, la existencia de "tierras del inca" y "acequias del inca", y la confirmación documental del sometimiento de las poblaciones locales al (García 2009). En esta misma línea argumenta Michieli (1983), que a partir del análisis de fuentes etnohistóricas, considera que la dominación incaica alcanzó al valle de Güentota -y casi todas las regiones donde se localizaban poblaciones huarpes- casi de forma acabada. El enterratorio de Barrio Ramos I, dotado de un rico ajuar y propuesto para la fase inicial de la dominación inca¹⁸, lleva a Durán y coautores (2018) a plantear la posibilidad de que el contacto de las poblaciones locales con los agentes incaicos haya sido el disparador del proceso de complejización social que llevó al establecimiento de diferencias de rango y funciones, de la mano con el mantenimiento de redes de intercambio interregional a través de grupos especializados de caravaneo.

Por otra parte, Ots y Cahiza (2013) proponen la existencia de dos fronteras, una política y otra económica: la primera aseguraba la soberanía del imperio sobre las poblaciones del valle de Uspallata, con una relación asimétrica con los grupos locales; la segunda estaba determinada por los espacios de producción y circulación de bienes estatales, sería más dinámica y abierta y se extendería hacia el este y sur de la primera. Acerca de la frontera austral del dominio imperial, para la vertiente occidental de la

¹⁸ En el enterratorio hay tres eventos fechados, si se los redondea en una única fase la fecha inicial tiene una mediana de 1400 d.C. y la fecha final de 1440 d.C. El límite inicial es congruente con el indicado para la entrada de los incas al valle, pero los rangos de probabilidad dejan abierta la posibilidad de que el primer evento de inhumación haya sucedido algunas décadas antes (Durán *et al.* 2018)

cordillera de los Andes existe consenso acerca de que el control estatal directo/efectivo (político y económico) llegó hasta el río Maipo/Cachapoal, con una frontera fluctuante entre estos ríos y el Maule, que perduró hasta la conquista hispana (Stehberg, 1995). En cambio, para la vertiente oriental, no existe consenso entre los investigadores acerca del límite austral. Por un lado, se propone que el control efectivo de los incas solo llegó hasta el río Mendoza, fundamentándose en la ausencia de arquitectura y obras viales de origen incaico al sur de este río (Hyslop, 1984; Bárcena, 1992; Cahiza y Ots, 2005; Ots, 2004). Para explicar la presencia de otros restos materiales de clara filiación incaica en los valles de Uco y Jaurúa, se argumenta que los incas explotaron estos espacios a través de enclaves o colonias que tenían propósitos económicos específicos (Bárcena 1992; Cahiza y Ots 2005; Ots 2004). Por otro lado, una segunda propuesta asume que los incas mantuvieron un control económico y político de control directo de la franja oriental cordillerana comprendida entre los ríos Mendoza y Diamante, que puede percibirse en la cultura material y en las formas de organización sociopolítica de las sociedades que describen las fuentes históricas del primer siglo de contacto hispano-indígena (García 2011, Durán *et al.* 2021).

En cuanto a la procedencia de la ocupación, son varios los autores que sostienen que la anexión de la región al Tawantinsuyu se relacionaría con el área central y el Norte Chico Chileno, desde donde habría partido la movilización incaica para la dominación de esta región (Bárcena 2002, García 2010b, Gasco *et al.* 2022)¹⁹. García (2010b) propone, a partir de las diferencias que hay entre los registros cerámicos de la región central de Chile y del COA, diferentes etapas para el proceso de anexión al Tawantinsuyu. Estas etapas van desde una delegación inicial de poder por parte del Inca hacia los diaguitas

¹⁹ Entre las características de la presencia del Tawantinsuyu en Chile Central, se destacan el establecimiento de una red vial; asentamientos localizados estratégicamente, monocomponentes en lo que respecta a cultura material dado que el imperio impone cerámica foránea, la diaguita-inca; presencia de arquitectura monumental, como tambos y huacas, que junto con un nuevo estilo de arte rupestre fundarían un nuevo espacio (Sánchez 2004; Sánchez *et al.* 2004). Para estos autores, múltiples grupos siguen accediendo al territorio en esta época, aunque esta interdigitación cultural sería 'menos armónica' y la presencia del Inca estaría mediatizada por la cultura Diaguita (presente desde el siglo XII), con la cual tendría un sustrato andino común. Ante ello, plantean un domino indirecto sobre las comunidades locales, basado no sólo en la fuerza sino también en nuevas formas de organización social y creencias religiosas (Sánchez 2004; Sánchez *et al.* 2004, Pavlovic *et al.* 2012, 2014). A la llegada de los españoles, estudios etnohistóricos sugieren una situación de dominación débil (León 1983, 1985, en Sánchez *et al.* 2004).

chilenos para ejecutar dicha anexión, la llegada de estos primero a la actual San Juan - integrándose a la estructura política local-, y luego a Mendoza, donde se daría el arribo y dominio de los incas, para luego continuar con la exploración de nuevos espacios por parte de los diaguitas chilenos hacia el sur de Mendoza. Schobinger (2009a) sostiene que al Estado le interesaba sobre todo el funcionamiento de sus caminos para asegurar las comunicaciones con Chile, cuya incaización sería mayor; además, algunos ramales del camino serían el acceso a los sitios de labores mineras, actividad para sobre la que pretendieron el monopolio. En el mismo sentido, Bárcena (1998b) sugiere que la dominación estatal se relacionaría con la consolidación del control sobre los valles del centro y Norte Chico chileno. En este sentido es que se registra una preferencia por zonas de altura, basada tanto en cuestiones económicas como religiosas (Zárate *et al.* 2020, Durán *et al.* 2021, 2022; Gasco *et al.* 2022). Respecto a lo económico, se vincula a la mantención y explotación de camélidos (*Lama glama*); habría existido una gran necesidad de criar llamas en una escala mayor a la de las sociedades locales para la logística del ejército, la comunicación mediante mensajeros y el movimiento de bienes de intercambio y tributo, además del aprovechamiento de ambientes de cordillera ricos en recursos estivales. En cuanto a lo religioso, también se argumenta que la preferencia por las zonas altas se relaciona con el significado de las montañas tanto para el Inca como para las comunidades locales, como zonas de pasos estratégicos o rituales/ceremoniales.

En la provincia de Mendoza, la evidencia más clara del imperio se encuentra en Uspallata, donde se ubican dos tambos con arquitectura incaica y un sitio mayor, Ranchillos, interpretado como un centro administrativo en base a su tamaño - estos tres sitios corresponden a los más grandes del COA en base a su superficie construida (Bárcena 2008)-. El *Qhapaq Ñan*²⁰ conecta una buena parte de los sitios, en muchos casos siguiendo el patrón conocido de otras partes del Tawantinsuyu, con tambos ubicados cada 22-24 km (García 2011, 2017). En algunos pocos casos existe evidencia material a lo largo del camino, pero muchos trazos se infieren por conexión entre sitios incaicos.

²⁰ Los estudios sobre vialidad imperial en la actual provincia de Mendoza son profusos (De Aparicio 1940; Schobinger y Bárcena 1971; Stehberg 1995; Bárcena 1998, entre otros), no obstante, se concentran en los tramos localizados en el valle de Uspallata, siendo menos estudiado en los sectores de Cordillera Principal -salvo excepciones como las ya expuestas- por presentar un mayor grado de afectación antrópica producto de las obras ferroviarias, viales y de urbanización.

En Cordillera Principal se destaca un hallazgo de gran trascendencia, efectuado por Juan Schobinger, quien a partir de los datos provistos por andinistas, llevó a cabo el rescate de un *capacocha* incaica²¹ en el cerro Aconcagua en 1985 (Schobinger 1995, 2001 a y b; De Cicco *et al.* 2001; Abal 2001, Bárcena 2001a y b). Al respecto, Bárcena (2008) habla de una re-significación simbólica de las alturas andinas, cargadas al mismo tiempo de connotaciones religiosas para las poblaciones regionales. Terraza (2020) postula que esto ofrece un claro caso de ‘reorientación significativa hacia el ordenamiento estatal’, según lenguajes visuales del Inca –marcados por el sitio ceremonial, los dones y fuerzas sobrenaturales allí invocadas, y/o por las señales emergentes del lugar-. La *capacocha* constituye un esfuerzo ideológico y de inversión de recursos tendientes a alcanzar objetivos rituales de una religión estructurada, inseparable del avance político estatal, que se apropia asimismo de los espacios sagrados y los resignifica a su uso (Terraza 2020).

Doura (2021) adhiere a la argumentación sobre la sacralidad de las montañas, específicamente del Aconcagua por parte de los incas. Desde una propuesta relacionada a la sacralización de los paisajes y la arqueoastronomía, propone la existencia de una *intiwatana* en ubicada en la quebrada de Los Horcones, un marcador natural con funciones astronómicas y calendáricas, relacionada con la constelación Cruz del Sur. Esta marca en el paisaje daría cuenta de un *ushnu*²² conformado por otras rocas y un posible trono, que además estarían marcando *ceques*. Todo el complejo arqueoastronómico que describe sería similar a uno emplazado en Cuzco, lo que lo lleva a plantear que la plaza que él caracteriza habría funcionado como ‘otro Cuzco’. En el mismo valle de Horcones se ha estudiado un sitio con recintos pircados denominado Confluencia –confluencia de los ríos Horcones Superior e Inferior, dentro del actual Parque Provincial Aconcagua-, al que caracteriza como un Rectángulo Perimetral compuesto (*sensu* Raffino 1982, en Bárcena 2001c). Al respecto existen dos interpretaciones, una que postula que se trata de

²¹ Otros sitios ceremoniales de altura han sido ubicados en el COA por encima de los 4.500 msnm. -Cerros Mercedario, Tambillos, Tórtolas y El Toro en San Juan- así como también en Chile Central –Cerro El Plomo-.

²² Doura, siguiendo a diferentes autores, entiende por *ushnu* un modelo arquitectónico variable, cuyas características varían según el contexto y las interacciones sociales que busca el imperio para con las poblaciones locales (Doura 2021, p. 95 y citas allí). La *intiwatana* sería un *ushnu* en sí misma, del que parten los *ceques* o líneas imaginarias de cuatripartición del mundo (p. 149)

un tambo inca construido para actividades relacionadas con la *capacocha* (Bárcena 2001c, 2006), y otra que que este tipo de recintos con estructuras circulares adosadas con posibles espacios de usos compartidos podrían ser preincaicos, como son los casos que se presentan tanto en la cuenca alta del río Blanco, en San Juan, o en ambientes cordilleranos al sur de Aconcagua (Durán *et al.* 2011). Además, los fechados radiocarbónicos obtenidos por Bárcena (2001c, 2006), corresponderían a algunos siglos antes de la llegada de los incas a la región (Durán *et al.* 2011).

En la cima del Cerro Penitentes (4300 msnm.) también se halló un sitio de altura conformado por estructuras (Bárcena 2001c). Está asociado a una función ceremonial, relacionado con el tramo principal del camino inca que ascendía por el río Las Cuevas, desde punta de vacas hasta el 'Paso de la Cumbre', jalonado por tres tambos, localizados en Punta de Vacas, Penitentes-Puente del Inca y Las Cuevas (Bárcena 1998, en base a descripciones de viajeros del siglo XIX).

Recientemente, destacan dos trabajos enfocados sobre la dinámica de ocupación incaica en la zona de Cordillera Principal, que sustentan el planteo de la anexión de la región desde la vertiente occidental de la cordillera y hacen foco en las vías de comunicación y en la esfera religiosa de la dominación. El primero es el de Gasco y colaboradores (2022, *ms.*), que a partir de estudios arqueológicos en la cuenca del río de Las Cuevas busca verificar la posibilidad de que el Estado inca haya mantenido en funcionamiento y reordenado vías de comunicación trans e inter-cordilleranas preexistentes en la franja comprendida entre los ríos Mendoza y Diamante (en base a lo planteado en Durán *et al.* 2021). A partir de los fechados obtenidos y de las características de los materiales recuperados en el componente N° 3 de las excavaciones del sitio LC-S2 proponen que el sitio pudo haber funcionado como una posta relacionada a la circulación del camino que cruzaba la cordillera por el actual Paso Cristo Redentor, también pudo ser en sí mismo un lugar al que acudir para realizar un ritual específico. Serían sociedades provenientes de la vertiente occidental de la cordillera las que estaban a cargo de las actividades y mantenimiento del sitio, y que mantuvieron en funcionamiento actividades de caravaneo bajo control estatal. El segundo es el de Durán y coautores (2022), apoya la conclusión del anterior acerca de que la dominación de tipo ideológica fue la que preferentemente utilizaron los incas en el extremo sur del *Tawantinsuyu*, sacralizando caminos cordilleranos y su entorno. Presentan los resultados

de prospecciones arqueológicas directas e indirectas en seis diferentes sectores (algunos con arte rupestre) -confluencia de los ríos Las Cuevas y Tupungato, margen norte del río Las Cuevas, cuenca baja del río de Las Vacas, margen sur del río Mendoza, cuenca del río Las Cuevas y Quebrada de Navarro-, para proponer que los incas utilizaron en forma simultánea diferentes caminos, no sólo para el cruce cordillerano, sino también con función logística y ritual (Figura 12). Plantean que existen derivaciones del camino incaico principal aprovechando valles longitudinales, que el ramal más latitudinal del *Qhapaq Ñan* se articulaba con una amplia red preexistente de vías de circulación intercordilleranas, que para el cruce cordillerano se utilizaba tanto el paso Cristo Redentor como el de Navarro, y que el tambo que plantea Bárcena (1998) para Las Cuevas, estaría emplazado en el Paramillo de Las Cuevas, unos kilómetros más abajo.



Figura 12: Segmento del *Qhapaq Ñan* en la confluencia de los ríos de Las Cuevas y Tupungato. Hacia el fondo de la quebrada, en dirección sur, se observa el volcán Tupungato.

Fuera de las zonas de altura, hay evidencias indirectas de la influencia incaica, como las referencias documentales de sitios ubicados en las actuales capitales de San

Juan y Mendoza donde vivían los Huarpes a la llegada española (Bárcena 1994; García 2005; Parisii 1994). Otros sitios de tierras bajas de la provincia de Mendoza presentan tiestos incaicos que podrían reflejar contactos con el imperio, mientras que también se registra este nuevo estilo de cerámica decorada, Viluco (Prieto Olavarría 2012) -aspectos concernientes a esta tipología cerámica se retoman en el Capítulo 8 de esta tesis-.

CAPÍTULO 4



Antecedentes de estudios sobre arte rupestre

4.1. Valle de Uspallata

Si bien existen algunas primeras menciones sobre la arqueología del noroeste de Mendoza que se remontan a fines del siglo XIX y primeros años del XX, las descripciones y análisis arqueológicos de los sitios del valle de Uspallata fueron iniciadas formalmente por Francisco Aparicio y Carlos Rusconi. El primero se dedicó a analizar sobre todo los sitios con componentes incaicos (Aparicio, 1940), mientras que el segundo consignó sitios del fondo del valle, del piedemonte y cordilleranos (Rusconi 1938, 1939, 1940, 1956, 1962). Los caracterizó de acuerdo a sus aspectos fisiográficos y a la presencia de rasgos diagnósticos como alfarería en superficie, material lítico, óseo y petroglifos (Terraza *et al.* 2021).

Desde mediados de siglo, los estudios continuaron con la labor de Juan Schobinger, que realizó prospecciones desde 1957 y excavaciones a partir de 1970, en el marco de un proyecto titulado “Relevamiento arqueológico del Valle de Uspallata” (Schobinger 1971:71), a partir del cual se elaboró una cartografía con 26 sitios y se establecieron grandes fases culturales para la microrregión. Al mismo tiempo, el investigador se interesó por la investigación de los santuarios de altura, senderos y tambos incaicos en Mendoza y provincias vecinas (Cerros Negro Overo, El Toro, Mercedario y Aconcagua) (Schobinger 1966, 1967, 1968, 1982, 1985, 1986, 1995a, 1995b) y en el análisis de sitios rupestres de todo Cuyo (Schobinger 1980, 1986, 2001).

Esta tarea en el valle de Uspallata fue continuada por dos equipos de investigación, dirigidos por Joaquín Roberto Bárcena y por Víctor Durán, respectivamente. El primero

hizo hincapié en sitios incaicos (Bárcena y Román 1990; García Llorca 1991, 1996; Bárcena 1998b, 1999, 2001; Cahiza 1997, 2003; Ots 2002, 2004; Cahiza y Ots 2005; Terraza 2013; Bárcena et al. 2015; Terraza y Bárcena 2017; Terraza 2020; Bárcena et al. 2017, Terraza et al. 2019), con aportes metodológicos que incluyeron análisis sobre estercoleros, maderas y carbones (Roig y Bárcena 1997, 1998; Bárcena y Dacar 1999-2001), entre otros, aunque también se trabajaron sitios del precerámico y de la etapa cerámica (Bárcena 1974-76, 1978, 1981, 1982) y se atendió a la conservación y gestión patrimonial (Bárcena 1991, 2004).

En cuanto al segundo equipo de investigación, desarrollan desde hace algunos años estudios en el área del Cerro Tunduqueral, con publicaciones vinculadas al estudio de sus representaciones rupestres (Durán et al. 2010; Zárate Bernardi 2017, Zárate Bernardi et al. 2020) y al análisis del material lítico (Marsh et al. 2022). En el entorno precordillerano se han investigado aspectos como movilidad, subsistencia, dieta, explotación y accesibilidad a fuentes de materias primas (Durán y García 1989; Frigolé y Gasco 2016; Cortegoso et al. 2017), sistemas de producción, organización tecnológica y caracterización lítica (Chiavazza y Cortegoso 2004; Lucero et al. 2006; Castro y Yebra 2018). Se suman estudios isotópicos y bioarqueológicos, estadísticos, arqueométricos y tecnomorfológicos sobre sitios del fondo del valle y del piedemonte uspallatenses (Gil et al. 2014; Novellino et al. 2014; Da Peña et al. 2016; Frigolé 2017; Marsh et al. 2017; Durán et al. 2018, Barberena et al. 2021).

Específicamente sobre arte rupestre, las primeras menciones para el noroeste mendocino se remontan a fines del siglo XIX y principios de siglo XX. Los investigadores que destacan en este periodo se abocan a la arqueología de otras regiones del país, pero mencionan algunos sitios locales que han reconocido producto de sus visitas y que les aportan información para sus interpretaciones sobre la prehistoria de otras regiones. Por tanto, son descripciones acotadas, sin detalles y con interpretaciones de corte difusionista. El primero en hacer esto es Francisco P. Moreno (1891), quien nombra al petroglifo de Canota -dentro de la actual Reserva Natural Villavicencio, en zona precordillerana- en una publicación dedicada a las exploraciones arqueológicas de la provincia de Catamarca. Lo continúan investigadores como Khün (1914), que señala que los petroglifos de esta región muestran analogías con los de la región diaguita y la 'cultura de San Juan'; describe un *embrollo* (Khün 1914: 11) de líneas curvas

irregularmente trazadas y entiende que los petroglifos se inician en el NOA y acompañan el camino hasta Uspallata. Finalmente, Metraux (1929), en su obra sobre la etnología de Mendoza, describe y dibuja algunos petroglifos hallados en un gran bloque de arenisca localizado en Viluco -departamento de San Carlos-, siguiendo lo descrito anteriormente por Boman para esta localidad (Boman 1920, en Metraux 1929). Además del bloque que describe, menciona que existen en la hacienda del Sr. Quirno, otros bloques con oquedades que parecen ser artificiales, y que en el pasado habrían servido de morteros. Metraux compara sus hallazgos con el arte rupestre de áreas como Córdoba y Tafí del Valle, y acota que probablemente los petroglifos de Viluco serían de diferentes periodos, algunos muy antiguos y otros mucho más recientes. No hay registro de estas improntas en la actualidad, sólo quedan las ilustraciones y fotografías realizadas por el autor (Figura 13).

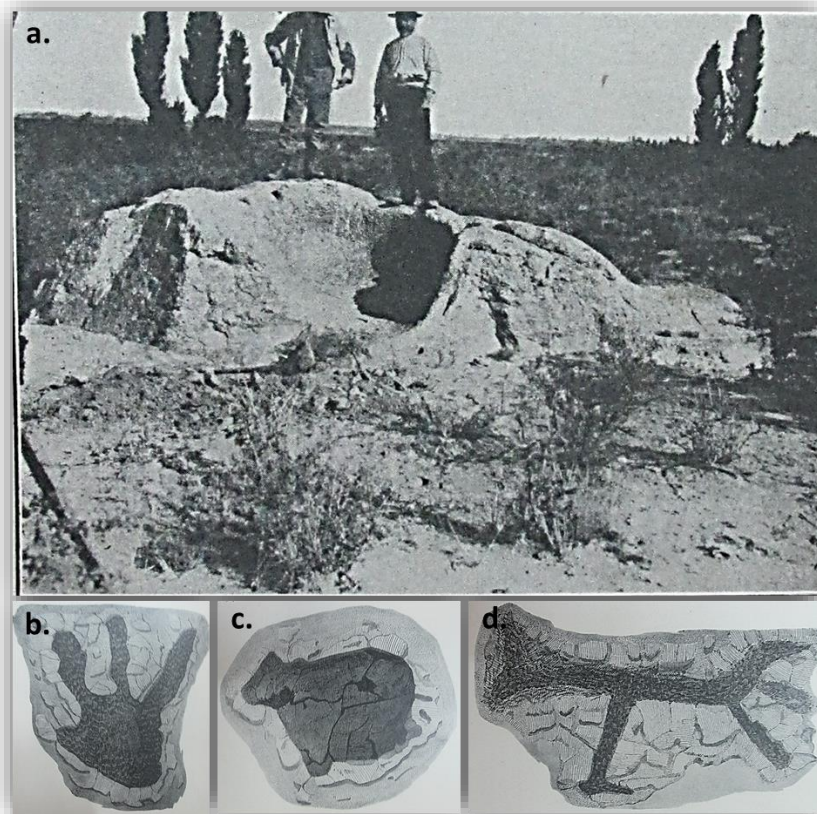


Figura 13: Fotografías y dibujos de los petroglifos que releva Metraux (1929) en la localidad de Viluco. **a.** Bloque de arenisca con una gran cavidad -de manufactura humana aparentemente- en la hacienda de M. Quirno; **b.** petroglifo en el fondo de la cavidad, representa la huella de una pata de ñandú de tamaño natural; **c.** petroglifo en el fondo de la cavidad, motivo naturalista; **d.** petroglifo grabado en la cara sur exterior, mamífero indeterminado.

Fue Carlos Rusconi, ya entrado el siglo XX, el pionero en la prospección y relevamiento de sitios rupestres. A partir de su labor y por iniciativa del Museo de Historia Natural de Mendoza (actual Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas Juan Cornelio Moyano), se incrementan los datos arqueológicos para el valle de Uspallata, producto de 22 'giras arqueológicas' que se realizan desde principios de los años '20 hasta 1946. En el año 1938, en su primera publicación en la Revista Geográfica Americana, además de describir sus descubrimientos en túmulos funerarios de Uspallata, hace mención del hallazgo de un 'pucará' y al relevamiento de algunos petroglifos, pero sin más precisiones (Figura 14). Al año siguiente, en la misma revista, publica una nota corta titulada 'Algunos petroglifos de Mendoza' (Rusconi 1939), en la que ahonda en algunas interpretaciones. Menciona que todos los dibujos tienen su significado en la arqueología americana, y que podrían indicar el grado de influencia que ha tenido las culturas del Norte (Diaguita, Inca, etc.) en una latitud tan austral como el área en la que él trabaja. Resalta que esta influencia se advierte no sólo en el arte, sino también en los dibujos y en la técnica empleada en las alfarerías. Además, otro elemento que permite postular un vínculo regular con poblaciones del norte fue el camino del Inca o "camino internacional de la prehispania". Para Rusconi, Mendoza *'fue un centro de cosmopolitismo indígena'*, que no solo tuvo vinculación con Arauco y con la Incasia, sino también con pueblos del NOA, con los pueblos seminómadas de San Luis y La Pampa y con el norte de la Patagonia (1939: 290).

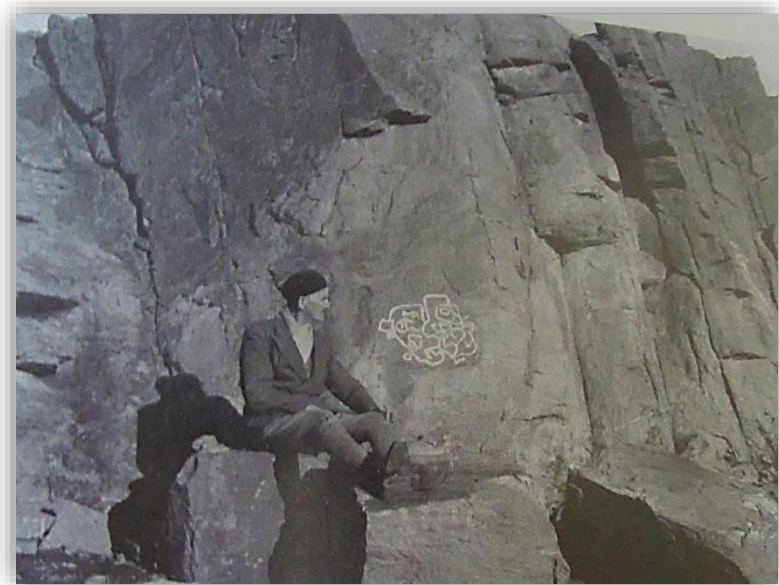


Figura 14: Fotografía de Carlos Rusconi junto al petroglifo del Peñón (Rusconi 1938, p. 205).

En su trabajo de 1962, publicado en cuatro tomos, Rusconi dedica un capítulo completo dentro del tomo de 'Arqueología' a las manifestaciones rupestres, tanto las ubicadas en la actual provincia de Mendoza, como otras en San Juan. Menciona algunas crónicas que hablan de los petroglifos de Mendoza, entre ellas las de Diego de Rosales - Historia General, de 1680-, Francisco Erich -Historia de la Compañía, 1891-, y la de J. I. Molina -Compendio de la Historia Geográfica, de 1776-. Da cuenta de que en todas se menciona la existencia de arte rupestre, pero sin una descripción precisa de los petroglifos o pictografías, y que los cronistas asocian estas marcas en las rocas a las 'huellas de Santo Tomás'²³.

Enumera los petroglifos en Uspallata: dos petroglifos en Canota, diez en Pucará de Uspallata, cinco en el Osario de Uspallata, tres en la Quebrada de Santa Elena, tres en Potrero Las Colonias y 'Petroglifos del presidio', figuras en las paredes de un sitio

²³ En algunas fuentes etnohistóricas se describe a las pictografías y grabados de pies humanos como 'huellas de Santo Tomás', ya que según argumentaban los jesuitas, eran la prueba de que el Apóstol Santo Tomás había predicado entre las poblaciones locales antes que llegaran los conquistadores (Falchi y Podestá 2015). De hecho, las huellas humanas fueron de las primeras manifestaciones rupestres que los conquistadores advirtieron y emplearon con intenciones evangelizadoras (De Hoyos 2012, en Falchi y Podestá 2015)

localizado en las primeras estribaciones de la precordillera y sigue por el arroyo Acequi3n –no localizado-; tambi3n enumera un petroglifo en Punta de Vacas, pero lo menciona como ‘no localizado’ y no vuelve a escribir sobre 3l. Respecto a los soportes grabados de los sitios Potrero Las Colonias y Osario de Uspallata, estos sitios no han sido localizados en la actualidad debido a las alteraciones antr3picas sobre el paisaje –vinculada sobre todo a la actividad agr3cola-, aunque se cuenta con una ubicaci3n aproximada, realizada en base a prospecciones, croquis y a la caracterizaci3n de los sitios que realiza Rusconi (Guevara 2019, Barberena et al. 2021) (Figura 15). En ambos casos, los bloques con petroglifos son peque1os, y aparecen en la misma 3rea que los osarios, de los cu3les se recuper3 material arqueol3gico y bioarqueol3gico en las ‘giras arqueol3gicas’ (Rusconi 1962). Los petroglifos no corrieron la misma suerte, Rusconi documenta para Potrero Las Colonias al menos tres bloques con grabados, pero no han sido relocalizados (Figura 16). Al respecto, el autor ya dejaba asentado en su trabajo de 1939 que los bloques peque1os estaban siendo sustra3dos de los sitios por pobladores locales.

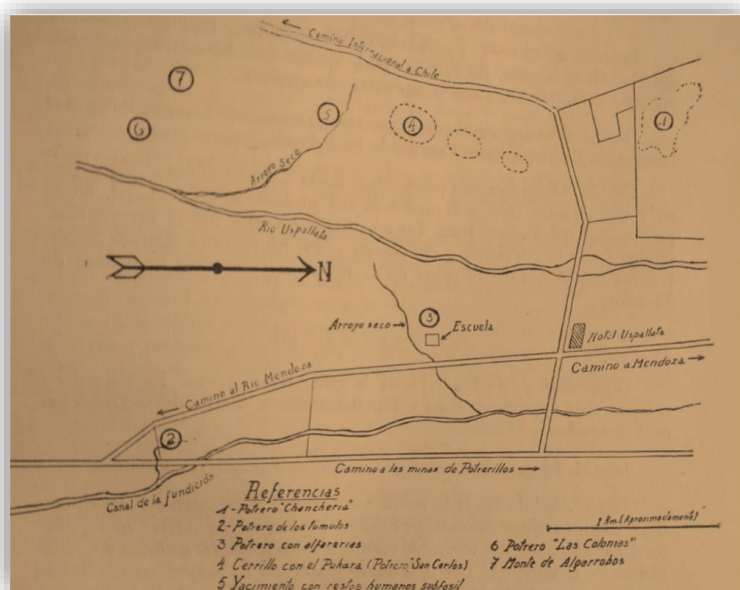


Figura 15: Plano parcial de Uspallata con algunos yacimientos arqueol3gicos *sensu* Rusconi (1962, Fig. 158).

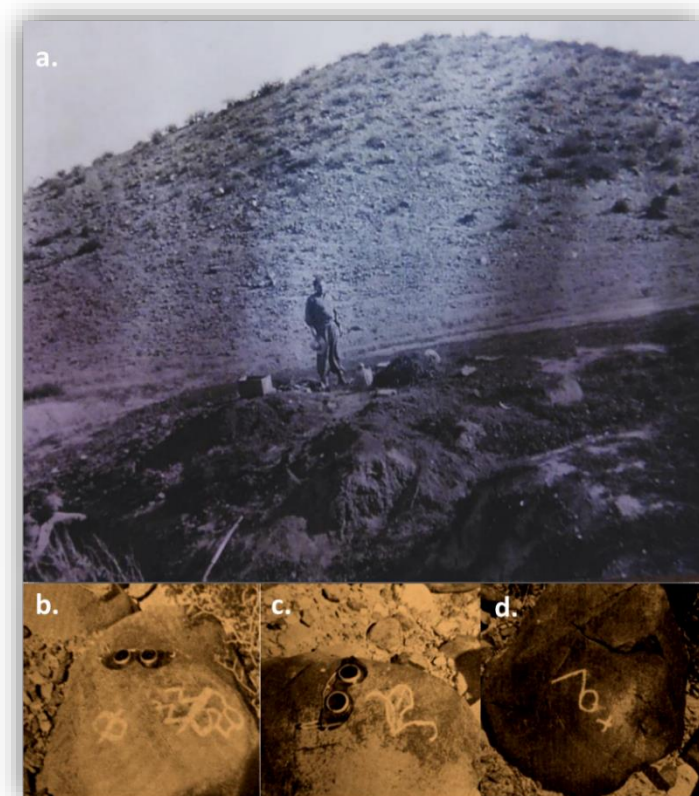


Figura 16: Potrero Las Colonias. **a.** Lugar donde aparecieron los primeros restos humanos correspondientes al osario. Foto de la excavación y el investigador C. Rusconi. 10 de febrero de 1939. (Foto aportada por Estela Rusconi, hija de Carlos Rusconi, en Guevara 2019, Fig. 3); **b, c** y **d.** bloques con petroglifos, fotografías tomadas en 1939 (Rusconi 192, Figs. 153-155)

Además de la descripción de los sitios, Rusconi realiza una clasificación del arte rupestre según los motivos que se representan (Tabla 2), y destaca que es necesario tener en cuenta los petroglifos para conocer el grado de evolución mental de sus hacedores, si han convivido con fauna extinta y también para fines turísticos (Rusconi 1962). Resalta la conveniencia de ‘prestar atención’ al arte rupestre teniendo en cuenta la importancia en la época de estudios sobre esta materialidad en Europa, y comenta que su objetivo es contribuir al menos al relevamiento de los petroglifos para que otros puedan estudiarlos a futuro.

Clasificación del Arte Rupestre	
Dibujos geométricos	<ul style="list-style-type: none"> - Jeroglíficos - Círculos concéntricos - Signo H - Signo J - Signo de la cruz - Signo estrellado - Signo de rayo - Signo biprismático (reloj de arena) - Signos de la industria textil (escalonado)
Dibujos zoomorfos	<ul style="list-style-type: none"> - Mamíferos en general - Ornitomorfos (tridígitos y otros) - Herpetomorfos (ofidios) - Entomorfos (insectos)
Dibujos antropomorfos	
Diseños abigarrados (para indicar caminos y recordar figuras de habitaciones)	
Trazos superpuestos, distintas épocas de ejecución.	

Tabla 2: Clasificación de los motivos de arte rupestre, *sensu* Rusconi (1962)

Como puede verse, para la década del setenta del pasado siglo, ya se conocía entre los investigadores de la región los sitios rupestres que se toman en consideración en este trabajo: Rusconi (1938, 1939) había publicado las descripciones de los sitios El Peñón y Pucará de Uspallata a fines de la década del '30, mientras que en su libro sobre las poblaciones prehispánicas mendocinas publicado en 1962, añade la descripción del sitio Santa Elena. Por su parte, Cerro Tundqueral fue relevado por Schobinger en los años 1957-58, y describe varios petroglifos con motivos 'simbólicos', incluyendo una máscara²⁴. En cuanto a Uspallata Usina Sur, el hallazgo del sitio -incluye los petroglifos, entierros humanos con ajuar y material cerámico y lítico en superficie- se produjo en 1970 por parte de un poblador de Uspallata que se lo comunicó a J. Schobinger, quien comienza con su relevamiento ese mismo año (Schobinger 1971, 1980). La primera mención académica del sitio data también de 1970, como comunicación en el Primer

²⁴ La descripción de cada uno de los sitios se expone en el capítulo 7 de esta Tesis.

Congreso de Arqueología Argentina, y queda mencionado en la síntesis sobre la arqueología del valle que realiza el autor en 1971. Si bien los estudios sobre los restos óseos humanos y los materiales del ajuar son notorios (Schobinger 1971, 1980; Bárcena 1976; 1998), los petroglifos en una primera instancia sólo fueron descriptos someramente; recién a partir de 2017 se llevó a cabo el relevamiento sistemático de los mismos y una posible adscripción cronocultural al periodo incaico (Zárate Bernardi et al. 2020).

En cuanto a la cronologización de los petroglifos, Schobinger (2009b) menciona que durante el Periodo Agroalfarero es probable que los grabados rupestres alcanzaran su mayor auge, y mostrarían conexiones con el Norte Chico Chileno y con las culturas del Norte Argentino:

No habiendo nada que indique su pertenencia [de los petroglifos] a las etapas precerámicas, deben ser atribuidos a las culturas agroalfareras posteriores a la de Ansilta, es decir posteriores al siglo IV en el norte de San Juan, y al siglo V o VI en el sur de esta provincia y sus respectivas zonas limítrofes. Se trata de los grupos [...] de Uspallata-Agrelo en el sector sur, que en conjunto llegan hasta el siglo XV. No hay petroglifos atribuibles al periodo de conquista de los incas (1475-1535) [...]. (Schobinger 2009b: 53)

Al respecto, Bárcena (2002: 55) primeramente adhiere a este planteo, aunque años posteriores menciona la posibilidad de que existan representaciones rupestres asignables al periodo incaico en el cerro Tunduqueral, en base a algunas de las figuras allí realizadas -antropomorfo con 'uncu' o camiseta andina junto con un camélido con dogal- (Bárcena 2008: 334). Sobre la temática de arte rupestre del periodo inca, otro trabajo retoma el registro de sitios del valle, integrando información proveniente del arte rupestre y la vialidad imperial (Zárate Bernardi, et al. 2020). En este caso, los autores elaboran una síntesis comparativa del registro rupestre incaico del centro oeste argentino y de los valles centrales chilenos, siendo el primero de su tipo que compila sitios rupestres del noroeste de Mendoza para esbozar conclusiones integradoras del registro. Postulan a partir de la cantidad diferencial de sitios y de la variabilidad en las técnicas de ejecución y de las características figurativas de los motivos, que los grabados rupestres de este periodo habrían sido realizados en la vertiente oriental de la cordillera

bajo la dirección de líderes locales como parte de una estrategia de mejorar su posición social frente al imperio.

Si se tiene en cuenta el desarrollo general de las investigaciones arqueológicas en el valle de Uspallata (Terraza *et al.* 2021), puede verse que el estudio del arte rupestre fue tratado en estas décadas como parte de un registro arqueológico 'marginal' respecto a otros materiales y sitios del valle, en base a la exhaustividad y cantidad de publicaciones al respecto. Las primeras interpretaciones del registro se realizaron desde postulados difusionistas propios de la arqueología histórico-cultural, que buscaban en esta región reflejos de los procesos que se daban en el noroeste argentino. Metodológicamente, en su mayoría los petroglifos habían sido relevados de manera no sistemática, sólo centrándose en lo que se consideraba figuras diagnósticas (motivos figurativos preferentemente) y tizando los surcos de los petroglifos, lo que muchas veces deformaba las figuras originales para darles una similitud con motivos más conocidos para los investigadores (Figura 17).



Figura 17: Fotografías con tizados de uno de los soportes grabados en Pucará de Uspallata. Si bien corresponden al mismo soporte, se observan las diferencias en el tizado de las figuras en ambos procedimientos. **a.** Rusconi, 1962, Fig. 144 (tomada entre el 8 y el 14 de febrero de 1938); **b.** Rusconi, 1939, pp. 290

El Cerro Tundqueral es el único de los sitios considerados que ha sido trabajado con exhaustividad por parte de los arqueólogos y de otros profesionales vinculados. Como se mencionó, las investigaciones fueron abordadas por primera vez por Juan Schobinger en las décadas del sesenta y setenta del pasado siglo (Schobinger 1982 a, b, c; 1997; 2009 a, b, c, d), en el marco de las representaciones rupestres relevadas y analizadas en Cuyo y regiones vecinas. El marco interpretativo de Schobinger estaba conformado por la analogía etnográfica, estudios sobre chamanismo (Schobinger 1997) en relación a investigaciones sobre arte rupestre en otros contextos de América; postulaba el carácter ritual y sagrado tanto de las representaciones rupestres como del propio Cerro Tundqueral (Schobinger 2009b, 2009c, 2009d). Llegó a conclusiones como el carácter ritual y sagrado de las representaciones rupestres y el mismo Cerro. Según el investigador, ciertas representaciones (en especial, las figurativas -chamán con trenza, cabeza mascariforme, etc.-) posibilitarían señalar algunos aspectos del mundo de lo sagrado, destacándose aquellos que remitirían a instancias ceremoniales estructuradas sobre prácticas shamánicas y a las percepciones que, de lo sagrado, los hacedores de los grabados habrían expresado con sus representaciones (Ataliva 2011).

Sabatini y Terraza (2013) son otras de las investigadoras que proponen interpretaciones sobre el Cerro Tundqueral. Ellas plantean un análisis comparativo de unos de los motivos del sitio, la cabeza *mascariforme* o *cabeza-tiara* respecto a otros motivos similares presentes en sitios rupestres de San Juan y del Norte Chico Chileno. Consideran que estas representaciones forman parte de un mismo estilo, vinculable con el mundo ritual y sobrenatural, y que su presencia al este y oeste de Los Andes estaría mostrando ciertos vínculos entre los grupos que ocuparon la región. A nivel cronológico, mantienen la ubicación del arte rupestre de la región dentro del periodo Agroalfarero medio, aunque con posibles supervivencias posteriores (Sabatini y Terraza 2013:131).

En tiempos más recientes, se propuso una nueva nomenclatura para los soportes y paneles del sitio, registrando nuevas rocas grabadas, no mencionadas por anteriores investigadores (Zárate 2015) y haciendo hincapié en la necesidad de realizar un registro exhaustivo que sirva como forma de preservación de la riqueza rupestre del Tundqueral ante las malas condiciones de conservación (Zárate Bernardi et al. 2016). A su vez, se profundizó en la relación paisajística intrasitio de los soportes con grabados, según los postulados de la Arqueología del Paisaje (Criado Boado 1991, 1993, 1999) y

teniendo en cuenta las características visuales de los soportes (Zárate y Sergio 2014; Sergio y Zárate 2014). Estos trabajos cristalizaron en la tesina de Licenciatura de la autora de esta investigación, en la que se postuló que al menos una parte del registro rupestre – uno de los tres estilos identificados- correspondería cronológica y culturalmente a la época de dominación inca en el valle, reflejando relaciones de dominación simbólica respecto a las manifestaciones anteriores de las poblaciones locales (Zárate Bernardi 2017).

Además de las investigaciones arqueológicas, existe otro tipo de abordaje sobre los sitios. Desde las artes plásticas, Laura Hart (2009a, 2016) analizó el arte rupestre del Norte de Mendoza con el objetivo de observar cómo, en determinados puntos, se aproximan en el uso de elementos gráficos los artistas del pasado prehistórico y de la actualidad, más allá de sus significados. Esta autora cuando trata la subárea Centro Oeste (sur de San Juan y norte de Mendoza) dentro de la región cuyana, la describe como *la mayor concentración de conjuntos rupestres dentro de la región, grabados en casi su totalidad y situados en zonas montañosas* (Hart 2009). Menciona que este arte posee características que lo tipifican: la distribución de los conjuntos en sitios geográficos elegidos estratégicamente y la aplicación de los motivos sobre grandes paredones o rocas oscuras y bruñidas. También, en los aspectos técnicos y morfológicos hay una caracterización propia: en la recurrencia de los motivos con infinidad de versiones; en la semejanza en las técnicas de ejecución, tamaños y distribución espacial sobre el soporte (Hart 2009, 2016).

Hart dedica también un artículo a algunas de las manifestaciones rupestres de Bajo Canota, en la precordillera mendocina. Se centra específicamente en dos motivos, uno que considera una representación realista de un pabellón auricular, llamativo porque sería disruptivo respecto a lo *'simbólico esquemático (...) tradicional del arte rupestre cuyano'* (Hart 2019, p. 132); y en grupos de elementos gráficos –óvalos horizontales con diferentes cantidades de puntos en su interior- que podrían representar conjuntos matemáticos o elementos de conteo utilizados por diferentes actores a través del tiempo. En ambos casos, considera estas grafías como excepcionales en cuanto se escapan a la tradición del arte rupestre de la región, que podrían ser explicadas como innovaciones introducidas por parte del autor/ productor de la obra (Hart 2019)

Por otro lado, algunos autores han desarrollado trabajos que relatan los procesos de conservación, gestión e intervención en los sitios, sobre todo el Cerro Tundqueral. El primero de ellos fue J.R. Bárcena (2004), quien describió los trabajos de gestión llevados a cabo por él y su equipo en el sitio mencionado. Posteriormente, Víctor Ataliva (2011) abordó el registro de Cerro Tundqueral desde una perspectiva que podría clasificarse como conservacionista y patrimonialista. El autor propuso un informe sobre los agentes de deterioro que afectan el sitio, realizó un diagnóstico de cómo estos agentes actúan (teniendo en cuenta las opiniones de los actores involucrados en la valoración del Cerro) y cuál es la degradación que presentan los petroglifos en sí, proporcionando recomendaciones para la conservación. En ese mismo año, en respuesta a una solicitud de la Municipalidad de Las Heras, se elaboró un *Plan de Manejo* para el Cerro Tundqueral (Durán y Mikkan 2011). Allí se presenta una síntesis de las investigaciones arqueológicas y geomorfológicas llevadas adelante, y se exponen recomendaciones sobre el manejo y gestión del área como recurso patrimonial, turístico y de interés científico. En una línea similar, Zárate Bernardi y colaboradores (2019) publicaron el proceso de intervención a partir de la colocación de cartelería en el Cerro Tundqueral, donde se explica que esta tarea es una acción de emergencia ante la degradación del sitio, del entorno y de los grabados rupestres.

Respecto a los restantes sitios mencionados, no han sido objeto de trabajos académicos que den cuenta de su gestión o explotación turística, y de hecho las publicaciones de investigación que los mencionan son escasos si se compara con la disponibilidad de material bibliográfico acerca del Cerro Tundqueral²⁵. Sólo Laura Hart ha publicado diversas notas en medios gráficos de la provincia advirtiendo acerca de la degradación y falta de cuidado de los petroglifos de Uspallata (Hart 2006, 2009b), sobre todo de Santa Elena. No obstante, aunque no se haya mencionado en la bibliografía académica, estos sitios rupestres presentan una utilización dinámica por parte de los agentes que intervienen en su utilización y producción -ver en capítulo dedicado a la descripción de los sitios-.

²⁵ El Cerro ha sido y es objeto de diversas notas periodísticas, está reseñado en blogs y páginas webs y es tema de tesinas de licenciatura de varias carreras -Arqueología, Turismo, Ciencias políticas y administración pública, etc.-.

4.2 Cordillera Frontal y Principal

Si los antecedentes de investigación, gestión y conservación para los sitios rupestres de Uspallata son relativamente escasos, más lo son para los sitios que se consideran en esta investigación y que están ubicados en la Cordillera. En general, las investigaciones arqueológicas en esta zona de la geografía provincial comenzaron de forma tardía si se compara con la historia de la disciplina en otras zonas, como el caso de Uspallata que desde la década del '20 del pasado siglo ya contaba con un proyecto de investigación arqueológica (Rusconi 1938).

Schobinger (2001b) presenta un relevamiento realizado en 1970 por el valle de Las Vacas, que le hace descartar la posibilidad de su uso durante el Período Inca al no haber encontrado cerámica o arquitectura atribuible a ese período, pero sí petroglifos que consideró anteriores. No obstante, relevamientos llevados a cabo por Durán y colaboradores en esta zona desde 2010, les permitieron localizar un conjunto de petroglifos –el sitio denominado Portezuelo Colorado, no mencionado así en dicho trabajo- (Durán *et al.* 2011). Sobre este sitio, los autores lo describen brevemente como un conjunto de siete bloques con petroglifos, con *'motivos naturalistas (figuras muy esquemáticas de humanos, lagartos y camélidos) y abstractos (líneas curvas irregulares aisladas o campos abigarrados de círculos con punto central y líneas que los conectan)'* (Durán *et al.* 2011, p. 21). Mencionan que ese estilo de arte rupestre aparece también en Uspallata y en la cuenca del río Aconcagua, con una ubicación cronológica imprecisa, y cuya funcionalidad estaría ligada a delimitar territorios de pastores o marcar puntos en el camino de caravaneros que transportaban bienes de intercambio hacia ambos lados de la cordillera.

Si bien la mención a los petroglifos de la quebrada del río de Las Vacas es la primera para sitios rupestres en la Cordillera realizada en el marco de investigaciones arqueológicas, existen previamente algunas menciones de viajeros de sitios con arte. En el libro *'The Highest Andes'*, de 1899, donde se relatan las primeras ascensiones al cerro Aconcagua y al cerro Tupungato, el explorador y montañista Edward Fitz Gerald comenta que, durante la expedición de 1897, mientras transitaban en mulas relevando la cuenca del río Mendoza entre Puente de Inca y Zanjón Amarillo, dieron con un petroglifo (Figura 18). Menciona que le llamó la atención una especie de corral formado por cuatro

paredes de piedra, de unos 6 por 12 metros de dimensión, sobre un sector amesetado; allí descubrió un bloque con signos tallados (Fitz Gerald 1899). Si bien se ha estimado una ubicación aproximada de este bloque en base a las descripciones de los exploradores, y que al parecer por la fotografía es de gran tamaño, no ha sido hallado. Por la misma descripción de Fitz Gerald, el sitio estaba ubicado en la cercanía de las obras para el Ferrocarril Trasandino, por lo que es posible que este lo haya afectado al punto de hacerlo desaparecer. Además, como se menciona anteriormente, en su listado de sitios rupestres, Rusconi en 1962 menciona petroglifos en la localidad de Punta de Vacas, pero advierte que -ya en ese momento- no se han podido localizar.



Figura 18: Petroglifo de Zanjón Amarillo (Fitz Gerald 1899, p. 304)

Recientemente, las investigaciones se han centrado en la localidad de Las Cuevas y zonas aledañas (Gasco *et al.* 2022 ms; Durán *et al.* 2022 ms). Durán y coautores (2022, ms.), sostienen que la dominación de tipo ideológica fue la que preferentemente utilizaron los incas en el extremo sur del *Tawantinsuyu*, sacralizando caminos cordilleranos y su entorno. Destaca que en este trabajo se mencionan los sitios que se consideran en esta tesis: el sitio Portezuelo Colorado, en la quebrada del río de Las Vacas; Punta de Vacas 1 y Punta de Vacas 2, emplazados en la confluencia de los ríos Las Cuevas y Tupungato; y el Petroglifo del Puente, en la margen sur de la cuenca alta del río Mendoza -estos tres últimos sitios son mencionados por primera vez en la

bibliografía-. Respecto a la interpretación que se hace de los petroglifos, se infiere que los sitios rupestres, todos asociados con caminos incaicos, se relacionaban con la sacralización del paisaje y la demarcación del espacio por el que se transitaba. Sobre todo sería el caso de PdV1 y Portezuelo Colorado, asociados a sendas que conducen a *wacas* importantes de la región (cerros Tupungato y Aconcagua, respectivamente), con función ceremonial acentuada en la construcción de hitos en el paisaje a través del arte rupestre. Además, respecto a Portezuelo Colorado y el Petroglifo del Puente, los autores destacan que se observa una coexistencia de estilos de diferentes épocas, por lo que agentes imperiales pudieron estar resignificando estos espacios y la práctica de “hacer grabados” (*sensu Zárate et al. 2020*).

El único trabajo específico sobre arte rupestre es el ya citado como antecedente también de las investigaciones del valle de Uspallata sobre el arte rupestre incaico del centro oeste argentino y los valles centrales chilenos, de Zárate Bernardi y coautores (2020, *ut supra*). Allí, se destaca el sitio Portezuelo Colorado ya que algunos de sus motivos -fitomorfos, cruces inscritas y diseños cuatripartitos- podrían corresponderse a momentos de dominio incaico, en base a la semejanza figurativa con figuras cronologizadas para este periodo en el centro norte de Chile.

4.3 Regiones vecinas

Algunos investigadores sobre arte rupestre centraron su mirada sobre regiones aledañas al área de estudio propuesta para esta tesis. Comparten la característica con los antecedentes para la cuenca alta del río Mendoza, de ser escasas si se comparan con los restantes trabajos publicados sobre arqueologías de otras materialidades -estudios cerámicos, líticos y bioarqueológicos, sobre todo-.

4.3.1 Valle de Uco y sur de Mendoza

Una de las áreas que se destaca es Valle de Uco, al sur de la cuenca del río Mendoza. Allí trabaja desde hace algunos años un equipo de investigación liderado por M. J. Ots (2005), que en momentos recientes ha publicado resultados sobre el análisis de

arte rupestre específicamente en la cuenca del río Las Tunas. A partir del análisis multiescalar de soportes, sitio y microrregión, y desde la perspectiva de la arqueología del paisaje, abordan el estudio de 25 soportes rocosos del sitio La Pampa, que contienen un total de 794 grabados -formas geométricas, sobre todo incisiones lineales y oquedades redondeadas- (Ots. *et al.* 2020). Tras su análisis, los investigadores asumen que los grabados están asociados a sociedades de pequeña escala con ocupaciones permanentes en el pedemonte y estacionales en cordillera, posiblemente del periodo Alfarero Temprano-Medio (siglos V a XV). Entienden que se trata de un sitio no residencial, con acceso público restringido y cuya funcionalidad excedería las prácticas de subsistencia en sentido estricto (molienda de vegetales); pueden configurar marcadores en el paisaje y representaciones abstractas de mismo (Ots *et al.* 2020). Esta información se complementa con otros análisis que incorporan más soportes con grabados en la misma cuenca del río Las Tunas, tal el caso de siete rocas grabadas en la cuenca del arroyo Las Rosas que se suman a las 25 del sitio La Pampa (Rocha *et al.* 2020). Los autores describen que los soportes se encuentran distribuidos en un eje oeste/este y viceversa, formando un corredor que conecta áreas de recursos y prácticas sociales diferenciales -la planicie aluvial y la cordillera-. Sostienen la interpretación inicial sobre el uso ritual de los soportes y del sitio, con ocupaciones efímeras pero recurrentes del espacio²⁶. Los grabados serían parte de una red de relaciones simbólicas compuesta de referentes artificiales que transmiten información según un esquema organizativo bipartito ligado a aspectos cognitivos, religiosos y perceptivos (Rocha *et al.* 2020). Además de los trabajos de investigación, el mismo equipo ha realizado propuestas de protección y gestión patrimonial para el sitio en cuestión, atendiendo a diversas fases de trabajo como son la investigación, conservación, propuestas para la valoración, propuestas de intervención y puesta en valor (Rocha y Ots 2020).

Siguiendo hacia el sur, destaca la descripción de los petroglifos ubicados dentro de la Estancia Tierras Blancas, en el distrito de Pareditas, departamento de San Carlos. En este caso, R. Bárcena (2003) da cuenta de los resultados de cuatro campañas llevadas

²⁶ Si bien los grabados no cuentan con una cronologización precisa, los autores estiman que hay una continuidad temporal entre ellos en base a la técnica, las asociaciones formales y figurativas; un fechado sobre material cerámico recuperado del sitio La Pampa ubica la ocupación del sitio en ca. 450 años AP (Rocha *et al.* 2020, p. 412)

a cabo entre 2011 y 2003 en la cuenca del arroyo Campos Borbarán, a pedido del propietario de las tierras. El investigador da cuenta de que próximos a los cursos de agua existen abrigos y pequeñas cuevas con materiales arqueológicos prehistóricos, entre los que resalta el nombrado como 'Alero Ernesto', donde hay variedad de material cerámico, lítico y restos arqueofaunísticos. Aguas arriba del alero mencionado se identificaron varios grabados sobre una extensa pared rocosa orientada al sur de 150 m. de extensión, efectuados mediante piqueteado y abrasión, con motivos antropomorfos, zoomorfos y abstractos, además de algunas inscripciones históricas y marcas de ganado (Bárcena 2010). Según la caracterización del autor, existen superposiciones y diferencias de pátina, además de que algunos quedan por debajo del nivel actual de suelo, lo que daría cuenta de diferentes momentos de ejecución. Los fechados obtenidos a partir de materiales recuperados en Alero Ernesto y también en una excavación a los pies de uno de los muros grabados lo llevan a proponer la manufactura de los grabados entre fines de siglo X y mediados del siglo XVII, especialmente durante la primera parte del periodo indicado (Bárcena 2010) (Figura 19 y Tabla 3). Destacan estos fechados dado que son resultados de una de las pocas excavaciones arqueológicas vinculadas directamente con arte rupestre para la provincia; otros sitios con arte rupestre y excavaciones asociadas son Cerro Tunduqueral, con la excavación del alero contiguo; Uspallata Usina Sur, con la excavación de los restos humanos (Schobinger 1971; Barberena *et al.* 2020 y citas allí); y el sondeo realizado en la parte superior del Pucará de Uspallata (descrito en esta tesis).

Bárcena (2003, 2010) vincula este hallazgo a arte rupestre del centro oeste argentino a partir de la presencia de mascariformes (*sensu* Schobinger 1982a), zoomorfos y geométricos curvilíneos, adscribiéndolos a la etapa Agroalfarera regional; además comenta la existencia de motivos semejantes a los signos escudo (*sensu* Niemeyer 1964) de los valles centrales chilenos y de otros vinculados a los motivos de clepsidras de índole patagónicas.

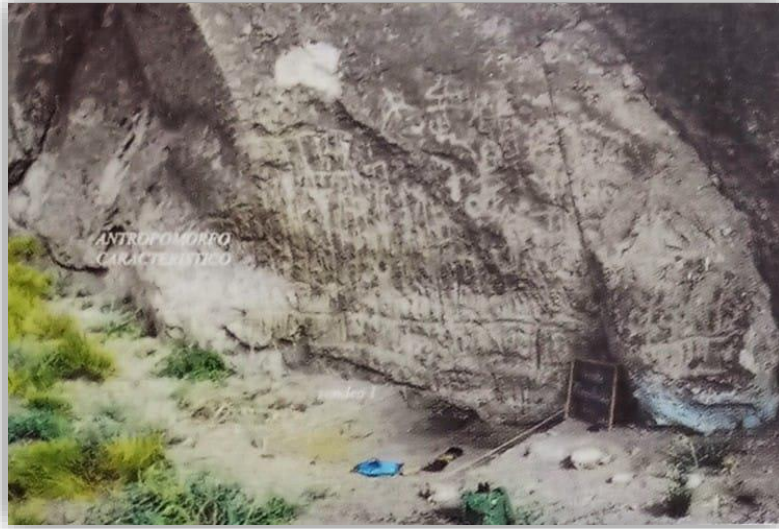


Figura 19: Uno de los paredones con petroglifos en A° Campos Borbarán; al pie se observa la excavación (tomado de Bárcena 2010, Fig.10)

Resultados C14 obtenidos en Estancia Tierras Blancas			
N° Beta Analytic	14C AP	Cal. 2 Sigma AD	Intercepta Curva AD
Excavaciones al pie de los grabados A° Campos Borbarán			
256637	270±40	1500-1600 1610-1670 1780-1800 1950-1950	1650
256638	1070±50	880-1030	980
Excavaciones en Alero Ernesto			
162400	460±60	1400-1520 1590-1620	1440
162401	830±50	1050-1100 1140-1280	1220

Tabla 3: Resultados de los fechados por C14 obtenidos en los sitios excavados dentro de la Estancia Tierras Blancas. (Adaptado de Bárcena 2010, Tabla 1)

Al continuar hacia el sur y dentro del Departamento de San Carlos, se da cuenta también de los petroglifos relevados en el Área Natural Protegida Laguna del Diamante en el marco de una investigación sobre la presencia incaica y su frontera más meridional (Durán *et al.* 2021). Luego de analizar diversas materialidades arqueológicas, los autores plantean que el Estado inca estableció un control directo de la zona comprendida entre el río Mendoza al norte y el Diamante al sur para mantener funcionando sus vías de comunicación trans e intercordilleranas y las redes de intercambio vinculadas, y para aprovechar los recursos de los ambientes cordilleranos. Refiriéndose al arte rupestre,

describen cinco sitios con serpentiformes de gran tamaño y una figura ancoriforme, motivos que han sido registrados en otros sectores del *Tawantinsuyu* y que se han caracterizado como incaicos. Sobre su interpretación, se postula que el arte rupestre sirvió para la apropiación estatal de la cuenca del río Diamante, era una estrategia de marcación del espacio inserta en un proceso más amplio de sacralización del paisaje en función de la cosmovisión incaica; además, se vincula a los serpentiformes con deidades andinas como *Illapa* – el rayo- y *Amaru* –la serpiente- (Durán *et al.* 2021).

Siguiendo hacia el sur, los sitios rupestres documentados que se encuentran dentro de los límites de la actual provincia de Mendoza han sido estudiados desde varias décadas atrás (*e.g.* Rusconi 1962; Schobinger 1962-63, 1978, 2009e; Lagiglia 1968, 1977, 2003; Schobinger y Gradin 1985; Gradin 1997-98; Tucker *et al.* 2011; Acevedo *et al.* 2020, 2022). El registro de esta área es distante tanto geográfica como estilísticamente del área aquí analizada, siendo más cercana a las tradiciones rupestres patagónicas (*sensu* Schobinger 1978, 2009e; Schobinger y Gradin 1985; Gradin 1997-1998) por lo cual no se desarrollará en profundidad.

4.3.2 Suroeste de San Juan

Dadas las referencias respecto a las relaciones entre los grupos humanos que habitaron los valles longitudinales andinos de las actuales provincias de Mendoza y San Juan (Bárcena *et al.* 1985; Gambier 2000; García 2005; Novellino *et al.* 2014, entre otros), es importante destacar en este apartado los antecedentes de estudios de arte rupestre situados dicha provincia. Las primeras menciones de sitios con arte prehispánico se remontan a principios del siglo pasado (Kuhn 1914, Debenedetti 1917), seguidas por las descripciones de Rusconi (1947, 1962) y desde mitad desde los años '60, por Schobinger (1962, 1988), Gambier (1977) y Consens (*et al.* 1991, 2003). Los estudios sistemáticos sobre esta materialidad arqueológica se han multiplicado en las últimas décadas, localizados sobre todo en algunas quebradas del valle de Iglesia (López y García 2010; García 2012), en los valles de Zonda (García 2014, 2017) y del río San Juan (*e.g.* Varela y Riveros 2004; Michieli 2014; García 2019) y en el sector oriental de San Juan (Rivero y Varela 2001; Podestá *et al.* 2006; Bárcena 2008; Re *et al.* 2009; Cahiza 2013, entre otros).

En el valle de Calingasta²⁷ García (2013) identifica 15 sitios con petroglifos, algunos cronologizados como parte del periodo Aguada local y otros posiblemente incaicos. Sobre las manifestaciones aguada, el investigador caracteriza diversas representaciones en distintos sitios de Calingasta que se corresponderían a esta época en la que se habría dado un afianzamiento de los vínculos con el noroeste argentino y cambios profundos en la vida de las sociedades locales desde el 650 d.C. (García 2010, 2016, 2021a). A partir de la semejanza de ciertos motivos que aparecen en el valle con otros del noroeste argentino característicos de esta cultura -como la iconografía felínica o el personaje del 'sacrificador' (García 2016)- y la cercanía de algunos sitios con otros residenciales con materialidades de la cultura Aguada -cerámica fundamentalmente-, el investigador propone algunos sitios que contendrían entre sus representaciones rupestres, al menos algunas adjudicables cronoculturalmente a este periodo (Figura 20). Destaca sitios como La Alumbreira -donde registra una escena que aludiría a una ceremonia con danzas y entrega de ofrendas-, Arroyo de Los Peludos, Barrealito 1 y 2, Toba, Los Corrales, Pico Varas, Piedras Pintadas, Los Colorados, El Leoncito, Cerro Blanco y Cuesta del Gringo (García 2016, 2021a). El autor sostiene que la variabilidad interna del arte rupestre del periodo en esta zona geográfica -y en zonas aledañas como el valle de Zonda- da cuenta de una dispersión ideológica de los elementos Aguada, no necesariamente acompañada de dependencia política ni de dominación coercitiva (García 2016). De hecho, el arte reflejaría la integración regional de diversos grupos humanos a una nueva superestructura ideológica que se hace común en todas las regiones, pero con adaptaciones locales (García 2014).

²⁷ El valle de Uspallata es un valle tectónico que genera una importante depresión intermontana y que se conecta con otro valle longitudinal, el de Calingasta, a través de una divisoria. El valle de Calingasta, en el departamento sanjuanino homónimo, está limitado también por la cordillera Frontal y la precordillera, desarrollado a ambos márgenes de los ríos Los Patos y Castaño, con alturas de base entre los 1300 y 2800 msnm.

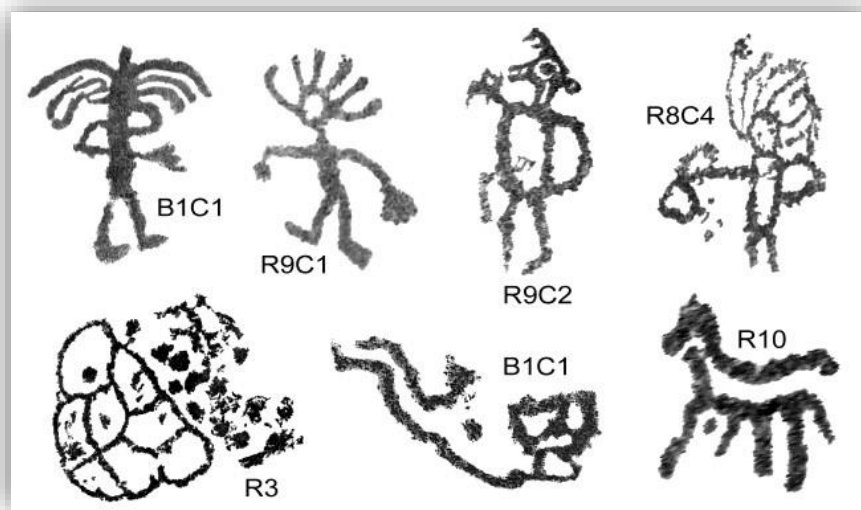


Figura 20: Representaciones rupestres Aguada en el valle de Calingasta: arriba, antropomorfos; abajo, pluricéldica con puntos interiores y conjunto de puntos o manchas asociados, abierta con puntos interior y zoomorfo (tomado de García, 2021a, Fig. 6, p. 66)

Para la cuenca del río San Juan, el mismo investigador señala conexiones iconográficas con los petroglifos de Calingasta y del valle de Zonda, y ahonda en la descripción de seis sitios con petroglifos del primer valle (García 2017). Vuelca algunas consideraciones sobre ciertos motivos, mayoritariamente antropomorfos, zoomorfos y diseños lineales simples. Acerca de los camélidos, describe algunos que podrían ser de época incaica, y estima que por las diferencias observadas podría tratarse de llamas y guanacos. También describe motivos asociados al felino, correspondientes al periodo Aguada, y antropomorfos diversos que, a partir de la complejización de los motivos, adjudica a diversas épocas entre momentos pre-Aguada hasta incaicos. Sobre los zooantropomorfos, menciona que algunos motivos indican un interés por reflejar la vinculación del hombre con ciertos animales (lagartos, aves, felinos), ya sea para reflejar su importancia económica o porque forman parte de su mitología (García 2017). Respecto a los sitios rupestres localizados en el valle de Zonda, destacan los petroglifos del Cerro Blanco (García 2014), 17 soportes asociados a un sector de curva cerrada del canal matriz de un sistema de canales que corre por la margen oriental de las Sierras Azules (Damiani y García 2011). Entre las figuras características de este sitio se encuentran los serpentiformes, puntos interpretados como pisadas felínicas y diversidad de antropomorfos, varios adjudicables al periodo Aguada, así como el sistema de riego que podría corresponder a este periodo. En cuanto a la relación de los soportes grabados

con el canal prehispánico, el autor interpreta que los grabados estarían marcando un lugar clave del mismo y que cabe la posibilidad de que algunas manifestaciones rupestres –sobre todo los motivos relacionados a la serpiente- estén asociadas a rituales vinculados al manejo del agua (García 2014). También en el valle de Zonda, describe nueve sectores con petroglifos en un sitio precordillerano denominado Los Colorados de Zonda (García 2017), donde presenta una propuesta sobre la secuencia de producción de los grabados y su cronología basado en las diferencias técnicas, de pátina y procesos de alteración que presentan los motivos. En este caso, se trataría de motivos de grabados más tempranos que los del sitio Cerro Blanco.

Finalmente, a los pies de la cordillera de Ansilta destaca el sitio ‘Los Morrillos de Ansilta’, dado a conocer por Gambier (1977), por ser uno de los pocos de la mesorregión conformada por los valles intermontanos de Uspallata y Calingasta, que cuenta con pinturas rupestres –además de petroglifos- y con una secuencia estratigráfica asociada. Gambier (1977, 1985) atribuyó el arte rupestre a grupos de agricultores pertenecientes a la ‘cultura de Ansilta’ (entre 1768 a.C. y 550 d.C), posteriores a culturas de cazadores recolectores cuyos grupos denominó ‘culturas de la Fortuna y de Los Morrillos’. En un trabajo reciente, García (2021b) amplía el relevamiento de las pinturas localizadas en la formación de Morrillos y discute la adscripción cronocultural propuesta por Gambier en base a nuevos fechados de material en estratigrafía, planteando que algunas pinturas podrían corresponderse con ocupaciones más tempranas de cazadores recolectores –con una antigüedad media de 3400 años AP, constituyendo el único caso de arte rupestre manufacturado por sociedades no agrícolas-. Sobre los grabados, el autor plantea que la menos una parte de ellos podría estar asociado a la iconografía del felino, propio del periodo Aguada local.

4.3.3. Valles centrales chilenos

Por último, es importante destacar los antecedentes de estudios rupestres en la vertiente occidental de la Cordillera de Los Andes, en las latitudes que comprende el área de estudio de esta tesis. Existen algunos trabajos en los que se da cuenta de ciertas relaciones entre las comunidades y sus expresiones rupestres a ambos lados de la cordillera de Los Andes. Schobinger (2009d) llama la atención sobre la distribución

geográfica de los petroglifos en ambas vertientes cordilleranas en los espacios que van desde los valles de Huasco y Elqui en Chile y los valles de Iglesia y Jáchal en San Juan, hasta los valles de Aconcagua y Uspallata, respectivamente. Propone que los petroglifos son realizados por culturas agroalfareras y destaca la similitud técnica (amplia mayoría de grabados por piqueteo sobre rocas oscuras) y geográfica, ubicados en zonas de corredores naturales montañosos, además de la tendencia hacia lo abstracto y lo geométrico curvilíneo. Se centra en la comparación de las cabezas mascariformes, presentes tanto en el valle de Uspallata como en el del río San Juan; menciona también paralelismo entre otras figuras como los signos escudo (*sensu* Niemeyer 1977). El autor propone que los paralelismos pueden deberse a un intercambio ocasional producto de migraciones de élites sacerdotales (Schobinger 2009d: 102-103). La comparación del motivo de los mascariformes será retomada en tiempos más recientes por Sabatini y Terraza (2013), que se reseñó anteriormente.

El trabajo de Zárate y coautores (2020) elabora una investigación comparativa entre el área de estudio de esta tesis y los valles centrales chilenos –Aconcagua, Putaendo, San Felipe y Los Andes–, que además se extiende hacia el norte abarcando sectores de las actuales provincias de San Juan (Argentina) y de la región de Valparaíso y Coquimbo (Chile) (Figura 21). Las conclusiones a las que abordan fueron desarrolladas anteriormente en este capítulo, pero es pertinente destacar el argumento que esgrimen para validar el trabajo comparativo que encaran. Los autores lo describen como relevante teniendo en cuenta que ambas áreas presentan similitudes generales de anexión al imperio incaico. Tanto los sectores de la cuenca alta del río Mendoza como los valles de Putaendo y Aconcagua tuvieron contacto con agentes imperiales por el mismo lapso temporal bajo condiciones climáticas similares, el imperio no se encontró con sociedades altamente jerarquizadas, ambas áreas se ubican a una distancia considerable de la parte central del imperio y en este sentido comparado, una dominación directa supone un costo relativamente similar en ambas.

La compilación de los estudios rupestres en esta región del actual Chile presenta cierta facilidad, ya que se ha tomado como referencia la producción desde la primera década del siglo XXI del principal equipo de investigación de esta materialidad, dirigido por Andrés Troncoso (2001, 2005, 2008, entre otros). Esto aporta la ventaja que todos los sitios rupestres han sido relevados, cronologizados e interpretados a partir de los

mismos criterios. Dichas investigaciones han modificado la interpretación tradicional que se estableció del arte rupestre en el curso medio y superior del río Aconcagua que se había desarrollado durante la segunda mitad del siglo XX. La antigua interpretación sostenía que el signo escudo -de amplia representación en la zona- y el conjunto de representaciones gráficas serían la expresión de un único estilo, definido como Aconcagua, que coincidiría, además -en líneas generales- con la dispersión de la cerámica Aconcagua Salmón (Niemeyer 1964, 1977; Mostny y Niemeyer 1983).



Figura 21: Sitios arqueológicos y tramos de vialidad incaica en el área de estudio considerada por Zárate et al. 2020 (Fig. 2)

Con la prospección sistemática del río Aconcagua aumentó la cantidad de sitios identificados; se sistematizaron tres temáticas principales: la caracterización estilística de las figuras y su determinación cronológica, la estructuración espacial interna de los sitios y la participación del arte rupestre en la construcción del paisaje social (Salatino 2009, 2011). Se definieron dos grupos semióticos para el arte rupestre prehispánico de los valles centrales chilenos: el primero, el Estilo I, correspondería a manifestaciones llevadas a cabo en el Periodo Intermedio Tardío, por los grupos locales, mientras que el segundo, Estilo II, fue asignado al periodo de influencia inca, a partir de criterios que luego se hicieron extensivos a todo Chile Central (Troncoso 2001, 2002, 2003, 2005, 2008) (Figura 22).



Figura 22: Ejemplos de sitios con grabados en Chile Central **a.** Grabados del periodo Intermedio Tardío, sitio Casa Blanca 13; **b.** grabados del periodo Incaico, sitio Viznagal 1 (Troncoso 2005: 26-27, figura 2 c y 3 b, respectivamente)

El Estilo I sería el más representado en el área y correspondería al llamado estilo Aconcagua (*sensu* Niemeyer 1983), aunque no se correspondería con esta 'cultura'. Se caracteriza por una amplia representatividad de figuras geométricas –la figura circular es el elemento figurativo básico, en su forma simple o compleja–, escasos antropomorfos, pero con amplia variabilidad y mínima representación de zoomorfos. Frecuentemente no hay material cultural asociado, pero los sitios de este estilo ocupan los mismos espacios de sitios correspondientes al periodo Intermedio Tardío, además de compartir

las características geométricas de los diseños observados en la cerámica de este periodo, aunque con algunos matices (Troncoso 2002, 2003, 2005, 2008a). El segundo estilo, el Estilo II es de tiempos incaicos en base a sus asociaciones contextuales y características figurativas. Se compone de elementos circulares, lineales, cuadrados, óvalos y triángulos, incluyendo la cruz inscrita y el signo escudo (Troncoso 2001, 2002, 2003, 2005, 2008a). La secuencia establecida con ambos estilos permitió evaluar continuidades y cambios en la producción de arte a la llegada inca. Entre las continuidades, se mantuvieron las prácticas de producción al segregar el emplazamiento de los petroglifos respecto de los espacios habitacionales y también en la elección de los sitios para realizar los grabados (Troncoso 2004, 2005, 2008a). Entre los cambios, en primer lugar, la producción de grafías se intensifica y aparecen nuevos diseños con patrones de simetría más complejos y en compañía de motivos claramente incaicos. Se observa un cambio en los patrones de emplazamiento, en la intensificación/minimización de la producción según las condiciones y en la aparición de nuevos motivos -a veces estandarizados como en el caso de los signos escudo (Troncoso 2001)- y en la resignificación de sitios rupestres precedentes, entre otros (Salatino 2009, Troncoso 2008a).

Ejemplos de estas interpretaciones son las conclusiones que el autor obtiene para sitios como Cerro Paidahuen (Troncoso 2008b, Troncoso *et al.* 2011), para el que propone que los emplazamientos de los soportes con arte se basan en códigos espaciales que materializan una forma del pensamiento del mundo andino. En el caso de Cerro Mercachas, un centro ceremonial incaico, se postula que tanto el arte como la arquitectura estaría reproduciendo estrategias de construcción social del espacio para crear una jerarquización respecto a otros espacios rituales locales, estableciendo una estrategia de integración-exclusión entre los incas y las poblaciones locales (Troncoso *et al.* 2012). Respecto a otros sitios del Período Tardío, el autor observa una inversión de las prácticas artísticas anteriores ya que en la cuenca de San Felipe-Los Andes se da una explosión de motivos del Estilo II, mientras que la manufactura de arte rupestre se restringe en el valle de Putaendo, contrario a lo que sucedía con el Estilo I (Troncoso 2004).

Hacia el norte de la zona central de Chile y la parte más meridional de la región conocida como Norte Chico chileno, el mismo equipo de investigación ha profundizado los estudios sobre arte rupestre. Se destacan estudios arqueométricos sobre pictografías

de grupos cazadores-recolectores del Holoceno Tardío (Moya *et al.* 2014, 2016, 2021a y b; Troncoso *et al.* 2016, 2017). También se ha indagado sobre el arte rupestre de la región desde enfoques teóricos que indagan sobre la historicidad de la práctica (Moya *et al.* 2021a), desde relacionalidad, las prácticas y la ontología plana (Troncoso 2014, 2018a, 2019a y b, 2022; Troncoso y Armstrong 2017; Troncoso *et al.* 2022) y desde perspectivas que indagan sobre la técnica y tecnología en los petroglifos (Vergara y Troncoso 2015, 2016; Troncoso *et al.* 2017). Se profundizó sobre el arte de las comunidades diaguitas del centro norte de Chile (2018 a) y sobre las manifestaciones rupestres incaicas (Troncoso 2011, 2012, 2018b; Gutiérrez 2015).

SEGUNDA PARTE

Desde dónde y Cómo

*A las cinco de la tarde
Cuando el resplandor se queda sin brillo
Y el jardín se sumerge en el último hervor dorado del día
Oigo el grupo bullicioso de niños
Que salen a cazar luciérnagas.*

*Corriendo sobre el pasto
Se dispersan entre los arbustos,
Gritan su excitación, palpan su deslumbre
Se arma un círculo alrededor de la pequeña
Que muestra la encendida cuenca de sus manos
Titilando.*

*Antiguo oficio humano
Este de querer apagar la luz.*

*¿Te acordás de la última vez que creímos poder
iluminar
la noche?*

*El tiempo nos ha vaciado de fulgor.
Pero la oscuridad
Sigue poblada de luciérnagas.*

*'Luciérnagas',
Gioconda Belli, 2011*

CAPÍTULO 5

Perspectivas Teóricas



En este capítulo se desarrollan diversas *perspectivas* teóricas que se utilizan en esta tesis a modo de '*lentes*' para observar la materialidad rupestre. No es un *marco* rígido, que limite las preguntas de investigación o que restrinja la discusión sobre los resultados. Se trata de diferentes perspectivas teóricas que se conjugan para el estudio de los petroglifos prehispánicos de la cuenca alta del río Mendoza, atendiendo a una concepción amplia de los mismos:

'a. como sistema de transmisión de información; b. como creación simbólica no doméstica y doméstica; c. como indicador de movilidad de un grupo a lo largo del poblamiento de una región; d. como indicador de contacto entre grupos; e. como apropiación simbólica del espacio (...)' (Fiore y Hernández Llosas 2007:230)

En primer término, se discute brevemente el concepto de *arte* con el que se define al registro arqueológico rupestre, para conceptualizarlo como una materialidad visual con algunas características particulares. Luego, atendiendo sobre todo a las estrategias que se utilizan para la cronologización de los grabados, se conceptualizan los términos *código* y *estilo*. A partir de estos conceptos, también se describe al arte rupestre como un modo de transmitir información, como método de comunicación.

Por otro lado, y según las tendencias actuales de análisis rupestre, la definición del arte rupestre está ligada su entorno natural (Fiore y Hernández Llosas 2007), y a que la producción de arte constituye una forma de acción consciente para modificar simbólicamente el paisaje (Bradley 1991; Criado Boado 1993, 1999). Entendido así, resultan de utilidad los postulados de dos enfoques teóricos que se centran, de formas diferentes, en la escala espacial de los petroglifos. Por un lado, la biogeografía, que utilizada como *teoría de rango medio*, posibilita pensar de qué manera el ambiente y los

humanos se relacionaron bajo condiciones determinadas durante una escala temporal amplia; por otro, la *arqueología del paisaje*, en tanto se centra en las prácticas culturales en relación a la construcción del entorno y las relaciones que entre ellos se generan. Ambos enfoques son desarrollados en este capítulo.

Situados los petroglifos en el espacio, se discute acerca de su abordaje desde la *práctica*, concibiendo al '*hacer grabados*' como un articulador de la identidad de los grupos. Para ello, se detalla la forma en que se entienden conceptos como *agencia*, *estructura* e *identidad*. Finalmente, se esbozan algunos *apuntes* sobre patrimonio, teniendo en cuenta que uno de los objetivos de esta tesis se vincula a la formación de un archivo sobre la materialidad rupestre que sea de utilidad dentro planes de gestión e investigación.

5.1 ¿Arte? Rupestre como materialidad visual

Entre otras cosas, las personas se distinguen de otros animales por su capacidad de utilizar símbolos. El antropólogo Marvin Harris (1981) definió los símbolos como signos concretos y arbitrariamente elegidos por el hombre para vincular ideas abstractas. Así, las acciones, las pinturas, las obras y las palabras tienen sentido porque se logran entender, por esto los símbolos se convierten en elementos lingüísticos o elementos comunicativos. El arte es un componente comunicativo que expresa una idea y guarda un mensaje con significado dentro de la sociedad; la existencia del arte evidencia un proceso intelectual complejo y además queda sujeto a los mecanismos físicos-químicos que actúan luego de realizada la obra. Pero resulta difícil conocer y comprender el significado y el sentido de los símbolos para las sociedades pasadas.

Para explicar la construcción de imágenes y la habilidad de interpretarlas se debe tener en cuenta dos estadios que dan vida a los símbolos y en consecuencia al origen del arte. El primero se refiere a la habilidad del hombre para atribuir significados a las imágenes visuales; y el segundo, se caracteriza por la destreza de plasmar esas imágenes mentales en dibujos con la intención de comunicarse (Mithen 1996). Por esto, el proceso físico-cognitivo se compone de la habilidad del hombre de materializar las imágenes mentales en pinturas o grabados; y de la capacidad de atribuirles significados. Estos

estadios hacen que los símbolos o dibujos sean una expresión del pensamiento (Mithen 1996, Troncoso 2008a).

Así, se puede definir al arte como la muestra simbólica de un aspecto de la realidad o un sentimiento valiéndose de la materia, la imagen y el sonido. Pero se debe tener en cuenta la inexistencia de una sola definición de arte y los múltiples conceptos que derivan del mismo por ser abierto, subjetivo y discutible (Ucko y Rosenfeld 1967, Llamazares 1986; Velandia 2019). Por eso, no hay un acuerdo unánime entre historiadores, filósofos y artistas; lo que ha derivado en múltiples debates y enfrentamientos (Lewis-Williams 2005; Velandia 2019). Actualmente, la noción de arte continúa sujeta a profundas discusiones porque su definición está abierta a múltiples interpretaciones que varían según la cultura, la época, la política y la sociedad (Sánchez Vázquez 1970).

La Arqueología no está exenta de las discusiones acerca de qué es el 'arte', en esta disciplina tampoco hay una concepción unánime; las distintas perspectivas dependen de miradas ontológicas, metodológicas y conceptuales (Fiore 2009:124) (Tabla 4). Es que *'¿existe realmente una categoría entre los objetos dejados por los pueblos precolombinos [...] que pueda definirse como arte?'* (Rex González 1977: 29). El problema principal parece ser la propia denominación de 'arte' que se utiliza para definir a esta materialidad, dado que introduce vaguedad en la designación y sobrepone, a priori, connotaciones de la sociedad occidental a evidencias cuya funcionalidad original se desconocen (Llamazares 1986; Conkey 1987; Lewis Williams 2005; Gheco 2017; Velandia 2019, entre otros). Al respecto, Gheco (2017: 63-67) señala al menos cuatro incongruencias que se registran al utilizar de la noción -occidental- de *arte* para el estudio de otras culturas. La primera es la ausencia en algunos pueblos no-occidentales de la distinción entre arte y artefacto, entre objetos producidos para ser usados y otros para ser contemplados. El segundo aspecto se relaciona con la visión diferencial del rol del artista, dado que en las sociedades occidentales se presupone al artista como un 'individuo innovador y aislado de la sociedad'²⁸ (Gheco 2017: 65), mientras que en sociedades no occidentales esta concepción está ausente, no se concibe generalmente una 'especialización' en el rol del

²⁸ Esta concepción surge de los cambios introducidos en la noción del arte entre los siglos XV y XVIII, con la elevación del individuo como artista, la mercantilización de las pinturas, la inclusión de firmas y la primacía de la invención (Gheco 2017).

artista -aunque existan personas con cualidades sobresalientes y pueda haber una correlación entre la figura del chamán y la del artista- y la inspiración trasciende a la creatividad del/la autor/a. En tercer lugar, aparece la tendencia de evaluar la importancia de los objetos artísticos según su capacidad/incapacidad para imitar la realidad, dado que muchas veces se ha supuesto que el realismo es una ley universal para evaluar el grado de avance del arte de pueblos no occidentales. Finalmente, está el énfasis en la presentación y exhibición visual del arte en la sociedad occidental, lo que se relaciona directamente con la concepción de la visión como sentido maestro de la era moderna y conlleva el supuesto que la finalidad del arte es su exhibición. No obstante, en sociedades no occidentales algunos objetos pueden ser realizados sin la intención de que sean vistos, o bien su observación puede reservarse a momentos específicos y personas apropiadas.

Antes estas limitaciones, por un lado, y vaguedades, por el otro, que presenta el concepto 'arte', la respuesta no sería sólo un cambio de nomenclatura de corte metodológico (Llamazares 1986), sino comprender el término como un concepto polisémico, que refiere a diversos modos culturales (Velandia 2019). Así, la actividad artística y las prácticas que de ella derivan no contienen en sí mismas un esencialismo, no es una categoría universal sino una actividad que transforma una materia dada en un proceso de objetivación práctica que crea una realidad comunicativa (Sánchez Vázquez 1970). En términos arqueológicos, esto se traduce en entender a la materialidad rupestre como el producto de una actividad humana que presenta particularidades distintivas: es producto de un comportamiento simbólico y, por lo tanto, se encuentra cargado de múltiples significados, ya que todos los sistemas simbólicos, incluyendo el arte rupestre, son polisémicos y tienen múltiples niveles de significado (Re 2010, en Romero 2013). Por otro lado, el registro rupestre tiene como característica básica ser *visual*. Se trata no solo de algo visible (propiedad perceptible por el sentido de la vista), sino también de algo generalmente producido para ser visto, aunque no necesariamente por todas las personas en todo momento. Esto implicaría necesariamente una materialidad porque, en esencia, requiere el uso de una o varias tecnologías para transformar una materia prima y generar una imagen-objeto plasmada (Fiore 2011):

Así, lo visual es material, porque el tamaño, el color, la forma y el soporte de las imágenes bidimensionales y tridimensionales están hechos de materia. Pero el término materialidad no remite solamente al hecho de que los artefactos artísticos-

decorados sean objetos físicos, sino, principalmente, al hecho de que las características materiales de esos artefactos tienen improntas específicas generadas por quienes los produjeron y/o usaron y simultáneamente esas características ejercieron efectos concretos sobre las personas que interactuaron con ellos en sus contextos de uso (Jones 2004; Fahlander 2008, en Fiore 2011:102).

Marco teórico	Concepción de arte	Temas principales		Temas secundarios
Arte por el arte	Creación no funcional generada por tiempo libre en contexto de subsistencia favorable	Motivo Economía		Cronología Paleoambiente
Magia simpática	Función simbólica: caza, fertilidad de la presa	Motivo	Función ideológica y/o simbólica	Estilo Cronología Espacio regional Espacio topográfico
Totemismo	Función simbólica-social: parentesco	Motivo Espacio regional Función social	Función ideológica y/o simbólica	Estilo Cronología Espacio topográfico
Estructuralismo	Mitograma: proyección mental de opuestos binarios	Motivo Estilo Espacio topográfico Paisaje	Función social Función ideológica y/o simbólica Cognición	Técnica Cronología Espacio regional
Normativismo	Estilo: indicador de normas culturales/simbólicas de "portadores" pasivos	Motivo Estilo Técnica Espacio topográfico	Espacio regional Función ideológica y/o simbólica Cronología	Paisaje Función social Economía
Procesualismo	Adaptación: interacción, alianzas, agregación	Motivo Estilo Cronología	Espacio regional Función social Paleoambiente	Técnica Espacio topográfico Función ideológica y/o simbólica Economía
Semiótica	Sistema de signos: reglas sintácticas/gramaticales de denotación	Motivo Estilo Espacio topográfico	Función ideológica y/o simbólica	Técnica Cronología Espacio regional Paisaje Función social Cognición
Arqueol. social	Reflejo ideológico de contexto económico	Motivo Estilo Técnica Cronología Espacio regional	Función social Función ideológica y/o simbólica Economía	Espacio topográfico Paisaje Cognición
Post-procesual	Simbolismo activo del sujeto en el paisaje	Motivo Estilo Paisaje Función social	Función ideológica y/o simbólica Cognición	Técnica Cronología Espacio regional Espacio topográfico
Ecológico-evolutivo	Información con potenciales ventajas selectivas	Motivo Cronología Espacio regional	Cognición Paleoambiente	Estilo Técnica Espacio topográfico Paisaje Función social Economía

Tabla 4: Concepciones del arte y temas abordados según distintos marcos teóricos de arqueología del arte (Adaptado de Fiore 2009, Tablas 1 y 2: 124-125)

Más allá de su dimensión visual²⁹, el arte rupestre y su producción está articulado con una serie de experiencias y conjuntos sensoriales (*sensu* Hamilakis 2015), es una práctica y una materialidad histórica y experiencialmente situada (Troncoso y Armstrong 2017; Armstrong *et al.* 2018). Los petroglifos, a través de sus roles en la comunicación, son objetos que encarnan códigos y categorías y forman parte de redes de relaciones creadas entre objetos, acciones, significados y situaciones (Sorensen 1997). A través de los grabados, cada uno de los actores que confluyen en los sitios compartió y comparte un conjunto de significados y experiencias con otros actantes (con otros sujetos a partir de la mediación de las rocas, por ejemplo), convirtiéndose en espacios públicos que articulan a distintos miembros de la comunidad. La materialidad de los grabados es la que les confiere duración y a la vez crea nuevas situaciones que pueden estar no relacionadas con su significado y uso originales (Sorensen 1997).

5.2 Códigos, estilos y comunicación

Mukarovsky (1977) planteaba que toda ‘obra de arte’ es un signo autónomo, constituido por la obra-cosa que funciona como símbolo sensorial; el objeto estético que se encuentra en la consciencia colectiva y funciona en relación a su significación; y la relación respecto a la cosa designada, relación que no se refiere a una existencia especial y diferente sino al contexto general de fenómenos sociales -religión, política, economía, etc.-. Al comprender al arte rupestre como una manifestación cultural y social antes que nada, se entiende que es la materialización de una forma de pensamiento; esta materialización se basa en formas visuales y tiene como objetivo el de significar, teniendo así un afán comunicativo (Troncoso 2008a). Definir el arte rupestre como sistema de representación visual implica reconocerlo como sistema semiótico, sistema que tiene dos características: a) se compone de un repertorio finito de elementos (signos), y b) está

²⁹ Aunque se insiste en las categorías visuales del arte rupestre y el análisis de esta tesis se centra en ellos, se entiende que tanto los emplazamientos seleccionados como contenedores de los petroglifos y los grabados en sí mismos posiblemente tuvieron en cuenta factores que van más allá del sentido de la vista. De hecho, la afectividad y sensorialidad -en términos más abarcativos que la clásica categorización de cinco sentidos de la modernidad occidental- son aspectos que afectan a las personas en su relación con los objetos (Hamilakis 2015, 2017; Jones 2017). Por ejemplo, lo auditivo es tan importante como lo visual para la percepción del paisaje (Díaz Andrew y García Benito 2015; Díaz Andrew *et al.* 2017).

regido por ciertas normativas de transformación y asociación de los elementos (Troncoso 2002, 2005, 2008a).

Entendiendo el arte como sistema semiótico, el signo se transforma en la unidad mínima de sentido; esta unidad significativa a su vez se agrupa en un código que entraña un acuerdo social, un mecanismo según reglas que establecen las condiciones sintácticas en que los signos se utilizan. El código es una matriz que fija las condiciones sintácticas en que las formas pueden aparecer, una matriz generadora de diseños. De esta manera, un sistema semiótico se definiría por las condiciones en las que aparece la significación, por la lógica de las reglas que constituyen el código (Eco 1990). Reconocer la capacidad de una matriz generadora de códigos es tarea de la definición de estilos.

A pesar de las múltiples discusiones que despierta el concepto (Domingo Sáenz y Fiore 2014), se entiende por estilo en arte rupestre un sistema normado amplio que permite la generación de un vasto abanico de diseños a partir de un número finito de unidades; el estilo le entregaría al agente social un amplio conjunto de elementos básicos (los signos) que este puede combinar y plasmar según sus intenciones de significado e incluye en su interior un conjunto de elementos propios de la estructura cultural global (Troncoso 2002).

Para definir un estilo se debe no solo tener en cuenta el reconocimiento de las unidades mínimas visuales, sino también los aspectos tecnológicos y espaciales que rodean a la ejecución del arte -ver capítulo siguiente, Estrategias metodológicas-. La técnica de producción corresponde a una elección realizada por el grupo social respecto a varias posibilidades en cuanto a materiales, secuencias de acción y herramientas (Troncoso 2002); y al ser las representaciones rupestres un monumento de tipo inmueble, gran parte de su lógica y significado descansa en su inserción en un paisaje determinado (Criado 1993, 1999). En cuanto a la técnica, en sí misma indica mayor o menor inversión laboral, lo que también revela aspectos sobre la valoración y las intenciones de exhibición de los productores; y mayor o menor facilidad de uso, lo que provoca amplitudes o restricciones respecto a quiénes saben y pueden usarlas o transmitir las (Fiore 2011:114). Desde la perspectiva que se aborda, no se acota la importancia de la técnica de ejecución del arte desde la premisa de minimización de costos y maximización de beneficios únicamente, sino que se comparte lo planteado por Fiore (2011, 2020) de que los seres humanos no son exclusivamente racionales sino que también son afectivos, perceptivos

y con diferentes habilidades: el uso de ciertas técnicas en detrimento de otras también está condicionado por “los valores afectivos y perceptuales que sus usuarios les hayan otorgado por medio de la cognición y de los sistemas ideológicos y simbólicos de la sociedad a la que pertenecieron” (Fiore 2011: 115). De hecho, Troncoso y coautores (2022: 88) plantean que toda tecnología, junto con un saber técnico, conlleva ‘una práctica social productiva y transformativa -un hacer- a través del cual se despliegan relaciones prácticas, materiales, espaciales y experienciales entre humanos y otros existentes’³⁰.

La estandarización de los motivos, el estilo, es una estructura visual que puede haber posibilitado la transmisión de información, porque su estandarización permite su codificación y decodificación visual (Fiore 2011) y puede haber simultáneamente respondido a códigos subyacentes de composición plástica de la imagen, relativos a pautas estilísticas (modos de hacer las cosas) y/o pautas estéticas (pautas sobre qué elementos plásticos son adecuados para componer, exponer y visualizar una imagen en determinado contexto). En lo concreto, el estilo en arte rupestre se expresaría en:

1. *Un número finito de formas que articulan y entran en relaciones sintácticas entre sí para la generación de una serie de diseños que reproducen los principios del código que definen a un sistema semántico.*
2. *Una(s) determinada(s) técnica(s) de producción de los diseños, que darían*
3. *una(s) determinada(s) forma(s) de utilización del soporte, definida (s) por una particular forma de articulación de los diseños y las figuras al interior del panel, lo que se traduce en una forma de ordenación espacial y en una estrategia de relación de estos, evocando ello una cierta manera de entender la composición y el espacio del soporte.*
4. *Una(s) determinada(s) localización(es) espacial(es), que dan cuenta del dominio de validez de tal sistema semiótico, así como de una cierta forma de construcción y sentido del espacio social y cultural. (Troncoso 2008: 32)*

Una ventaja de tratar el arte rupestre como un sistema semiótico es la posibilidad de analizarlo mediante un *método formal* (Taçon y Chippindale 1998), que dé cuenta de las reglas que definen la producción tanto a nivel visual como espacial. La identificación de estructuras estandarizadas en la composición de imágenes resulta de particular

³⁰ Los autores proponen el término de *cosmopráctica* desde un abordaje ontológico del campo de relaciones, que puede rastrearse arqueológicamente desde su materialidad. Las *cosmoprácticas* emergen de formas de habitar particulares, a las que a su vez reproducen, y generan coexistencia y afectación mutua entre los existentes de un mundo -lugares, materias, seres-, provocando y reproduciendo relaciones históricas y ontológicamente contingentes (Troncoso *et al.* 2022: 86, 88).

relevancia para analizar la materialidad visual, porque implica la transmisión efectiva de una práctica y su reproducción intencional en el tiempo-espacio, es decir, es una clara impronta de la agencia humana que no es atribuible al capricho del azar (Fiore 2011: 112). Asimismo, puede abordarse desde la dimensión pragmática, es decir, la relación entre el arte rupestre y quiénes la produjeron y usaron en contextos sociales particulares, por lo que además permite esbozar aproximaciones cronoculturales -ver capítulo siguiente-. Para esto no es menester acceder al contenido específico de los de los significados que encierran las formas visuales (Layton 2000), sino dar cuenta de la dinámica social en la que se insertan y las consecuencias prácticas que conllevan para las personas a lo largo del tiempo (Salatino 2011:211). Entonces, es necesario considerar la dimensión pragmática de los sistemas simbólicos mediante un análisis de los contextos de uso y la dinámica social en la que se insertan y por los que aquellos adquieren efectividad (Hodder 1988). En este sentido, el arte rupestre como '*cosa material*'³¹, también contiene todo tipo de elementos materiales menos evidentes, incluidos signos, lenguaje, símbolos, expresiones y, de hecho, representaciones (Harris 2018).

Entonces, los petroglifos exhiben una serie de características materiales que los hacen particularmente apropiados para la circulación de información, como el estar anclados en determinados rasgos del paisaje, constituyéndose en un componente fijo del registro arqueológico (David y Lourandos 1998). De esta manera, el registro rupestre conforma un buen indicador para evaluar los flujos de información visual, la naturaleza de las redes sociales y la dinámica territorial de los grupos humanos por su variabilidad espacial y visual (McDonald y Veth 2012). Por su parte, dado que el espacio es una variable clave en la creación de este tipo de representaciones, la frecuencia con la que se distribuye el arte rupestre dentro del espacio se convierte en un indicador de la intensidad con la que estos sistemas se desplegaron en el paisaje y de la importancia de las redes de comunicación en la región (Troncoso et al. 2016).

Puesto que los grabados ostentan la cualidad de su perdurabilidad en el tiempo con un mantenimiento escaso, y que además transmite el mensaje sin necesidad de la

³¹ Si bien en esta tesis las preguntas de investigación son acerca de la dinámica de las personas durante la prehistoria regional, en este caso, se utiliza el término '*cosas*' desde una visión compartida con la arqueología simétrica. De modo simple, para este enfoque las '*cosas*' tienen sus propias capacidades o cualidades intrínsecas de afectar y actuar sobre otras cosas y sobre las personas, más allá de las relaciones que establezcan con la gente (Olsen *et al.* 2012, Witmore 2007; Fowler y Harris 2015; Cipolla *et al.* 2021, entre otros)

presencia del emisor, su visibilidad potencial le confiere la posibilidad de impactar en un amplio segmento de la población. Es en este sentido que Taçon (1994) sostiene que las representaciones rupestres pueden considerarse como marcas en el paisaje que permitirán su socialización a fin de lograr el acceso y control de ciertos espacios, mediante la asignación de significados a paisajes. Así, se sugiere que dichas redes resultan idóneas como medios de comunicación visual y circulación de información sobre identidad grupal (Wobst 1977), mayormente orientada a la demarcación de identidades y/o territorios, así como a la creación y refuerzo de lazos sociales que posibilitan la socialización del paisaje y el ordenamiento del uso del espacio (David y Lourandos 1998). El arte rupestre se conforma como un medio de transmisión de información *indirecto* (Whallon 2011), en oposición a una forma directa que implicaría la obtención primaria de datos a través de la observación personal, lo que conlleva un rol activo de las personas y rangos de movilidad individual. La práctica de hacer grabados permite el anclaje espacial y una mayor permanencia temporal de la información colectada por una o más personas, y posibilita que esta información circule entre las personas que comparten el código comunicacional (Wobst 1977). Es que el arte sólo es posible '*como praxis social y, por tanto, la producción de imágenes es parte de los procesos de transformación de las relaciones entre los seres sociales y entre estos y el resto de la naturaleza*' (Velandia 2019:32) y se relaciona con la identidad grupal de quienes comparten un mismo *estilo* y la posibilidad de marcar límites sociales y espaciales (Wobst 1977).

5.3 Espacios internodales y fronteras en la configuración de la cuenca alta del río Mendoza

La biogeografía se puede definir como el análisis de las pautas de conducta y distribución espacial y temporal de poblaciones de organismos en relación con las propiedades del paisaje que habitan, e implica evaluar la influencia que éste ejerce en las características de procesos históricos de largo plazo (Lahr y Foley 1998). La biogeografía humana se apoya en conceptos derivados de disciplinas como la Biología, la Geografía, la Ecología, la Paleontología, la Antropología y las Ciencias de la Tierra, para relacionar diversidad, densidad y rasgos de organismos con medidas cuantitativas del paisaje. La estructura del paisaje y la disposición de sus elementos condiciona la organización espacial de los grupos humanos, por lo que mediante la reconstrucción de paleopaisajes,

y a través de la biogeografía como instancia teórica de rango medio *-sensu* Binford (1977)- y las evidencias materiales es posible evaluar la influencia que ejerce el paisaje en procesos históricos de largo plazo (Lucero 2019). Es decir, como teoría de rango medio, permite integrar distintas evidencias, es compatible con distintos marcos teóricos y brinda conceptos clave para unir espacio con trayectorias temporales de cambio.

Resulta relevante incluir este enfoque, sobre todo teniendo en cuenta la perspectiva comparativa (Smith y Peregrine 2012) que adopta esta tesis a escala macrorregional. Tomar la biogeografía como herramienta de análisis *-teoría de rango medio, precisamente-*, posibilita ahondar en los aspectos espaciales del arte sin presentar ninguna discordancia con los postulados teóricos propuestos (Barberena *et al.* 2017b). De hecho, proporciona un marco interpretativo que incluye no sólo las áreas mesorregionales del COA y centro de Chile para conformar una macrorregión en términos de Dincauze (2000) *-ver Capítulo 6, se especifican escalas de análisis espacial-*, sino que permite integrar microrregiones ubicadas en espacios altos de cordillera. Es que entender la cordillera como barrera no niega la existencia de *corredores* que posibilitaron el acceso a ambos lados de Los Andes de bienes, información y personas. En este sentido, esta base biogeográfica puede conjugarse con dos conceptos que aparecen en el estudio de la prehistoria regional, el de *espacios internodales* (Durán *et al.* 2022, Gasco *et al.* 2022) y el de *frontera* (García 2011; Ots 2009; Ots y Cahiza 2013; Gil y Neme 2013; Durán *et al.* 2021, entre otros).

El primero, *espacio internodal* (Nielsen 2006, 2017; Berenguer y Pimentel 2017; Barberena *et al.* 2017b), posibilita pensar el área de la confluencia de los ríos de Las Vacas, Las Cuevas y Tupungato bajo esta categoría, como ya se ha planteado en otros trabajos (Gasco *et al.* 2022; Durán *et al.* 2022). Se trata de espacios intermedios entre los asentamientos permanentes *-en una escala intrarregional-* (Nielsen 2006: 34) que representan los valles de Uspallata y Aconcagua (nodos). Vistos así, el análisis de los sitios de altura permite ahondar tanto en el uso del espacio y la circulación de información en estos ambientes como en su articulación y jerarquización diferencial mediante la ejecución de motivos rupestres (Romero 2019).

Nielsen (2006) formula un marco teórico de referencia en el que considera tanto los aspectos ecológico-adaptativos como los políticos y culturales implicados en la interacción interregional, dándoles lugar como dimensiones concurrentes de la práctica

social. Así, según la síntesis que plantea Romero (2019), se aproxima a la interacción interregional entendiéndola como un aspecto de la economía, como un ámbito de negociación de las relaciones sociales y de producción de representaciones y disposiciones culturales. “En suma, esta forma de abordar el estudio de la interacción interregional implica considerar los actores, los contextos relacionales y las prácticas sociales específicas involucradas en la circulación de objetos y personas, poniendo de relieve el lugar central que ocupan los modos de interacción interregional en la construcción social de la distancia, la identidad y el valor de las cosas” (Romero 2019:48).

Por otro lado, el concepto de *frontera* es pertinente para pensar tanto el rol de la Cordillera de Los Andes con sus particularidades geográficas que influyen en las relaciones entre las sociedades ubicadas en la vertiente occidental y oriental (Zárate *et al.* 2021; Durán *et al.* 2022; Gasco *et al.* 2022), como también la dinámica entre los grupos humanos situados al norte y sur de la actual división política entre las provincias de Mendoza y San Juan (García 2005), y para discutir el alcance del territorio anexado por el Estado Inca en el límite meridional del imperio (Bárcena 1992; Ots y Cahiza 2005, Ots 2009; García 2011, Durán *et al.* 2021).

En el primer caso, partiendo de la base de contactos entre los grupos humanos que habitaron a ambas vertientes de la cordillera, con diversas intensidades a lo largo de la prehistoria de la región e incluso durante las primeras etapas de la conquista española - ver Capítulo 3, Caracterización de la prehistoria regional-, la cordillera de Los Andes debió moldear el tipo de relaciones que se establecieron. La cordillera tuvo que jugar un rol como ‘*barrera biogeográfica*’ (Borrero 1989, Cortegoso *et al.* 2014) aunque de una manera no determinante, sí de gran importancia durante el período invernal. Caracterizada por una topografía restrictiva y costosa de transitar, durante los meses de invierno un total de aproximadamente el 78% de los días presentan nieve con una capacidad nula de recursos (animales y plantas) (Zárate *et al.* 2020).

En el segundo caso, sobre la *frontera* entre el suroeste de San Juan y noroeste de Mendoza (Calingasta y Uspallata, respectivamente), García (2005) plantea que se habría desarrollado una *frontera dinámica*. El autor manifiesta que la presencia de una misma etnia en tiempos aldeanos, los huarpes (Michieli 1983), ha desestimado el estudio de una frontera que coincida con los actuales límites interprovinciales; no obstante, realiza una síntesis de las principales similitudes entre el registro arqueológico de San Juan y

Mendoza, en diferentes lapsos temporales, en búsqueda de cómo esta supuesta frontera tuvo incidencia en los desarrollos culturales regionales. Para la época de desarrollo sedentario, posterior al primer milenio d. C, la mesoregión conformada por ambas provincias reflejaría una demografía creciente y con un territorio más restringido y mejor delimitado.

“En estas circunstancias, caracterizadas por una restricción de la movilidad residencial, el tránsito y/o explotación de las áreas más inhóspitas o con menores ventajas para el asentamiento humano también debió decrecer, y estas zonas terminaron convirtiéndose en “fronteras” laxas que si bien no limitaban la comunicación entre distintos grupos habrían promovido la ampliación de las diferencias existentes entre ellos. (...) En este esquema, los registros arqueológicos indican por un lado la facilidad de tránsito hacia nuevas regiones de algunos elementos o prácticas (e.g. el cultivo de diversas especies vegetales), y por otro la inserción de tales materiales en nuevas formas de integración entre las poblaciones del área, en las que habrían formado parte de actividades con un alto grado de contenido simbólico que involucraban a sectores marcadamente minoritarios (e.g. parte de los grupos dirigentes) y que habrían tenido como objetivo mantener las relaciones sociales, políticas y económicas.” (García 2005:13)

En cuanto a la frontera sur del Tawantinsuyu en la vertiente oriental de la cordillera, la discusión está planteada entre quienes consideran un control efectivo del imperio hasta el río Mendoza (Bárcena 1992; Cahiza y Ots 2005; Ots 2009) y quienes lo extienden hasta el río Diamante (Durán *et al.* 2021).

En estos dos últimos casos, las proposiciones introducen una acepción de *frontera* como un tipo de límite diferente al que constituye la cordillera como barrera biogeográfica. Si bien se correlaciona con el de barrera biogeográfica en cuanto considera los espacios inhóspitos entre regiones, se pone el acento en los aspectos culturales y no tanto en modelos de subsistencia. Entonces, para abordar el tema desde el arte rupestre son necesarias dos instancias: en primer lugar, conceptualizar claramente qué se entiende por frontera, y luego, encontrar los indicadores arqueológicos que den cuenta de ella. El desafío ya fue planteado por Gil y Neme (2013), que incitan a rever las *fronteras* que separan subáreas culturales para entender, aunque sea de modo incipiente, procesos

de interacción y variabilidad regional. Pero tal como definen los autores, es necesario plantear bajo qué condiciones se generan variaciones en los rangos espaciales de los grupos humanos, además utilizar un concepto de *frontera flexible* (*sensu* Barberena 2005) a razón de que la variabilidad artefactual³² canaliza diferentes niveles de identidad. Todo ello hace que sea necesario partir de la existencia de grupos humanos diferenciados cuyo registro material permita identificarlos como tal.

5.4 La construcción de paisajes

La última definición de frontera, más como una construcción cultural que como una barrera en término biogeográficos, permite plantear el tema de la construcción de paisajes, entendiéndolo como '*objetivación de una intención, sentido y racionalidad previa que se actualizan en elementos formales concretos*' (Criado Boado 1999: 9). Es que las actividades que se desarrollan en un espacio tienen lugar en relación no sólo a las características cuantificables de ese espacio (*sensu* Lucero 2019), sino que se organizan de forma coherente con la representación ideal del mundo que tiene el grupo social que las realiza, por lo que un paisaje es más que un recurso ecológico, está construido a partir de prácticas sociales y simbólicas surgidas a partir de las relaciones entre las personas y su entorno. Al respecto, Robb y Pauketat (2013) advierten que una de las divisiones teóricas más patentes en la arqueología es aquella entre "ambiente" y "paisaje", lo que generalmente está relacionado con la escala: los estudios a largo plazo suelen centrarse en los "ambientes" físicos, mientras que los estudios a corto plazo casi siempre se han centrado en los "paisajes culturales", reforzando una vez más la distinción naturaleza/cultura³³.

Criado Boado (1999:6) sintetiza tres dimensiones del paisaje: una compuesta por el entorno físico o matriz medioambiental, una segunda que entiende al espacio como

³² Para definir la variabilidad artefactual, según Barberena (2005) se debe evaluar la resolución temporal de los registros arqueológicos que se tienen en cuenta, así como la viabilidad de dichos artefactos antes de ser adscriptos a un grupo humano determinado.

³³ Varios autores defienden la idea de que la Arqueología como disciplina científica basó sus interpretaciones sobre el pasado a partir de categorías dualistas generadas en la filosofía del siglo XVII, precisamente con el dualismo de la metafísica cartesiana. Así, se extrapola la división cuerpo/mente, naturaleza/cultura, femenino/masculino, sujeto/objeto -entre otras- propia de las sociedades occidentales modernas a la interpretación de pasado (*e.g.* Ingold 2000; Lucas 2012; Olsen 2012; Jones y Alberti 2013; Harris y Cipolla 2017)

entorno social o medio construido por el ser humano y sobre el que se producen las relaciones entre las personas, y una tercera que consiste en el entorno pensado o medio simbólico, la base para entender la apropiación humana de la naturaleza. De este modo, para el autor, la arqueología del paisaje estudia un tipo específico de producto humano (el paisaje), que utiliza una realidad dada (el espacio físico), para crear una realidad nueva (el espacio social), mediante la aplicación de un orden imaginado (el espacio simbólico) (Vigliani 2011).

En relación a esta segunda dimensión, es claro que las personas llevan a cabo sus prácticas a través de sus cuerpos, en relación a otras personas y entes sociales y en un espacio (Pauketat y Alt 2005; Latour 2008, Piazzini Suárez 2014, entre otros). Estos espacios configuran las prácticas y son configurados por las mismas según distintos tipos de objetivaciones o *códigos estructurales* que dan lugar a diferentes *regularidades espaciales*. El término '*regularidad espacial*' (*sensu* Criado Boado 1993) comprende al patrón común de organización espacial que se recupera en los diferentes productos, escalas, niveles de articulación, ámbitos de la acción social de un mismo grupo humano. Es decir, '*es el patrón de actualización, expresado en términos o contextos espaciales, de un sentido general previo (pensamiento), a través de productos concretos (forma), dentro de un instante determinado (acontecimiento), y con un valor estratégico específico (estrategias de poder y anti-poder)*' (Criado Boado 1999:11). Tal como se expresó en el concepto de estilo, detrás de esta regularidad hay un código, en este caso un *código espacial* que permite el mantenimiento de un mismo marco de intercambio comunicativo y de un horizonte común para las prácticas sociales, y que es posible al mantener correspondencia entre pautas y referencias de pensamiento y acción (Criado Boado 1993, 1999) -ver definiciones de *estilo, ut supra*-. El reconocimiento de los códigos espaciales funcionantes dentro de un determinado contexto o fenómeno cultural implica, por tanto, reconocer las relaciones de compatibilidad que tienen entre sí y con los restantes códigos y prácticas de esa formación sociocultural (Criado Boado 1999).

Además de ser la base sobre la que se configuran las relaciones entre las personas y las cosas -formas de habitar-, la regularidad espacial -con el código que le es propio- configura un medio simbólico a partir del cual las personas se apropian del paisaje³⁴.

³⁴ Tal como explica Fiore (2006:52), el término *apropiación* no implica la propiedad y/o el uso privado de un espacio por un grupo de personas dentro de una sociedad, sino un '*vínculo de pertenencia de las personas al lugar y del lugar a la historia del grupo*'.

Estas formas de habitar son dinámicas, configuran *paisajes históricos* (*sensu* Robb y Pauketat 2013), configuraciones de tradiciones que forman órdenes sociales parciales en relación a lugares específicos y posibilidades tecnológicas y de habitar particulares. Se trata de entender la temporalidad del paisaje, en tanto patrón de ritmos y resonancias, como lugar que surge de las historias -relacionales- que en él se desarrollan (Ingold 2000), abordando el aspecto contextual y activo del mismo.

En cuanto al rol de arte rupestre, además de lo mencionado en su rol como transmisor de información, estudios arqueológicos previos y datos etnográficos apoyan interpretaciones relativas a estrategias de socialización dentro y entre los grupos humanos a través de “procesos de marcar y mitologizar los paisajes” (Taçon 1994). La información etnográfica y etnohistórica sobre las comunidades andinas ha permitido reconocer que ciertos rasgos del paisaje tales como rocas, lagos, manantiales y montañas eran percibidos en la memoria colectiva como elementos o símbolos asociados a sus orígenes y a lo sobrenatural (Vitry 2022, 2020; Nielsen 2010; de la Cadena 2010; Pazzarelli y Lema 2018; Doura 2021, entre otros). Estos rasgos también actuaban como referencias étnicas y genealógicas, y servían como instrumentos de mediación durante las actividades adivinatorias y chamánicas (Schobinger 1982C, 1997).

Es en estos paisajes, espacial y temporalmente definidos, que se pueden rastrear prácticas materiales e historias relacionales. Vigliani (2011), siguiendo la fenomenología³⁵ de Heidegger, plantea que no se trata de *construir* un paisaje desde una separación entre lo humano/cultural sobre lo físico/natural, sino que el construir es en sí mismo ya el *habitar*. La perspectiva del habitar anula el dualismo, ‘*la gente no lleva sus ideas o representaciones mentales al mundo, sino más bien es el mundo el hogar de sus pensamientos*’ (Vigliani 2011, s/n). Esto además cuestiona lo meramente simbólico o ideacional, en tanto las formas de habitar y coexistir entre todos los *existentes* configuran los *mundos históricos*, mundos vividos a partir de experiencias particulares, por medio de la estructuración y generación de ciertas lógicas de prácticas sociales históricamente constituidas (Troncoso *et al.* 2022: 84).

³⁵ El trabajo fenomenológico realizado por destacados filósofos de los siglos XIX y XX, como Edmund Husserl, Martin Heidegger y Maurice Merleau-Ponty, constituye la base de los planteamientos desarrollados por arqueólogos del giro ontológico. Según explican Harris y Cipolla (2017), el gran lema de la fenomenología es: Ser-en-el-mundo; la fenomenología se ocupa de la revelación del mundo, en la que un compromiso con una entidad particular nos lleva a una red de relaciones en expansión.

5.5 La práctica de hacer grabados

Tal como se mencionó anteriormente en este capítulo, el arte rupestre siempre es material, y comprender esta materialidad va más allá de analizar cadenas operativas o instrumentos y materiales utilizados en su confección, sino que se deben cuestionar todos estos componentes en sus contextos sociales específicos, considerando las *prácticas* que están asociadas a ellos (Armstrong *et al.* 2018). Los petroglifos son producto de prácticas particulares, que forman parte de relaciones que son social e históricamente contingentes; y el mismo tiempo, interactúan constantemente con otros en formas temporalmente dinámicas (Mitchell 2013). Ante esto, considerar la práctica en relación a los conceptos de *agencia* y *estructura*, permite pensar la historicidad de los grabados y sus contextos de producción, recepción y consumo en términos relacionales.

Desde la década de 1980, a partir de la difusión de las obras de Bourdieu (2002 [1972], 1990) y Giddens (1995 [1984]), los arqueólogos influidos por la teoría de la práctica se centraron en las conexiones recursivas entre los agentes (que pueden ser individuos, grupos de personas e incluso cosas), por un lado, y la estructura social (que puede incluir a otras personas, comunidades y cosas), por otro (Dornan 2002; Robb 2010; Fowler y Zavaleta Lemus 2013, Harris y Cipolla 2017). La esencia de la teoría de la práctica de Bourdieu y la teoría de la agencia de Giddens es que la gente actúa, corporaliza y representa tradiciones culturales de formas que continuamente alteran a estas mismas tradiciones. Esto descarta las visiones teleológicas implicadas en el concepto de comportamiento que niegan las variaciones y situaciones específicas del hacer, mientras que se cuestiona la idea del “individuo” autónomo y despojado de cualquier influencia social (Pauketat 2001a, Fowler y Zavaleta Lemus 2013, Harris y Cipolla 2017; Gheco 2017).

Para esta postura, el modo en que los agentes y las estructuras interactúan da lugar a la reproducción cultural, es decir, al modo en que la cultura y la estructura social se mantienen y transforman a lo largo del tiempo. Es un enfoque relacional en la medida que propone que ni las personas ni la totalidad social pueden ser explicados sin analizar los vínculos entre ellos (Vigiani 2011, 2016). Es que:

‘La relación entre la agencia y la estructura es vital en este caso. La agencia toma forma a partir de la estructura en el sentido de que las estructuras influyen en las elecciones y acciones de los agentes. Sin embargo, como están conectadas

recursivamente, existe una especie de bucle de retroalimentación. Esto significa simplemente que la agencia también tiene el potencial de actuar de vuelta e influir en las estructuras (...). De hecho, los teóricos de la práctica argumentarían que no hay forma de tratar a los dos como entidades separadas, ya que ambos forman parte de la reproducción cultural, de los procesos simultáneos de continuidad y cambio cultural.' (Harris y Cipolla 2017: 38-39 [traducción de la autora]).

Esta manera de entender la *práctica social* (*sensu* Bourdieu 2002 [1972]) posibilita una comprensión más compleja y diversa de fenómenos supraindividuales, dado que se centra en una escala de observación que permite apreciar los acontecimientos concretos, las experiencias y las historias de vida. Es decir, permite articular la agencia de las personas, las contingencias históricas y las estructuras culturales (Shanks y Tilley 1987; Pauketat 2001a; Armstrong *et al.* 2018). Esta escala evita el juego dicotómico entre micro/macro al fundir en las prácticas sociales los fenómenos estructurantes y, al mismo tiempo, la agencia de las personas (Gheco 2017: 75). Así, dado que se reconocen las interacciones entre la agencia y la estructura, este enfoque se sitúa en un punto intermedio entre las posturas que entienden ciertas estructuras sociales como rígidamente deterministas y que retratan a los actores como esencialmente impotentes en relación con su entorno, y entre quienes tratan a los actores como omniscientes y siempre capaces de transformar las estructuras sociales de acuerdo con sus objetivos e intenciones específicas (Joyce y Lopiparo 2005, en Harris y Cipolla 2017: 41).

La *agencia* es la capacidad de marcar diferencias en el mundo, ya sea manteniendo el statu quo o desafiando las normas aceptadas sobre cómo actuar como parte de un colectivo mayor; remite a la capacidad de actuar, pero también a algún tipo de cambio o transformación como resultado de la acción (Dobres y Robb, 2000; Robb 2010)³⁶. Por su parte, la *estructura social* puede definirse como cualquier cosa que ayude a guiar las elecciones, acciones y creencias de la gente, es el modo en que se aprenden las cosas, que va desde las instrucciones explícitas hasta patrones implícitos. Estas estructuras limitan y generan prácticas sociales condicionadas tanto por el contexto objetivo en el que se desarrollan como por la manera de percibir el mundo (Bourdieu 2002 [1972]). La

³⁶ Algunos autores advierten que, dado que la agencia se forma dentro de condiciones materiales e históricamente específicas, no es posible una definición esencialista del concepto (Barrett, 2000).

estructura social ya no es concebida cual entramados de sistemas materiales constreñidores desde los que se establece una relación de dominación entre esa estructura y el individuo social; sino como redes de intercambios e interacciones que mantienen lazos de continuidad y permanencia (Dornan 2002; Jaramillo 2011, Fowler y Zavaleta Lemus 2013).

Respecto a la dimensión temporal en esta relación entre agencia y estructura, se incorpora la dimensión histórica como elemento crucial en la comprensión de las prácticas sociales (Armstrong *et al.* 2018), ya que es producto de la historia que las estructuras y los principios sociales son creados e incorporados de manera duradera. Pauketat (2001a y b) enmarcó la práctica como el escenario clave en el que tienen lugar el cambio y la continuidad cultural, es decir, las prácticas sociales son procesos culturales en sí mismos y no consecuencias de ellos, son procesos históricos. Entonces, las prácticas sociales resultan de la presencia activa de todo el pasado del cual son herederas, mientras que son fuente de nuevos cambios que se vinculan a las circunstancias e intereses concretos de las personas en un determinado momento. Esto se conjuga con lo planteado por Santos (2000), en tanto que cada momento del proceso social involucra las condiciones preexistentes, heredadas de momentos anteriores, incluido el medioambiente -ver escalas temporales y espaciales en capítulo siguiente-.

De alguna manera, esta concepción relacional de la agencia y la estructura ponen en cuestión el rol y las características del agente. En cuanto a las personas, se cuestiona la concepción del *ser individual*, que se origina en el humanismo filosófico ligada a la noción de ser humano como “animal racional”, es decir, como una criatura “natural” a la que se le agregó la razón, y de la que deviene la noción de identidad individual. Por identidad se entiende a las formas en que las personas y los grupos se distinguen de otros sobre la base de la percepción de las diferencias y similitudes –físicas, sociales, psicológicas, etc., por lo que las categorías identitarias son parte de sistemas simbólicos y solo pueden ser entendidos en relación a las prácticas y contextos culturales específicos (Vigliani 2011, 2016). En este sentido, la identidad opera a partir de dos mecanismos, lo que nos asemeja y lo que nos diferencia, y esto se da en el contexto de la interacción social y en un plano discursivo (Hernando 2002, 2018). Las identidades se construyen a partir de múltiples prácticas que están siempre en proceso, y esto opera en dos niveles no excluyentes: uno social, en el cual las identidades son definidas por asociaciones formales y toman más tiempo en reformularse; y otro personal, más contingente e

inmediato, donde una persona experimenta muchos aspectos de la identidad dentro de una sola subjetividad a lo largo de su trayectoria de vida (Meskell 2002).

Volviendo a la noción de individuo, desde las perspectivas relacionales se pone en tela de juicio la universalidad de esta categoría, dado que se la entiende como un tipo cultural y particular de persona que surge como parte del desarrollo de la modernidad³⁷ (Vigliani 2016; Hernando 2018). Como demuestran varios autores, fundamentalmente en base a registros etnográficos, la *identidad individual* - la de un individuo consciente de sí mismo, autocontenido en el cuerpo y moralmente autónomo, capaz de actuar de manera pragmática y racional- se diferencia de la *identidad relacional*, aquella que se adquiere en relación a otros, y desde la cual se actúa (se ejerce la *agencia*) desde una posición que está constituida socialmente. A su vez, se conoce e identifica el mundo a partir de la inmersión corporal y sensorial, esto es, a través de las rutinas y de las prácticas habituales, del movimiento del cuerpo en el espacio, de la comunicación y la memoria (*sensu* Nora 1994), es decir, se conoce y define el mundo a partir de un acervo de experiencias previas, propias y ajenas, a través de la interacción social y no solamente a través de una visión objetivada de la realidad externa (Thomas 2004; Vigliani 2016; Hernando 2018).

Además del cuestionamiento acerca de la identidad de las personas y grupos, los enfoques que incorporan la *agencia* en sus proposiciones desde perspectivas relacionales conllevan planteos que exceden a la comprensión de las personas como únicos agentes. Es que las agencias se dan dentro de contextos histórica y ontológicamente constituidos (Troncoso *et al.* 2022), en la que intervienen otros actantes (*actants*, en términos de Latour 2008), más allá de los seres humanos. Al respecto, Harris y Robb (2012) definen a la ontología³⁸ como ‘*un conjunto fundamental de entendimientos acerca de cómo es el mundo*’, y

³⁷ Para resolver este dilema algunos investigadores han adoptado el modelo antropológico de *personhood* (e.g. Thomas 2004, Fowler 2004; Jones 2005), que propone que la gente se constituye a partir de la totalidad de sus relaciones, es decir que lo que la gente es y lo que hace es generado a través de la interacción entre las personas, la cultura material y la muerte (Jones, 2005: 194-195). En términos generales se define al concepto de *personhood* como la condición o estado de ser persona, lo cual implica ser constituida, deconstituida, mantenida y/o alterada en el transcurso de las prácticas sociales, de manera dinámica. En este sentido, los estudios de *personhood* se centran en las motivaciones culturales que guían a la gente, en las estrategias que se utilizan para negociar esas motivaciones, y en las identidades producidas por esa interacción social (Fowler 2004, Vigliani 2016).

³⁸ El giro ontológico en arqueología ha devenido en diferentes enfoques relacionales, basados sobre todo en las obras de Latour (2008), Ingold (2000, 2007), Barad (2007), Viveiro de Castro (2003), Descola (2014), entre otros.

enuncian que en la arqueología esto es sinónimo de la 'realidad misma', 'lo que hay' o la afirmación de las personas acerca de lo que hay (Alberti 2016). Para Witmore (2007), plantear una cuestión ontológica en la disciplina implica revisar el modo (o modos) mediante el cual (o los cuales) el mundo existe, mientras que según Alberti (2016), el despliegue de la palabra "ontología" en la arqueología es en cierto sentido pragmático en tanto que señala un dominio particular de interés, así como la naturaleza potencialmente cambiante del mundo de lo que se está estudiando. Esta forma de entender la arqueología, el pasado, la materialidad implica sacar al sujeto del centro de la escena como principal agente de interpretación ontológicamente privilegiado (Lucas 2012; Harris 2018), y estar más atenta a las dinámicas de interconexión, impidiendo una interpretación que fije el significado (Jones y Alberti 2013). Entendidos así, todas *las cosas* pueden ser eficaces, significativas o afectivas por derecho propio, con una naturaleza esencialmente dinámica y cambiante -'contextualmente e históricamente contingentes', en palabras Lucas (2012)-. Resulta interesante discutir de qué manera la materialidad de los petroglifos interactúa con la práctica social que los produjo y con la que interactúa en actualmente.

5.6 Algunos apuntes sobre patrimonio

Uno de los objetivos de esta tesis es generar un corpus de información que sea de utilidad para planes de gestión o futuras investigaciones, dado que las condiciones primigenias de creación de varios de los sitios rupestres considerados están profundamente afectadas -ver Capítulo 7, Caracterización de los sitios-. Más allá de la generación de este archivo a partir del registro fotográfico y técnicas de recolección de datos específicas -capítulo siguiente-, replantearse tareas vinculadas a la gestión del patrimonio no es una labor menor, teniendo en cuenta las particularidades de los sitios rupestres en relación a otros tipos de sitios, y la inserción de los mismos en comunidades que 'disputan' su pertenencia.

En relación al primero de los asuntos nombrados, la particularidad de los sitios rupestres es que son fácilmente reconocibles por los ojos de personas no expertas en la materia, tienen una larga historia de explotación/aprovechamiento turístico en el área, han sido objeto de puestas en valor o de escritos reflexivos en torno a lo patrimonial, y finalmente, en los últimos años se ha acentuado su degradación, basada

fundamentalmente en factores antrópicos (Bárcena 2004, Zárata *et al.* 2019). La monumentalidad de algunos de estos sitios (*sensu* Criado Boado 1993, 1999), su materialidad, afecta las relaciones que los sujetos establecen con él (Ingold 2013), predispone el terreno de disputa, condicionando la agencia humana que se ‘apropia’ de la fiscalidad del conjunto de los petroglifos, y lo resignifica en función de dichas relaciones. Si se comprende al patrimonio como un *ensamblaje* de subjetividades, memorias, tiempos, espacios e identidades, sumado a las transformaciones hegemónicas globales que impactan sobre él y provocan nuevas formas de concebirlo, se debe replantear constantemente su abordaje. Más aún, la comprensión de los sitios como bienes patrimoniales, no puede aparecer separada de la indagación por el *mundo* que lo rodea, por las relaciones en las que se inscribe (Ingold 2000, 2013).

Entender el patrimonio como *ensamblaje*³⁹ permite abordar múltiples aristas de la concepción patrimonial del sitio, atendiendo a que las partes constituyentes – heterogéneas-, son reuniones que actúan sobre el mismo, pero no lo definen totalmente, sino que se trata de una composición dinámica (DeLanda 2006). Un sitio patrimonial, será entonces, una red de alianzas cambiantes con otras entidades, una realidad de significados plurales y discutibles, controversiales. Y ante ello, el enfoque ontológico presenta una ventaja en cuanto no refiere a puntos de vista distintos sobre lo mismo, sino que es factible asumir que se trata de cuestiones diferentes, surgidas de cómo cada grupo humano se relaciona con el patrimonio (Alberti 2016), y en última instancia, con el mundo.

El patrimonio marca modos de existir determinados dentro de ciertas lógicas, ya que tal como manifiesta Ricoeur (1984), ordena cierta narrativa colectiva que determina

³⁹ Los ensambles se definen como "composiciones que actúan" (Due 2002, en Harris 2017), cuyos componentes heterogéneos son reuniones que actúan sobre, pero sin definir totalmente, sus partes constituyentes, es decir son dinámicos (DeLanda 2006). Los ensamblajes son entidades complejas, históricamente específicas, que exceden la materialidad de sus componentes, siendo más que la suma de sus partes y teniendo capacidades generativas y reproductivas (Harris 2017; Robb y Pauketat 2013; Ingold 2013).

Los ensambles se encuentran siempre en proceso de devenir, por lo que trabajar con ellos implica reconocer el proceso histórico específico del cual emergen. Respecto de su origen, no tiene un único punto ni un principio organizador singular, sino que resulta de relaciones, procesos y eventos múltiples y sucesivos, por lo que sus propiedades y efectos emergen contingentemente (Fowler 2017). Tanto los ensambles como los procesos de los que emergen son multiescalares, por lo que la agencia es emergente, relacional e inmanente en la concurrencia en el ensamble (Harris 2017). Por último, los enfoques basados en ensambles son más que representacionales (Harris 2018), esto es, se rechaza cualquier noción de esencia y se busca reconocer la forma en la que se comparten los procesos de individuación en lugar de los resultados finales (Lucas 2012).

posibilidades de acción individuales, según sea el posicionamiento respecto al mismo. En parte, esto responde a que tanto en su aspecto material como simbólico, se trata de un bien heredado (tal como lo refleja la etimología del término, *patrimonium*), pero además –y fundamentalmente– se resignifica y reutiliza. En este sentido, el proceso de patrimonialización es doble (Prats 2005): atiende a la valoración y sentido que adquiere un elemento cultural dentro de una comunidad local, y, por otro lado, el elemento es seleccionado y activado por actores ajenos a la comunidad, generalmente científicos y expertos, bajo requerimiento institucional muchas veces. Así, que un bien cultural se transforme en patrimonial implica un proceso en el que se producen múltiples tensiones, dado que distintos grupos tienen intereses a veces contradictorios y poseen sus propias valoraciones culturales e intereses estratégicos sobre estos bienes. Es que el patrimonio no es otra cosa que un recurso a partir del cual los grupos remarcan su identidad o recrean su memoria (Nora 1984), desde la base de las relaciones que se establecen con él y el discurso que se enuncia al respecto (Salatino 2013).

El patrimonio, como entidad única e inequívoca, no aparece sino mediante memorias colectivas que lo construyen, es un '*proceso de múltiples acciones de objetivación y subjetivación, apropiaciones y demarcaciones, a mitad de camino entre personas y colectivos*' (Alonso González 2014). El patrimonio no se descubre ni se crea, sino que emerge de la relacionalidad social y del establecimiento de series de cadenas de experiencias entre diversos actores (Alonso González 2016), y según cómo esos actores interactúan con la materialidad del patrimonio (Ingold 2013). Así entendido, el patrimonio surge – y resurge– según los ámbitos y relaciones en los que interactúe, o enunciado de otra forma, dentro de múltiples ontologías que coexisten (Alonso González 2016).

CAPÍTULO 6

Estrategias metodológicas



Las estrategias metodológicas buscan la forma de dar respuesta a las preguntas de investigación formuladas, atendiendo a los postulados de los enfoques teóricos propuestos y de las características del registro material local. Por tanto, se caracterizan aquí las unidades de análisis - de mayor a menor escala, es decir, desde los paisajes hasta las figuras- y las variables indagadas en cada una. Además, se explicitan los procedimientos según las instancias de trabajo, en campo o en laboratorio.

Tal como se desarrolló en el capítulo anterior, se aborda el estudio del arte rupestre desde una perspectiva arqueológica, a partir de la aplicación de 'métodos formales' (*sensu* Taçon y Chippindale 1998), es decir, el estudio de las figuras rupestres en sí mismas y de las relaciones que presentan entre sí, dentro del panel y del soporte que las contiene. Esto implica identificar, registrar y clasificar cada una de las figuras, entendidas como unidades básicas de análisis (Romero 2019, Troncoso 2008a). Además, se tienen en cuenta los aspectos contextuales del arte, tanto de su producción como de su uso, abarcando todos los componentes del sitio arqueológico -variedad de soportes e interacción con otras materialidades arqueológicas- y su inserción en el paisaje (*sensu* Criado Boado 1993).

Es fundamental en lo referente a las estrategias metodológicas dar cuenta de la concepción explícita con la que se aborda cada unidad y variable de análisis, intentando no generar categorías ambiguas y que puedan ser replicables por otras personas en diferentes oportunidades (Gradín 1978; Fiore 2011; Re y Guichon 2016; Romero 2019). A su vez, la metodología aplicada no sólo debe permitir incorporar la información proveniente de todos los sitios considerados, más allá de sus particularidades

específicas, sino que además debe generar información que pueda ser compatible -al menos en términos de comparaciones- con los datos previamente existentes (Sade 2009).

6.1 Escala espacial y temporal

Se insiste en resaltar una característica básica del arte rupestre, que es su naturaleza espacialmente fija que la conforma como una línea de evidencia de alta resolución espacial (Romero 2019). Esta característica confiere especial relevancia al tema de las escalas espaciales, recortes analíticos clave que determinan la dimensión de las unidades de análisis y guían la confección de herramientas metodológicas, en relación a los aspectos sustantivos (históricos) de la propia escala (Bailey 2007).

Las escalas espaciales en esta investigación varían desde la microescala hasta una escala regional, y son las que definen las unidades de análisis. La microescala es entendida en término del contexto directo de producción de las figuras -el panel y el soporte- hasta una escala mesorregional de análisis e incluso macrorregional (*sensu* Dincauze 2000) en la discusión respecto a las implicancias del registro rupestre. En este sentido, es de utilidad metodológica la propuesta de Dincauze (2000), que permite considerar tanto los aspectos *microrregionales* de cada espacio de concentración de sitios rupestres -el valle de Uspallata y la confluencia de los ríos de Las Vacas, de Las Cuevas y Tupungato-; *mesorregionales*, teniendo en cuenta la cuenca alta del río Mendoza como una unidad; así como los *macrorregionales*, que incluyen el sur de San Juan y centro de Chile. Siguiendo el planteo de Delcourt y Delcourt (1988), las diferentes escalas pueden ser entendidas en términos jerárquicos e inclusivos, permitiendo un análisis progresivo de los resultados desde escalas espaciales pequeñas a otras más amplias, en busca de patrones de mayor extensión espacial.

Al respecto, vale aclarar que el énfasis comparativo con el valle del suroeste de San Juan radica en que los valles de Uspallata y Calingasta conforman un eje norte-sur, y que las poblaciones de estos valles tuvieron contactos entre sí (Bárcena et al.1985, Gambier 2000, entre otros), compartiendo en época aldeana una frontera que habría sido dinámica (García 2005). Esto, sumado a las semejanzas figurativas que se revelan en el análisis primario del registro (Schobinger 2009b; Sabatini Terraza, 2013; Zárata 2017;

Zárate *et al.* 2020), lleva a plantear que existirían ciertas afinidades dentro de los grabados, vinculadas a la intensidad variable de las relaciones entre las poblaciones.

Respecto a la incorporación de la dinámica rupestre de los valles centrales chilenos en la discusión, se añade desde una perspectiva comparativa (Smith y Peregrine 2012), dado que, tal como en el caso de Calingasta, se presupone que parte del registro del área de estudio presenta similitudes figurativas con uno de los estilos propuestos bajo los mismos supuestos teórico-metodológicos para la vertiente occidental de la cordillera (*sensu* Troncoso 2005, 2008a).

La escala espacial se entrecruza con la escala temporal, en tanto ambas configuran la totalidad del espacio, en el que cada momento del proceso social involucra las condiciones preexistentes, heredadas de momentos anteriores, incluido el medioambiente (Santos 2000). La comprensión de los lugares -en su situación actual y en su evolución- depende de la consideración del eje de las sucesiones y del eje de las coexistencias (*sensu* Santos 2000: 135), donde se reconoce que el espacio es el que reúne a todos, con sus múltiples posibilidades, que son posibilidades diferentes de uso del espacio (del territorio) relacionadas con posibilidades diferentes de uso en el tiempo. De esta manera, y en sentido amplio, el pasado puede ser entendido como una "*cadena de presentes ordenados*" (Robb y Pauketat 2013), en el que cada presente incluye el sentido del tiempo de las comunidades originarias, que se extiende hacia adelante y hacia atrás, y se enlazan entre sí por relaciones históricas, a las que se adhieren los tiempos modernos de los y las investigadoras y de todos los actores sociales que interactúan con el arte rupestre.

A priori, estos 'diversos presentes' no están establecidos, sino que uno de los objetivos de esta investigación es esbozar una propuesta cronológica para el arte rupestre del área en cuestión. Por tanto, no se utiliza la escala temporal como definitiva de unidades de análisis ni de variables. Sin embargo, a partir de los antecedentes de estudio desarrollados y la síntesis de la prehistoria local (capítulos 3 y 4 de esta tesis, respectivamente), se plantea una distribución cronológica de los grabados rupestres acotada a los periodos de aumento y concentración demográfica de la población en el valle de Uspallata (Schobinger 2009b y c; Bárcena 2008; Marsh *et al.* 2022), alrededor del 2200 AP (Marsh 2017), hasta el periodo de dominación inca, siglo XV d.C., sin evidencia de motivos rupestres del periodo de contacto hispano-indígena (Zárate 2017) [ver

Cronologización, en este capítulo]. Aunque sí con un aumento de relaciones entre la gente y los grabados en tiempos actuales, devenidas de la gestión, investigación e interés diverso por parte de múltiples actores sociales (Zárate *et al.* 2019). Este marco cronológico guía las posteriores discusiones respecto a la posible temporalidad de los grabados, temporalidad entendida también en términos de multiescalaridad o múltiples dimensiones temporales⁴⁰ (*sensu* Braudel 1958). De hecho, atendiendo a las superposiciones y yuxtaposiciones (prehistóricas e incluso actuales) registradas, los propios paneles y soportes pueden ser caracterizados como un *palimpsesto acumulativo*, en los términos de Baileys (2007).

6.2 Unidades de análisis

Como se especificó, las unidades de análisis de esta tesis se derivan del análisis espacial multiescalar. Están conformadas por los soportes, paneles y figuras, todas enmarcadas en el concepto de 'sitio'. Además, se tienen en cuenta aspectos micro y mesorregionales (Figura 23). Es que la posibilidad de indagar en el arte rupestre no sólo radica en los grabados mismos, sino que también hacen parte integral de ellos las relaciones entre figuras (como composición gráfica en un mismo conjunto o panel), su posición en panel y soporte, la forma de este, su emplazamiento en un entorno natural y las relaciones de este con el paisaje (Martínez Celis 2012).

Excepto en el caso del paisaje, el resto de las unidades de análisis fueron nombradas con un código para su análisis. Ese código o sigla es único y va incluyendo cada unidad de análisis de más a menos abarcativa -de sitio a figura-, y puede rastrearse en las planillas de datos y en los calcos obtenidos del análisis [ver Anexos]. Cada sigla comienza con la abreviatura del sitio, seguida por el número de soporte, de panel, y

⁴⁰ La idea principal es que la historia -devenir del tiempo pasado- puede interpretarse como sucediendo a tres niveles o velocidades diferentes: un tiempo episódico, rápido e individual, que puede implicar desde un momento puntual hasta un par de años; un tiempo coyuntural o de nivel medio, tiempo social que puede durar décadas o siglos; y un tiempo largo o estructural, tiempo profundo de cambios lentos, que también incluye mentalidades y la geografía, el clima y la demografía (Braudel 1958).

No obstante la utilidad de esta propuesta multiescalar en lo temporal, debe tenerse en cuenta que en general cuando se aplica para el estudio de tiempos históricos -entendidos en oposición a tiempos prehistóricos- se suele mantener una división entre naturaleza y cultura, entendiendo que la primera tiene tiempos más largos que la segunda, sesgo que puede ser combatido en la arqueología prehistórica si se articulan ambos términos (Robb y Pauketat, 2013)

finalmente de figura. Además, en las planillas se utilizó un color distintivo para cada sitio, que se aplica en todas las unidades (Tabla 5).

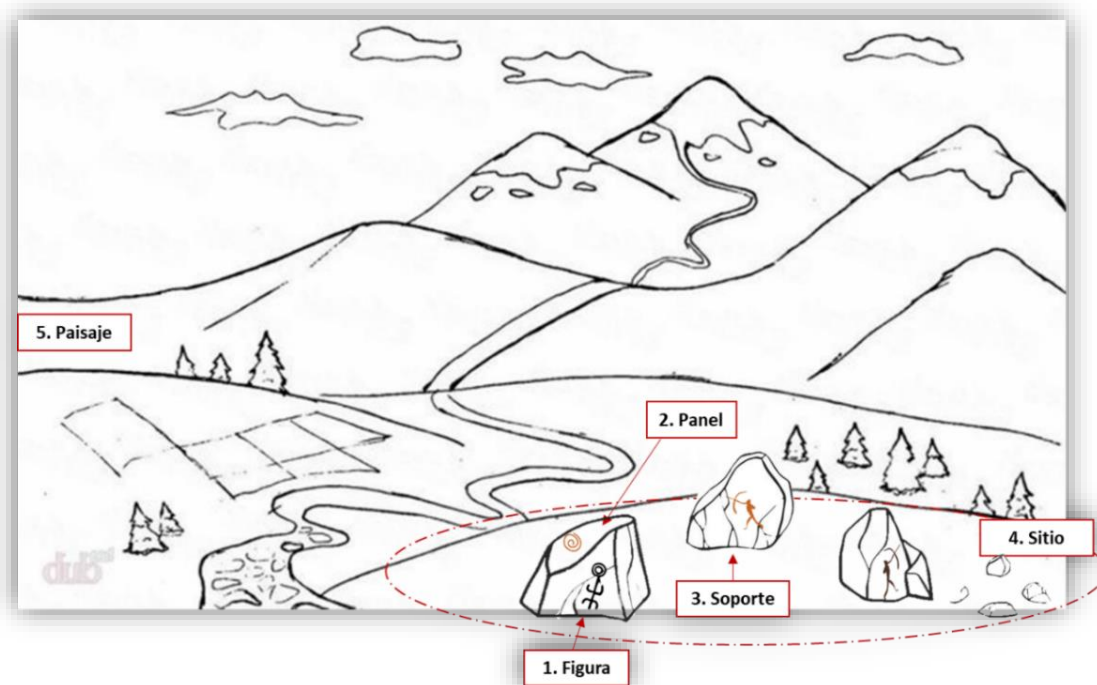


Figura 23: Esquema con las diferentes unidades de análisis según las escalas espaciales

Nombre del sitio	Abrev.	Cantidad de soportes (S)	Cantidad de paneles (P)	Cantidad de figuras (F)	Observaciones
Cerro Tunduqueral	CT	21	51	395	Soportes divididos en grupos
Petroglifo del Peñón	Peñ	1	1	2	
Uspallata Usina Sur	UUS	1	7	29	
Pucará de Uspallata	PU	4	5	30	
Santa Elena	SE	2	2	120	Panel dividido en sectores
Punta de Vacas 1	PdV1	2	2	4	
Punta de Vacas 2	PdV2	1	2	12	
Portezuelo Colorado	PC	9	14	92	
Petroglifo del Puente	PP	1	1	26	

Tabla 5: Unidades de análisis relevadas en esta tesis. Las nomenclaturas comienzan con la abreviatura del sitio seguido por el número de soporte (S), de panel (P) y de figura (F). Cada sitio está coloreado de la misma manera que aparece en las tablas de análisis (Anexo)

6.2.1 Paisajes

El paisaje es concebido como un '*producto sociocultural creado por la objetivación, sobre el medio y en términos espaciales, de la acción social tanto de carácter material como imaginario*' (Criado Boado 1999: 5), y que es constituido tanto por prácticas sociales intencionadas como por la acción social no intencional. Como tal, el paisaje está formado por tres dimensiones (*sensu* Criado Boado 1999), la física o medioambiental (Capítulo 2 de esta tesis), el entorno social o medio construido (Capítulo 3), y el entorno pensado o medio simbólico, que es el que se integra al análisis a partir de los grabados rupestres⁴¹. Así, el empleo de ciertos lineamientos teóricos-metodológicos propios de la Arqueología del Paisaje (Criado Boado 1991, 1993) pueden ser útiles para actualizar el estudio y las discusiones en torno a la investigación de los petroglifos de la zona de estudio, usualmente circunscripto a la noción de sitio.

Milton Santos (2000), define el paisaje como lo que 'podemos ver' en un instante y que está conformado por volúmenes, colores, olores, sonidos etc., y añade que la dimensión del paisaje es la dimensión de la percepción humana, lo que llega a los sentidos. El paisaje es bidimensional (Criado Boado 1991, 2001), está constituido por una parte material y por otra imaginaria, pero que conforman 'dos caras de la misma moneda' (Troncoso 2008a). Lo que llega a nuestro conocimiento es producto de una percepción que es netamente selectiva, permeada por pautas culturales, por lo que el entendimiento del espacio sólo es posible a través del paisaje, que no es más que la percepción de lo concreto (Santos 2000). Así, el paisaje, al ser lo que la persona percibe, sirve de puente para establecer las relaciones entre la sociedad y los elementos naturales (Cortés *et al.* 1998). Esto es importante en cuanto la relevancia que pudo tener para las comunidades indígenas en el pasado la elección de su locación (Aschero 1988), cuya permanencia en la actualidad posibilita comprender la estrecha relación espacial y simbólica que guardan estos sitios con el territorio en que se insertan. Además, en lo que respecta a estrategias de comunicación y marcación de fronteras, la visibilidad del arte rupestre podría ser indicativa de tipos particulares de demarcación visual del espacio, así como de alcances sociales diferenciales en la circulación de información (Aschero 1997; Bradley *et al.* 1994; Taçon 1994).

⁴¹ El dualismo naturaleza-cultura que se evidencia en esta definición de paisajes es tenido en cuenta sólo con fines metodológicos

En concreto, aplicar conceptos de la arqueología del paisaje -con una aproximación tipo *zoom* (*sensu* Criado Boado 1999)- permite un análisis formal o morfológico sobre las formas materiales concretas que constituyen el paisaje, sin introducir un sentido extraño a ellos [ver Capítulo 5]. Para esto, además de la caracterización espacial de los sitios y sus entornos, se indaga en las estrategias de visibilidad implementadas por los y las productoras de arte rupestre, estrategias que se reproducirían sobre una voluntad, consciente o inconsciente, de visibilizar o no la acción social (Criado Boado 1993). Por esto, se incluyen análisis de las condiciones de visualización de los soportes teniendo en cuenta no sólo las cuencas visuales amplias, sino la relación de los soportes entre sí y desde/hacia los accesos o puntos de circulación en los sitios [ver en este capítulo Variables de análisis].

6.2.2 Sitios rupestres

El término 'sitio con arte rupestre' suele ser poco preciso, usualmente queda definido como tal por la presencia de al menos una pictografía o petroglifo realizado sobre la pared de un abrigo, cueva o roca individual o sobre un conjunto amplio de estos (ICOMOS 2009). Contribuyen a la imprecisión terminológica, en el caso de la región de estudio, las investigaciones llevadas a cabo en el siglo pasado que generalmente escindían el arte rupestre del resto de los materiales arqueológicos [ver Capítulo 4]. Es cierto que no existe un consenso claro acerca de la definición de los sitios rupestres en relación a su extensión espacial (Martínez Celis 2012), por lo que estos pueden circunscribirse a un solo soporte o un conjunto de estos en superficies acotadas (100 m², por ejemplo) o llegar a ocupar áreas enteras articuladas por ciertos rasgos del paisaje (terrazas fluviales de cientos de m² con soportes aislados, por ejemplo). Por tanto, usualmente el término 'sitio' parece definir unidades que han sido diferenciadas con propósitos de investigación, manejo y/o gestión de estos lugares como parte del patrimonio cultural (Clottes 2008).

Por otro lado, la relación entre la materialidad rupestre y el resto de evidencia arqueológica tampoco está uniformemente establecida, siendo que en algunos casos se identifican los soportes con arte junto con otras materialidades como componentes de un mismo sitio arqueológico, mientras que en otros casos se diferencian sectores dentro de cada sitio según materiales o funcionalidad asignada. Entra aquí en juego el concepto

de contexto, pero no como algo accesorio o adyacente (por proximidad espacial, usualmente) al bloque con petroglifos, sino como parte propia del mismo, *'la matriz de variaciones significativas de/para un objeto o fenómeno dado'* (Hodder 1988: 169), la *'trama de eventos que son relevantes para comprender, posibilitar o predecir las variaciones de un evento dado'* (Criado Boado 1999: 11)

Teniendo esto en cuenta, para esta tesis se ha optado por definir a los sitios no sólo como la concentración espacial de los grabados rupestres -en uno o varios soportes- sino que se incluye también a su contexto y su entorno. Por entorno se entiende el conjunto de todo aquello que rodea al emplazamiento del o de los soportes rocosos con arte, que puede ser caracterizado por sus condiciones físico-naturales (geográficas o medioambientales) o socioculturales/contextuales (pretéritas o presentes) (Martínez Celis 2012). Como se viene insistiendo, debido al emplazamiento fijo de los soportes en el paisaje, la caracterización y/o gestión de los sitios con arte no puede estar escindida de su entorno y el paisaje en el que se inscribe. La ejecución de los grabados en ciertos soportes y la omisión de la práctica en otros con características que los definirían como plausibles de ser intervenidos da cuenta de que el emplazamiento de los petroglifos es parte de un espectro de decisiones tomadas por los y las autoras (Aschero 1988, McDonald 2006, Whitley 2001), y que estas decisiones no están limitadas por la disponibilidad natural de soportes sino por pautas sociales que se relacionan con consideraciones sobre el paisaje y el entorno. El entorno, entonces, comprende el área de captación visual alrededor de un sitio que contribuye a su significancia (ICOMOS 2009, Santos 2000). Así, los grabados tienen significancia no sólo en cuanto son signos que conforman unidades mínimas de sentido (Eco 1990), sino en cuanto pueden ser percibidos, comprendidos y compartidos en un entorno determinado, definido por los soportes, su emplazamiento dentro del sitio, la relación con otras materialidades presentes y con el área de captación visual (Martínez Celis 2012).

Definido así el sitio arqueológico rupestre, en esta tesis se mantiene la definición espacial dada por investigadores precedentes -en el caso de existir- incorporando los datos de su entorno o, para sitios inéditos, se propone una definición espacial que contemple su entorno [ver Capítulo 7, Caracterización de los sitios]. En los casos en los que hay sitios multicomponentes, estos se caracterizan en función de su entorno

inmediato y en asociación⁴² (Aschero 1988; Tumi Echeverría e Yzaga 2014) al resto de las materialidades:

- Cerro Tunduqueral (CT): comprende tres grupos de soportes definidos según su ubicación espacial respecto a la cresta que da nombre al sitio (Schobinger 2009c, Zárate 2017), en el fondo del valle de Uspallata. Está en el límite norte del área arqueológica denominada Uspallata Norte (Rusconi 1962; Schobinger 1971; Terraza *et al.* 2021) y en las inmediaciones se ubica el Alero Tunduqueral (Buehlman-Barbeau *et al.* 2017; Marsh *et al.* 2022); actualmente es un parque arqueológico de gestión municipal (Zárate *et al.* 2019)
- Petroglifo del Peñón (Peñ): Panel con grabados sobre geoforma conocida popularmente como 'peñón' sobre la Ruta Provincial N° 52 (Rusconi 1939, 1962), límite este del área arqueológica Uspallata Norte (Rusconi 1962; Schobinger 1971; Terraza *et al.* 2021).
- Uspallata Usina Sur (UUS): Sitio sobre una terraza fluvial del arroyo Uspallata, compuesto por un soporte con grabados, un enterratorio múltiple con ajuar y un sector de material arqueológico en superficie (Schobinger 1974-76; Da Peña *et al.* 2018; Terraza *et al.* 2021)
- Pucará de Uspallata (PU): Soportes con grabados sobre una loma cercana al arroyo Uspallata, en la que también se encuentra una estructura circular (Rusconi 1939, 1962; Schobinger 1971). Limita con la zona arqueológica denominada 'Potrero Las Colonias', donde se registraron enterratorios múltiples (Rusconi 1962)
- Santa Elena (SE): dos soportes con petroglifos emplazados en las estribaciones occidentales de la precordillera, ubicados a la vera de la Ruta Provincial N° 13, antigua senda que conecta el valle de Uspallata con la ciudad de Mendoza.

⁴² Aschero (1988) define la 'asociación' como la relación de sincronía relativa entre las actividades de producción del arte rupestre y el resto de las actividades llevadas a cabo por el grupo productor. Esta definición se amplía siguiendo la propuesta de Loubser (2013, en Romero 2019: 70), acerca de que el arte en tanto componente fijo de un paisaje/sitio, es interactivo aún después de su ejecución. No obstante, se debe tener en cuenta la advertencia de Tumi Echeverría e Yzaga (2014) acerca de que, a priori, el carácter de 'inmueble' del arte rupestre no le confiere por sí solo una relación funcional con los elementos próximos, por lo que la *cercanía* no constituye un argumento para explicar una relación cultural alguna entre artefactos arqueológicos.

- Punta de Vacas 1 (PdV 1): dos soportes sobre la terraza fluvial que se forma en la confluencia de los ríos de Las Cuevas y Tupungato, en el extremo noreste de la quebrada que conduce al volcán Tupungato; asociados a un tramo del camino inca.
- Punta de Vacas 2 (PdV 2): Soporte con petroglifos en la margen sur del río de Las Cuevas, aguas arriba de la confluencia con el Tupungato. Asociado a un sitio de superficie con material lítico.
- Portezuelo Colorado (PC): concentración de soportes sobre la quebrada del río de Las Vacas, camino al cerro Aconcagua, 5 km aguas arriba de la confluencia con el río Mendoza. Asociado a un tramo del camino inca.
- Petroglifo del Puente (PP): Soporte con grabados en la margen sur del río Mendoza, en su confluencia con el arroyo Colorado (margen oeste), cercano a un sector de aleros con material en superficie y a la actual Ruta Nacional N°7.

6.2.3 Soportes

Los 'soportes' son las entidades pétreas o superficies rocosas que soportan las figuras rupestres (Martínez Celis 2012). Pueden ser bloques aislados, afloramientos rocosos en un punto del paisaje o la propia roca que da lugar a una geoforma (un peñón o una cresta, por ejemplo) en el que se efectúan los grabados. Pueden o no estar intervenidos en su forma -caneados, por ejemplo-, y son, en general, parte de los componentes inmuebles de los sitios arqueológicos (McDonald 2006, Whitley 2001, Fiore 2016).

Dentro de cada sitio se numeran los soportes sin un orden específico, en general depende del orden de hallazgo o de identificación de cada uno durante las tareas de campo. En la nomenclatura de esta unidad de análisis, para cada caso se comienza con la abreviatura del sitio en cuestión, seguido por una 'S' que indica el número de soporte. Así, el soporte 4 de Portezuelo Colorado será 'PC-S4'.

Para el caso específico del sitio Cerro Tundukueral, a los soportes se los agrupó en tres concentraciones, que se indican en la nomenclatura según el número de grupo al que pertenezcan -la descripción completa de cada grupo se desarrolla en el Capítulo 7-.

Por ejemplo, el soporte 7 del grupo 2 queda denominado de la siguiente manera: 'CT-G2S7'.

6.2.4 Paneles

Por su parte, los paneles son cada una de las 'caras' -sección o parte de la superficie de la roca de las que dispone un soporte (Martínez Celis 2012), contengan grabados o no. Cada uno de los paneles se diferencia de los demás según orientación y/o inclinación, y en algunos casos también por fracturas o afectaciones en los soportes. Su numeración es aleatoria.

Puntualmente para el caso del Soporte 1 del sitio Santa Elena (SE-S1), se identificó un solo panel grabado, pero con una gran cantidad de afectaciones que atentan contra su conservación e impiden su adecuado relevamiento. Se reconoce que las afectaciones son antrópicas y modernas y que no han sido parte de las condiciones iniciales de cómo se habría presentado el soporte para los y las autoras de los grabados. Por tanto, para su relevamiento se consideró como un único panel, en el que permanecen en la actualidad 'parches' con grabados entre una superficie completamente meteorizada y desprendida. A cada uno de estos parches se los identificó como sectores, cada uno con una letra minúscula en la nomenclatura. Por ejemplo, el sector 'f' del panel 1 del soporte 1 del sitio quedó nombrado como 'SE-S1P1f' (más detalle sobre el panel y el sitio en Capítulo 7).

6.2.5 Figuras

El arte rupestre es comprendido fundamentalmente como una manifestación cultural y social, que materializa una forma de pensamiento; esta materialización se basa en formas visuales y tiene como objetivo el de significar, teniendo así un afán comunicativo (Troncoso 2008a). Definir el arte rupestre como sistema de representación visual implica reconocerlo como sistema semiótico, sistema que tiene dos características: a) se compone de un repertorio finito de elementos (signos), y b) está regido por ciertas normativas de transformación y asociación de los elementos (Troncoso 2002, 2005, 2008a).

Al concebir el arte como sistema semiótico, el signo se transforma en la unidad mínima de sentido; esta unidad significativa a su vez se agrupa en un código que entraña un acuerdo social, un mecanismo según reglas que establecen las condiciones sintácticas en que los signos se utilizan (Saussure 1983; Eco 1990; Troncoso 2005, 2008a; Salatino 2011). El código es una matriz que fija las condiciones sintácticas en que las formas pueden aparecer, una matriz generadora de diseños. De esta manera, un sistema semiótico se definiría por las condiciones en las que aparece la significación, por la lógica de las reglas que constituyen el código (Eco 1990).

Las figuras, desde el enfoque semiótico, son los signos, unidades mínimas de sentido (Saussure 1916, Eco 1994, Troncoso 2008a). Cada figura es una unidad gráfica, definida como una imagen que fue realizada en un mismo momento y con un sentido determinado -unidad de ejecución y de motivación respectivamente (*sensu* Vigliani 2011). Cada una constituye un artefacto del registro arqueológico (Renfrew y Bahn 1993) y puede ser analizada formalmente (Tacón y Chippindale 1998) como una entidad individual.

Para su análisis, las figuras se identifican, describen y clasifican en grupos según sus cualidades visuales, dando lugar a tipos de *motivos*. Los motivos son una categorización primaria de figuras según la relación que pueda establecerse entre la figura y un referente reconocible por la observadora/el observador actual -externa y distante en el tiempo, en palabras de Fiore (2011)-. Es decir, los motivos se diferencian en base a si registran una relación icónica entre la apariencia 'natural' del referente y la imagen o ícono que lo representa (Saussure 1983). Esta distinción da lugar a la clasificación de las figuras en dos grandes tipos de motivos: los figurativos y los no figurativos⁴³. Dentro de cada tipo de motivos hay subtipos, ya sea según el referente al

⁴³ Los motivos no figurativos no son los mismos que los motivos abstractos, se diferencian según la intencionalidad de los y las autoras (Bednarik 2001; Fiore 2011). Los no figurativos pueden haber sido imágenes representativas de una realidad natural concreta (referente reconocido) por parte de los y las autoras de los grabados, pero que no pueden ser decodificados por la observadora/el observador actual producto del desconocimiento del código visual subyacente a su creación e interpretación. Por su parte, los motivos abstractos serían creados originalmente sin representar a un referente externo. Dada la imposibilidad de identificar si se trata de motivos no figurativos o simplemente abstractos, y que en base a los objetivos de investigación aquí planteados esto no es definitorio, se utiliza en esta tesis el término '*no figurativo*' para referirse a motivos sin relación iconográfica comprensible.

que se asocia a la figura en caso de los motivos figurativos, o según la geometría base o geometría general de cada motivo no figurativo (Figura 24).

Recapitulando, las figuras son las unidades mínimas de sentido, es cada artefacto rupestre que se registra e individualiza en un panel. Al igual que con las demás unidades de análisis, se nomenclan con una sigla única que permite identificarlas tanto en calcos como en planillas de análisis. Las figuras son agrupadas en motivos, y esta distinción en tipos y subtipos de motivos es operativa para determinar las variables de análisis en cada caso, ya que se tornan específicas según si sean grabados figurativos o no figurativos.

Además de esta clasificación primaria, que da lugar a dos diferentes tablas de análisis según las variables que se analizan [ver Anexo], existe una subclasificación de motivos. Los motivos figurativos se dividen en antropomorfos (humanos) y zoomorfos (animales) según sea su referente externo; y los zoomorfos a su vez se identifican según el animal al que refieran: camélidos, lagartos, ornitomorfos en el caso de las aves, y tridígitos⁴⁴. Además, cada tipo de motivo se caracteriza según la geometría de base, es decir, si el motivo se construye a partir de elementos geométricos reconocibles - geometría circular, triangular, cuadrangular o lineal, esta última en el caso que no haya una geometría de base clara- (Tabla 6).

Por su parte, los motivos no figurativos se clasifican según su geometría de base o geometría general, es decir, el tipo geométricos que le da forma (Troncoso 2008a): circular, lineal, triangular o lineal en el caso de no corresponder a ninguna de las formas anteriores. Además, cada subtipo de motivo también contiene una clasificación interna que define alguna particularidad de la forma geométrica base (Tabla 7).

Por último, tanto los motivos figurativos como los no figurativos se subdividen en simples y complejos, según la ausencia o presencia de decoración y/o apéndices respectivamente. Por decoración se entiende algún tipo de intervención dentro de la forma o unidad geométrica definida, mientras que los apéndices están constituidos por las intervenciones en la parte externa de la forma geométrica [ver Variables de análisis en este capítulo].

⁴⁴ Los tridígitos refieren a las pisadas de tres dedos propias de las patas de aves; si bien forman parte de los ornitomorfos en cuanto refiere a este tipo de animales, se analizan como categoría diferenciada sólo con fines operativos por presentar variables de análisis propias.

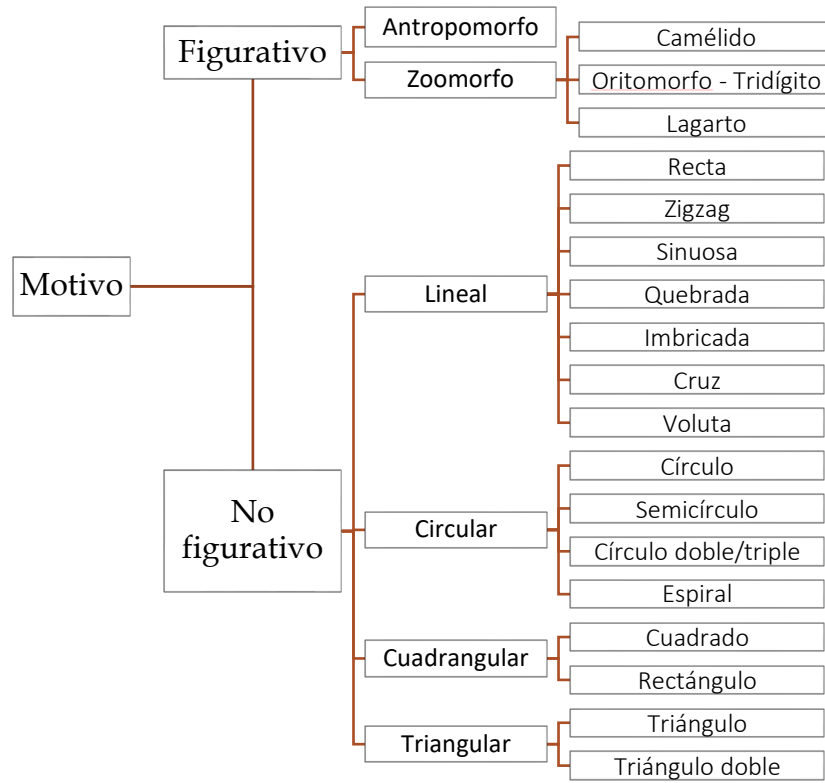


Figura 24: Esquema de clasificación de motivos













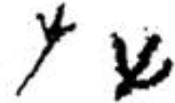




Motivos figurativos				
Antropomorfos				
Simple	Complejos			
	Variantes de rasgos de acción			
	Carrera 	Movimiento de brazos 	Penacho 	Antenas 
Piernas abiertas 	Piernas juntas 	Escudo 	Aureolado 	Faldellín-Bastón 
Zoomorfos				
Camélidos	Tridigitos			
<ul style="list-style-type: none"> - Variación en cantidad de patas - Variación en orientación - Variación en atributos (orejas / cola) 	Con punto detrás 	Con línea detrás 	Forma semicircular 	Forma triangular 
Lagartos	Ornitomorfos			
<ul style="list-style-type: none"> - Variación en patas delanteras y traseras (angulosidad) - Variación en colas (lineales o triangulares) 	<ul style="list-style-type: none"> - Variación en las extremidades - Variación en la decoración 			

Tabla 6: Tipos y subtipos de motivos figurativos. Se presenta al interior de cada clasificación algunas de las variantes.




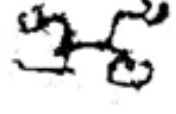





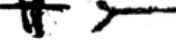
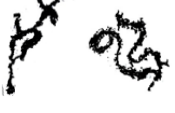














Motivos no figurativos					
Lineales					
Simples		Complejos			
Recta 	Zigzag 	Imbricada 	Voluta 	Con punto 	Paralela 
Quebrada 	Sinuosa 	Cruz 	Con línea perpendicular recta 	Con línea perpendicular sinuosa 	
Circulares					
Simples		Complejos			
Círculo 	Doble 	Semicírculo 	Con punto 	Con perpendicular recta 	Con perpendicular sinuosa 
		Doble/triple 	Semic. con perpendicular 	Con círculo interno 	Doble con perpendiculares 
Cuadrangulares					
Simples			Complejos		
			Con apéndices 		
Triangulares					
Simples			Complejos		
					

Tabla 7: Ejemplo de motivos no figurativos -tipos y formas geométricas-.

6.3 Variables de análisis

Se especifican a continuación las variables que se consideraron en esta tesis según cada unidad de análisis definida.

6.3.1 Paisaje

Este trabajo, al haberse nutrido en los supuestos de la Arqueología del Paisaje, tiene como categorías de análisis principales aquellas que permitirán identificar un uso diferencial del espacio en la elección de cada soporte con grabados rupestres y en el emplazamiento de los sitios.

Para ello, se utilizan las categorías de *visibilización* y de *visibilidad* aplicadas puntualmente en los soportes. La primera refiere a la capacidad del soporte de ser observado desde otros lugares, mientras que la visibilidad es el campo visual que se abarca desde el soporte (Criado Boado 1999; Troncoso 2008a). En ambos casos se considera implícitamente la *intervisibilidad*, es decir la relación visual entre los elementos que conforman el paisaje, sean arqueológicos o no.

La implementación del análisis de los paisajes se realiza a partir del modelo propuesto por Criado Boado (1999: 18-19), conformado por cinco pasos que se adaptan a las particularidades del registro local:

1. *Reconocimiento de las formas o constituyentes del espacio*, considerando las formas naturales -espacio fisiográfico- como artificiales o arqueológicas. En este punto se considera el emplazamiento de cada soporte en relación a los demás componentes del sitio y su entorno (ICOMOS 2009; Santos 2000), así como de los sitios mismos y la relación que se establece entre sí, sean rupestres o no.
2. *Caracterización de las condiciones de visibilidad y visibilización*, que en este caso puntual se realiza desde cada soporte. Para ello se describe la visibilidad/visibilización del soporte según la accesibilidad o transitabilidad propuesta para cada sitio (ver punto siguiente) y la relación visual entre los soportes que lo conforman. Operativamente, se utilizan variables cualitativas que operan dicotómicamente: sí o no, según se registre visibilidad/visualización.

Vale aclarar que el punto de visión en todos los casos es considerado a partir de la capacidad visual de una persona adulta que promedie 1,6 m de altura⁴⁵.

3. *Identificación de las claves de tránsito y desplazamiento que hacen permeable ese espacio.* En este sentido, se describe para los sitios los posibles puntos de acceso o la forma en la que las personas pudieron transitarlo/ habitarlo, sobre todo teniendo en cuenta las características geoambientales de cada uno. En la mayoría de los casos, los accesos y senderos de desplazamientos internos son múltiples -en todos los casos se trata de sitios a cielo abierto-. Para este punto, se efectúa una descripción cualitativa (Capítulo 7).
4. *Identificación de la red de lugares significativos, que pueden funcionar como puntos básicos del espacio circundante.* En este caso, se ha identificado cada uno de los sitios como lugar significativo en el paisaje que pueden, junto con otros espacios arqueológicos e hitos geoambientales, funcionar como puntos básicos de organización del espacio.
5. *Definición de las cuencas visuales o panorámicas más significativas de la zona.* Se describe cualitativamente para cada sitio la cuenca visual que tiene una persona de 1,6 m de altura, caracterizando los puntos sobresalientes en cada caso, sobre todo a nivel microrregional dentro de los dos espacios de concentración de sitios rupestres en la cuenca alta del río Mendoza.

6.3.2 Sitios

Para esta unidad de análisis se indaga acerca de su ubicación (coordenadas GPS) y al emplazamiento del mismo (geofomas en las que se ubica); su asociación (*sensu* Aschero 1988) a recursos hídricos, a sitios arqueológicos no rupestres y a rutas de movilidad. El objetivo es caracterizar el patrón de emplazamiento del sitio rupestre, su entorno y su asociación con otros contextos.

⁴⁵ Bárcena (1974-76:119), a partir del análisis bioarqueológico de los restos humanos hallados en Uspallata Usina Sur y otros sitios de Uspallata, propone una talla media para los varones de 1,63 m, y 1,52 m para las mujeres.

Además de los datos que se toman en instancia de campo, se recopila información proveniente de investigaciones anteriores, a las que se llegó a través de revisión de la bibliografía.

6.3.3 Soportes

En todos los sitios registrados se evidencia que existe una multiplicidad de soportes pétreos factibles de ser grabados -con características similares a los que sí están utilizados con petroglifos, en términos de disponibilidad de paneles, pátina, visibilidad, etc.- y que, no obstante, no han sido intervenidos. Aschero (1997) plantea que la elección de un potencial soporte para la ejecución de arte rupestre está sujeto a evaluaciones respecto de: la previsión de volver a ver las imágenes, o de que éstas sean vistas por otros; de que sean accesibles o no al campo manual o visual del futuro observador; de que estén bien preservadas para prolongar su vida útil.

En el intento de hallar algún tipo de regularidad que sea indicativa de algún tipo de motivación en la elección de los soportes, se indaga en los datos referidos al tipo de soporte:

- Tipo de roca/materia prima
- Características estructurales: si se trata de una roca aislada, un afloramiento rocoso o es la misma roca madre que conforma la cresta, en el caso de Cerro Tunduqueral
- Atributos métricos: alto y ancho máximo que registra
- Ubicación de los soportes en el sitio
- Cantidad de paneles grabados: atendiendo también a la relación entre la cantidad que hay grabados y la cantidad de paneles disponibles (con pátina y superficie apta).
- Condiciones de visibilidad y visibilización, entre soportes y hacia el entorno/accesos/
- Cantidad de figuras por soporte: se relaciona con la intensidad de utilización
- Conservación: consideración cualitativa acerca de las afectaciones que se registran en el soporte

6.3.4 Paneles

Nuevamente, se intenta para esta unidad de análisis tomar en consideración aquellas características que permitirían inferir una regularidad en la elección de qué facetas de las rocas intervenir y si estas regularidades pueden constituir un indicativo de *estilo*.

A nivel de paneles, se indagan los datos referidos a:

- Tamaño: se relevan los atributos métricos del panel, su alto y ancho máximo, y se clasifican en tres categorías- pequeño, mediano y grande- para reducir la variabilidad que generan las variables numéricas. Para definir a qué rango de tamaño pertenece cada uno, se caracterizan los paneles en su relación a la talla de una persona -1.60 m (Bárcena 1974-76)-. Los paneles grandes superan en una de sus medidas 1,60 m, los medianos tienen entre 0,80 y 1,59 m de dimensión, y los paneles pequeños son menores a 0.79 m.
- Orientación: refiere el punto cardinal al que 'mira' cada panel. Si bien cada orientación se mide en grados, el análisis estilístico se realiza en base a los puntos cardinales (Tabla 8)
- Inclinación: ángulo respecto al nivel del suelo. Esta medida también se clasifica nominalmente (Tabla 8)
- Mínimo número de figuras (MNF) registrado en el panel
- Ocupación: se evalúa de forma cualitativa cómo ha sido ocupada la superficie del panel disponible para ser grabada: si de forma *parcial*, concentrándose todas las figuras en una parte del panel; de forma *aislada*, con pocas figuras distribuidas en el panel pero que dejan espacio disponible para seguir siendo grabado; o de forma *exhaustiva*, realizándose grabados en toda la superficie. (Tabla 9)
- Disposición: se refiere al lugar que ocupan las representaciones dentro del panel; esto puede ser: diseminadas por todo el panel, concentradas en la parte inferior, media o superior, en los costados, en las esquinas o en el centro (Tabla 9).
- Yuxtaposiciones y superposiciones: se indica la cantidad de las mismas -términos explicados en el apartado de Figuras- para conocer el grado de utilización o reutilización de los paneles
- Accidentes de superficie: son las características que dan texturas especiales a las superficies de los paneles, sean de origen natural o antrópico. Las afectaciones

generadas por las personas generalmente son desprendimientos intencionales de ciertos sectores del panel, y rayados/grabados sobre los propios petroglifos o en sectores aledaños. A nivel de accidentes de superficie generados naturalmente, se identifican poros -pequeños hoyuelos concentrados sobre la superficie-, grietas, algunos desprendimientos y sectores con decoloración de pátina.

- Conservación: se incluyen algunas consideraciones cualitativas sobre el estado de conservación.

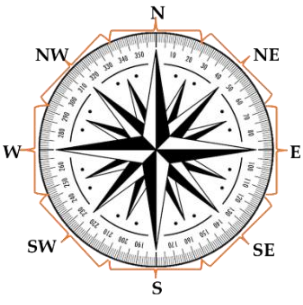
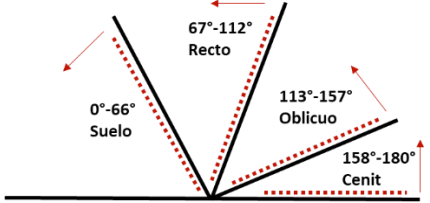
Criterios de orientación-inclinación aplicados a paneles			
	Valor numérico	Valor nominal	Representación gráfica
Orientación	337.5° - 22.4°	Norte	
	22.5° - 67.4°	Noreste	
	67.5° - 112.4°	Este	
	112.5° - 157.4°	Sureste	
	157.5° - 202.4°	Sur	
	202.5° - 247.4°	Suroeste	
	247.5° - 291°	Oeste	
	292° - 337.4°	Noroeste	
Inclinación	0° - 66°	Suelo	
	67° - 112°	Recto	
	113° - 157°	Oblicuo	
	158° - 180°	Cenit	

Tabla 8: Forma numérica, nominal y gráfica de entender los criterios de orientación e inclinación aplicados al análisis de paneles.

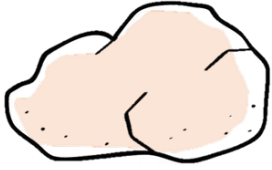
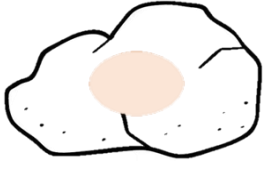
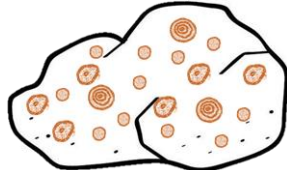
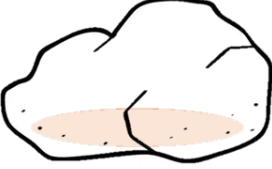



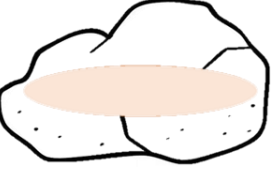



Relación Panel - Figuras		
Disposición del panel		Ocupación de las representaciones
Exhaustiva 	Centro 	Exhaustiva 
Parte inferior 	Parte superior 	Aislada 
Parte media vertical 	Parte media horizontal 	Parcial 
Esquina superior 	Esquina inferior 	

Tabla 9: Caracterización de los paneles en cuanto a disposición de figuras y ocupación de las representaciones.

6.3.5 Figuras

Los sitios analizados presentan una alta diversidad morfológica⁴⁶ en sus figuras rupestres. Ante esta diversidad, es necesario generar categorías, tipos y subtipos de motivos. Como se especificó, en una instancia inicial del análisis, resulta de gran utilidad organizar la variabilidad observada en las representaciones rupestres a partir de categorías generales de motivos tales como figurativos y no figurativos. Además, estas categorías generales presentan variabilidad en su interior, por lo que es necesario establecer subtipos según sus referentes, en el caso de los figurativos, o sus formas geométricas base, en el caso de los no figurativos. Además, se los divide según su

⁴⁶ Siguiendo lo planteado en Romero (2016), la morfología es una propiedad formal de cada figura, el atributo básico que permite, en primer lugar, identificar a los motivos como unidades visuales de análisis (al mismo tiempo que distinguirlos de otros), clasificarlos para dar cuenta de su variabilidad en forma sistemática, y finalmente, hacer comparaciones entre ellas a partir de diversas variables.

complejidad para facilitar las tareas de análisis. Es necesario destacar que no existe una única tipología consensuada entre los distintos investigadores (Fiore 2011), más aún considerando las dificultades específicas que implica esta tarea en el caso del arte rupestre (Re y Guichón 2016, Romero 2019).

Existen algunos criterios que se relevan en todas las figuras, independientemente del tipo de motivo, como los atributos métricos, es decir, alto y ancho de cada figura. Además, en todas se considera la orientación de la figura respecto al panel y desde el punto de vista de los y las observadoras. En el caso de los motivos figurativos la orientación se determina entendiendo que la línea de suelo del soporte debería coincidir con la de la figura: los antropomorfos aparecen mayoritariamente en posición vertical u oblicua, la igual que los zoomorfos y los camélidos -en este caso además se registra si su cabeza se orienta hacia la derecha o hacia la izquierda-. Para el registro de orientación de los tridígitos, se tiene en cuenta la posición de la línea central (dedo del medio). En cuanto a los motivos no figurativos, su orientación depende de su relación entre sus atributos métricos, es decir, si son más anchas que largas serán figuras horizontales, mientras que las verticales serán más altas que anchas.

Además de los atributos métricos y la orientación se registra la técnica de ejecución, las yuxtaposiciones y superposiciones, la conformación de escenas y el lugar de cada figura en el panel.

La **técnica** es entendida como el conjunto de gestos estructurados de acuerdo a una racionalidad específica y como una acción mecánica elegida (Álvarez y Fiore 1995). La manufactura de petroglifos implica no sólo a los materiales, entendidos como elementos -el soporte, el percutor y el cincel-, sino también a la energía, los gestos y conocimientos necesarios para la ejecución del grabado (Aschero 1988, Fiore 2007). Todos estos elementos interactúan entre sí (*sensu* Ingold 2000, 2012; Jones 2015) para darle forma a la acción tecnológica, la cual es el resultado final de todas las posibilidades y elecciones hechas en un nivel individual o social (Romero 2019).

En este sentido, se destaca que la totalidad de los motivos relevados en el área de estudio son grabados, es decir que la imagen observada en la roca es producto de la remoción de parte de su superficie y, por tanto, se trata de una diferencia en el relieve. Se trata de una técnica sustractiva (Álvarez y Fiore 1995), donde la imagen observada es producto de la remoción de parte de la superficie del soporte, generando una diferencia

en el relieve que suele estar acompañada de una diferencia de tonalidad (Romero 2019). Puede ser ejecutada mediante la percusión de la superficie del panel en forma directa, utilizando un único instrumento que entra en contacto con el panel, o indirecta, mediante el uso de dos instrumentos -cincel y percutor- para mayor control sobre la ejecución (Fiore 2007).

Se pueden distinguir entre las figuras analizadas cinco grandes grupos técnicos (Figura 25): grabados realizados por medio del *piqueteado lineal continuo* (plc), por *piqueteado lineal discontinuo* (pld), por *piqueteado areal* (pa), *piqueteado aislado* (ais) y *abradido* (ab). En los dos primeros casos se trata de un piqueteado lineal que produce el surco con o sin intersticios entre piqueteado y piqueteado respectivamente, y en el tercero de una técnica que remueve la pátina de toda gran parte de la figura (*sensu* Troncoso 2008a). El piqueteado aislado no permite identificar claramente un surco -y a veces tampoco una figura-, pero la concentración de pequeños puntos de pátina removida permite aseverar que se trata de una intervención humana sobre la roca. Por último, el *abradido* -o raspado, *sensu* Álvarez y Fiore (1995)- consiste en el desgaste de la pátina del panel mediante el movimiento bidireccional de un artefacto que se desplaza ejerciendo presión sobre la superficie. Estas cinco técnicas de manufactura de grabados en algunos casos aparecen combinadas en la misma figura. En el caso de figuras con surcos lineales, se consigna también durante el relevamiento el grosor de dicho surco.

Además de la técnica, en todas las figuras se releva la existencia de *superposiciones* y *yuxtaposiciones*. En ambos casos, implica la ejecución de una figura sobre otra preexistente⁴⁷, pero se modifica el grado de interacción según el caso. En la yuxtaposición dos figuras comparten parte del surco o área grabada, mientras que en la superposición se produce la obliteración de una figura por la disposición sobre ella de otro grabado (Troncoso 2008a) (Figura 26). En ambos casos, permiten establecer una cronología relativa entre figuras según principios estratigráficos: la figura que se encuentra por encima es posterior a la que se encuentra debajo⁴⁸.

⁴⁷ El reconocer dos figuras yuxtapuestas o superpuestas implica previamente identificarlas como dos unidades separadas, lo que se apoya en criterios técnicos -grosor y/o profundidad de los surcos-, de conservación -diferencia entre pátinas-, y de características morfológicas diferentes.

⁴⁸ En la tabla de Figuras (Anexo), yuxtaposiciones y superposiciones están registradas en columnas diferentes, y en ambos casos se consigna sobre (s) o bajo (b) qué número de figura del mismo panel se encuentran.

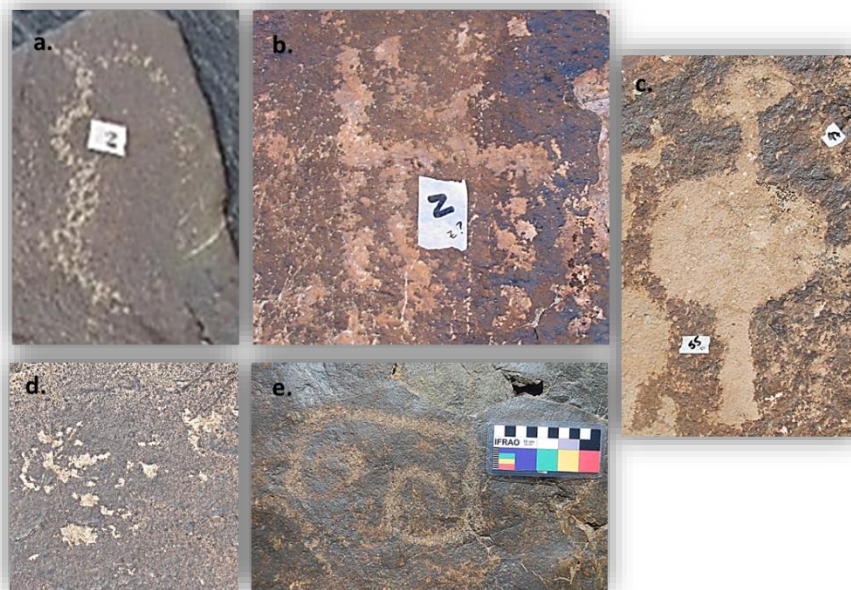


Figura 25: Diferentes técnicas empleadas en la confección de grabados en la cuenca alta del río Mendoza: **a.** Piqueteado lineal continuo (UUS–S1P4F2); **b.** piqueteado lineal discontinuo (CT-G2S7P3F10); **c.** piqueteado areal (CT-G2S6P1F2); **d.** piqueteado aislado (PdV1- S1P1F1); **e.** abradido (PP-S1P1F6)

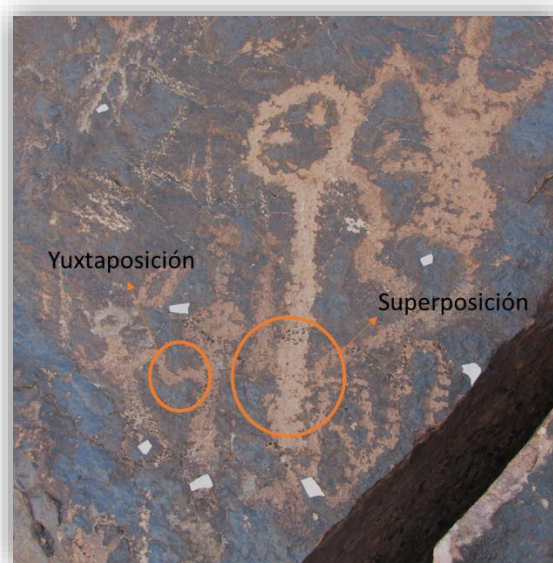


Figura 26: Ejemplos de superposición y yuxtaposición (CT-G2S3P2, figuras 3 y 4 yuxtapuestas, figuras 5 y 6 superpuestas)

También se presta atención a los casos en que las figuras se presentaban asociadas entre sí dando paso a la formación de **escenas**. Esto es, si muestran vinculación o asociación directa a otras figuras, logrando la composición de un diseño -organización

visual de las figuras (*sensu* McDonald 2006)-. En el caso de los motivos figurativos, la asociación es más simple de inferir en tanto se reconocen los referentes de cada signo y pueden plantear correlaciones entre los referentes que sean reconocidas a nivel arqueológico y/o etnohistórico-etnográfico -personas y camélidos domésticos, por ejemplo-, mientras que, para los motivos no figurativos, esta variable de análisis es más compleja de definir. En este caso, las escenas -o diseños, en este caso- se definen siguiendo similitudes de las figuras por sus características morfológicas, métricas, técnicas y cierta disposición en el panel (por ejemplo, líneas paralelas o motivos dispuestos en espejo).

Finalmente, se consigna el **lugar en el panel** en el que estaba grabada cada figura; para ello, se dividió cada panel en nueve 'celdas' arbitrarias, numeradas del 1 al 9, de izquierda a derecha y de arriba abajo (Figura 27). En los casos en que el panel estuviese claramente fuera del lugar de origen -como algunos soportes de Cerro Tunduqueral- o que su estado de conservación no permitiera observar la totalidad del panel -como el Soporte 1 de Santa Elena-, no correspondía ubicar las figuras en una parte del panel.

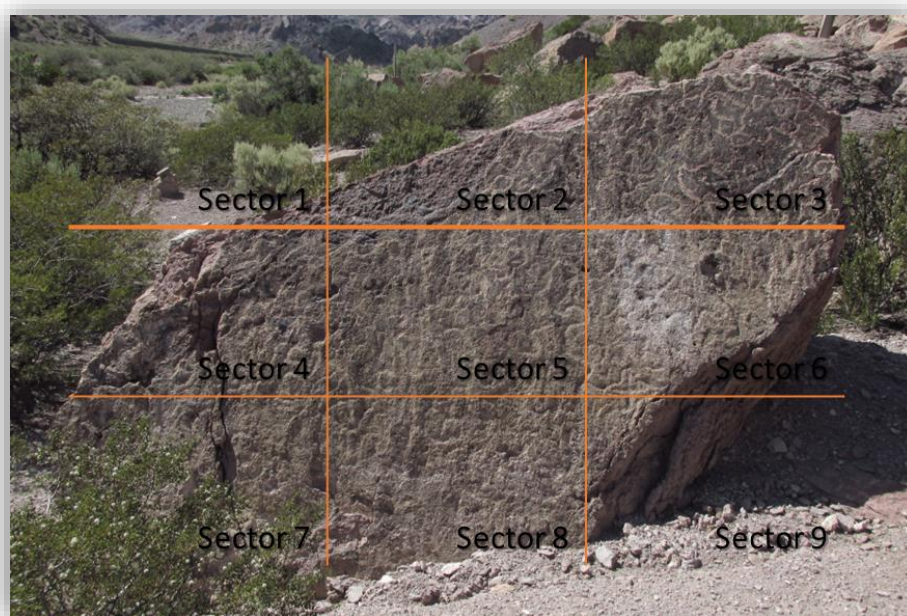


Figura 27: Ejemplo de sectorización de panel para determinar el lugar de cada figura respecto a dicha unidad de análisis (SE-S2P1)

6.3.5.1 Motivos figurativos

Este tipo de motivos requiere variables propias de análisis, que se complementan con las anteriormente descritas. Antropomorfos y zoomorfos son los subtipos, y en ambos casos las características que se contemplan en el relevamiento y análisis son las mismas, aunque adaptándose a las particularidades de cada figura.

Los antropomorfos refieren a una persona humana, y tienen amplia variabilidad según sus características formales, técnicas, métricas y de lugar en el panel y asociación. Los zoomorfos refieren a animales, entre los que se encuentran camélidos⁴⁹, lagartos y aves, estas últimas representadas mediante la figura del cuerpo del animal -ornitomorfo- o a partir de las improntas de sus pisadas -tridígitos-. Además, algunas figuras lineales pueden estar asociadas a especies vegetales, dando lugar a *fitomorfos*. Dado que la relación icónica no resulta clara para la observadora, en este caso se han descrito y analizado estas figuras como motivos no figurativos -lineales complejos- pero se ha aclarado en las observaciones de cada figura la posibilidad de que se trate de fitomorfos (este punto se retoma en el Capítulo 8).

En la misma línea que lo anterior, si la figura no es clara o está incompleta no se la considera como motivo figurativo -por más que así se insinúe- y se lo ha descrito como no figurativo. Es el caso de figuras incompletas -por desprendimiento de parte del panel, usualmente- o bajo superposición -en la que la unidad morfológica no puede ser definida en su totalidad- y la posibilidad de que sea un antropomorfo o zoomorfo es ambigua. Estos datos quedan reflejados en las observaciones de cada figura en su ficha correspondiente.

Retomando, para los motivos figurativos además de las variables de análisis consideradas para el común de las figuras, se releva (Tabla 10):

⁴⁹ En principio todos los cuadrúpedos registrados han sido interpretados como camélidos en base a sus características morfológicas, como la presencia de orejas, cola corta y erguida, forma del cuerpo y pezuñas -distintas combinaciones de presencia-ausencia década rasgo-. Además, los datos zooarqueológicos obtenidos para los sitios de la zona revelan que el componente de cuadrúpedos está mayoritariamente representado por restos óseos de camélidos, sean estos silvestres o domésticos (Gasco 2013, 2018; Durán *et al.* 2020).

No obstante, la variabilidad de cuadrúpedos en la región de estudio es más amplia [ver Capítulo 2], lo que podría significar ampliar la categoría de cuadrúpedos representados en el caso de hallarse una mayor cantidad de evidencia rupestre.

- Geometría del diseño: esta puede ser circular, lineal, cuadrangular o lineal, y refiere a la forma base que da lugar al cuerpo/torso de los motivos.
- Cabeza: se caracteriza la forma, pudiendo ser un círculo, punto, línea, o no poseer una cabeza marcada como tal -es el caso de algunos zoomorfos-.
- Extremidades superiores: patas delanteras para los zoomorfos y brazos para los antropomorfos. Se consigna cantidad y forma
- Extremidades inferiores: piernas para los antropomorfos y patas traseras para los zoomorfos. Al igual que en el ítem anterior, se describe cantidad y forma.
- Rasgos de acción: Se refiere a si en el motivo se registran indicios de movimiento, como brazos levantados, posición de carrera, cola erguida, piernas flexionadas, etc.

Ninguna de estas tres variables (cabeza y extremidades, rasgos de acción) aplica para el registro de tridígitos.

- Decoración: para antropomorfos y zoomorfos, describe algún atributo que quede fuera de las categorías anteriores, como pueden ser los pies, la cola, el pico, marcas de sexo, etc. Además, se da cuenta de algún tipo de elemento que pudieran poseer los antropomorfos representados, como penachos, bastones, escudos, vestimenta. Para el caso de los tridígitos, describe si el motivo tiene alguna prolongación trasera y de qué forma es.

Variables específicas de motivos figurativos				
Geometría del diseño	Cabeza	Extremidades superiores/ inferiores	Rasgos de acción	Decoración
<ul style="list-style-type: none"> • Lineal • Circular • Triangular • Cuadrangular 	<ul style="list-style-type: none"> • Círculo • Óvalo • Línea • Punto • Triángulo • Rombo • Rectángulo • No posee 	<ul style="list-style-type: none"> • 1-2 recta • 1-2 semicircular • 1-2 sinuosa • 1-2 quebrada • No posee 	<ul style="list-style-type: none"> • Carrera • Piernas abiertas • Piernas juntas • Piernas flexionadas • Cabeza hacia abajo • Movimiento de brazos • Brazos levantados • Alas abiertas • Cola erguida 	<ul style="list-style-type: none"> • Punto posterior • Línea posterior • Círculo posterior • Orejas • Cola lineal/triangular • Alas • Pico • Pie • Sexo • Ojos • Boca • Penacho • Bastón • Antena • Faldellín • Tambor • Escudo • Aureola

Tabla 10: Variables específicas de motivos figurativos. Se combinan de diferente manera entre ellas y con las variables generales de figuras

6.3.5.2 Motivos no figurativos

Este tipo de motivo es el más complejo de analizar al no tener una relación con un referente conocido y presentar una alta variabilidad morfológica, en tanto no habría un rango limitado de variedad de formas a registrar (Romero 2016, 2019). Por tanto, una de las formas más eficientes de clasificación es a partir de la geometría general o geometría base que da lugar a la figura, entendida como ‘aquella que primero se percibe de manera predominante’ (Romero 2016: 444). Entonces, además de las variables comunes a todos los tipos de figuras y de la geometría base, para los motivos no figurativos se relevaron:

- Forma: refiere a las características particulares que asumen los subtipos geométricos. Así, los motivos lineales pueden ser rectos, zigzag, quebradas, sinuosos, volutas o líneas imbricadas. Los motivos circulares adquieren la forma de semicírculo, círculo simple, doble o triple, y de espiral. Los triangulares no varían, siempre son triángulos, a lo sumo en su variante de triángulo doble. Finalmente, los motivos cuadrangulares adquieren la forma de cuadrados o rectángulos [ver Figura 24 y Tabla 7, *ut supra*].
- Apéndices: consisten en componentes del motivo que quedan por fuera de la geometría base definida, pero que la constituyen. En general son líneas (rectas,

sinuosas, quebradas, etc.) perpendiculares a la forma, o también círculos o puntos adheridos a la forma (Tabla 11).

- Decoración: a diferencia de los apéndices que quedan por fuera de la geometría de base, en este caso la decoración es interna. Es una intervención dentro de la forma o unidad geométrica definida. También están conformadas por puntos, círculos, rebordes y líneas perpendiculares (Tabla 11). Los lados sinuosos de una forma geométrica también se han caracterizado como parte de la decoración.



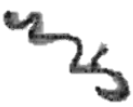






Variantes en motivos no figurativos	
Apéndices	Decoración
 <p>Geometría: circular Forma: círculo Apéndice: línea sinuosa</p>	 <p>Geometría: lineal Forma: sinuosa Decoración: línea recta</p>
 <p>Geometría: lineal Forma: línea sinuosa Apéndice: línea recta</p>	 <p>Geometría: circular Forma: círculo doble Decoración: círculo y línea semicircular</p>
 <p>Geometría: circular Forma: círculo doble Apéndice: líneas rectas, triángulo</p>	 <p>Geometría: lineal Forma: cruz Decoración: lados sinuosos</p>
 <p>Geometría: circular Forma: círculo doble Apéndice: líneas rectas</p>	 <p>Geometría: lineal Forma: cruz Decoración: rebordes</p>
 <p>Geometría: circular Forma: círculo Apéndices: perpendicular sinuosa 3, círculos 2 Decoración: punto</p>	

Tabla 11: Ejemplos de apéndices y decoraciones -y combinación entre ambos- en motivos no figurativos.

6.4 Metodología de campo

Las tareas de campo son necesarias para relevar todas las variables y unidades de análisis descriptas. La ubicación de los sitios considerados era conocida con anterioridad

a acceder al campo para las tareas específicas de esta tesis. De hecho, una parte del equipo de investigación del Laboratorio de Paleoeología Humana (ICB, CONICET-UNCuyo) había realizado tareas previas en algunos de estos, como Cerro Tunduqueral (Durán y Mikkan 2011), Uspallata Usina Sur (Nami *et al.* 2015) y Portezuelo Colorado (Durán *et al.* 2011). Este conocimiento previo se complementó con revisión de bibliografía, prestando especial atención a las descripciones de los autores pioneros sobre el emplazamiento de los sitios -especialmente los trabajos de Rusconi (1939, 1962) y Schobinger (1971, 1974-76, 2009c)-, y también a las fotografías publicadas por ellos [ver Capítulo 4].

Con los datos sobre la ubicación de los sitios y el caudal de información acerca de los componentes rupestres de cada uno, se accedió al campo con dos objetivos: relevar los petroglifos identificados previamente y ampliar las prospecciones en el área adyacente a los sitios en busca de grabados no registrados con anterioridad. Además, se llevaron a cabo algunas prospecciones más en Uspallata y en la confluencia de los ríos Las Cuevas, Tupungato y de Las Vacas para intentar ubicar nuevos sitios arqueológicos con componentes rupestres, de las que resultaron los hallazgos de los sitios Punta de Vacas 1 y 2, y Petroglifo del Puente.

Para realizar la tarea de ampliar las áreas adyacentes a los sitios, se realizaron tareas de prospección no sistemática, dirigida a los emplazamientos de soportes pétreos cuyas características los hicieran susceptibles de ser grabados. Atendiendo a que la luz es un factor fundamental a la hora de identificar los petroglifos en cuanto posibilita o dificulta percibir el contraste que genera el grabado con la pátina, estas prospecciones se realizaron en diferentes horas del día y en distintas estaciones del año. A partir de la labor de prospección, en algunos casos se amplió la cantidad de soportes descritos por la bibliografía, mientras que en otros se comprobó la pérdida de algunos de ellos, fundamentalmente por acciones de origen antrópico [ver Capítulo 7].

Una vez identificados todos los soportes de los sitios, se los relevó en función de los objetivos de investigación, y de las unidades y variables de análisis descriptas *ut supra* (Figura 28). En el caso de sitios con múltiples soportes, se los ubicó espacialmente mediante GPS⁵⁰.

⁵⁰ Para el caso de Cerro Tunduqueral, se contaba con los datos obtenidos en un relevamiento realizado por el equipo del Laboratorio de Geoarqueología de la Facultad de Filosofía y Letras en



Figura 28: Distintos relevamientos realizados en la zona de estudio: **a.** identificación de sectores del soporte 1 de Santa Elena, junio 2019; **b.** trabajo con Estación Total en Cerro Tunduqueral para georreferenciar los bloques, mayo 2010 (fotografía V. Durán); **c.** identificación de figuras en Portezuelo Colorado, marzo 2018 (fotografía V. Durán); **d.** conteo de figuras en soporte 6 de Cerro Tunduqueral, junio 2015.

Tanto en el relevamiento de soportes, paneles y figuras, los datos fueron recabados de manera sistemática a través del uso de fichas, y al momento de completarlas y de realizar el registro fotográfico se tuvieron en cuenta ciertas precauciones, como realizar el relevamiento de cada panel en más de una oportunidad a diferentes horas del día –primeras horas de la mañana, mediodía y atardecer-, dado que la luz del sol afecta la apreciación de los grabados. Además, los datos obtenidos fueron cotejados por más de un observador, como forma de controlar la subjetividad de las observaciones individuales. De modo complementario a las fichas, se realizaron

el marco de la realización del Plan de Manejo coordinado por Durán y Mikkan (2011), que dio como resultado la Planialtimetría que consigna los límites del parque arqueológico, los senderos de acceso y los bloques con grabados -el trabajo de campo y el resultado final fueron obra del técnico Diego Estrella y del Dr. Gustavo Lucero- [ver Capítulo 7]. Para realizar dicha planialtimetría, se utilizó una Estación Total marca PENTAX VN 227, estableciéndose tres puntos estaciones (PEN°), dada la complejidad de la geografía del área, y se abarcó un área de 27 has. Aproximadamente, tomándose 457 puntos de referencia. Luego, los datos fueron procesados en los programas Topo Cal, Auto Cad y Adobe Photoshop CS3.

dibujos a mano alzada de figuras y paneles, y se incluyó en el cuaderno de campo todas las apreciaciones sobre paisaje que se consideraran pertinentes.

Para el caso de los paneles, a los mismos se los diferenció según orientación e inclinación, características que fueron medidas mediante el uso de una brújula de precisión con clinómetro (Suunto Tandem). Todas las medidas de soportes, paneles y figuras fueron tomadas con cinta métrica, y para determinar el ancho de surcos se utilizó un calibre para mayor precisión.

Se reconoce que hubiera sido oportuno realizar un análisis de pátinas que permitiera ver diferentes momentos de producción de los motivos grabados, atendiendo también a posibles superposiciones de figuras (*e.g.* Bernarik 2002; Re *et al.* 2013-2014). Sin embargo, las condiciones de conservación de los bloques en los que se registran las superposiciones y yuxtaposiciones no lo permiten [ver Capítulo 7].

Es pertinente dejar en claro que, para el conteo de la cantidad mínima de figuras, sólo se tuvo en cuenta las figuras claramente definidas que pertenecían a momentos prehispánicos: no se contabilizaron grabados modernos (iniciales, motivos recientes que imitan petroglifos antiguos, etc.) ni piqueteados aislados e individuales. A las figuras consideradas, se las identificó en campo mediante el uso de cinta adhesiva de papel (también conocida como cinta de pintor o cinta de enmascarar), que se adhirió junto a la figura para colocarle un número. Este material es de fácil adherencia, no deja residuos sobre la roca y es simple de desprender, por lo que no constituye una amenaza a la conservación del panel.

A la par del relevamiento mediante fichas, cuaderno de campo y dibujos a manos alzada, se llevó a cabo un exhaustivo registro fotográfico (McDonald 2001, Whitley 2005, entre otros), fundamental para el análisis de este tipo de materialidad arqueológica fundamentalmente visual (Fiore 2011, Salatino 2011). La fotografía se realizó considerando diferentes escalas espaciales que incluyeran todas las unidades de análisis de manera inclusiva, desde la fotografía aérea -mediante el uso de drones, en el marco de proyectos de investigación y/o puesta en valor del patrimonio⁵¹-o panorámica de

⁵¹ Es el caso de Cerro Tunduqueral, que fue fotografiado con drones por un equipo de la Universidad Nacional de San Luis para las tareas del proyecto 'Arte rupestre en Realidad Virtual, una experiencia inmersiva. Muestra interactiva de sitios rupestres para museos de San Luis, La Rioja y Mendoza', dirigido por el Dr. Guillermo Heider, CONICET- Universidad Nacional de San Luis; y del sitio Pucará de Uspallata, fotografiado por XXXXX durante tareas del proyecto de

sitios hasta figuras o partes de ellas en detalle. En todos los casos se utilizaron escalas métricas, jalones de 1,5 m para soportes y paneles de tamaño mediano y/o grande, y escalas de 0,5 m para paneles y soportes pequeños. Para las fotografías de figuras, se prefirió el uso de escalas IFRAO (*International Federation of Rock Art Organizations*), cuyo uso es frecuente en el relevamiento de representaciones rupestres y que además de la referencia métrica, incorpora una referencia cromática. El registro fotográfico resultante se realizó con distintas cámaras fotográficas –Canon Powershot SX160, Canon Powershot Elph 180, Nikon Reflex D530, entre otras-, tanto en modo ‘automático’ como de modo ‘manual’, en cuyo caso las condiciones de cada toma –ISO, apertura del diafragma y tiempo de obturación- fueron seleccionadas por cada observador/fotógrafo buscando lograr naturalidad en algunas, y el mayor contraste posible entre la figura y el fondo en otras.

6.5 Tareas de laboratorio

En primer término, se procedió a la digitalización de la información generada en el campo en formato papel. Los datos recopilados en fichas se cargaron en tablas de *Microsoft Excel*, mientras que los datos recabados en el cuaderno de campo se volcaron a documentos de *Microsoft Word*. La información obtenida mediante GPS se gestionó a partir del software *Garmin Express* y se volcó en primer término a bases de datos en *Google Earth*.

El paso siguiente consistió en el tratamiento digital de las fotografías. Para ello, se utilizó el programa *Adobe Photoshop CS6*, tanto para el retoque y mejoramiento de las imágenes, como para la obtención de calcos [ver Anexo]. Este trabajo fue importante no sólo como paso metodológico necesario para determinar los atributos de cada una de las figuras, sino que además permitió generar un ‘archivo’, tarea de gran relevancia ya que la conservación del arte rupestre se basa inicialmente en un exhaustivo registro y documentación tanto del soporte como de los grabados. Así, la documentación aparece detrás de cualquier medida de preservación, dado el riesgo que supone la permanencia a la intemperie de los petroglifos (Seoane- Veiga, Santos-Estévez y Troncoso 2009: 141).

investigación National Geographic Society #NGS-92679R-22, “The impact of agriculture in human life-histories in the Andean frontier: Conciliating indigenous and scientific voices”, dirigido por el Dr. Ramiro Barberena. La autora es integrante de sendos proyectos.

Brevemente, se da cuenta de los pasos llevados a cabo para la obtención de dichos calcos (*sensu* Rioseras 2015):

1. Retoque fotográfico básico: retoques de fotografía general orientados a reforzar el contraste y la luminosidad de las áreas objeto del estudio -redimensionado de la imagen, ajuste de niveles, retoques de brillo y contraste
2. Aplicación de filtros predeterminados: Primeramente, se convierte la imagen a escala de grises. Dependiendo de las condiciones de la imagen puede ser necesario aplicar un filtro de desenfoque *gaussiano*⁵², como operación previa al filtro paso alto, que busca en la imagen transiciones bruscas en la luminancia entre píxeles próximos. Para obtener una imagen lo más limpia posible puede emplearse el filtro de quitar motas.
3. Inversión y nivel de umbral: inversión de la escala de grises -blancos por negros y viceversa-. Con el fin de reducir el moteado se aplicada nuevamente el desenfoque gaussiano, como operación previa a la aplicación del nivel de umbral. Esta última herramienta determina la transición entre los niveles de luminancia que se transformarán en blancos o negros dependiendo de si se supera o no dicho nivel.
4. Retoque manual: Etapa que requiere de paciencia y en la que pueden utilizarse variadas herramientas: Pincel, borrador, Selección de lazo, herramientas para Desenfocar, Sobreexponer y Subexponer, entre otras.

En todos los casos, los calcos se realizaron en comparación constante con el registro fotográfico original y se sometieron a la evaluación de un segundo observador que verificara la exactitud de los mismos.

En cuanto a la información espacial obtenida, se utilizaron herramientas provenientes de softwares de Sistemas de Información Geográfica (SIG) para la gestión, integración y comprensión de los datos (Conolly y Lake 2009; Lucero 2016). Se empleó específicamente el software de código libre *QGis* para la confección de mapas de ubicación, distribución y densidad de sitios -rupestres y no rupestres-, soportes y tipos

⁵² El desenfoque Gaussiano produce un efecto suavizante en las imágenes que puede suavizar el ruido en las fotografías o quitar énfasis en el fondo de una imagen. Este filtro produce un desenfoque uniforme, poniendo toda la imagen fuera de foco sin distorsionar su forma.

específicos de motivos. Estos mapas facilitan el análisis de información diversa, proveniente de distintas fuentes⁵³ y en una escala espacial amplia.

Para la definición de estilos, se analizó la información de las figuras y paneles a partir de la herramienta 'Tablas dinámicas' de *Microsoft Excel*, que permite contabilizar, ordenar, comparar patrones y validar tendencias de información masiva, además de generar gráficos.

6.5.1 Cronologización

Uno de los objetivos de esta tesis es proponer una secuencia cronológica relativa para el arte rupestre de la cuenca alta del río Mendoza, para lo que se efectúan tres procedimientos combinados: la comparación de las características morfológicas/visuales/paisajísticas de los petroglifos -agrupados en estilos- con las de otras materialidades plausibles de ser datadas por métodos absolutos, el registro de superposiciones y yuxtaposiciones, y la relación de los grabados con datos estratigráficos de sus entornos.

En cuanto a comparación de los petroglifos con otras materialidades para su cronologización, se retoma la metodología propuesta por Troncoso (2008a, p. 42-43). En este sentido, se toman los criterios de semejanza y contraste propuestos por Gallardo (1996), a partir de los cuales se sugiere que la homología formal de ciertos motivos de arte rupestre y otros soportes materiales darían cuenta de la contemporaneidad de ambas expresiones -criterio de semejanza-; y que el arte rupestre, sus relaciones, variabilidad y estructura manifiesta patrones de organización cultural en los motivos y asociaciones -criterio de contraste-. Ambos criterios son aplicados teniendo en cuenta todas las variables de análisis de cada una de las unidades, incluyendo las características morfológicas de las figuras y paisajísticas de los soportes y sitios -siguiendo los planteos

⁵³ Además de la información espacial recabada por la autora en campo, se utilizan datos provenientes de archivos colaborativos con toponimia de la región -*Mountain of Argentina 1.0*-, y de bases de datos generadas por miembros del Laboratorio de Paleoecología Humana (ICB, CONICET- UNCuyo) a partir de trabajos de investigación en el área y de la consulta de bibliografía.

de Criado Boado (1193, 1999)-, por lo que se pone en un lugar privilegiado el concepto de estilo⁵⁴ [ver Capítulo 5].

'La combinación de ambos niveles de resolución ha permitido, por un lado, comparar los códigos y formas del arte rupestre con los de otras materialidades o sistemas de representación visual prehispánicos en la zona, datados por medio de fechamientos absolutos, obteniendo por tanto un cruzamiento de fechas entre materialidades. Por otro, esta sistematización ha posibilitado definir conjuntos diferenciales entre sí, basados en lógicas y códigos completamente distintos, correspondiendo, por ende, a estilos diferentes' (Troncoso 2008a: 42)

A nivel práctico, en esta tesis la comparación de los petroglifos con otras materialidades desde los criterios expuestos se hace a partir de revisión de bibliografía, consultando obras en las que diversos investigadores han sistematizado los códigos visuales y de ordenamiento espacial de decoraciones cerámicas, plantas arquitectónicas, patrones de decoración textil, registro rupestre de áreas aledañas, etc.

Respecto a las superposiciones y yuxtaposiciones, estas representan una estratigrafía en el panel en el que se encuentran, por lo que se pueden ser utilizadas como indicador cronológico para el establecimiento de secuencias de producción (Vergara y Troncoso 2016; Re 2016; Gheco 2020). El registro y análisis de las mismas no es aislado, sino que va en consonancia con la definición estilística y las particularidades de cada motivo, dado que además permite esbozar inferencias acerca de la intencionalidad de los autores, las estrategias y actitudes de quienes confeccionaron nuevas figuras con respecto a las que ya existían en los soportes (Gheco *et al* 2013, Vergara y Troncoso 2016). Vale aclarar que el aporte del estudio de las superposiciones y yuxtaposiciones en cuanto a los aspectos cronológicos se limita a brindar un orden en la secuencia de elaboración, pero por sí sola no aporta información sobre el tiempo transcurrido entre las acciones de manufactura o su pertenencia cronocultural a un periodo de la prehistoria local (Troncoso 2008a; Re 2016; Romero 2019).

⁵⁴ Troncoso (2008a) analiza las críticas que se han realizado a la datación relativa del arte rupestre a partir de la categoría de *estilo*. En su opinión, los problemas que se han acusado sobre la datación estilística no son de índole teórico metodológico, sino que devienen de una falta de operacionalización clara y precisa del concepto de estilo aplicado al arte rupestre.

Finalmente, en lo que respecta a la relación de los grabados con datos provenientes de sus entornos, esta información da el marco que permite realizar inferencias sobre la realización y utilización del arte en función a otras actividades de sus productores. En cuanto a los aspectos cronológicos, se aplica, con restricciones, el criterio de contigüidad (Gallardo 1996), que propone que, a partir de la relación espacial del arte con depósitos de cultura material, ambos podrían ser contemporáneos. No obstante, este criterio debe basarse no sólo en la relación de proximidad espacial sino en un análisis que incluya los procesos de formación de sitio -en sentido amplio- y la correspondencia entre las evidencias en estratigrafía y las rupestres (Troncoso 2008a). Aun así, la materialidad de los entornos brinda, sobre todo, una escala temporal de en la cual anclar las proposiciones que surjan desde los estudios de arte rupestre.

TERCERA PARTE

Cuánto, Quiénes, Para qué

*La ignorancia tiene aquí mucho trabajo,
todo el tiempo cuenta, compara, mide,
saca de ello conclusiones y raíces cuadradas.*

*Ya, ya sé lo que estás pensando.
Aquí no hay nada duradero,
porque desde siempre hasta siempre está en manos de los elementos.
Pero date cuenta: los elementos se cansan rápidos
y a veces tienen que descansar mucho
hasta la próxima vez..*

Fragmento de 'Aquí',
Wisława Szymborska, 2009

CAPÍTULO 7



Caracterización de los sitios

En este capítulo se describen los sitios rupestres que se toman en consideración en esta tesis, haciendo hincapié en tres aspectos: caracterización del arte rupestre de cada sitio; asociación de los petroglifos con sitios o materialidades no rupestres -en el caso que sea pertinente- y conservación.

7.1. Cerro Tunduqueral

El sitio arqueológico Cerro Tunduqueral (CT), se ubica al norte del valle de Uspallata, en una altitud de 2061 msnm y a 7 km de la villa homónima. El sitio presenta la mayor cantidad de soportes y de figuras grabadas del norte de la provincia, lo que lo convierte en foco de investigadores de diferentes disciplinas y también en atractivo turístico y bien patrimonial disputado por diversos actores (Zárate Bernardi *et al.* 2019). Si bien Cerro Tunduqueral es conocido por los investigadores desde hace varias décadas, su registro sistemático se llevó a cabo hace relativamente pocos años (Zárate Bernardi 2017). De hecho, algunos paneles y figuras registradas entre 2014 y 2015 por esta misma investigadora ya no son accesibles o se han perdido debido a las afectaciones registradas en el sitio -ver apartado sobre conservación en este mismo capítulo-.

Geológicamente, se trata de un bloque monoclinal o cresta que se inclina por sobre sedimentos cuaternarios que rellenan el valle. La cresta que contiene los petroglifos del Tunduqueral está edificada en ingnimbritas, y su reverso alcanza una inclinación de 60° aproximadamente como consecuencia de la tectónica Andina que hundió el valle de Uspallata y sobreelevó al Cordón Frontal y a la Precordillera al oeste y este

respectivamente del valle (Durán y Mikkan 2011). El nombre del Cerro se debe a un pequeño roedor que habita la zona, denominado “tunduque” (*Ctenomys sp.*), que vive bajo la superficie y genera particulares procesos de erosión biológica en los suelos al excavar pequeñas cuevas y estrechas galerías subterráneas, afectando también por su forma de alimentación, los arbustos típicos del área como las jarillas (*Larrea divaricata* y *L. cuneifolia*).

Las figuras grabadas en el sitio, así como en los restantes sitios rupestres que se describen en esta tesis, se realizaron aprovechando las rocas que poseían “*barniz o pátina del desierto*”. Este fenómeno es típico de ambientes áridos y su origen ha estado sometido a numerosas discusiones. El color suele ser negro si es rico en Manganeso (Mn) como constituyente fundamental y puede tener, además, Calcio (Ca), Potasio (K), Sodio (Na), Bario (Ba), Titanio (Ti), Estroncio (Sr) y Cobre (Cu). A todo ello, hay que añadir numerosos elementos en mucha menor proporción que localmente pueden alcanzar valores significativos (Durán y Mikkan 2011:16).

Para el relevamiento y análisis de los petroglifos, se dividió el total del registro rupestre del sitio en tres grupos, cada uno corresponde a una concentración espacial de soportes (Figuras 29 y 30).

- Grupo 1: es un único soporte, retirado de la concentración principal por aproximadamente 500 m hacia el noreste.
- Grupo 2: es el más numeroso, está localizado sobre la misma cresta que da nombre al sitio. Consta de un total de 28 paneles grabados distribuidos en 18 soportes.
- Grupo 3: en un montículo localizado a 100 metros hacia el oeste de la concentración principal. Consiste en tres soportes, cada uno con un único panel grabado.

Todos los soportes grabados son ignimbritas (n= 21), aunque varían las características estructurales, los tamaños y la ubicación, así como también la cantidad de paneles grabados (Tabla 12). La mayoría de los soportes son rocas aisladas que se ubican en la base o alrededores del cerro (n= 16), también existen dos soportes que pertenecen a la misma roca que conforma la cresta (soportes 13 y 16), y tres soportes que han sido considerados como afloramientos, rocas que, si bien forman parte de la cresta, se encuentran en los sectores superiores y sobresalen de la misma. En cuanto a los tamaños, son bastante disímiles y no se reconoce un patrón claro en su elección; además de los

soportes identificados con grabados, vale aclarar que existen una amplia cantidad de rocas que también podrían intervenir con petroglifos, ya que cuentan con pátina, también son ignimbritas y comparten las características métricas de los soportes grabados.

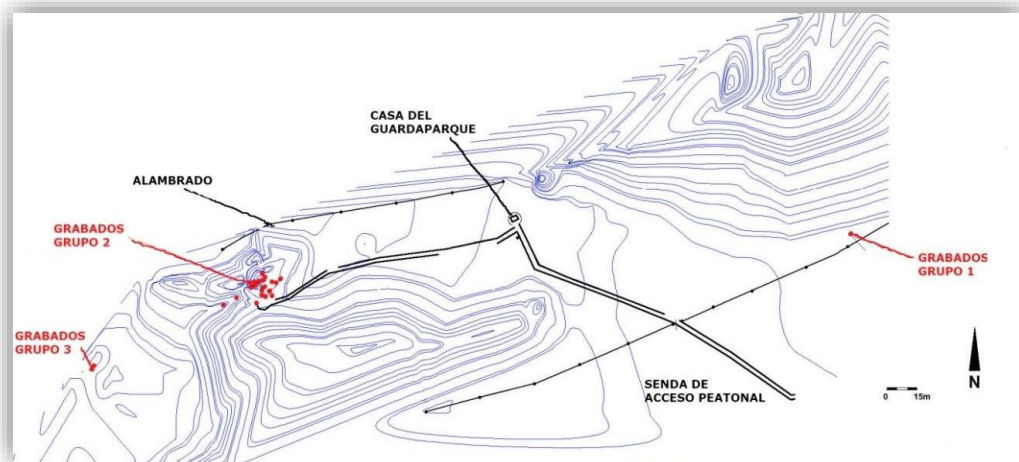


Figura 29: Planialtimetría del sitio arqueológico Cerro Tunduqueral (cotas de nivel equidistantes a 1m), con detalle de la ubicación de cada grupo de grabados y de la infraestructura asociada al Parque Arqueológico Municipal.



Figura 30: Grupos de soportes de Cerro Tunduqueral. **a.** Único soporte del Grupo 1; **b.** vista desde el sureste de la cresta donde se ubican los soportes del Grupo 2; **c.** pequeño montículo al suroeste del Cerro que contiene los soportes del Grupo 3.

Respecto a la visibilización de los soportes, ha sido considerada para cada caso desde los demás soportes y desde la posible forma de transitar el sitio. Se desconoce cuál fue el acceso al Cerro en el pasado, si es que tuvo uno definido, dado que está en la parte baja del valle, de fácil transitabilidad y sin características geográficas que demarquen un punto de acceso 'natural'. No obstante, la ubicación de los soportes, concentrados en el faldeo sur del Cerro y en un corredor natural que se forma entre dos crestas -la que forma el Tunduqueral y otra de mayor tamaño ubicada inmediatamente al sur-, y la orientación predominante de los paneles, permite asumir que la forma de transitar el sitio más allá del lugar desde donde se acceda a él, es de este a oeste o viceversa, tal como está marcado el sendero actual (Figura 31). Desde esta premisa es que se consideró si desde la ubicación de cada soporte se puede observar este acceso y también otros soportes (visibilidad), o si cada roca con grabados es vista desde los soportes/accesos (visibilización). Excepto el soporte perteneciente al Grupo 1, que está más alejado del conjunto principal, desde la ubicación de todos los soportes puede verse el acceso, así como también pueden observarse los otros soportes. En cuanto a la visibilización, esta variable sí presenta diferencias significativas, sobre todo en función al tamaño y a la ubicación de los soportes en la cresta. Aquellos que se ubican en la parte superior de la cresta no pueden ser vistos ni desde otros soportes ni desde el acceso, sólo ubicándose muy cerca de ellos pueden apreciarse; sin embargo, desde su ubicación es desde donde se observa mejor el acceso y se pueden ver los demás grabados. En cuanto a los soportes del Grupo 3, estos tampoco son observables desde otros soportes o desde el acceso, pero esto se relaciona con su tamaño, que además de ser pequeño están a nivel del suelo. En la Tabla 12 se observan las diferencias en las estrategias de visibilidad y visibilización de los soportes del Cerro y se retoman en el próximo capítulo; no obstante, es importante resaltar que existen diferencias marcadas en la elección de los soportes en base a su capacidad de ser vistos.

Cerro Tunduqueral - Soportes										
Denom 55	Caract. estructural	Tamaño		Paneles		MNF	Visibilización			
		Alto	Ancho	grabados	disponible		hacia accesos	hacia soporte	desde accesos	desde soporte
CT- G1S1	roca aislada	210	275	1	2	10	no	0	no	0
CT- G2S1	roca aislada	120	135	2	3	23	sí	4	sí	3
CT- G2S2	roca aislada	62	110	2	3	35	sí	6	sí	5
CT- G2S3	roca aislada	290	210	7	7	67	sí	4	sí	4
CT- G2S4	roca aislada	230	180	6	6	16	n/c	n/c	n/c	n/c
CT- G2S5	roca aislada	320	380	4	4	28	sí	3	sí	7
CT- G2S6	roca aislada	315	240	1	2	73	sí	5	sí	8
CT- G2S7	roca aislada	160	330	3	3	54	sí	5	sí	6
CT- G2S8	roca aislada	180	340	1	4	2	sí	5	sí	4
CT- G2S9	roca aislada	120	45	1	2	1	sí	1	no	0
CT- G2S10	roca aislada	50	100	1	2	2	sí	4	no	0
CT- G2S11	afloramiento rocoso	140	140	5	5	50	sí	4	no	6
CT- G2S12	afloramiento rocoso	122	263	1	1	3	sí	6	no	2
CT- G2S13	roca madre	280	275	1	1	1	sí	1	no	0
CT- G2S14	roca aislada	310	430	1	1	1	sí	1	no	3
CT- G2S15	afloramiento rocoso	80	95	1	1	2	sí	0	no	1
CT- G2S16	roca madre	300	500	8	10	11	sí	8	no	0
CT- G2S17	roca aislada	63	340	2	2	6	sí	5	sí	3
CT- G3S1	roca aislada	160	50	1	1	1	sí	1	no	1
CT- G3S2	roca aislada	240	140	1	1	7	sí	1	no	1
CT- G3S3	roca aislada	360	230	1	1	1	sí	1	no	1

Tabla 12: Soportes del Cerro Tunduqueral. Las medidas de tamaño están expresadas en centímetros; la visibilización desde/hacia soportes está expresada en cantidad de soportes que puede ser vistos o desde dónde se ve; la sigla MNF refiere al mínimo número de figuras registradas.

⁵⁵ La nomenclatura del registro comienza con la sigla que representa al sitio, en este caso CT, seguida por el número de Grupo, número de soporte, número de panel, y finalmente figura. Así, por ejemplo, la figura 1 del panel 1 del soporte 12 del grupo 2 del Cerro Tunduqueral queda representada por el código CT- G2S12P1F1.

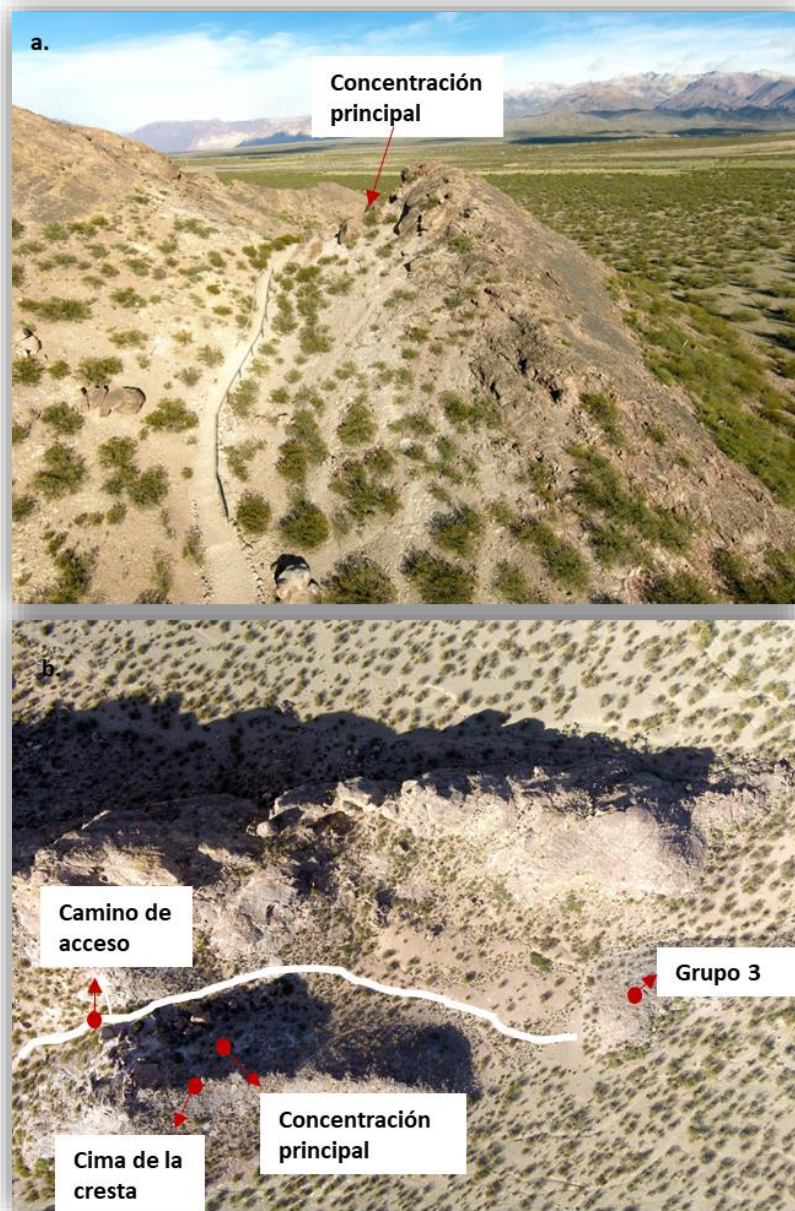


Figura 31: Fotografías aéreas de Cerro Tunduqueral. **a.** Fotografía tomada desde el este, donde se aprecia el camino de acceso hacia la concentración de soportes del Grupo 2; **b.** camino de acceso desde vista aérea, entre la cresta que forma el Tunduqueral y la adyacente al sur. (Fotografías gentileza proyecto 'Arte rupestre en Realidad Virtual, una experiencia inmersiva. Muestra interactiva de sitios rupestres para museos de San Luis, La Rioja y Mendoza', dirigido por el Dr. Guillermo Heider, CONICET- Universidad Nacional de San Luis).

En cuanto a los paneles grabados, también son heterogéneos: los tamaños, las inclinaciones y orientaciones son disímiles, así como su utilización para la práctica de grabar figuras sobre la roca (Tabla 13). Los primeros varían por más de tres metros entre el más grande y el más pequeño – el más grande acusa un tamaño de 360 cm de alto por 230 cm de ancho (CT-G2S14P1), mientras que el más pequeño 30 cm por 25 cm (CT-

G2S16P4). Las inclinaciones van desde los 48° a los 160°, mientras que todos los puntos cardinales están representados. La heterogeneidad también se observa en la intensidad de grabado, con algunos paneles intensamente grabados y con figuras que se superponen y yuxtaponen, mientras que en otros hay pocos grabados aislados. Además, la disposición de las figuras también es dispar. No se observó una correlación clara entre tamaño del panel, orientación, inclinación e intensidad del grabado; de hecho, resulta llamativa la presencia de paneles de gran tamaño con pocas figuras, mientras que en otros más pequeños se registraron gran cantidad de figuras y superposiciones. Sí se destacan paneles exhaustivamente grabados y con superposiciones entre figuras como los de los soportes 1, 2, 3 y 6 del Grupo 2, todos ubicados en la concentración principal del sitio, sobre el camino de tránsito central, con alta visibilización y de tamaño mediano o grande, aunque con orientaciones e inclinaciones diversas. Se interpreta que pudo ser más relevante el emplazamiento de los paneles para su elección que sus atributos métricos, inclinación u orientación.

Cerro Tunduqueral - Paneles									
Denom.	Tamaño	Orient.	Inclin.	MNF	Ocup. del panel	Disposición de las figuras	Yux.	Sup.	Conservación
CT- G1S1P1	g	E	recto	10	parcial	todo	1		desprendimientos
CT- G2S1P1	m	cenit	cenit	21	exhaust.	todo	1	3	poros - líquenes
CT- G2S1P2	m	S	suelo	2	aislada	parte media horiz.			poros
CT- G2S2P1	g	NW	Oblic.	31	exhaust.	todo	18	3	poros
CT- G2S2P2	g	NW	Recto	4	aislada	costado			poros - desprendimiento
CT- G2S3P1	p	E	Recto	12	exhaust.	todo	1		poros - rayados modernos
CT- G2S3P2	m	NE	Recto	9	parcial	parte inferior	2	2	poros
CT- G2S3P3	m	E	Recto	9	exhaust.	todo	4		poros
CT- G2S3P4	m	E	Recto	17	exhaust.	todo	2		desprendido - rayados
CT- G2S3P5	m	E	Recto	13	exhaust.	todo	7		desprendido
CT- G2S3P6	g	SE	Recto	1	aislada	parte media horiz			desprendido
CT- G2S3P7	g	W	Recto	2	aislada	parte media vert.			desprendido
CT- G2S4P1	p	n/c	n/c	1	aislada	indeterminado			desplazado - rayados modernos
CT- G2S4P2	p	n/c	n/c	3	aislada	indeterminado			desplazado
CT- G2S4P3	p	n/c	n/c	3	parcial	indeterminado			desplazado
CT- G2S4P4	m	n/c	n/c	3	parcial	indeterminado			desplazado
CT- G2S4P5	p	n/c	n/c	3	aislada	indeterminado			desplazado - desprendimientos
CT- G2S4P6	m	n/c	n/c	3	parcial	indeterminado			desplazado
CT- G2S5P1	g	NW	Recto	22	parcial	parte superior	2		poros - líquenes
CT- G2S5P2	m	S	Recto	3	aislada	parte media vert.			poros - líquenes
CT- G2S5P3	p	NW	Oblic.	2	aislada	esquina superior			poros - desprendimiento
CT- G2S5P4	p	SE	Oblic.	1	aislada	esquina inferior			líquenes - rayados modernos
CT- G2S6P1	g	N	Recto	73	exhaust.	todo	25	7	poros - desprendimiento
CT- G2S7P1	g	S	Recto	6	aislada	todo			poros
CT- G2S7P2	g	NW	Oblic.	29	parcial	parte media horiz	9		poros - rayados modernos
CT- G2S7P3	m	E	Recto	19	aislada	todo			desprendimientos
CT- G2S8P1	m	NE	Recto	2	parcial	parte media vert.			poros- rayados modernos
CT- G2S9P1	m	SW	Oblic.	1	aislada	esquina inferior			grietas-poros - desprendimientos
CT- G2S10P1	m	N	Oblic.	2	aislada	esquina inf. y sup.			poros-desprendimientos
CT- G2S11P1	g	E	Recto	12	parcial	parte superior			desprendimientos
CT- G2S11P2	m	W	Oblic.	13	parcial	parte inferior	1		poros - rayados modernos
CT- G2S11P3	p	W	Oblic.	2	parcial	todo			desprendimientos
CT- G2S11P4	m	SW	Oblic.	20	parcial	todo	1		desprendimientos
CT- G2S11P5	p	NW	Oblic.	3	parcial	todo	1		desprendimientos
CT- G2S12P1	g	E	Recto	3	aislada	costado			
CT- G2S13P1	g	NW	Recto	1	aislada	centro			grietas
CT- G2S14P1	g	SW	Oblic.	1	aislada	esquina superior			poros - líquenes
CT- G2S15P1	m	NW	Oblic.	2	aislada	parte media horiz			grietas
CT- G2S16P1	g	N	cenit	1	aislada	parte media horiz			grietas
CT- G2S16P2	m	NE	Oblic.	1	aislada	esquina superior			poros
CT- G2S16P3	p	E	recto	1	aislada	parte media horiz			poros-grietas
CT- G2S16P4	p	E	Oblic.	2	aislada	centro			grietas
CT- G2S16P5	m	cenit	cenit	3	parcial	parte media horiz	1		poros-grietas - rayados modernos
CT- G2S16P6	p	S	cenit	1	aislada	esquina inferior			poros-grietas
CT- G2S17P1	m	NE	Oblic.	9	aislada	todo			poros - rayados modernos
CT- G2S17P2	m	W	Oblic.	3	aislada	esquina inferior			grietas
CT- G3S1P1	m	S	Oblic.	1	aislada	costado			grietas
CT- G3S2P1	g	S	Oblic.	7	parcial	centro			poros
CT- G3S3P1	g	SW	cenit	1	aislada	parte inferior			poros-grietas

Tabla 13: Paneles en Cerro Tunduqueral. Tamaño, orientación e inclinación establecidos según los rangos descriptos en la metodología (datos numéricos en tablas de Anexo). n/c = no corresponde, aplica para paneles del soporte 4, que está desprendido y desplazado de su lugar original.

En total, el sitio arqueológico Cerro Tunduqueral se compone de 21 soportes rocosos, los cuales contienen en conjunto 49 paneles grabados, que suman un total de 395 figuras (Tabla 14). La mayoría de las figuras corresponde a motivos no figurativos (n=296), mientras que las restantes son figurativas (n=99).

Entre los motivos no figurativos, los más representados en función de su geometría corresponden a los motivos lineales (n=133), seguidos por los circulares (n=131), cuadrangulares (n=21) y triangulares (n=11). Respecto a su complejidad, definida a nivel técnico y visual por la presencia de apéndices y/o decoración, los motivos complejos aparecen con mayor frecuencia (n=152) que los motivos simples (n=143), aunque la diferencia entre ambos no es significativa. En cuanto a las dimensiones de estos motivos y el lugar que ocupan en los paneles, no hay una tendencia definida por tipo de motivo, tampoco para el caso de la técnica empleada.

Para el caso de los motivos figurativos, se trata mayoritariamente de antropomorfos (n=37) y tridígitos (n=36), seguidos por algunos camélidos (n=11), ornitomorfos (n=8) y lagartos (n=7). Estos motivos también presentan alta variabilidad interna, producto de la decoración que tienen las figuras, si muestran o no rasgos de acción o expresión, la presencia/ausencia de extremidades y las características de las mismas, el lugar que ocupan las figuras en el panel y la técnica con las que han sido efectuadas.

Cerro Tunduqueral - Figuras										
Denominación	Figurativas					No figurativas				Total
	Antrop.	Ornitom.	Camélid.	Tridíg.	Lagarto	Lineales	Circulares	Cuadrang.	Triang.	
CT- G1S1P1	3	1				4	1	1		10
CT- G2S1P1			1	6		8	5		1	21
CT- G2S1P2							1	1		2
CT- G2S2P1	1		1	8		12	8	1		31
CT- G2S2P2						1	3			4
CT- G2S3P1				5		4	3			12
CT- G2S3P2	2		1		2	2	2			9
CT- G2S3P3	1				2	4	2			9
CT- G2S3P4		1	1	4	2	5	4			17
CT- G2S3P5	2		1	2		4	2	1	1	13
CT- G2S3P6							1			1
CT- G2S3P7						2				2
CT- G2S4P1						1				1
CT- G2S4P2							2	1		3
CT- G2S4P3						1	2			3
CT- G2S4P4	1					1	1			3
CT- G2S4P5						1	1		1	3
CT- G2S4P6	1					2				3
CT- G2S5P1	3		2			10	7			22
CT- G2S5P2						3				3
CT- G2S5P3							2			2
CT- G2S5P4							1			1
CT- G2S6P1	12	6	1	3		21	17	10	3	73
CT- G2S7P1						4	2			6
CT- G2S7P2	1			2	1	12	10	2	1	29
CT- G2S7P3				4		4	9	2		19
CT- G2S8P1	1						1			2
CT- G2S9P1							1			1
CT- G2S10P1							2			2
CT- G2S11P1	2					5	3		2	12
CT- G2S11P2	1					9	3			13
CT- G2S11P3	1							1		2
CT- G2S11P4	1					3	14		2	20
CT- G2S11P5				1		1	1			3
CT- G2S12P1	1						2			3
CT- G2S13P1	1									1
CT- G2S14P1							1			1
CT- G2S15P1							2			2
CT- G2S16P1	1									1
CT- G2S16P2						2				2
CT- G2S16P3								1		1
CT- G2S16P4							2			2
CT- G2S16P5	1		1				1			3
CT- G2S16P6			1							1
CT- G2S17P1						4	5			9
CT- G2S17P2			1	1			1			3
CT- G3S1P1						1				1
CT- G3S2P1						2	5			7
CT- G3S3P1							1			1
TOTAL	37	8	11	36	7	133	131	21	11	395

Tabla 14: Figuras por panel en Cerro Tunduqueral.

7.1.1 Excavaciones aledañas

En los alrededores próximos al sitio Cerro Tunduqueral se encuentran otros sitios/áreas arqueológicas directamente vinculados. Uno de ellos es el sector norte del área conocida como 'Uspallata Norte', también denominada 'Tunduqueral Norte', y el otro es un alero próximo al sector principal de grabados, el 'Alero Tunduqueral' (Figura 32).

Uspallata Norte consiste en una distribución densa de material a lo largo del arroyo Uspallata que se extiende desde el límite septentrional de la zona forestada de la villa de Uspallata hasta más al norte del Cerro Tunduqueral. Contiene puntas de proyectil y tiestos no decorados, incisos y pintados, entre ellos el estilo Aguada, y cientos de instrumentos de molienda (Rusconi 1962:229-232; Schobinger 1971:77; Lagiglia 2005:51).

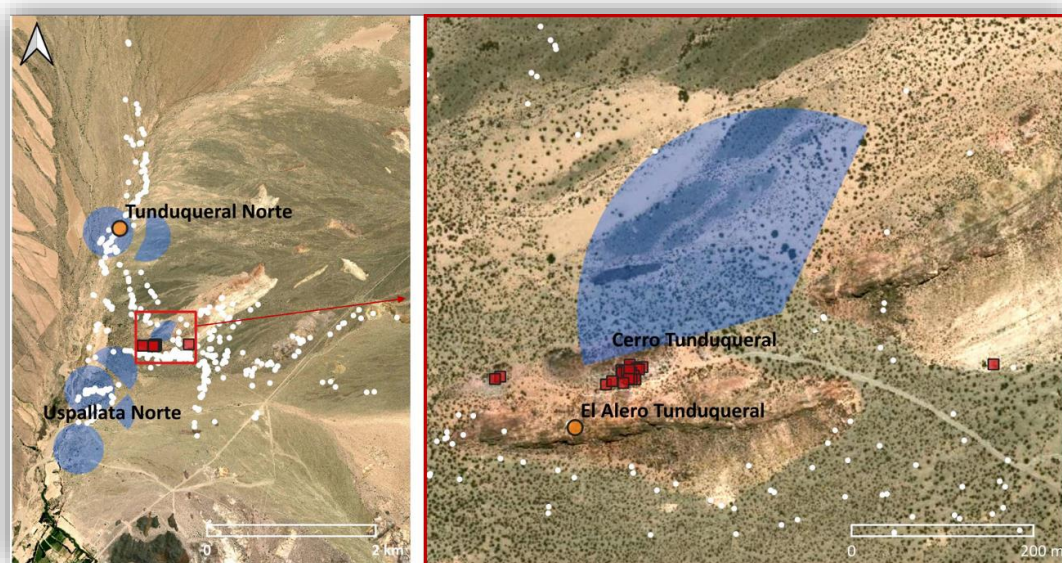


Figura 32: Localización de Uspallata Norte, Tunduqueral Norte, Cerro Tunduqueral y Alero Tunduqueral. Puntos blancos: hallazgos aislados y concentraciones de materiales. Polígonos: límites de prospección con análisis en curso. Cuadrados pequeños: soportes de arte rupestre. El cuadrado en el mapa a la izquierda indica la extensión del mapa a la derecha (Terraza *et al.* 2021, Fig. 5, pág. 543)

En el año 2010 se comenzó con tareas de excavación y prospección en esta área como parte de un diagnóstico y plan de manejo (Durán y Mikkan 2011, Durán *et al.* 2012).

Sobre una superficie de 11 km² alrededor del Cerro se identificaron 715 puntos con registro arqueológico que incluyen puntos con elementos líticos aislados (74%) y concentrados (15%) y conjuntos con material lítico, cerámico, de molienda, fogones y/o cáscara de huevo de ñandú (11%) (Durán et al. 2012). Estas tareas fueron continuadas por dos escuelas de campo⁵⁶ que llevaron a cabo prospecciones en las concentraciones principales ubicadas al oeste de los grabados y que se corresponden con el área de 'Uspallata Norte'. En este marco se efectuaron dos fechados sobre carbón de fogones superficiales asociados a tiestos cerámicos, instrumentos de molienda y densidades mayores de productos de talla; uno al sur de Cerro Tunduqueral, con una fecha de 1380 años cal. AP; y otro del sector denominado Tunduqueral Norte⁵⁷, con una fecha de 1500 años cal. AP (Buehlman-Barbeau et al. 2017) (Figura 33). Según Terraza y coautores (2021), los fechados de los fogones de superficie indican de manera aproximada la cronología de depositación de la mayoría del material, mientras que la presencia mínima de cerámica Aguada indicaría un posible uso unos siglos posteriores. Además, se sugiere algún tipo de contacto con grupos que también usaron cerámica del mismo estilo en el sur de San Juan.

Otra excavación se realizó en el sitio 'Alero Tunduqueral' (Durán y Mikkan 2011, Terraza *et al.* 2021, Marsh *et al.* 2022), localizado al suroeste del grupo principal de soportes rupestres (Figura 33). Es un reparo rocoso orientado al norte y protegido de los vientos dominantes del sur y del este, en el que se registró material superficial en el talud y en un espacio plano al lado del reparo que tenía una acumulación de sedimentos. En este sitio se identificaron cuatro componentes (con interfaces) (Marsh et al. 2022): el primero fechado en 1900 años cal. AP, compuesto mayoritariamente por carbón, material lítico y fragmentos de cáscara de huevo de ñandú; el segundo tiene una cronología de 2240 años cal. AP e incluye una alta densidad de lascas, ausencia de cáscara de huevo y una matriz con mucha ceniza; el componente III, sin fechado directo, contiene lascas de mayor tamaño y los únicos dos instrumentos formatizados de la excavación; finalmente,

⁵⁶ Las escuelas de campo se realizaron en 2015 y 2016, a cargo de Luis Cornejo (Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile) y Erik Marsh (ICB, CONICET-UNCuyo e *Institute for Field Research* de Los Ángeles, EEUU) respectivamente.

⁵⁷ En Tunduqueral Norte se llevaron a cabo dos sondeos que revelaron ausencia de material estratificado, lo que sugiere que los procesos tafonómicos han dejado como palimpsesto superficial casi todo el material arqueológico (Buehlman-Barbeau *et al.* 2017).

el componente IV incluye algunas cáscaras de huevo y escasas lascas pequeñas. Sobre el material recuperado en la excavación del alero se efectuó un análisis macroscópico y morfológico, combinado con estudios secuenciales y análisis sobre las fuentes de aprovisionamiento lítico, y se asociaron los cuatro componentes de la excavación a las fases ecoculturales propuestas en el trabajo de Marsh y coautores (2022, desarrollado en capítulo 3 de esta tesis). Así, el componente III del alero correspondería a la fase 1 (3790-2520 años cal. AP) o a ocupaciones previas, donde se dio una baja intensidad de talla y mínima inversión en la manufactura, con aprovisionamiento fundamentalmente de materiales locales con bajos costos, posiblemente realizado de forma directa. Los datos líticos del componente II del alero se relacionan con la fase 2 (2480-2240 años cal. AP), para la cual hay evidencia clara de plantas domésticas como quínoa y maíz en el nivel III de Agua de la Tinaja (Bárcena et al. 1985:341-344, en Marsh et al. 2022)⁵⁸. Por último, el componente I tiene un fechado que se corresponde con la fase 4 (1900-1750 años cal. AP), con rangos de aprovisionamiento lítico reducidos. Para las fases 5 (1690-1310 años cal. AP) y 6 (1290-1010 años cal. AP), no hay ocupación del Alero Tunduqueral, quizás porque los habitantes dedicaban cada vez más tiempo a estadías a cielo abierto en Uspallata Norte.

⁵⁸ Marsh y coautores (2022) plantean que posiblemente estas plantas se cultivaron y cosecharon cerca del sitio o a lo largo del arroyo donde se ubica la concentración superficial llamada Uspallata Norte.



Figura 33: Alero Tunduqueral y área arqueológica Uspallata Norte. **a.** Tareas de excavación en Alero Tunduqueral durante 2016; **b.** instrumentos de molienda hallados en Uspallata Norte (concentración posiblemente formada por Rusconi en sus tareas de campo a principios de siglo XX); **c.** fogón en superficie en Uspallata Norte, fechado en 1580-1410 cal AP. Fotografías tomadas de Buehlman-Barbeau *et al.* 2017.

7.1.2 Conservación

Es el Cerro Tunduqueral el sitio rupestre que más intervenciones ha tenido dentro del valle de Uspallata en lo que a políticas de uso y gestión patrimonial respecta. Tal como relatan Zárate Bernardi *et al.* 2019, si bien la existencia de los grabados rupestres queda documentada académicamente desde las primeras publicaciones de Schobinger, el valor del Cerro es conocido por los habitantes del Valle de Uspallata incluso antes de las mismas. Hacia 1980 habría comenzado el flujo de turistas que visitan los petroglifos, y la primera cartelería colocada en el sitio data de finales de este decenio, elaborada por J. R. Bárcena con subsidio otorgado por el Fondo Nacional de las Artes (Bárcena 1991, 2017). No obstante, será a partir de 1997, año en el que el Cerro y su espacio circundante se constituyeran en el escenario para la filmación de la película ‘*Siete años en el Tíbet*’ (Ataliva 2011), que la explotación turística del sitio cobraría mayor relevancia. Durante el rodaje, arqueólogos bajo dirección de J.R. Bárcena llevaron a cabo tareas de supervisión del manejo del sitio. Además, el rodaje significó mejoras infraestructurales

para el sitio, como la construcción de un módulo destinado a centro de interpretación y la instalación de una escalinata (Bárcena 2004).

Tras la filmación de la película, la custodia del Cerro quedó a cargo de la comunidad originaria *Guaytamari*, que en acuerdo con el Estado provincial, se encargaba del cuidado del lugar y facilitaba un turismo responsable (Ataliva 2011). No obstante, la actividad de la comunidad en el sitio arqueológico cesó luego de diez años, volviendo a ser administrado por el gobierno municipal, situación que se mantiene en la actualidad (Zárate Bernardi et al. 2019).

A nivel jurídico, en el Cerro Tunduqueral es de plena aplicación la Ley 25.743 de Protección del Patrimonio Arqueológico y Paleontológico y su Decreto Reglamentario 1022/04. Los bienes arqueológicos por su naturaleza jurídica y por aplicación de la legislación nacional, son considerados patrimonio cultural sin requerir una declaratoria específica. No obstante, existen otras normas legales, de orden provincial y municipal referidas a la protección del patrimonio (Tabla 15).

Normas	Contenido
Ley 25.743 Decreto 1022/04	Protección del Patrimonio Arqueológico y Paleontológico.
Ley 6034 Decreto 1882/09	Ley del Patrimonio Cultural de la Provincia de Mendoza.
Decreto 1356/89	Declaratoria del sitio C° El Tunduqueral como patrimonio de la provincia de Mendoza.
Ordenanza Municipal N°05/91	Declara al sitio "zona de preservación y conservación patrimonial".
Ordenanza Municipal N°03/93	Declaratoria del sitio como patrimonio municipal.

Tabla 15: Normas legales provinciales y municipales referidas a la protección del patrimonio. (Durán y Mikkan 2011: Tabla 3).

En el año 2011, en respuesta a una solicitud de la Municipalidad de Las Heras, se elaboró un *Plan de Manejo* para el Cerro Tunduqueral (Durán y Mikkan 2011), un documento oficial, que es un instrumento operativo que establece acciones para prevenir, mitigar, controlar, compensar y corregir posibles efectos o impactos negativos sobre el patrimonio arqueológico. Es a partir del mismo que se inicia un expediente para la creación de un Parque Arqueológico Municipal que aún se encuentra en trámite en el Honorable Concejo Deliberante de dicho municipio. Mientras tanto, el mismo equipo de

trabajo presentó un informe en el año 2016 reflejando la acentuación de la degradación del sitio y proponiendo medidas de mitigación a corto plazo (Zárate Bernardi *et al.* 2016). Entre las afectaciones diagnosticadas en ese momento se destacan el desplazamiento de algunos bloques provocado por los senderos generados por pisoteo que luego se convierten en regueros que lavan las bases de los bloques; presencia de basura; rayados y piqueteados modernos sobre los petroglifos prehistóricos y sobre rocas disponibles en el sitio. Además de estas afectaciones de origen antrópico existen otras naturales, la más destacada es la presencia de líquenes que degradan la pátina de las rocas y los surcos que constituyen los grabados (Figura 34).

Dentro de las últimas intervenciones que se han dado en el sitio, figura el guionado, diseño y colocación de nueva cartelería por parte de un equipo multidisciplinario del Laboratorio de Paleoeología Humana, en 2015 –y renovada en años posteriores-. Esta acción fue ante una situación de emergencia provocada por la degradación del sitio, producto no sólo del intemperismo, sino fundamentalmente a causa de factores antrópicos: el vandalismo, que se refleja en el robo de sectores de paneles con petroglifos, rayados e inscripciones con pintura sobre los grabados, como las que se produjeron en el año 2017 (Zárate *et al.* 2019) (Figura 34). La cartelería generada ha sido renovada dos veces desde su colocación, por trabajos conjuntos entre el Laboratorio de Paleoeología Humana y la Municipalidad de Las Heras.

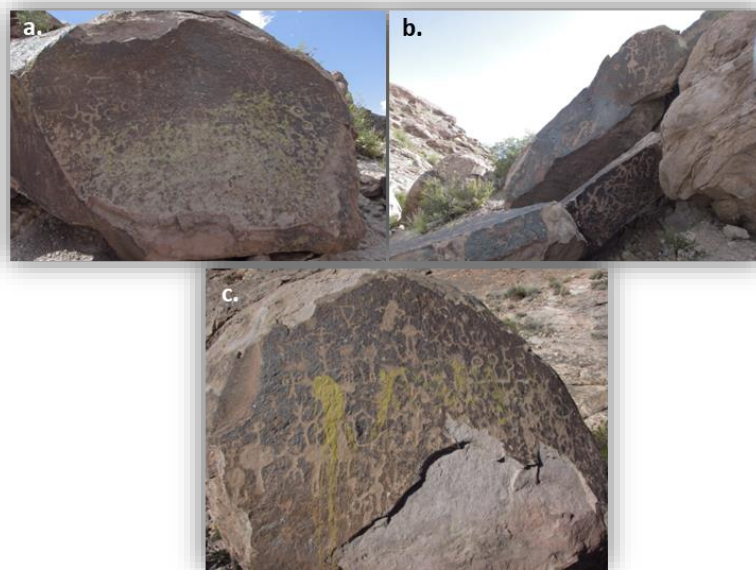


Figura 34: Afectaciones en Cerro Tunduqueral. a. Líquenes en soporte 5; b. desplazamiento del soporte 3; c. desprendimiento y vandalismo con pintura en soporte 6.

7.2 Petroglifo del Peñón

Fue relevado inicialmente por Rusconi, quien menciona que lo visitó en 1938, tras enterarse de su existencia el año anterior. Este investigador describe la existencia de un dibujo principal compuesto por dos figuras antropomorfas estilizadas, y de otro dibujo cuadrangular un poco más arriba del primero que le recuerda 'la figura de una habitación indígena' (Rusconi 1962). Este sitio será retomado por Schobinger en su trabajo de síntesis de 1971, donde lo describe como un petroglifo aislado, posiblemente una máscara.

El Peñón se trata de un sitio compuesto únicamente por un panel con dos figuras rupestres, realizado sobre un Peñón de riolita del que toma el nombre (Figura 35). Está ubicado a 6,2 km de la villa de Uspallata, a la vera de la Ruta Provincial N° 52, y a 1,5 km en línea recta hacia el sur de Cerro Tunduqueral. La ubicación de este afloramiento de ignimbritas es conocida, no solo por estar sobre una Ruta Provincial que además conduce a un importante atractivo turístico (Cerro Tunduqueral), sino que la geoforma también es fácilmente identificable por su tamaño, 35 m (este-oeste) por 95 m (norte-sur) aproximadamente, que se destaca en ese sector del valle. Por otro lado, en el sector sureste se encuentra emplazado un santuario que reúne varios cultos populares (ver apartado de conservación), lo que convierten a la geoforma en un punto que es visitado sobre todo por gente del valle.

En cuanto a las características del panel que contiene los motivos grabados, se ubica en el sector suroeste de la geoforma y está orientado hacia ese punto cardinal. Su inclinación es de 95°, con un alto de 120 cm y 90 cm de ancho. Algunas grietas producidas naturalmente surcan la roca, en la que son escasamente visibles dos figuras realizadas en el sector central del panel. Respecto a las condiciones de visibilidad y visibilización del panel, difieren entre sí. La visibilización -capacidad de ser observado desde otros puntos- es escasa tanto por su tamaño en relación al soporte como por no tener casi contraste con la pátina⁵⁹. No obstante, la visibilidad, es decir, el campo visual que se alcanza desde el soporte es muy buena. Se puede observar desde su emplazamiento el área arqueológica de 'Uspallata Norte' y también la cresta adyacente al Cerro

⁵⁹ Es estado de conservación de los grabados es bueno y no se registran al menos en el área del panel afectaciones antrópicas modernas, pero no puede descartarse que en los surcos que forman los motivos se haya oscurecido la pátina con el pasar del tiempo.

Tunduqueral, al que se puede acceder caminando por un terreno sin dificultad, atravesado por un cauce temporal.



Figura 35: Tareas de relevamiento en el Petroglifo del Peñón. Ubicación del panel con los grabados respecto a la geoforma y detalle de los motivos.

Respecto a las figuras, ambas han sido efectuadas mediante piqueteado lineal continuo (Figura 36). La primera figura está ubicada en la esquina superior izquierda del panel y corresponde a un motivo cuadrangular de esquinas redondeadas y decoración interior, con un surco de 1 cm, 35 cm de alto (por una prolongación que tiene en su esquina inferior) por 26 cm de ancho. La segunda figura corresponde a un antropomorfo de líneas curvas y sinuosas, sin extremidades inferiores distinguibles pero sí con los rasgos faciales marcados (ojos y boca). El surco es un poco más ancho que la figura anterior, promediado 1,5 cm, con 42 cm de alto por 43 cm de ancho, y en este caso está ubicada en la parte central del panel. Schobinger (1971) lo describe como posible

mascariforme, sin embargo, en este caso el característico 'aureolado' de estos motivos no está arriba de la cabeza/rostro del personaje, sino hacia un costado. Las implicancias de esto se tratarán en el capítulo siguiente.



Figura 36: Detalle de las figuras de 'El Peñón', resaltadas digitalmente.

7.2.1 Conservación

Como se mencionó, la ubicación del peñón es conocida por su emplazamiento al costado de un camino de importancia local, por su tamaño y por contener grutas que atraen a fieles de santos populares. En el sector sureste de la geoforma se encuentra emplazado un santuario que reúne varios cultos populares, como la Difunta Correa y San La Muerte, junto con el culto católico a San Ceferino⁶⁰. Además de las grutas que contienen las figuras de los santos, hay pintadas en la roca que hacen alusión a los cultos y restos de botellas y latas que dan cuenta de que este sitio es punto de reunión de varias personas (Figura 37).

No obstante, las figuras prehispánicas grabadas en la roca están bien conservadas, en parte porque se encuentran en un sector de la geoforma varios metros alejados de las grutas, y en parte porque las figuras no son visibles a simple vista dadas sus

⁶⁰ Si bien San Ceferino fue beatificado por la Iglesia Católica en el año 2007, durante muchos años fue parte de los cultos populares. El caso de la Difunta Correa, San La Muerte -así como el Gauchito Gil presente en Santa Elena- siguen siendo santos paganos que mueven a miles de fieles a lo largo de Argentina y países vecinos (Migale y de Hoyos, 2006)

características técnicas. Además, estos grabados son poco conocidos no sólo por la comunidad científica –que no los ha retomado desde la década del '70 (Schobinger 1971)-, sino que aparentemente también por la comunidad en general.



Figura 37: Grutas, ermitas y pintadas en El Peñón; se destaca la ubicación de los petroglifos.

7.3 Uspallata Usina Sur

Este sitio está ubicado a 1,5 km al sur de la usina hidroeléctrica -de aquí su nombre- y a 7 km de la villa, en una planicie angosta sobre el borde de una barranca, debajo de la cual se localiza la ribera oeste del arroyo Uspallata (Figura 38). Originalmente fue descrito como una 'zona' integrada por cinco concentraciones espaciales: un enterratorio múltiple, tres soportes con arte rupestre y un barreal en donde se halló una fuente ovalada de roca basáltica (Schobinger 1971). A partir de los relevamientos realizados desde 2017, se suma una nueva zona conformada por elementos dispersos en superficie como lascas, tiestos, fragmentos de instrumentos de molienda y una concentración de árboles y vainas de algarrobo (*Prosopis sp.*), materialidades que han permitido interpretar el sitio como un lugar en el que se desarrollaron diversas actividades económicas y simbólicas (Da Peña *et al.* 2018).

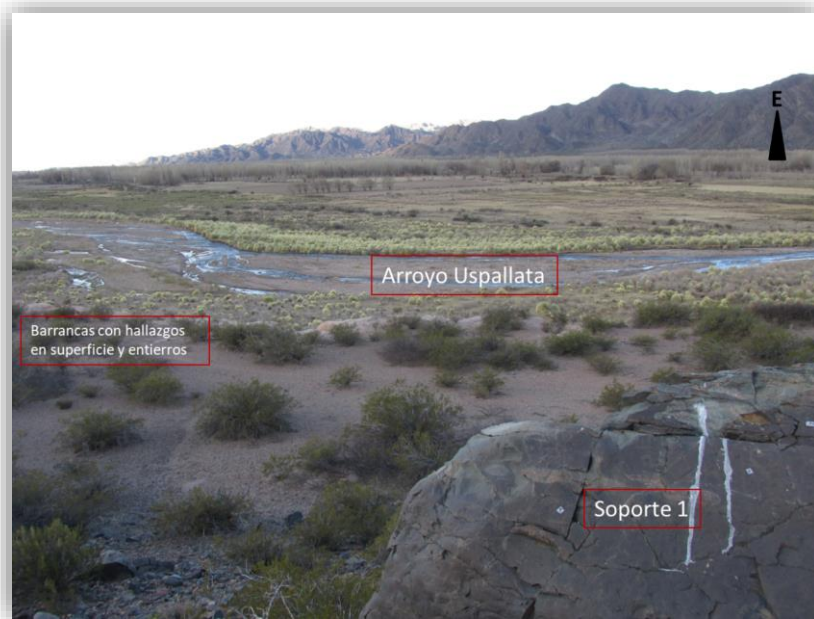


Figura 38: Emplazamiento del soporte 1 de Uspallata Usina Sur.

Si bien la caracterización inicial del sitio menciona tres soportes, las prospecciones recientes sólo dan cuenta de uno de ellos, denominado soporte 1. Se trata de una roca aislada de gran tamaño (aproximadamente 1.9 m de alto por 3,5m de ancho), granito de pátina muy oscura y brillante. Se ubica en la parte baja de un cerrillo, muy próximo a concentraciones de material arqueológico en superficie y al sector de barrancas donde se encuentran los entierros. En las cercanías hay muchas rocas con pátina similar, no así del tamaño de esta.

Respecto a las características visuales, desde la ubicación del soporte se aprecia el discurrir del arroyo Uspallata, unos 2 km antes de desembocar en el río Mendoza, y se puede observar el valle hacia el este. A nivel de restos arqueológicos, se vislumbra el lugar de los enterratorios –la parte superior de las barrancas donde están-. Hacia el oeste es donde la visibilidad se reduce, ya que queda obstaculizada por el cerrillo. En cuanto a la visibilización, por su gran tamaño el bloque se distingue desde varios cientos de metros, y es inconfundible dado que es el único de ese porte en la base del cerrillo; lo mismo sucede desde el arroyo. Si bien el bloque puede verse desde gran distancia, no así los grabados, dado que el contraste entre estos y la pátina original del bloque no es

intenso, por el contrario: la poca profundidad de los surcos y el gran brillo de la pátina hacen que estos sean apenas identificables.

En cuanto a la ocupación del soporte, la misma es exhaustiva, tiene todos los paneles disponibles grabados –aquellos que presentan pátina y superficies relativamente lisas-, al menos con una sola figura. Esta exhaustividad en la ocupación del soporte no se manifiesta al interior de los paneles, ya que no se registran superposiciones ni yuxtaposiciones, y en todos los casos quedan espacios disponibles para ser grabados. En total, se identificaron siete paneles de características heterogéneas (Tabla 16).

En el sitio se registraron en total 29 figuras, la mayoría (n=11) en el panel principal del soporte (UUS-S1P1), recto en su inclinación, orientado hacia el este y de grandes dimensiones (120 cm de alto por 90 cm de ancho) (Tabla 17). Este panel concentra los únicos tres motivos figurativos, un antropomorfo aureolado o mascariforme, y tres camélidos. El primero de estos motivos ya fue caracterizado como ‘mascariforme’ por Schobinger (1971), su tamaño es de 47 cm de alto por 35 cm de ancho y no posee rasgos faciales ni extremidades superiores. Está superpuesto en uno de sus sectores con una figura areal cuadrangular de lados curvos -ancoriforme-, único motivo areal de este panel. Por su parte, dos de los camélidos son esquemáticos y de tamaño pequeño (>15 cm), mientras que el tercero tiene cola y cabeza conformadas por un círculo y aumenta en sus dimensiones. Completan este panel principal siete motivos no figurativos, entre los que se destacan el mencionado ancoriforme areal, una cruz de lados sinuosos y un motivo lineal cuadrangular.

El resto de los paneles contienen motivos no figurativos, realizados mediante piqueteado lineal continuo -a excepción de un triángulo areal en el panel 7- y dispuestos de manera aislada en los paneles. Abundan los motivos lineales simples (n=7) y circulares simples (n=4), seguidos por dos circulares complejos, un lineal complejo y un cuadrangular.

Uspallata Usina Sur - Paneles							
Denom.	Accidentes	Tamaño	Orient.	Inclin.	MNF	Ocupación del panel	Disposición de las figuras
UUS-S1P1	grietas	g	E	recto	11	aislada	exhaustiva
UUS-S1P2	desteñido	p	NE	recto	3	aislada	exhaustiva
UUS-S1P3	grietas	g	W	recto	7	aislada	exhaustiva
UUS-S1P4		p	N	recto	5	aislada	exhaustiva
UUS-S1P5		m	E	oblicuo	1	aislada	esquina superior
UUS-S1P6	grietas	p	N	recto	1	aislada	centro
UUS-S1P7	grietas	g	E	recto	1	aislada	lado

Tabla 16: Características de los paneles del soporte 1 de Uspallata Usina Sur

Uspallata Usina Sur - Figuras							
Denom.	Figurativas		No figurativas				Total
	Antrop.	Camélidos	Lineales	Circulares	Cuadrang.	Triang.	
UUS-S1P1	1	3	3	2	2		11
UUS-S1P2			1	2			3
UUS-S1P3			5	2			7
UUS-S1P4			2	2	1		5
UUS-S1P5			1				1
UUS-S1P6				1			1
UUS-S1P7						1	1
TOTAL	1	3	12	9	3	1	29

Tabla 17: Figuras por panel en Uspallata Usina Sur, discriminada por tipo y subtipo de motivos.

7.3.1 Material bioarqueológico y ajuar

Entre el material bioarqueológico recuperado en los trabajos de campo realizados en 1970 y 1971, se encontraron restos desarticulados en superficie, producto de los procesos erosivos que afectaron la zona (Schobinger 1971; 1974-76). Mediante la excavación de dos sondeos se recuperaron cinco cráneos y elementos poscraneales, acompañados de un ajuar a 2 m de profundidad (S-1) y restos de dos individuos sin material arqueológico asociado (S-2). Se cuenta con un fechado radiocarbónico (Bárcena 1998) con una mediana de 1400 cal AD, que lo coloca en momentos inmediatos a la llegada incaica, de acuerdo con la cronología propuesta para la zona por Marsh *et al.* (2017).

Específicamente en relación con el ajuar, las materialidades que lo componen son diversas tanto por la variedad de objetos como por las materias primas con las que fueron confeccionados: puntas de proyectil de obsidiana, cuarzo y sílex, una fuente de ofrendas y un vaso de roca pulida, una pipa con hornillo central y con terminación ofídica/fálica, un tembetá cilíndrico, un adorno, un colgante fusiforme, una cuenta de collar de piedra, impresiones de cestería en arcilla, piezas confeccionadas en bronce (Schobinger 1974-76) (Figura 39). Los análisis químicos y metalográficos concluyeron la procedencia de las piezas, vinculadas al Altiplano andino (Bárcena 1974-76). Asimismo, estudios químicos y morfológicos-experimentales sobre las puntas de proyectil de obsidiana establecieron la localización de la fuente de esta roca a 300 km al sur del hallazgo, en la cuenca del río Valenzuela (fuente arroyo Las Cargas), así como la presencia de una considerable uniformidad morfológica, técnica y dimensional de la muestra. Se propuso que fueron fabricadas por cazadores-recolectores del sur de Mendoza y que ingresaron por intercambio al valle de Uspallata (Nami *et al.* 2015).

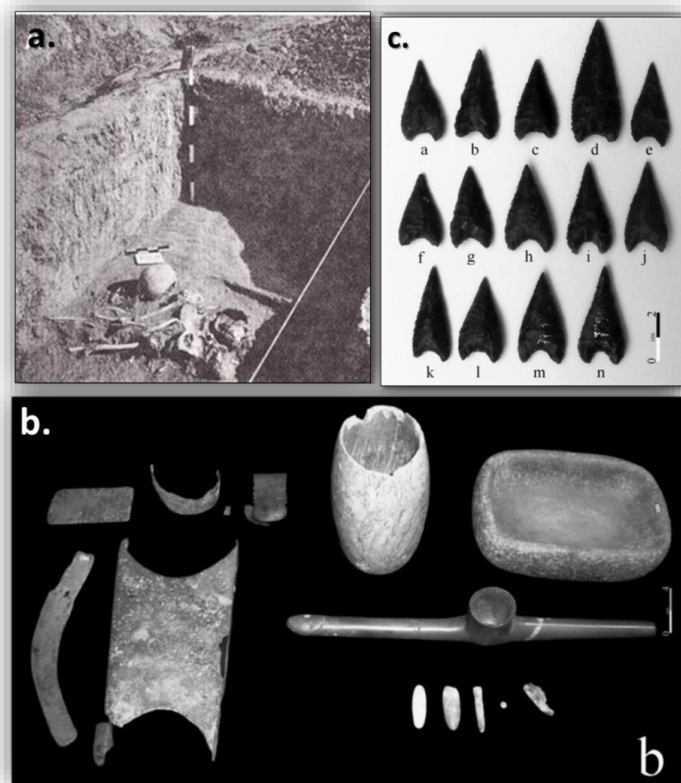


Figura 39: Material bioarqueológico y ajuar funerario de Uspallata Usina Sur. **a.** Excavación S-1 del sitio Uspallata Usina Sur (Schobinger 1974-76); **b.** Ajuar funerario descubierto junto a uno de los esqueletos de UUS (Nami *et al.* 2015, Fig. 2); **c.** Puntas de proyectil del ajuar de UUS (Nami *et al.* 2015, Fig. 3).

En el año 2017 se prospectó la zona excavada previamente y las barrancas aledañas (Da Peña *et al.* 2018) y se registró la presencia de restos óseos craneales y poscraneales desarticulados y fragmentados, pertenecientes a cuatro individuos (dos no-adultos y dos adultos). En un trabajo reciente se dio a conocer un fechado con una mediana de 1280 cal AD (772±25 AP, D-AMS-033193) (Barberena *et al.* 2020:3), que lo coloca en un contexto anterior a la llegada incaica a la región. Según su huella de isótopos estables de estroncio ($^{87}\text{Sr}/^{86}\text{Sr}$), forma parte del patrón de los migrantes en esta época (Barberena *et al.* 2020:5).

7.3.2 Conservación

En lo referido a la conservación del sitio, esta es buena. El soporte con arte rupestre presenta varias grietas naturales, sobre todo en el panel oeste, que también tiene restos de heces de algún ave. No hay ningún tipo de afectación antrópica y tampoco basura moderna en las cercanías, aunque sí pasa a pocos metros una huella, usada aparentemente con caballos. Sobre la imposibilidad de hallar dos de los tres soportes que Schobinger (1971; 1974-76) menciona para décadas anteriores, se plantean dos hipótesis: la primera es que, dado que serían soportes pequeños, estos hayan sido sustraídos como ocurrió en el caso de Pucará de Uspallata y Potrero Las Colonias (Rusconi 1962). La segunda se relaciona con errores de prospección durante las tareas de campo; en ninguna de las visitas realizadas al sitio se logró hallar los soportes faltantes, si bien se contaba con el dato de su existencia. El hallazgo de los mismos era de por sí una tarea compleja porque no se cuenta con la descripción de su ubicación ni fotografías.

En cuanto a la conservación de las restantes áreas del sitio -lugar del enterratorio y concentración de materiales en superficie-, están siendo afectadas por un proceso de erosión de las barrancas que hace que el material se desplace de su lugar primario.

7.4 Pucará de Uspallata

Este sitio se ubica a 1,5 km de la villa de Uspallata, en lo que actualmente es una propiedad privada denominada 'Finca Los Álamos', a menos de 350 m de la Ruta Internacional N° 7. Se asienta sobre un pequeño cerrillo (200 m de largo por 900 m de ancho) que se eleva no más de 10 m por sobre los campos arados de los alrededores y

está situado en la parte baja del valle y próximo al arroyo Uspallata. El sitio se compone de soportes con arte rupestre distribuidos en la ladera oeste del cerrillo, y una estructura semicircular de muros pircados derruidos de 15 m de diámetro en la parte superior (Figura 40).

Es esta estructura la que da nombre al sitio, ya que Rusconi al conocerla en 1938 la describe como un pucará o bichadero⁶¹. Sin embargo, este sitio recién vuelve a ser mencionado por Schobinger en su síntesis de 1971, en la que cambia el nombre del sitio por estar en desacuerdo con la funcionalidad planteada inicialmente y plantear en cambio, una función ritual. La nueva denominación será 'Cerrillos al oeste de Uspallata', nombre que es mantenido en la actualización de esa síntesis realizada por Terraza y coautores (2021). No obstante, en esta tesis se respeta el nombre original dado al cerro por el primer investigador que lo dio a conocer, que además es quien mejor describió las figuras grabadas, aunque sin adscribir a la funcionalidad planteada para la estructura.

En cuanto a los petroglifos, Rusconi (1962) menciona que, en la ladera oeste del pequeño cerrillo, en su parte baja, hay rodados de 0,50 a 1 metro de diámetro con grabados. En su publicación de 1962 describe brevemente 11 petroglifos, y menciona que tres de ellos han sido llevados al Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas 'Cornelio Moyano' para su conservación en la Ciudad de Mendoza, dado que estaban en riesgo de ser robados por su tamaño pequeño y fácil transporte. En la actualidad, sólo se han hallado cuatro soportes en el cerrillo; cinco de los bloques descriptos por Rusconi han desaparecido del sitio y dos de los descriptos no se encuentran en la bibliografía arqueológica previa. Se destaca que en el cerrillo hay disponibilidad de más rocas de iguales características que no han sido intervenidas.

⁶¹ Según el Diccionario de Americanismos de la Asociación de Academias de la Lengua Española, un bichadero (o bicheadero) es un lugar, generalmente oculto, desde el que se puede observar sin ser visto.

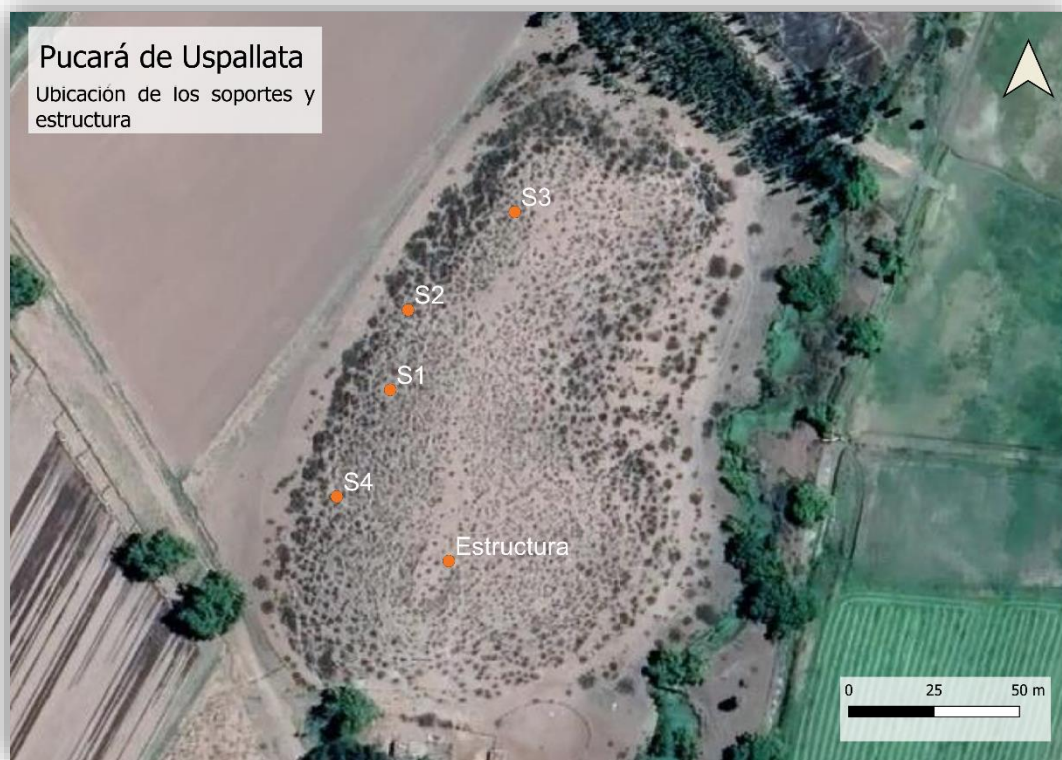


Figura 40: Cerrillo donde se encuentran los soportes con arte rupestre y la estructura del Pucará de Uspallata.

Los cuatro soportes son rocas aisladas, granitos redondeados y muy oscurecidos por la pátina, cuyos tamaños van desde 20 por 80 cm el más pequeño, hasta 125 por 150 cm el de mayor tamaño (Figura 41). Todos poseen una pátina muy oscura y brillante, en la que los grabados no contrastan demasiado por tener surco poco profundo y posiblemente, estén repatinados. El tamaño pequeño de los soportes, en la que muchas veces los paneles están al ras del suelo, sumado al escaso contraste que generan los surcos de los grabados, hacen que su visibilidad sea baja. Para el caso de las estrategias de visibilización, desde los soportes no se observa la posición del resto de las rocas grabadas. Tampoco hay una forma clara de establecer un único acceso al sitio: la antropización del entorno ha borrado alguna posible huella de paso, no hay accidentes en el paisaje que indiquen una forma de acceso restringida, como podría ser accidentes en el relieve o cambios bruscos de pendiente. En todo caso, lo que puede mencionarse al respecto es que el cerrillo se ubica a 800 m en línea recta del curso del arroyo Uspallata. Infiriendo que las márgenes del curso de agua pudieron concentrar a las personas para

el aprovechamiento de sus recursos, el sector donde se encuentran los soportes es el opuesto a la ladera que se observa desde el arroyo.

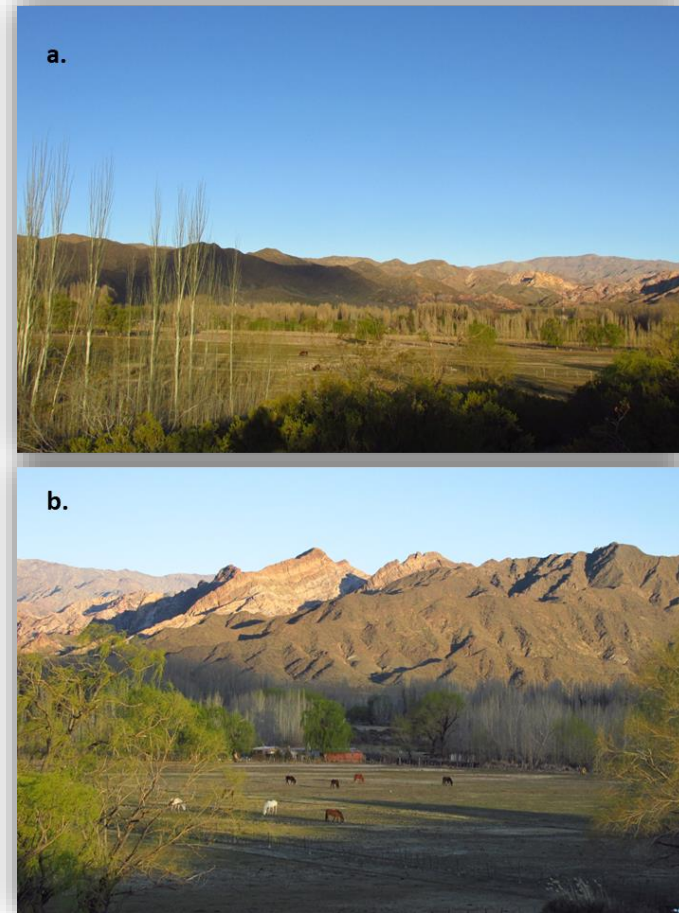


Figura 41: Vistas desde la estructura ubicada en la cima del cerrillo que conforma el Pucará de Uspallata; en ambas se observa el entorno altamente antropomorfizado. **a.** Vista hacia el este, con la precordillera al fondo; **b.** vista hacia el noroeste, se observan las primeras estribaciones del Cordón del Tigre (Cordillera Frontal).

Un solo soporte tiene dos paneles grabados, los tres restantes sólo tienen uno. La cantidad y disposición de las figuras varía, al igual que la intensidad de ocupación del panel (Tabla 18). Se registró una única yuxtaposición, en el panel que más figuras alberga (PU-S2P2).

Pucará de Uspallata - Paneles								
Denominación	Accidentes	Tamaño	Orient.	Inclin.	MNF	Ocupación del panel	Disposición de las figuras	Yuxt.
PU-S1P1	grietas	p	NE	cenit	1	aislada	centro	
PU-S2P1		m	NE	recto	8	exhaustiva	exhaustiva	
PU-S2P2	desprendimientos	m	W	recto	11	exhaustiva	exhaustiva	1
PU-S3P1	grietas	p	SW	cenit	1	exhaustiva	centro	
PU-S4P1	grietas	p	SW	cenit	9	exhaustiva	exhaustiva	

Tabla 18: Paneles con grabados en Pucará de Uspallata

En total se contabilizaron 30 figuras para este sitio, de la que sólo dos corresponden a motivos figurativos -un tridígito y un antropomorfo-. Las restantes figuras son motivos lineales, circulares y triangulares en sus versiones simples y complejas (Tabla 19).

Pucará de Uspallata - Figuras						
Denominación	Figurativos		No figurativos			Total
	Antrop.	Tridígito	Lineales	Circulares	Triangulares	
PU-S1P1				1		1
PU-S2P1			4	4		8
PU-S2P2		1	6	2	2	11
PU-S3P1			1			1
PU-S4P1	1		4	3	1	9
TOTAL	1	1	15	10	3	30

Tabla 19: Figuras por soporte, divididas por tipo y subtipo presentes en Pucará de Uspallata.

7.4.1 Estructura asociada

Como se mencionó, en la parte superior de cerrillo y en el suroeste de la geoforma, se encuentra una estructura semicircular de muros pircados derruido (Rusconi 1962). Además de la estructura, en su publicación de 1971, Schobinger menciona que halló fragmentos cerámicos al pie septentrional del cerrillo, y una concentración de lascas y tiestos grises incisos en las estribaciones de una elevación cercana.

Esta estructura fue relevada nuevamente en 2015, se hizo una planimetría de la misma con teodolito y además se realizó un sondeo en su interior. La estructura es ovalada, tiene una dimensión que ronda los 20 m de diámetro y dos entradas, una más ancha al noreste y una más angosta al suroeste (Figura 42). El muro oscila entre los 5 y

los 15 cm por encima del nivel del suelo, y el ancho en los sectores más conservados promedia el 1,2 m. En la parte externa es donde se registran los mayores derrumbes.

No se registró material arqueológico en superficie ni en el interior ni en el exterior, incluyendo toda la cima del cerrillo. En la parte interna de la estructura y paralelo a uno de los muros mejores definidos se efectuó un sondeo de 50 por 50 cm, en el que se extrajeron 3 niveles artificiales de 10 cm cada uno. Tampoco se registró material arqueológico en estratigrafía. Se recorrió también toda la superficie de la geoforma, en la que sólo se registró una pequeña lasca. Además, se localizaron dos concentraciones de cantos rodados en las laderas del cerro (Figura 43).

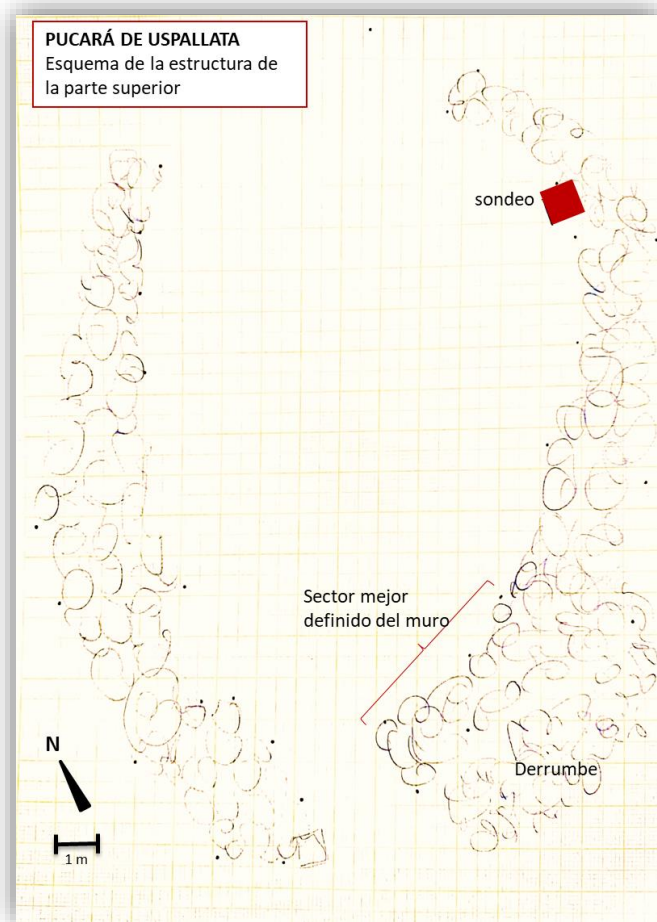


Figura 42: Planimetría de la estructura ubicada en la cima del cerrillo. Se indica el sector donde se realizó el sondeo.



Figura 43: Relevamiento del sitio Pucará de Uspallata en 2015. **a.** concentración de cantos rodados en una de las laderas; **b.** detalle del sondeo; **c.** trabajos de prospección.

7.4.2 Conservación

Ya Rusconi (1939) daba cuenta en la década de 1930 de que tomó la decisión de trasladar tres, de los 11 bloques que registró en el sitio, al Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas Cornelio Moyano para su conservación (Figura 44). El investigador advertía que, por su tamaño pequeño, algunos bloques eran sustraídos por la gente del lugar.

Ocho de esos 11 bloques deberían haber quedado en el sitio, sin embargo, en la actualidad la cantidad de soportes in situ es menor. En campañas arqueológicas llevadas a cabo entre 2015 y 2017, investigadores del Laboratorio de Paleoecología Humana han relevado sólo cuatro soportes en el lugar, de los cuales dos no se encuentran entre los mencionados por Rusconi según las fotografías publicadas por él en 1962.

Al igual que en El Peñón, los petroglifos de Pucará no tienen casi interacciones actuales con los diversos actores del valle. Esto se explica por dos razones: la primera y más simple, es que la mayoría de la gente desconoce la existencia del sitio; la segunda es que se ubica dentro de una propiedad privada. Al respecto, los investigadores hemos

podido acceder sin problemas, no sólo porque la legislación así lo dispone sino fundamentalmente por la buena predisposición de la familia propietaria del lugar.

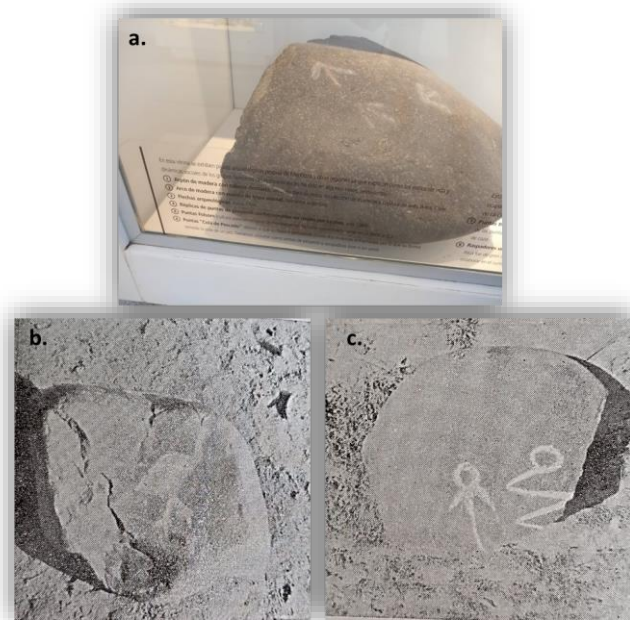


Figura 44: Petroglifos del Pucará de Uspallata trasladados por C. Rusconi al Museo de Ciencias Naturales Cornelio Moyano en la década de 1930. **a.** Fotografía tomada en noviembre de 2018, uno de los soportes que es parte de la exposición permanente del Museo⁶²; **b.** y **c.** fotografías publicadas por C. Rusconi en 1962 de los petroglifos que trasladó al Museo -el autor aclara que las fotografías fueron tomadas en febrero de 1939- (Láminas 76 y 77, 1962).

7.5 Santa Elena

Se trata de un sitio arqueológico constituido originalmente por tres soportes con arte rupestre, descritos primeramente por C. Rusconi (1962). Están emplazados a unos 4,5 km del centro de la villa de Uspallata, sobre la Ruta Provincial N°13, en las estribaciones más occidentales de la precordillera (Figura 45). Schobinger (1971) ya daba cuenta de sólo dos soportes con arte -los mismos que se encuentran actualmente-, y al

⁶² La leyenda de la pieza en exposición dice: 'Piedra con petroglifo estilo pisadas o impronta de ñandú. Cercanías del Hotel de Uspallata, Las Heras, Mendoza'. Se reconoce que es la del Pucará gracias a la Lámina N° 76 de la publicación de 1962 de C. Rusconi en la que aclara que ese soporte fue trasladado al Museo.

respecto dice que en uno se encuentra en forma extrema '*el estilo curvilíneo irregular*' (p. 77).

En la actualidad se encuentran ambos bloques con graves problemas de conservación -ver apartado siguiente-. Ambos son rocas aisladas, ignimbritas, de gran tamaño: el soporte 1 tiene un ancho de 726 cm y un alto de 325 cm, mientras que el soporte 2 mide 125 cm de alto por 139 cm de ancho. El soporte de mayor tamaño es el que presenta problemas de conservación más graves, la pátina ha sido borrada por completo, enormes sectores del panel se han desprendido, hay inscripciones modernas sobre la superficie realizadas con aerosol y sólo se observan fragmentos de antiguos surcos que dieron forma a los grabados. El otro soporte se ubica a menos de 5 m del primero, es más pequeño y los grabados, dispuestos sobre el panel noroeste, pueden apreciarse desde el camino ya que la superficie está intensamente grabada y las figuras presentan gran contraste con la pátina. Sendos soportes tienen un único panel grabado, orientado hacia el noroeste, de inclinación oblicua en el caso del soporte 1, y recto en el soporte 2. Respecto a la ocupación del panel, sería exhaustiva en ambos casos, aunque para el caso del soporte 1 esto es un estimado en base a la disposición de los grabados que aún se conservan.

Dadas las particulares condiciones del soporte 1, para su relevamiento se dividió el panel grabado según los sectores que contienen las figuras, que se diferencian entre sí por grietas y/o desprendimientos (Figura 46). Se contabilizaron siete sectores, identificados en la nomenclatura con una letra minúscula luego del número de panel (SE-S1P1b refiere a Santa Elena, Soporte 1, Panel 1 sector b, por ejemplo); por cada sector se relevaron sus medidas, orientación, inclinación, mínimo número de figuras (MNF), y tipo de ocupación y disposición de las representaciones hacia adentro de cada sector (Tabla 20). En total se identificaron 50 figuras en este soporte, aunque se pueden apreciar algunos piqueteados aislados que dan cuenta de surcos que han desaparecido.



Figura 45: Soportes de Santa Elena, junto a la Ruta Provincial N° 13 (rumbo hacia el sureste).

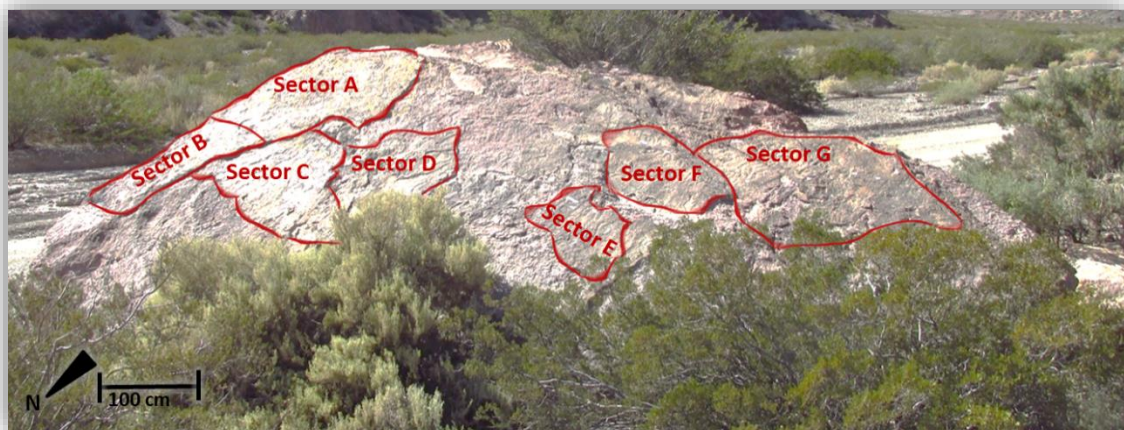


Figura 46: Soporte 1 de Santa Elena, con división por sectores.

Santa Elena - Sectores de Soporte 1, Panel 1							
Denominación	Accidentes	Tamaño	Orient.	Inclin.	MNF	Ocupación del panel	Disposición de las figuras
SE-S1P1a	poros-grietas-rayado	g	NW	oblicuo	11	aislada	exhaustiva
SE-S1P1b	grietas- rayados - desprendimientos	m	NW	oblicuo	11	aislada	exhaustiva
SE-S1P1c	grietas - poros	g	NW	oblicuo	4	aislada	centro
SE-S1P1d	grietas	p	NW	oblicuo	3	aislada	parte media vertical
SE-S1P1e	grietas	p	NW	oblicuo	5	aislada	exhaustiva
SE-S1P1f	grietas-poros	g	NW	oblicuo	6	aislada	exhaustiva
SE-S1P1g	grietas-poros-desprendimientos	g	NW	oblicuo	10	aislada	exhaustiva

Tabla 20: Sectores del soporte 1 de Santa Elena

Para el caso del soporte 2, este también ha sido afectado: tiene desprendimientos, parte de la pátina ha sido desgastada por factores antrópicos (ver apartado siguiente) y exhibe marcas modernas. No obstante, presenta mejores condiciones. En él se relevaron 70 figuras, está exhaustivamente grabado -de hecho, se registraron 14 superposiciones-, con figuras que ocupan casi la totalidad del panel. Sólo 4 grabados son figurativos (dígitos), el resto pertenecen todos a la categoría de motivos no figurativos (Tabla 21).

Santa Elena - Figuras									
Denom.	Figurativos	No figurativos							Total
	Tridíg.	Lineales		Circulares		Cuadrang.		Triang.	
		simple	complejo	simple	complejo	simple	complejo	complejo	
SE-S1P1a		2	2	5	1	1			11
SE-S1P1b		2	4	2	2	1			11
SE-S1P1c		1	1	1		1			4
SE-S1P1d		1		2					3
SE-S1P1e		1	1	3					5
SE-S1P1f	1	1		3	1				6
SE-S1P1g		1	2	5	2				10
SE-S2P1	3	16	16	18	14	1	1	1	70
TOTAL	4	25	26	39	20	4	1	1	120

Tabla 21: Figuras en el sitio Santa Elena, según tipos de motivos

Respecto a las condiciones de visibilidad y visibilización, estimando que el soporte 1 previo a las afectaciones que lo han degradado debe haber compartido lo oscuro de la pátina y la intensidad de grabados, serían las mismas para ambos soportes. En ambos

casos pueden ser vistos con claridad desde el acceso, conformado actualmente por la Ruta Provincial N°13, ya que están a la vera del camino. Este camino que conduce a la ciudad de Mendoza, por la quebrada de Santa Elena para atravesar luego la Precordillera, se superpone a una antigua senda utilizada en tiempos coloniales y prehispánicos (Schobinger 1971:77). Los soportes 'se observan' entre sí, la distancia que los separa es escasa, y desde su ubicación hacia el noroeste (orientación de los paneles) se puede ver cómo se abre el valle y al fondo, la Cordillera del Tigre (Figura 47).



Figura 47: Vista desde los soportes con arte rupestre de Santa Elena hacia el noroeste

7.5.1 Conservación

Los petroglifos de Santa Elena han sido profundamente afectados en las últimas décadas, fundamentalmente por acciones de origen antrópico. En este sitio conviven en la actualidad lo que queda de los grabados rupestres junto a escrituras modernas que hacen referencia a la localización de una gruta en las inmediaciones de los soportes con petroglifos. En una nota periodística de 2009, Hart da cuenta de que en su primera visita al sitio en 1992 varios sectores del soporte de mayor tamaño se encontraban desprendidos, y menciona que fue en 2004 cuando el sitio sufrió un 'grave impacto' al ser colocado un santuario de 'Gauchito Gil' a pocos metros, que incluía ofrendas

diversas, senderos, banderines y un grafiti con pintura roja sobre el soporte principal. Esta autora relata, además, que si bien la pintura se iba desprendiendo de la roca producto de las condiciones ambientales del valle, al revisitar el sitio en 2009 la pintura había sido retirada –se desconoce el procedimiento- lo que provocó que también se perdiera la pátina original del soporte que generaba el contraste con los surcos grabados. Ante esta situación, Hart publicó una editorial (2006) denunciando la instalación del santuario, lo que provocó consultas por parte de diversos organismos gubernamentales para tomar medidas de salvaguarda del patrimonio que incluían propuestas educativas y de concientización con la comunidad del valle y entidades oficiales y privadas en pos de lograr la ‘apropiación cultural del acervo patrimonial’ (Hart 2009).

Las propuestas mencionadas no se llevaron a cabo, como tampoco el proyecto de declarar al sitio como patrimonio de la provincia. En la actualidad el santuario no se localiza en las cercanías a los petroglifos, pero sí se registra en el soporte más impactado nuevas pintadas, esta vez en color amarillo, que indican mediante una flecha el nuevo emplazamiento de la gruta (Figura 48).

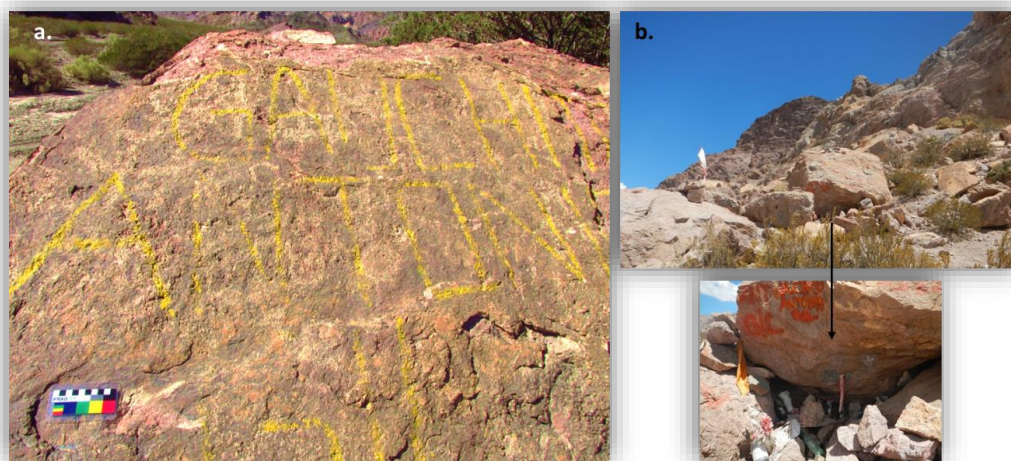


Figura 48: Afectaciones en el Sitio Santa Elena: **a.** Soporte más impactado, pintura que indica la locación de del santuario popular; **b.** Roca cercana (20 m) donde se emplaza la gruta.

7.6 Punta de Vacas 1

Este sitio se ubica en la terraza generada en la confluencia de los ríos de Las Cuevas y Tupungato (Figura 49), en la localidad de Punta de Vacas, de la cual toma el nombre. Está conformado por dos soportes con grabados, cada uno con un único panel. Han sido mencionados recientemente en la bibliografía arqueológica, en asociación a un tramo del Camino Inca que se preserva sobre la mencionada terraza (Durán *et al.* 2022)



Figura 49: Confluencia de los ríos Las Cuevas y Tupungato, vista hacia el suroeste. El cauce grisáceo corresponde al río Tupungato, el más rojizo al de Las Cuevas.

El primero de los soportes es de tamaño pequeño (asoma 15 cm por encima del suelo), una diorita o tonalita -granito de color claro- y se sitúa 15 m al oeste de la traza del camino. Cuenta con un único panel grabado de orientación cenit que contiene varios piqueteados aislados (Figura 50). Si bien estos piqueteados son de origen antrópico y generan un contraste claro con el fondo de pátina oscura, no forman un motivo reconocible. Puede clasificarse como un 'motivo no figurativo', aunque sus características no permiten utilizarlo para una definición estilística.



Figura 50: Soporte 1 del sitio Punta de Vacas 1, con piqueteados aislados

El segundo soporte es de mayor tamaño, alcanza 118 cm por encima del nivel del suelo, y es granito de coloración gris claro. Se ubica a 100 m al este del tramo del Qhapaq Ñan y también tiene un único panel grabado, en este caso orientado hacia el sur y con inclinación oblicua. Contiene cuatro motivos no figurativos: dos círculos simples, un lineal sinuoso simple y motivo circular complejo, que consiste en un espiral con una prolongación, todos situados en la parte central del panel y efectuados mediante piqueteado lineal continuo cuyo ancho oscila entre 1.2 y 2 cm. El espiral y la línea sinuosa se presentan asociados, ambos a poca distancia entre sí y están dispuestos paralelamente, son figuras que se desarrollan de manera vertical y parecen constituir una escena (Figura 51).

En ningún caso los soportes o paneles son visibles desde la traza del camino, el primero por el tamaño del soporte y el segundo por la distancia de más de cien metros, sumado a que desde más de 10 m no se percibe el contraste entre el surco y la pátina. Tampoco se puede observar el otro desde la posición de cada uno. No obstante, desde las posiciones de ambos se tiene una vista completa de la confluencia de los ríos y de la quebrada del río Tupungato, incluyendo el coloso nevado en el fondo. Sobre todo, es llamativa la posición de los grabados en el caso del segundo soporte, ya que la postura que debe adoptar una persona para observarlos lo deja frente a la vista de la quebrada con el cerro Tupungato detrás (Figura 51).



Figura 51: Grabados del soporte 2 de Punta de Vacas 1, vista hacia el sur donde se abre la quebrada del río Tupungato con el cerro homónimo al fondo.

En lo que refiere a conservación, las rocas con petroglifos están en buen estado. Si bien la terraza donde se ubican está afectada por obras modernas -caminos, toma de agua-, el sector de los soportes permanece sin alterar.

7.6.1 El Qhapaq Ñan

En la misma terraza en la que se ubican los bloques con petroglifos se registró un segmento del Camino del Inca que se dirige hacia el sur por la margen occidental del río Tupungato y se destaca por alinearse con el volcán homónimo (6560 msnm) (Figura 52). Esta antigua senda, de la que se conservan alrededor de 1400 m, reúne rasgos que permiten asociarla a la vialidad imperial con confianza (Hyslop 1984; Vitry 2002, 2004, 2020; González Godoy 2017). Tiene un ancho aproximado de 2 m, está despedrada y se han colocado en sus límites bloques, en hileras simples y dobles, que la demarcan claramente y que, en algunos casos, sirven como estructuras de contención (Figura 53). Adosados a esta senda, especialmente sobre su margen oriental, aparecen apilamientos de rocas de gran tamaño, con diámetros próximos a un metro, que parecen ser mojones (n=5) y otros, con secciones horizontales en forma de U (n=2), que pudieron servir para

hacer fuego o realizar actividades aún no definidas. También presenta un recinto pircado rectangular de 2,50 por 2 m, abierto hacia la senda y dos líneas de rocas que la atraviesan y pudieron facilitar el escurrimiento de agua. En todo el segmento, sólo se encontró una microlasca hecha sobre una roca silícea criptocristalina de color rojo intenso.

Además, por proximidad, se vinculan al camino dos círculos de rocas y un piso empedrado. Uno de los círculos de rocas, de alrededor de un metro de diámetro, se ubica muy próximo a la margen occidental del río Tupungato y a unos metros de un camino minero que al superponerse al incaico lo ha hecho desaparecer. Este geoglifo⁶³ pequeño tiene un diseño laberíntico que se ha logrado al alinear, en forma concéntrica, cantos rodados de granito sobre un substrato oscuro (Figura 53c).

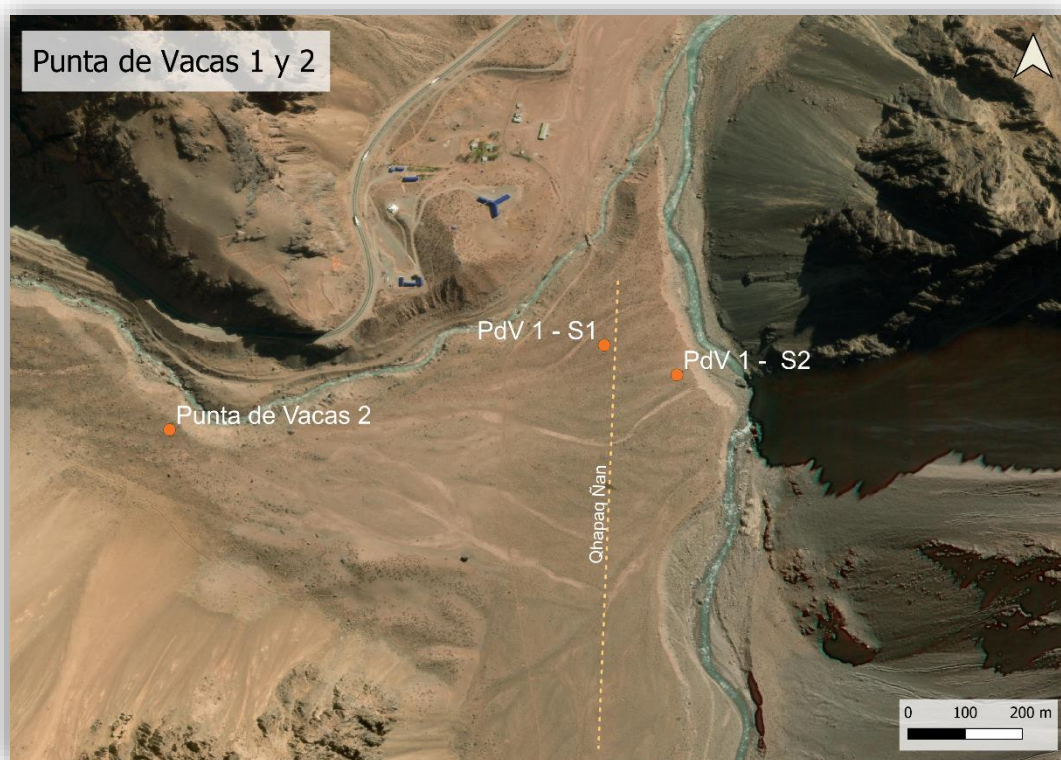


Figura 52: Ubicación de los soportes con grabados de PdV 1 y 2 y de la traza del Qhapaq Ñan (en recuadro blanco) en la confluencia de los ríos de Las Cuevas (izquierda) y Tupungato (derecha)

⁶³ Según lo propuesta de Durán y coautores (2022), se han hallado estructuras ejecutadas con técnicas similares, pero con tamaños mayores y diseños más complejos en contextos incaicos del SO de San Juan (García 2020) y de períodos anteriores en el norte de la misma provincia (Prieto 1992; Guraieb *et al.* 2007).



Figura 53: a. Tramo del Camino Inca relevado en la terraza de la confluencia de los ríos de Las Cuevas y Tupungato; b. amojonamiento de rocas asociado al camino; c. alineamiento de cantos rodados claros

7.7 Punta de Vacas 2

En las cercanías del sitio descrito anteriormente se registró otro sitio rupestre, Punta de Vacas 2 (PdV2), que sólo ha sido mencionado en el trabajo de Durán y colaboradores (2022). Se ubica a 770 m hacia el oeste del camino inca, en la margen sur del río de Las Cuevas. En el sector donde se localiza el petroglifo el río hace una curva y cambia levemente su rumbo hacia el este-noreste, hasta confluir con el río Tupungato aproximadamente 1 km aguas abajo.

Los grabados están efectuados en un solo bloque de 60 cm de ancho por 1 m de alto, una roca aislada -diorita o tonalita- que cuenta con dos paneles grabados. Está próximo a una huella actual de arrieros que discurre paralela al río de Las Cuevas y en sus cercanías se halló productos de talla lítica en superficie. El sentido este-oeste de esta huella marcaría el único punto de acceso -y de tránsito- posible al sitio, dado que a poco más de 70 m al norte se encuentra el curso de agua del río de Las Cuevas, y unos metros hacia el sur están las primeras estribaciones del cerro Obispo. Teniendo esto presente, la visibilidad y visibilización del soporte respecto al acceso es total: desde su

emplazamiento se puede observar con claridad el curso de agua y la curva que marca el cambio de sentido, así como la quebrada que forma hacia el oeste el río de Las Cuevas (Figura 54). Debido a la distancia, los bloques que conforman Punta de Vacas 1 y el tramo del camino inca no son observables.



Figura 54: Emplazamiento del soporte con grabados de PdV2, vista hacia el este donde el río Las Cuevas hace una curva y cambia de rumbo hacia el noreste.

El soporte presenta cuatro paneles, de los cuales dos concentran los grabados, el orientado hacia el oeste y el orientado hacia el suroeste. El primero es de tamaño mediano e inclinación oblicua, ocupado de manera aislada por un total de siete figuras. El otro es pequeño, también de inclinación oblicua, y cuenta con cinco figuras dispuesta de forma aislada en el panel. Es llamativo cómo se han dispuesto los tipos de motivos: en el panel oeste, las siete figuras son motivos no figurativos, mientras que las cinco del panel suroeste son figurativas (Tabla 22).

Las cinco figuras abstractas son dos semicírculos pequeños de 6 cm de diámetro, un motivo conformado por tres líneas paralelas cortas verticales (5 cm) y dos motivos más complejos, uno conformado por dos círculos adosados entre sí de manera vertical con un pequeño apéndice, y otro formado por dos círculos adosados de manera

horizontal con un apéndice lineal serpenteante de 30 cm que se desprende hacia abajo. Las figuras están efectuadas mediante piqueteado lineal de surco poco profundo y fino, por lo que el contraste con la pátina no es muy notorio. Por otro lado, los cinco motivos figurativos presentan un alto contraste con la pátina producto de mayor grosor y profundidad en los surcos, por lo que son visibles desde varios metros a la redonda. Se registró un tridígito, dos figuras de cuerpo globular efectuado mediante piqueteado areal, ambas con extremidades en forma de brazos y piernas, pero una con otro círculo pequeño en forma de cabeza mientras que la otra no, sólo con una línea corta vertical en la parte superior. Además, en este panel hay un cuadrúpedo formado por una línea horizontal de casi 30 cm de la que se desprenden cuatro extremidades hacia abajo, cada una con una “V” invertida formando las patas, y otra en la línea horizontal que forma la cabeza. La quinta figura del panel es un posible lagarto inconcluso, formado por una línea vertical de 18 cm de alto, con cuatro extremidades, de las cuales las superiores forman un ángulo de 90°; la cabeza está conformada por un triángulo pequeño.

Punta de Vacas 2 - Figuras							
Denominación	No Figurativas				No figurativas		Total
	Antrop.	Camélid.	Tridíg.	Lagarto	Lineales	Circulares	
PC-S1P1					3	4	7
PC-S2P1	2	1	1	1			5
TOTAL	2	1	1	1	3	4	12

Tabla 22: Tipos de motivos por panel presentes en Punta de Vacas 2

Respecto al material lítico en superficie que se registró en las inmediaciones del soporte, sólo se identificó la concentración. No fue caracterizado en campo ni colectado por lo que se desconoce hasta el momento mayores precisiones sobre el mismo

En cuanto a las condiciones de conservación del soporte, son óptimas. Aunque se evidencia que la huella de arrieros es transitada con continuidad -al menos en la época estival- y los grabados son vistos con claridad desde esa senda, no se registra en el bloque ninguna afectación antrópica moderna y tampoco una incidencia marcada de afectaciones naturales.

7.8 Portezuelo Colorado

Se trata de un sitio localizado en la quebrada del río Vacas, emplazado en la margen oeste del río a aproximadamente 5 km aguas arriba de su confluencia en el punto donde se forma el río Mendoza. La quebrada forma parte del Parque Provincial Aconcagua, y constituye una de las vías de acceso al cerro practicada por los andinistas en época estival para llegar a la ladera norte.

El sitio toma el nombre de 'Portezuelo Colorado' debido a que en ese punto la quebrada se enrisca y hay que acceder a un lugar más alto sobre la ladera oeste, donde se forma un portezuelo por el cual se puede seguir avanzando hacia el norte. En ese lugar, se destaca un afloramiento de rocas rojizas. Al punto de la quebrada donde se encuentra el sitio se accede por un camino de herradura y pedestre, que en el sector donde se encuentran los petroglifos adquiere rasgos asignables a la vialidad inca (Durán *et al.* 2022): camino homogéneo de alrededor de 2 m en el que se han extraído los bloques más grandes y se han colocado otros en forma alineada sobre los bordes para destacarlos (Figura 55).

Como sitio rupestre, Portezuelo Colorado está compuesto por nueve soportes de granito con grabados -hay mucha más cantidad de soportes disponibles que no han sido intervenidos-, con diferente cantidad de paneles con petroglifos en cada caso. Todos son rocas aisladas que se encuentran a los costados de la senda descrita, algunos más cercanos y otros más alejados, aunque nunca más de 15 m. Ocho soportes se encuentran concentrados en un tramo que no supera los 20 m de largo alrededor del camino, mientras que un solo (PC-S9) se escapa de este conjunto principal para ubicarse unos 30 m al oeste. En cuanto a las estrategias de visibilidad de los soportes, desde todas las posiciones puede observarse con claridad el camino que atraviesa el sitio y en la mayoría de los casos los soportes 'se observan' entre sí. Respecto a la visibilización, cinco soportes son distinguibles desde el camino, mientras que los cuatro restantes no debido a su tamaño pequeño.



Figura 55: Emplazamiento del sitio Portezuelo Colorado. **a.** Vista norte-sur del trazado del camino; **b.** vista desde el este, sector de concentración de bloques con petroglifos.

Los paneles también son heterogéneos entre sí, la mayoría son de tamaño pequeño ($n= 8$) y mediano ($n=8$), mientras que uno sólo es grande. Las orientaciones e inclinaciones también son disímiles, aunque prevalecen los orientados hacia el este-noreste-norte y los paneles cenit y oblicuos. En cuanto a la ocupación del panel, se destacan los del soporte 2 que son los que tienen mayor cantidad de figuras y están grabados de forma exhaustiva, mientras que el resto lo está de forma aislada (Tabla 23).

En total se registraron 92 figuras, más de la mitad motivos lineales ($n=48$) compuestos por líneas curvas con apéndices, con tamaños que van entre los 10 y 60 cm (Tabla 24). Entre estos motivos, destaca una voluta compleja, un fitomorfo y dos volutas simples. Además, se registraron cruces simples ($n=4$) y una cruz inscrita, antropomorfos simples ($n=5$), espirales ($N=4$), círculos con apéndices ($n=6$), camélidos ($n=2$), tridígitos

(n=4) y varios lagartos (n= 7), que varían en tamaño y ejecución, algunos realizados mediante piqueteado lineal y otros mediante piqueteado areal y abradidos.

Portezuelo Colorado - Paneles									
Denom.	Accidentes	Tamaño	Orient.	Inclin.	MNF	Ocupación del panel	Disposición de las figuras	Yuxt.	Superp.
PC-S1P1	grietas	p	NE	oblicuo	1	aislada	parte inferior		
PC-S2P1		p	cenit	cenit	17	exhaustiva	exhaustiva		
PC-S2P2	Desprendim.	p	N	recto	7	aislada	exhaustiva		
PC-S2P3		p	SE	recto	14	exhaustiva	exhaustiva	3	1
PC-S2P4	grietas	p	S	oblicuo	9	exhaustiva	exhaustiva	1	
PC-S3P1		m	NW	oblicuo	1	aislada	centro		
PC-S3P2	Desprendim.	m	S	oblicuo	2	aislada	esquina superior		
PC-S3P3		p	N	oblicuo	4	aislada	parte superior		
PC-S4P1	grietas	m	NE	oblicuo	8	centro	exhaustiva		
PC-S4P2		m	N	oblicuo	6	aislada	exhaustiva		
PC-S5P1	poros	p	cenit	cenit	1	aislada	centro		
PC-S6P1		9	cenit	cenit	1	aislada	esquina inferior		
PC-S7P1		m	E	cenit	9	aislada	exhaustiva		
PC-S8P1	Desprendim.	m	N	recto	1	aislada	costado		
PC-S9P1		m	E	oblicuo	7	aislada	exhaustiva	1	
PC-S9P2		m	SW	oblicuo	3	aislada	parte superior	1	
PC-S9P3		p	NE	oblicuo	1	aislada	centro	1	

Tabla 23: Paneles con petroglifos en Portezuelo Colorado

En lo que refiere a conservación, los petroglifos están en buenas condiciones y sólo se ven afectados en algunos casos -y parcialmente- por procesos naturales.

Portezuelo Colorado - Figuras								
Denominación	No Figurativas				No figurativas			Total
	Antrop.	Camélid.	Tridíg.	Lagarto	Lineales	Circulares	Cuadrang.	
PC-S1P1						1		1
PC-S2P1					7	10		17
PC-S2P2		1			5	1		7
PC-S2P3	1	1		1	9	1	1	14
PC-S2P4	2				5	2		9
PC-S3P1					1			1
PC-S3P2							2	2
PC-S3P3					2	2		4
PC-S4P1	2		1	1	4			8
PC-S4P2				3	2	1		6
PC-S5P1						1		1
PC-S6P1					1			1
PC-S7P1	2		2		4	1		9
PC-S8P1					1			1
PC-S9P1					7			7
PC-S9P2				1		2		3
PC-S9P3				1				1
TOTAL	7	2	3	7	48	22	3	

Tabla 24: Tipos de figuras por panel en el sitio Portezuelo Colorado

7.9 Petroglifo del Puente

Este sitio rupestre está ubicado en la margen sur del río Mendoza, a poco más de 5 km aguas debajo de la confluencia con el río de Las Cuevas y en las cercanías de un antiguo puente del ferrocarril que cruza el arroyo Colorado, puente del que toma el nombre el sitio. Consiste en un único bloque con grabados, emplazado 50 m al sur de la Ruta Nacional N° 7 sobre una terraza elevada entre este camino y la ladera del cerro conocido como 'Guardián de los valles' (Figura 56).

Consiste en un único soporte rocoso de gran tamaño (4,3 m de ancho y 1,7 m de alto) cuyo panel vertical, orientado hacia el este, está completamente patinado. Se registraron allí 26 figuras, dispuestas de manera aislada sobre la superficie de la roca. Todos los motivos son no figurativos y mayormente lineales, a excepción de un antropomorfo simple e incompleto. El bloque resalta en el paisaje, por sus dimensiones y coloración oscura, en cambio las figuras son poco visibles al no darse un contraste muy marcado entre el surco y la pátina (Figura 57). Destacan motivos de cruces inscritas (n=2), volutas dobles (n=2) y simples (n=5), y un diseño complejo de gran tamaño, lineal-circular (50 cm de largo). Técnicamente, las figuras están realizadas mediante

piqueteado lineal continuo, pero se diferencia el ancho de surco logrado que va desde los 0,8 cm en las figuras más finas hasta los 2 cm en las más anchas (en varios de estos surcos más anchos se perciben sectores abradidos). Las dos técnicas descritas se han aplicado en motivos similares.



Figura 56: Ubicación del Petroglifo del Puente. Se destaca el arroyo Colorado y el antiguo puente del ferrocarril que lo atraviesa.



Figura 57: Petroglifo del Puente. Los puntos blancos indican los lugares donde se encuentran las figuras grabadas. Atrás del bloque está la Ruta Nacional 7.

En lo que refiere a visibilidad/visibilización, por su tamaño y coloración oscura y brillante esta roca aislada puede verse desde varias decenas de metros alrededor, sobre todo en el margen sur del río -de hecho, el bloque se observa desde la Ruta-. No así es su visibilidad desde la quebrada del río Colorado, no por la distancia sino porque el soporte está en una terraza más elevada que la quebrada. Si bien el bloque es altamente visible, no así sus figuras: la pátina es brillante y los surcos son poco profundos, por lo cual el contraste que se genera es muy poco. Para ver las figuras es necesario estar cerca del panel y aún así varias de ellas son apenas perceptibles.

Por último, las condiciones de conservación del soporte son buenas, sólo hay algunos sectores desprendidos y grietas producto de procesos de afectación natural -termoclastismo-. Se registró algo de basura actual en las cercanías, sobre todo producto del tránsito de la ruta internacional y de una huella de vehículo que transcurre a unos 20 m del soporte y que se dirige al sur, hacia la quebrada del arroyo Colorado⁶⁴.

⁶⁴ Arroyo Colorado es un sitio visitado de manera asidua por pescadores que han generado algunas huellas en la terraza para ingresar con sus vehículos algunos cientos de metros por la quebrada, en su margen oeste.

7.9.1 Margen sur del río Mendoza

Recientemente se realizó un relevamiento a pie sobre la margen sur del río Mendoza, entre el arroyo Colorado y la antigua estación Zanjón Amarillo del Ferrocarril Trasandino, unos kilómetros más al este del Petroglifo del Puente. Se recorrieron aproximadamente 5 km de una senda antigua que presenta variantes subparalelas y alturas comprendidas entre los 2200 y 2400 m.s.n.m. Según Durán y coautores (2022 *ms.*) su utilización y posiblemente construcción puede proponerse para el Período inca por las características técnicas que presenta una de las variantes. A lo largo de alrededor de 400 m, con discontinuidades, muestra anchos homogéneos, menores de 1,50 m, despedramiento y alineación de bloques en sus bordes (Figura 58).

Los autores citados plantean que podría tratarse de un tramo de la traza del camino incaico que se localizaba sobre la margen sur del río Mendoza. Si se acepta la propuesta tradicional sobre el emplazamiento del *Qhapac Ñan* en la margen norte del río Mendoza (Bárcena 1998), debería considerarse ahora la existencia de vías en ambas márgenes que pudieron converger en el tambo de Tambillitos.

Además de este tramo del *Qhapac Ñan*, se relevó en la margen este del arroyo Colorado y a 400 m aguas arriba de su confluencia con el río Mendoza -a una distancia de no más de 30 minutos a pie de la ubicación del petroglifo- un sector con grandes bloques que forman aleros. En estos aleros y refugios se registró material en superficie, sobre todo lascas y microlascas, algunos tiestos cerámicos y una buena cantidad de fragmentos óseos, presuntamente de camélidos. Se denominó al sitio como 'Arroyo Colorado 1' (Figura 58).



Figura 58: Sitios cercanos al Petroglifo del Puente, sobre la margen sur del río Mendoza. **a.** Camino despedrado, posible traza del Qhapaq Ñan; **b.** bloques que conforman el sitio Arroyo Colorado 1.

CAPÍTULO 8



Definición estilística de los petroglifos

La primera vez que se aplicó esta metodología -que parte de comprender al arte rupestre como sistema de comunicación visual en el que subyace un código (Troncoso 2008a)- en un sitio localizado en la región de estudio, fue en la tesis de licenciatura de la autora. En ese momento, se propusieron tres estilos para los petroglifos del sitio Cerro Tunduqueral (Zárate Bernardi 2017). Utilizando los motivos figurativos en primera instancia y luego incorporando los no figurativos⁶⁵, se tuvieron en cuenta los datos referentes a la posición de las figuras en el panel, la forma base, el tamaño, la técnica y los elementos constituyentes (apéndices, decoraciones, posturas y/o movimiento, etc.) a los que se sumaron los datos provenientes de los otros dos niveles de análisis: soportes y paneles. A partir del análisis de los atributos de estas figuras, de los aspectos visuales de los soportes y de la intensidad de la ocupación de los paneles, se identificaron tres estilos: Estilo I o circular imbricado; el Estilo II o lineal anguloso, y el Estilo III o geométrico cuadrangular, nombrados así según las características visuales preponderantes.

Partiendo de esta base, con estos estilos establecidos para el sitio con mayor cantidad de figuras de la región de estudio -395 de un total de 710 figuras, es decir el 55,6%-, se revisó la definición de estilos inicial y se recharacterizaron los grupos estilísticos sumando los datos del resto de los grabados del área (Tabla 25). Los grupos estilísticos

⁶⁵ Algunas figuras abstractas no pudieron ser asignadas a ningún estilo debido a cuestiones de conservación de la figura, que no puede apreciarse completa; o por tratarse de figuras muy simples -líneas y círculos simples- que no presentan asociaciones o datos que permitan inferir a qué estilo corresponden; en ese caso, se las clasifica como 'sin identificar ('s/i'). Por su parte, todos los grabados del soporte 1 de Santa Elena, así como la información de otros niveles de análisis más allá del que provee el de las figuras, no fueron considerados por las razones ya explicitadas, y se los consideró de manera que 'no corresponde' (n/c) su análisis.

propuestos en primera instancia para Cerro Tundqueral no constituyen una sumatoria de motivos, sino que se describen a partir de un conjunto de reglas que orientan la producción visual, por lo que la sumatoria de nuevas figuras de los demás sitios a cada uno responde a un abordaje estructural desde el concepto de *estilo*.

Motivos Cuenca alta río Mendoza		Estilos					Total
		I	II	III	s/i	n/c	
Uspallata	C° Tundqueral	189	152	12	42		395
	P. del Peñón	2					2
	Usina Sur	11	1	3	14		29
	Pucará	16			14		30
	Santa Elena	36	3	6	25	50	120
Punta de Vacas	PdV1			2	2		4
	PdV2	1	5		6		12
	Port. Colorado	13	40	12	27		92
	P. del Puente		5	11	10		26
Total		240	237	46	137	50	710

Tabla 25: Estilos presentes en los petroglifos de la cuenca alta del río Mendoza, distribución por sitios.

8.1 Estilos

Se confirman los tres estilos para el arte rupestre de la cuenca alta del río Mendoza; además, se identifican algunos motivos que no comparten las características de ninguno de ellos, pero por su escasez, no se los agrupa como cuarto grupo estilístico.

8.1.1 Estilo I: circular imbricado

Tal como su nombre lo indica, caracterizan a este estilo figuras circulares o lineales curvas, como lo son los antropomorfos aureolados y los ornitomorfos (Tabla 26). En parte su denominación retoma el concepto de *'imbricado'* ya postulado por Schobinger (1982b, 2009b y c) para describir a este tipo de figuras.

Se encuentra presente mayoritariamente en soportes cuya forma estructural son rocas aisladas, que tienen todos o la mayor parte de sus paneles disponibles grabados. En cuanto a las estrategias visuales de los soportes que contienen los motivos de este

estilo, se han elegido rocas en las que predominan estrategias de visibilidad bajas, es decir, que desde su posición tienen poco control hacia el entorno y hacia otros soportes. En cuanto a las estrategias de visibilización, estas son variables y no se ha podido determinar un patrón específico: algunos bloques son altamente visibles, mientras que otros no.

Las figuras pertenecientes a este estilo se ubican en paneles cuya ocupación es exhaustiva o parcial, en los que convive un número de figuras no menor a cinco. No obstante, algunas de los motivos de este estilo escapan a este patrón y son únicos en sus paneles; si este fuera el caso, se trata de figuras de gran tamaño, siempre de más de 50 cm. En cuanto a las orientaciones de los paneles, forman un abanico noroeste-nortee-este. Se trata de figuras ubicadas mayoritariamente en la parte central de los paneles o en las partes media superior o media inferior de los mismos. Las formas base siempre son circulares o lineales y la técnica de ejecución puede ser piqueteado areal o piqueteado lineal (continuo o discontinuo); en este último caso se trata de surcos desde 1 cm de ancho. Los antropomorfos presentan movimiento en sus extremidades (piernas abiertas, movimiento de brazos, posición de carrera) y tienen algún tipo de decoración, sea antenas, aureolas, bastón o tambor; sus tamaños rondan entre los 10 y los 35 cm de alto, existiendo algunas excepciones como los mascariformes⁶⁶, cuyo tamaño puede alcanzar los 80 cm.

Para el caso de los zoomorfos, los camélidos tienen tres o cuatro patas y algunos presentan colas y/u orejas esquemáticas; los cuerpos son lineales, formados por una línea curva o semicircular; en cuanto a los tamaños, no sobrepasan los 15 cm y tienen tendencia a ser más anchos que altos o con medidas que tienden a lo cuadrangular - igual alto que ancho-. Por su parte, existen los lagartos asignables a este estilo tienen cabezas y extremidades circulares o lineales curvas. Por otro lado, la mayoría de los ornitomorfos identificables, excepto uno, -todos en Cerro Tunduqueral-, pertenecería a este estilo. Se agregan los tridígitos formados por líneas curvas o semicirculares, que a veces presentan círculos en sus bases; sus tamaños varían, pero todos son más anchos que altos o tienen medidas similares entre ambas dimensiones. Lo mismo sucede con los antropomorfos simples, que además de categorizarlos en este estilo por sus formas, se

⁶⁶ Si bien esta figura no está dentro de los parámetros de tamaño y el panel no presenta la cantidad de figuras propias de este estilo, la decoración y apéndices de la figura la transforman en parte de este grupo, como también el lugar que ocupa en el panel.

tiene en cuenta su lugar en el panel, medidas y asociación a figuras de clara pertenencia al estilo circular imbricado.

A partir de la definición de estas figuras diagnóstico se determinó qué representaciones abstractas pertenecían a este estilo, teniendo en cuenta no sólo las características figurativas en sí mismas, sino la ubicación en el panel y las estrategias visuales de los soportes que las contienen. Estas figuras tienen una geometría de base circular, tamaños que promedian el mismo alto que ancho y se ubican en la parte central de los paneles.

En el caso de existir superposiciones vinculadas a este estilo, se dan entre motivos del propio grupo estilístico o con figuras del Estilo II. En este caso, las líneas de las figuras de Estilo II aparecen superpuestas o yuxtapuestas sobre las figuras de Estilo I.

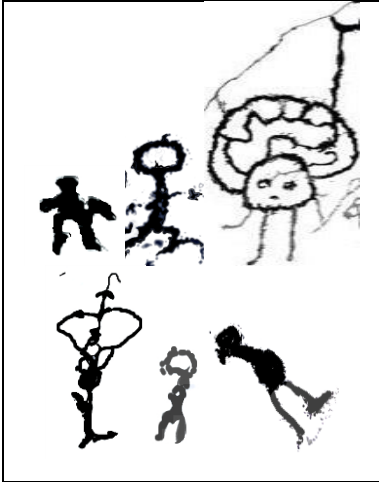



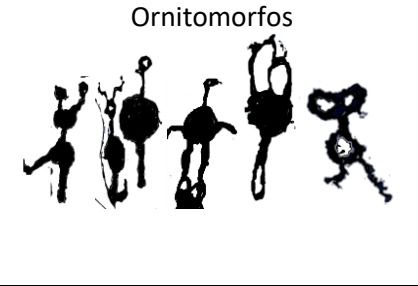
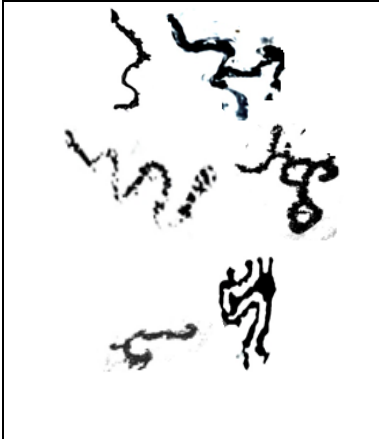


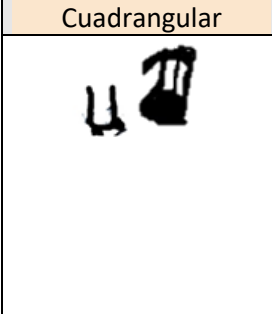
Estilo I		
Figurativos		
Antropomorfos	Zoomorfos	
	Camélidos 	Lagartos 
	Tridígitos 	Ornitomorfos 
No figurativos		
Lineales	Circulares	Triangular
		
		

Tabla 26: Tipos de motivos de Estilo I

8.1.2 Estilo II: lineal anguloso

Los motivos que lo caracterizan son lineales, cuadrangulares o triangulares cuyas angulosidades aparecen bien marcadas (Tabla 27). La ubicación de los soportes varía según el sitio, pero en caso de aquellos que contienen más de un bloque grabado, estos se encuentran distribuidos en la extensión del sitio. Se trata mayoritariamente de rocas aisladas que tienen varios de los paneles disponibles grabados. En lo que a estrategias visuales se refiere, la visibilidad es baja –tienen poco control visual hacia el entorno y otros soportes–, mientras que la visibilización denota que los soportes donde se presenta este estilo pueden ser observados desde varios puntos, lo que se acentúa por la técnica utilizada, con la que se han logrado surcos profundos y bien contrastados.

Los paneles que presentan figuras de este estilo comparten características con los del estilo anterior: tienen grabados que los ocupan de forma parcial o exhaustiva y las orientaciones forma un abanico noroeste-norte-noreste-este.

Como características comunes, todas las representaciones figurativas de este estilo se ubican en las esquinas de los paneles o en los costados, y en su forma general son más altas que anchas. No hay figuras circulares, y en el caso de las lineales presentan líneas rectas, zigzag o quebradas, nunca son curvas. Respecto a la técnica, comparten la del 'Estilo I', son figuras areales o realizadas a través de piqueteado lineal continuo, con surcos superiores a 1 cm generalmente.

Los antropomorfos siempre dan sensación de verticalidad, son mucho más altos que anchos, pudiendo alcanzar hasta 50 cm de alto. Todos los casos identificados presentan decoración (bastones, antenas, escudos, penachos, etc.), algunos además tienen movimiento de brazos. Existen también antropomorfos simples de este estilo, se trata de figuras ubicadas en las esquinas de los paneles y con líneas angulosas; además, aparecen en asociación a otras figuras fácilmente identificables como geométricas angulosas.

Los camélidos asignables a este estilo presentan tres o cuatro patas y son pocos los que tienen orejas, rabos o detalles marcados. En cuanto a los lagartos, se distinguen precisamente por la angulosidad de sus extremidades, además de compartir los rasgos generales de las figuras de este estilo. Se suman a los zoomorfos los tridígitos; formados por líneas rectas, siempre más altos que anchos y que aparecen en las esquinas o los costados de los paneles. Pueden o no tener como apéndice una línea recta que sale desde la parte posterior.

Tal como en el caso anterior, a partir de las figuras diagnóstico se caracteriza al estilo, y luego de esta tarea, se asignan el resto de los motivos no figurativos que se correspondan con los atributos propios del grupo en cuestión. En cuanto al subtipo lineal, se trata de líneas quebradas, rectas o zigzagueantes que generalmente aparecen en posición vertical, aunque también oblicua. Además, se registran figuras cuadrangulares areales, cuyos ángulos rectos están bien marcados. En todos los casos, se ubican en las esquinas o en los extremos de los paneles. Hay además motivos circulares, a pesar de que el círculo no es el motivo principal de este estilo. Se trata de círculos simples que siempre son más altos que anchos y se ubican en los costados de los paneles,

y de figuras compuestas por dos o tres círculos unidos entre sí por líneas rectas o quebradas, con o sin puntos en su interior, cuya disposición es vertical. Si bien el motivo circular se asocia en primera instancia al estilo circular imbricado, en este caso los círculos descriptos se asignan a este estilo fundamentalmente por la angulosidad de sus apéndices, la disposición en el panel y la técnica, piqueteado lineal continuo de surco profundo y no menor a 2 cm.

En cuanto a superposiciones que permitan establecer relaciones de cronología relativa, se observan casos en los que representaciones del Estilo II cubren parcialmente a otras del mismo estilo, mientras que en escasas circunstancias figuras Estilo II están parcialmente superpuestas a otras Estilo I.


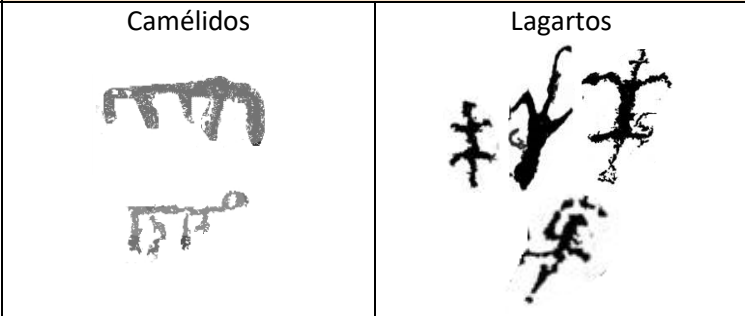




Motivos Estilo II			
Figurativos			
Antropomorfos	Zoomorfos		
	Camélidos	Lagartos	
		Tridígitos	
No figurativos			
Lineales	Circulares	Triangulares	Cuadrangulares
			

Tabla 27: Tipos de motivos Estilo II (trazos rojos sobre ornitomorfo representan piqueteados modernos).

8.1.3 Estilo III: geométrico cuadrangular

Es el menos representado de los estilos identificados, y se caracteriza por el nivel de detalle de sus figuras, que en general no forman conjuntos sino que se identifican individualmente con facilidad, pero por sobre todo por la posición de las mismas en los paneles y la posición de los soportes respecto al sitio, en el caso de sitios de múltiples bloques grabados. Respecto a las estrategias visuales de estos soportes, en general presentan visibilidad baja y visibilización media-baja, es decir, son escasamente visibles desde el entorno o desde otros soportes, pero dominan un alto campo visual desde su ubicación.

A diferencia de los estilos anteriores, las figuras se ubican en paneles con ocupación parcial o aislada del mismo, con inclinación horizontal o cenit y con un máximo de 6 figuras –de hecho, muchas veces presentan una única figura-. En cuanto a las orientaciones, abarcan además de las mencionadas para los otros estilos, el sur. Todas están ubicadas en la parte central de los paneles, y las técnicas de ejecución varían entre el piqueteado lineal continuo de 1 cm hasta el piqueteado areal. La forma base de las figuras es cuadrangular o triangular, y en el caso de las figuras lineales, presentan surcos muy finos, pero de gran profundidad. Los antropomorfos presentan decoraciones como tambor, ojos marcados o vestimenta. Los zoomorfos de este estilo son muy escasos, y se restringen a algunos camélidos de cuerpo rectangular o triangular, con las cuatro extremidades y cola bien marcadas, y lagartos pequeños, de extremidades lineales muy finas (Tabla 28).

Respecto a los motivos no figurativos, se trata de motivos lineales complejos que se ubican en las partes superiores o inferiores de los paneles, en forma vertical, y que muestran en sus formas un equilibrio entre el alto y el ancho. Destacan en este estilo las cruces, sobre todo en su variante de cruz inscrita o con reborde. También se registraron motivos lineales complejos, compuestos por una línea vertical de la que emergen varias líneas cortas perpendiculares: si bien a este motivo se lo consideró en el análisis como no figurativo, podría ser entendido como un fitomorfo.

No hay superposiciones vinculadas a este estilo.






Motivos Estilo III		
Figurativos		
Antropomorfos	Zoomorfos	
	Camélidos 	Lagartos 
No figurativos		
Lineales 		Cuadrangular 

Tabla 28: Tipos de motivos Estilo III.

8.2 Presencia de estilos por sitio

De un total de 710 figuras registradas en la cuenca alta del río Mendoza (Tabla 25), distribuidas en un total de 42 soportes de arte rupestre, los grupos estilísticos más representados son el denominado Estilo I (33.8%) y el Estilo II (33.3%), mientras que el Estilo III sólo se ve reflejado en un 6.5% del total de las figuras grabadas. Las restantes figuras corresponden a motivos no identificados dentro de un grupo estilístico (19.3%) y motivos que, aunque identificados, no corresponde su análisis -Soporte 1 de Santa Elena- (7.1%).

En este apartado se presenta la distribución de los grupos estilísticos dentro de cada sitio, para luego esbozar la propuesta cronológica y el análisis de las implicancias temporales y espaciales en cada sitio.

8.2.1 Cerro Tunduqueral

Como se mencionó anteriormente, es el sitio que mayor cantidad de figuras presenta en el área de estudio, y en él se identificaron los tres estilos descriptos (Tabla 29). El Estilo I es el más representado (48%), seguido de cerca por el Estilo II (39%), mientras que el Estilo III representa sólo el 3% de las figuras grabadas -las figuras sin

identificación de estilo alcanzan el 10% restante-. A nivel de utilización de soportes aparece un uso diferenciado de los mismos, lo que se expresa en distintas estrategias visuales; en tanto que, a nivel de análisis de los paneles grabados, su utilización varía en intensidad.

Motivos Cerro Tunduqueral			Estilos				Total
			I	II	III	s/i	
Figurativos	Antrop.	Lineal	11	11	1		23
		Circular	6	1	2		9
		Cuadrang.		3			3
		Triangular		2			2
	Camélidos	Lineal	6	3	1		10
		Triangular			1		1
	Lagartos	Lineal	2	2	1		5
		Cuadrang.		2			2
	Ornitom.	Circular	7				7
		Lineal				1	1
	Tridígitos	Triangular	9	11			20
		Circular	16				16
No figurativos	Simples	Lineal	30	23		23	77
		Circular	33	21		6	60
		Cuadrang.		3		1	4
		Triangular		1		1	2
	Complejos	Lineal	24	24	3	4	56
		Circular	40	30		4	75
		Cuadrang.	4	6	3		13
		Triangular	1	6		2	9
Total			189	152	12	42	395

Tabla 29: Cantidad de motivos figurativos y no figurativos -y subclasificaciones- según los estilos definidos para Cerro Tunduqueral. s/i= sin identificar

Los motivos del estilo I se encuentran presentes en el conglomerado principal de rocas que forma el Grupo 2, y también se incluye el único soporte del Grupo 1. Entre los motivos figurativos, se destacan por sus particularidades el antropomorfo 'aureolado' o mascariforme (CT-G2S8P1F1) (Schobinger 1962, 1982a, 2009c; Sabatini y Terraza 2013) y los ornitomorfos, concentrados en el soporte N°6, a los que se volverá más adelante. Además, se registran en el sitio superposiciones vinculadas a este estilo: se trata de seis casos en los que motivos aparecen superpuestos a otros motivos del mismo estilo, y uno en que la figura está por debajo de otra del estilo II.

El estilo II se ubica en soportes localizados en la parte media del cerro, en el Grupo 2, aunque también aparece en uno de los soportes de la parte superior del cerro y en el Grupo 1. Los antropomorfos de este grupo presentan decoración (bastones, antenas, escudos, penachos, etc.), algunos además tienen movimiento de brazos. Existen también antropomorfos simples de este estilo, figuras ubicadas en las esquinas de los paneles y con líneas angulosas; además, aparecen en asociación a otras figuras fácilmente identificables como geométricas angulosas. Hay un solo ornitomorfo, se trata de una figura que claramente presenta rasgos de ave, pero que, a diferencia de las demás figuras de este tipo, no tiene cuerpo redondeado y se presenta en asociación directa a figuras del estilo geométrico. Las figuras de este estilo son altamente visibles en el sitio, no sólo por la ubicación de los paneles, sino también por el grosor y la profundidad del surco, que hacen que el contraste con la pátina sea muy marcado. En cuanto a superposiciones que permitan establecer relaciones de cronología relativa, se observan 3 casos en los que representaciones del Estilo II cubren parcialmente a otras del mismo estilo, mientras que en un caso existe una figura Estilo II que está parcialmente superpuesta a otra Estilo I.

Finalmente, el estilo III es el menos representado en el sitio, pero el que más características distintivas tiene. Contiene que Schobinger (2009c) denomina la *única escena realista*, la misma que Bárcena (2008) identifica como de filiación incaica: un antropomorfo cuya vestimenta puede ser descripta como un *uncu* o camiseta andina, que guía mediante un lazo a un camélido. Se trata de figuras presentes en la roca madre del cerro, aunque también en afloramiento rocoso de la parte superior y en una roca aislada situada al este del conjunto principal (G2S3). Respecto a las estrategias visuales de estos soportes, todos presentan visibilidad baja y visibilización media-baja; el único soporte que no cumple con estas características, sino que presenta alta visibilidad y nula visibilización es el soporte 16, ubicado en la cima del cerro, que contiene la mayoría de los motivos de este estilo.

Este estilo es de los tres identificados el menos representado en el sitio: se compone en total de 11 figuras: tres antropomorfos, dos camélidos, un lagarto y 5 figuras lineales complejas. No hay superposiciones vinculadas a este estilo.

8.2.2 Petroglifo del Peñón

Este sitio está compuesto por sólo dos motivos. A nivel estilístico, ambos pueden ser considerados como parte del **Estilo I**, circular imbricado, que toma características propias en este sitio en cuanto a estrategias visuales -no es un sitio compuesto por una multiplicidad de soportes como lo es el Tunduqueral-. Sí comparte con este estilo las características figurativas, métricas, técnicas y de ocupación del panel.

Se destaca uno de los motivos, que puede ser descrito como un mascariforme⁶⁷, antropomorfo aureolado o cabeza-tiara (Schobinger 1971), aunque con características particulares, como es que el 'aureolado' no está por encima de la cabeza/rostro, sino que se encuentra a un costado.

8.2.3 Uspallata Usina Sur

Entre los motivos de Uspallata Usina Sur se determinó la presencia de los tres estilos descritos. En este caso, el más presente es el Estilo I (38%), mientras que el Estilo II aparece con un 10% de los motivos y el Estilo III está presente con sólo un motivo (4%). Además, el alto porcentaje de motivos lineales y circulares simples sin asociaciones a otros motivos ni particularidades técnicas distintivas elevó en este caso la cantidad de figuras no identificadas (48%) (Tabla 30).

Ya en un trabajo de Zárate y coautores (2020) se postuló una posible cronología de al menos una parte de los grabados ligada al momento de la expansión incaica en la región. Los motivos propuestos como incas son los designados aquí como pertenecientes al Estilo III, y la cronologización se plantea en base a semejanzas figurativas con materialidades datables de este periodo y/o con motivos calificados como diagnósticos del periodo por otros autores (Zárate et al. 2020) (Figura 59).

⁶⁷ La categoría de 'mascariforme', si bien ha sido objeto de varias publicaciones (Schobinger 1962, 1982a, 2009d; Mostny y Niemeyer 1983; Sabatini y Terraza 2013; Troncoso et al. 2008; *eg.*), no ha sido definida con precisión y existe una amplia variabilidad interna en el tipo de motivo. Se discute este aspecto más adelante en este capítulo.

Motivos Uspallata Usina Sur			Estilos				Total
			I	II	III	s/i	
Figurativos	Antropomorfos	Lineal	1				1
	Camélidos	Lineal	1	1			2
		Circular	1				1
No figurativos	Simples	Lineal	2			7	9
		Circular				6	6
		Cuadrangular			1		1
		Triangular				1	1
	Complejos	Lineal	2		1		3
		Circular	3				3
		Cuadrangular	1		1		2
Total			11	1	3	14	29

Tabla 30: Motivos -y subclasificaciones- por estilo en Uspallata Usina Sur.

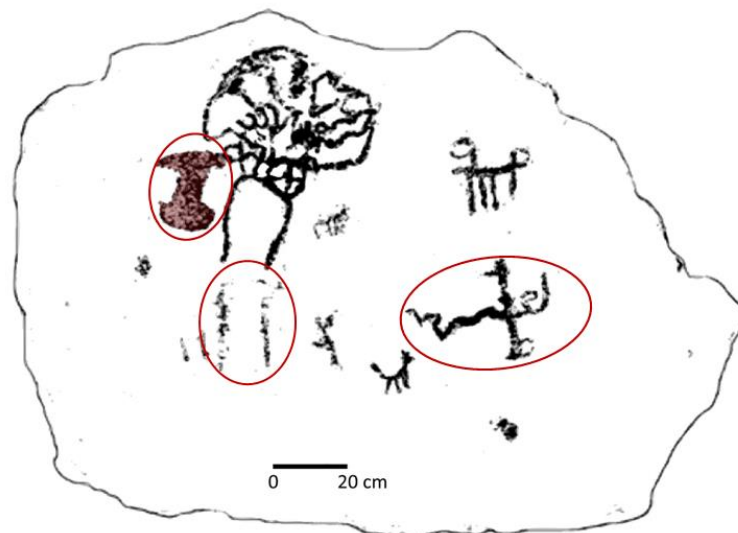


Figura 59: Calco del panel principal (E) del Soporte de Uspallata Usina Sur. Se destacan con círculo los motivos pertenecientes al Estilo III, y la figura areal coloreada se correspondería con un 'tumi', de características similares a una de las placas metálicas halladas en el ajuar del enterratorio del sitio -ver Fig. 39, capítulo 7-.

8.2.4 Pucará de Uspallata

Para el caso de Pucará de Uspallata se identificó la presencia de un solo estilo de arte rupestre, el Estilo I o circular imbricado (Tabla 31 y 32). Todas las figuras pertenecen a este estilo, son de base circular o lineal -en el caso de los triangulares, con lados sinuosos-, se encuentran en rocas aisladas con ocupación exhaustiva de los paneles, y a

nivel técnico han sido efectuadas mediante piqueteado lineal continuo o piqueteado areal, registrando surco de entre 1 y 2 cm de ancho.

Motivos Pucará de Uspallata			Estilos		Total
			I	s/i	
Figurativos	Antropomorfos	Lineal		1	1
	Tridígito	Triangular	1		1
No figurativos	Simples	Lineal	3	5	8
		Circular		4	4
		Triangular		1	1
	Complejos	Lineal	5	2	7
		Circular	6		6
		Triangular	1	1	2
Total			16	14	30

Tabla 31: Motivos de Estilo I y sin identificar del Pucará de Uspallata

No obstante, hay dos motivos que no se han adjudicado a ninguno de los estilos definidos, aunque presentan características distintivas (Tabla 32). El primero es el antropomorfo (PU-S4P1F1), que cuenta con un adorno en su cabeza - penacho-, rasgos faciales y expresión de movimiento en sus extremidades superiores -parece que levantara sus brazos-. Sus características técnicas, métricas y de ocupación del panel coincidirían en principio con el Estilo I, pero sus cualidades figurativas no, ya si bien hay otras figuras de este tipo de motivos con decoración en su cabeza, en general se trata de las aureolas o prolongaciones de los mascariformes. El otro es un motivo lineal complejo en cuyo extremo aparece un triángulo pequeño; aunque inicialmente se consideró esta figura como un motivo no figurativo -lineal sinuoso-, sus características visuales permiten inferirlo como un serpentiforme (PU-S2P1F7), con particularidades figurativas propias del Estilo I, pero técnicas y métricas del Estilo II. Se volverá a ello más adelante.

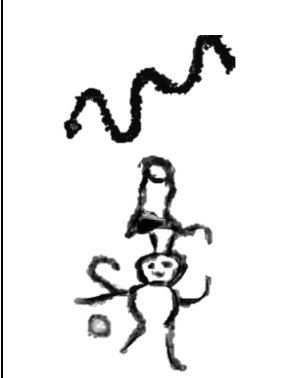
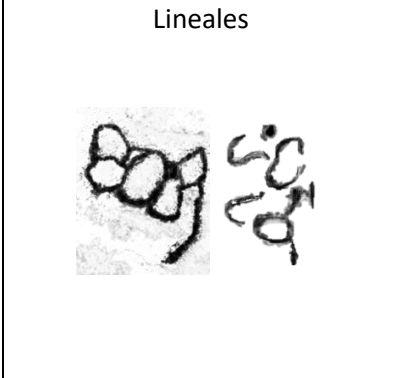
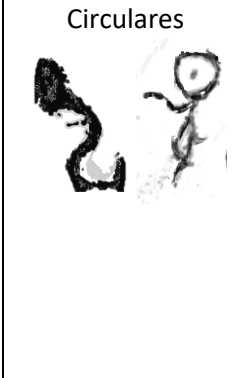

Definición estilística Pucará de Uspallata			
Motivos sin identificar	No figurativos Estilo I		
	Lineales	Circulares	Triangular
			

Tabla 32: Figuras sin identificar y del Estilo I de Pucará de Uspallata.

8.2.5 Santa Elena

En este sitio, las condiciones de conservación influyeron fuertemente en la posibilidad de una definición estilística. Si bien se relevaron los sectores del soporte 1 y se contabilizaron sus figuras, contemplando variables como atributos métricos, técnica, tipo y subtipo de motivo, etc., no son tenidas en cuenta para el planteo de estilos. Esto se debe a que para la definición estilística no basta con las características figurativas/visuales únicamente, sino que es necesario el contexto de cada figura dentro del panel, lo cual no es posible definir debido a la degradación del mismo. De hecho, ni las propias características visuales son fiables, dado que algunas figuras han sido reconocidas parcialmente.

Por tanto, la definición estilística de este sitio se efectúa sólo con las figuras realizadas en el soporte 2 (Tabla 33 y 34). Más de la mitad de las figuras pertenecen al Estilo I, circular imbricado (52%), lo cual se condice con la caracterización que realiza Schobinger (1971: 77) acerca de que en la roca se encuentran en forma extrema *'el estilo curvilíneo irregular'* (p. 77). Son figuras de base circular o lineal, con surcos anchos, concentradas en la parte central y superior derecha del panel, con varias superposiciones entre sí.

El Estilo III también está presente, aunque en mucha menor proporción (8%) pero con al menos un motivo que se repite en tres figuras, el de la cruz inscrita o con reborde. Finalmente, aparecen 3 figuras que pueden adscribirse al Estilo II (4%) motivos no

figurativos de surco fino, ubicados en los costados del panel y con angulosidades marcadas. Las restantes figuras corresponden a motivos que no pudieron ser identificados estilísticamente (36%).

Motivos Santa Elena (S2)			Estilos				Total
			I	II	III	s/i	
Figurativos	Tridígitos	Circular	3				3
No figurativos	Simples	Lineal	8			8	16
		Circular	4			14	18
		Cuadrangular		1			1
	Complejos	Lineal	9	1	5	1	16
		Circular	11	1		2	14
		Cuadrangular			1		1
		Triangular	1				1
Total			36	3	6	25	70

Tabla 33: Estilos en soporte 2 de Santa Elena, divididos por tipos y subtipos.

Estilo I			
Tridígitos	No figurativos		
	Lineales	Circulares	Triangular
Estilo II			
No figurativos			
Cuadrangular	Lineal	Circular	
Estilo III			
No figurativos			
Lineal		Cuadrangular	

Tabla 34: Tipos de figuras según estilo en Santa Elena.

8.2.6 Punta de Vacas 1

Respecto a la **definición estilística** para los motivos de este sitio, sólo se efectuó con las figuras del soporte 2, ya que como se especificó, en el soporte 1 sólo se registraron piqueteados aislados que, si bien son de origen antrópico, no conforman una figura identificable.

Por las características visuales y técnicas de las figuras, de ocupación del panel, las estrategias de visibilización y visibilidad, las particularidades de los motivos en espirales -se desarrolla luego- y la asociación del soporte con un tramo del camino inca, se caracterizan como motivos del **Estilo III**. Los círculos simples no se han adjudicado a ningún estilo, aunque por asociación a los restantes motivos podrían corresponder al mismo grupo estilístico.

8.2.7 Punta de Vacas 2

De las 12 figuras que componen el soporte del sitio Punta de Vacas 2, sólo seis han sido clasificadas estilísticamente, dado que las restantes son motivos no figurativos simples y un antropomorfo sin características particulares.

Se identificaron para el sitio dos estilos: una sola figura que se corresponde al Estilo I y cinco al Estilo II, que se presenta como mayoritario para el sitio (Tabla 35).

Motivos Punta de Vacas 2			Estilos			Total
			I	II	s/i	
Figurativos	Antropomorfos	Lineal		1		1
		Circular			1	1
	Lagarto	Lineal		1		1
	Tridígito	Circular	1			1
	Camélido	Lineal		1		1
No figurativos	Simples	Lineal			3	3
		Circular			2	2
	Complejos	Circular		2		2
Total			1	5	6	12

Tabla 35: Estilos registrados en Punta de Vacas 2.

8.2.8 Portezuelo Colorado

Se analizó el registro rupestre de Portezuelo Colorado en los distintos niveles -soportes, paneles y figuras- y conjugando las diferentes variables. Se establece la presencia de los tres estilos identificados, aunque en proporciones variables, siendo el más presente el Estilo II (36,8% del total de las figuras, y 61,5% si se considera solamente las figuras identificadas estilísticamente) (Tabla 36 y 37).

Motivos Portezuelo Colorado			Estilos				Total
			I	II	III	s/i	
Figurativos	Antropomorfos	Lineal		6	1		7
	Lagarto	Lineal	2	3			5
		Triangular		2			2
		Circular		1			1
	Tridígito	Triangular		3			3
	Camélido	Lineal		2			2
No figurativos	Simples	Lineal	3	4	5	16	28
		Circular		1	1	4	6
		Cuadrangular			1	1	2
	Complejos	Lineal	5	9	3	4	21
		Circular	3	10		1	14
		Cuadrangular			1	1	2
Total			13	40	12	27	92

Tabla 36: Estilos registrados en el sitio Portezuelo Colorado

Además de la definición estilística, es llamativo el bloque que conforma el soporte 9, no sólo porque concentra ocho de las trece figuras identificadas como parte del Estilo I, sino porque además cuenta con una figura que atraviesa todos los paneles del soporte. Se trata de una línea sinuosa (PC-S9P1F3a, PC-S9P2F3b y PC-S9P3F3c) que pasa por los tres paneles grabados formando una escena con los lagartos y otras figuras realizadas sobre ese soporte. En el panel 1 (este) se superpone con un motivo en espiral, en el segundo panel (suroeste) rodea a un lagarto de 25 cm de alto y alta visibilidad por haber sido efectuado completamente por piqueteado areal, además de tener superpuestos algunos piqueteados sobre su surco; y en el tercer panel (noreste), la misma línea forma parte del cuerpo un lagarto lineal de 50 cm de largo. En total, la línea tiene una longitud que supera 1,7 m, con un ancho de surco que oscila entre los 0,8 y 1,8 cm.

Por otro lado, este soporte en particular presenta características distintivas dado que es el de mayor tamaño del sitio (1,2 m de alto por 1,4 m de ancho) y es el único que está alejado del conjunto principal. El resto de los soportes están concentrados aproximadamente 30 metros hacia el sur, en los costados del camino; en cambio, este soporte no sólo está aislado, sino que además está prácticamente emplazado sobre la huella, y desde su posición puede observarse el camino serpenteante (Figura 60).



Figura 60: Soporte 9 del sitio Portezuelo Colorado. **a.** Vista desde arriba del soporte, donde se observa la línea sinuosa que recorre tres paneles; **b.** vista parcial del soporte con el camino serpenteante hacia el norte.





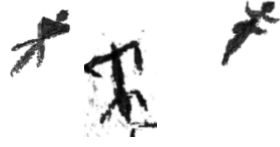
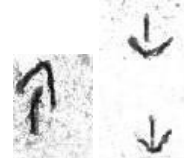


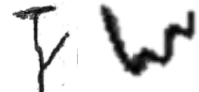


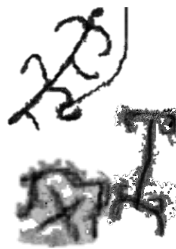

Portezuelo Colorado – Motivos por Estilo			
Estilo I			
Lagartos	No figurativos		
	Lineal 	Circulares 	
Estilo II			
Figurativos			
Antropomorfo 	Lagarto 	Tridígito 	Camélido 
No figurativos			
Circular 		Lineal 	
Estilo III			
Antropomorfo	No figurativos		
	Cuadrangular 	Lineal 	Circular 

Tabla 37: Tipos de motivos según estilo en Portezuelo Colorado.

8.2.9 Petroglifo del Puente

Fueron 26 las figuras identificadas en este soporte, todas en el mismo panel. Diez de esas figuras no pudieron ser adjudicadas a ningún estilo debido a la simpleza de los motivos o la falta de asociación con otras figuras. De las restantes 16, la mayoría (42%)

se corresponden con el Estilo III, mientras que las demás pertenecen al Estilo II (19%) (Tabla 38 y 39).

Como se mencionó en el capítulo anterior, destaca entre los grabados de este sitio algunos motivos que se repiten en sus características figurativas, pero que se diferencian en el aspecto técnico. Es el caso de las cruces con reborde y las volutas simples, que se repiten en el panel, pero con diferente grosor y profundidad de surco. En los próximos apartados se proponen interpretaciones al respecto.

Motivos Petroglifo del Puente			Estilos			Total
			II	III	s/i	
Figurativos	Antropomorfos	Lineal	1			1
No figurativos	Simples	Lineal	1	5	3	9
		Circular		1	4	5
	Complejos	Lineal	1	5	1	7
		Circular	2		2	4
Total			5	11	10	26

Tabla 38: Estilos presentes en Petroglifo del Puente.



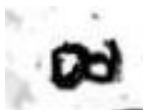
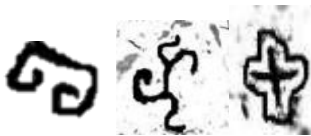

Petroglifo del Puente - Motivos por Estilo		
Estilo II		
Antropomorfo	No figurativos	
	Lineales	Circulares
		
Estilo III		
No figurativos		
Lineales	Circulares	
		

Tabla 39: Tipos de motivos según estilos en Petroglifo del Puente



CAPÍTULO 9

Configuración temporal y espacial del arte rupestre

Dado que para proponer una adscripción temporal de los motivos y los estilos se utilizan referentes variados, cuya existencia (*prácticas*) se registra a lo largo de varios siglos como la arquitectura, la forma de hacer cerámica, la forma de hacer grabados en otros lugares de la macrorregión, etc., se prefiere hablar de una propuesta cronocultural, más que cronológica. Además, se piensa la temporalidad en términos de multiescalaridad o múltiples dimensiones temporales (*sensu* Braudel 1958), entendiendo los cambios estilísticos como coyunturales -tiempos medios-, dentro de una práctica temporalmente estructural, que es la de manufacturar petroglifos. Se trata de una relación entre agencia y estructura, donde la dimensión histórica es un elemento crucial en la comprensión de las prácticas sociales (Armstrong *et al.* 2018).

Ante la imposibilidad de una datación absoluta de los petroglifos y de una vinculación directa de cada estilo a un *momento* particular de la prehistoria regional, se asocia cada estilo a un periodo de los tradicionalmente caracterizados para el área de estudio -se describieron en el Capítulo 3-. En tanto que interesan preguntas referidas a la *práctica* de hacer grabados, este marco cronocultural amplio posibilita entender cómo los motivos y el *hacerlos* fueron mutando en el tiempo e interactuando entre sí. Tal como se explicitó en el capítulo referido a las estrategias metodológicas -Capítulo 6-, las propuestas cronológicas sobre los petroglifos de la cuenca alta del río Mendoza se basan en la definición de estilos, dado que uno de los criterios a utilizar es la comparación de las características morfológicas, visuales y paisajísticas del arte rupestre con otras materialidades factibles de ser datadas por métodos absolutos. No obstante, no es el único criterio, también se incorpora el registro de superposiciones y yuxtaposiciones

para establecer una secuencia de producción -al menos dentro de cada panel. Así, se presentan en este capítulo los referentes visuales y formales que se utilizan para esbozar una cronología relativa para cada estilo. Además, se propone una caracterización de la dinámica social en la que se inserta la práctica de manufacturar petroglifos.

Así, siguiendo la periodización tradicional propuesta para el noroeste de Mendoza -explicitada en el Capítulo 3-, el Estilo I de arte rupestre habría comenzado a desarrollarse durante el periodo Agroalfarero Temprano (500/300 a.C. al 500 d.C.), con persistencia de varios siglos e intensificándose durante el Periodo Medio (siglos VI y XII d.C.) en consonancia con el establecimiento de las personas en asentamientos estables en la parte baja del valle de Uspallata y un cambio importante en su forma de vida derivado de una subsistencia basada en una economía agropastoril; en esta época, el arte rupestre reflejaría prácticas comunes entre las poblaciones del noroeste de Mendoza y suroeste de San Juan, asociadas a la formación de una identidad comunitaria. Por su parte, tanto el Estilo II como el III marcarían un cambio en la forma de *hacer grabados* a partir de la llegada de los incas a la región de estudio, aunque asociados a dinámicas sociales diferentes. El Estilo II aparece vinculado al contacto entre las poblaciones locales con grupos humanos desplazados, posiblemente desde Chile Central, quienes aportan nuevos referentes visuales que se conjugan con la práctica previa de hacer grabados y reelaboran una identidad comunitaria entre *dominados*. Por su parte, el Estilo III coexistiría en el tiempo con el anterior, pero sería propiamente incaico y estaría manufacturado bajo otra lógica, la del Tawantinsuyu apropiándose de nuevos territorios.

A nivel espacial, desde que se instaura la práctica de hacer grabados en la cuenca alta del río Mendoza, los petroglifos se convierten en una forma -entre otras- de 'hacer' paisajes (Criado Boado 1991, 1993, 1999; Santos 2000), de configurar el espacio, posibilitando flujos de información, marcando corredores, rutas e identidades.

Dado que la práctica de grabar las rocas fue mutando con el tiempo, es posible que la forma de configurar el espacio en cada estilo también haya sido diferente, incluso en distintas escalas de análisis: desde la microescala, contexto directo de producción de las figuras hasta una escala mesorregional de análisis e incluso macrorregional (*sensu* Dincauze 2000). Por tanto, en la última parte de este capítulo se consideran tanto la configuración al interior de cada uno de los sitios analizados como los aspectos

microrregionales de cada espacio de concentración de sitios rupestres -el valle de Uspallata y la confluencia de los ríos de Las Vacas, Las Cuevas y Tupungato-; y *mesorregionales*, teniendo en cuenta la cuenca alta del río Mendoza como una unidad. Estas diferentes escalas pueden ser entendidas en términos jerárquicos e inclusivos, permitiendo un análisis progresivo de los resultados desde escalas espaciales pequeñas a otras más amplias, en busca de patrones de mayor extensión espacial (Delcourt y Delcourt 1988). Así, luego de la propuesta cronocultural, se describe la posición de cada estilo -y de ciertos motivos particulares- en los sitios, junto con el análisis de las estrategias visuales de cada uno y la relación de los sitios rupestres con otros sitios arqueológicos y rutas de movilidad. Luego, se indaga en la distribución de los estilos en la mesorregión (cuenca alta del río Mendoza), haciendo énfasis en una perspectiva comparativa entre las microrregiones -localidad de Punta de Vacas y adyacencias, y valle de Uspallata- y en la localización de los grupos estilísticos en cada uno de estos espacios.

9.1 Estilo I

A nivel formal, este estilo está caracterizado por motivos imbricados, de geometría preferentemente circular o lineal imbricada, surcos anchos y ocupación central y exhaustiva de los paneles. En este sentido, interesa la comparación de los patrones visuales del arte con la expresión visual de otras materialidades, como lo son para este caso la cerámica y la arquitectura, sumado a un motivo característico del estilo, los mascariformes o antropomorfos aureolados.

9.1.1 Referentes visuales y formales

Los atributos visuales del arte rupestre de este estilo encuentran relación con la decoración de la cerámica gris, de producción local y cuyas fechas corresponden a lo caracterizado como **periodo Alfarero Temprano y Medio**⁶⁸ (ver Capítulo 3 de esta tesis).

⁶⁸ En una síntesis que plantean Carosio y Ots (2020), describen que el contexto más temprano para la tecnología cerámica en el centro de Mendoza está fechado en 2200 años AP (Marsh 2017), aunque recién a partir de 1500 años AP es más frecuente la presencia de alfarería decorada o con pastillaje. A partir de ello se distingue el periodo alfarero Temprano (2200-1500 años AP) del Medio (1500-450 años AP), generalmente asociado al estilo Agrelo.

Este complejo cultural cerámico, como lo llama Terraza (2020), se denomina Agrelo (Canals Frau 1956; Canals Frau y Semper 1956), y se caracteriza

'por tener grandes vasijas restringidas, de cuerpo globular con base apuntada y truncada, con cuellos rectos y altos, bases plano o plano-convexas y con decoraciones geométricas, incisas o imbricadas (unguiculada); vasijas abiertas caracterizadas por tazones, pucos grandes con aletones oblicuos y decoración imbricada, y pucos alisados (Canals Frau 1956; Canals Frau y Semper 1956; Michieli 1974.)' (Prieto Olavarría y Tobar 2017: 146-147).

Es necesario destacar que dentro del complejo cultural Agrelo existe amplia variabilidad, tanto a nivel decorativo y morfológico (ya descrito por Canals Frau y Semper en 1956), como a nivel de composición de pastas (Prieto Olavarría y Castro de Machuca 2015; Prieto Olavarría *et al.* 2017; Frigolé 2017; Carosio y Ots 2020). Esta variabilidad composicional y tecnológica se atribuye al intercambio y la movilidad de grupos trashumantes, a cambios ambientales y económicos, y a procesos demográficos (Prieto Olavarría *et al.* 2016; Frigolé 2017). Interesa aquí las formas decorativas de esta cerámica, la disposición de las decoraciones y su patrón de distribución, tanto temporal como espacial.

En cuanto a la decoración, se estableció desde el momento de su caracterización, tres tipos decorativos para esta cerámica (Canals Frau y Semper 1956; Canals Frau 1956): decoración estriada, incisa e imbricada. La primera consiste en series de líneas débilmente incisas y más o menos paralelas hechas con un instrumento de punta fina. La segunda aparece en el cuello o parte superior de la vasija y consiste en apretadas series de líneas que suben y bajan en diagonal formando chevrones, líneas quebradas en formas de escalera o series rítmicas de puntos alargados, todas formas realizadas con un instrumento de punta roma. Por último, la decoración imbricada -también denominada corrugada o unguiculada (Prieto Olavarría y Tobar 2017; Prieto Olavarría *et al.* 2017)- aparece en el vientre o parte inferior de las vasijas.

Los autores también explicitan que a partir de 500 a 350 años AP se desarrolla el periodo alfarero Tardío, denominado Viluco, que se vincula a la dominación incaica regional y a parte del periodo colonial; no obstante, el rango cronológico inferior del periodo Tardío se superpone en algunos sectores con el rango superior del periodo Medio (Carosio y Ots 2020: 299).

Se considera que hay semejanzas visuales entre los motivos del arte rupestre de este estilo y el tercer tipo de decoración cerámica descrito para el tipo Agrelo, así como con la decoración adosada a las vasijas mediante pastillaje (Chiavazza *et al.* 2021). En el primer caso, los motivos redondeados, de geometría circular o lineal, densamente realizados sobre la superficie en lugares centrales de los paneles, con predominancia de formas no figurativas por sobre figurativas -el Estilo I se compone de un 80% de motivos no figurativos-, y que además presentan dificultad a la hora de identificar figuras individuales por la densidad en la ocupación del espacio, remiten visualmente a algunos patrones decorativos de la cerámica identificada como propia del periodo Agroalfarero Temprano y Medio, cuya fecha inicial se estima en 2200 años AP (Marsh 2017). En cuanto a la decoración mediante pastillaje, si bien es menos frecuente, en los casos en que se han recuperado fragmentos con estas características, responden a motivos lineales de bordes redondeados y rostros humanos y que coincide con un momento de sedentarización de las poblaciones locales, cambios en los patrones de subsistencia y aumento de la densidad demográfica (Figura 61).

La cerámica de la 'cultura Agrelo', sobre todo en su variedad incisa, presenta similitudes con la alfarería de la 'cultura Calingasta', que se desarrolla en el valle homónimo en la provincia de San Juan. La relación entre ambas ha sido planteada por Gambier (1977, 1993), que propone que Agrelo sería una expresión de Calingasta en Mendoza en tanto que su fecha de inicio (*ca.* 550 - 650 d.C.⁶⁹) coincidiría, al menos para el valle de Uspallata, con el ingreso de rasgos del periodo Calingasta Temprano desde el valle sanjuanino homónimo. Esto fue observado previamente por Canals Frau y Semper (1956), cuando amplían la zona de hallazgos de cerámica Agrelo hasta la cuenca del río Jachal -que incluye el valle de Calingasta-. Schobinger (1971) también postuló la relación entre los valles de Calingasta y de Uspallata para la época en la que habría existido esta 'cultura'⁷⁰, considerando que Agrelo se habría originado en Uspallata como extremo sur

⁶⁹ Tal como resume García (2010a: 81), para el caso de los desarrollos aldeanos de Valle de Calingasta, Gambier (1995: 15-17) planteó cambios producto de la llegada sucesiva de grupos de inmigrantes provenientes del sur del Valle de Iglesia ("*fase Punta del Barro*"), del Norte Chico chileno ("*Cultura El Molle*") y del Noroeste argentino ("*Cultura de la Aguada*"), y que "*con el posible liderazgo de la fase Punta del Barro, estos tres grupos se aculturaron mutuamente y dieron comienzo a la Cultura Calingasta*" (caracterizada entre otras cosas por la cerámica gris incisa).

⁷⁰ En general, los autores que primeramente se dedicaron a la caracterización de la cerámica Agrelo -y en general a la tecnología cerámica-, como Juan Semper, Salvador Canals Frau, Mariano Gambier, Humberto Lagiglia, Juan Schobinger, han utilizado el término de 'cultura' en el sentido que le otorga la arqueología histórico cultural (una síntesis al respecto proporciona el trabajo de Sugañes y Franchetti, 2012). No es objeto de esta tesis discutir la terminología adecuada ni las

de Calingasta, con influencias del noroeste argentino y trasandinas. De hecho, él describe que los sitios rupestres de Uspallata que registra -Cerro Tunduqueral, Santa Elena, El Peñón, Uspallata Usina Sur-

'deben ser atribuidos a las culturas agroalfareras posteriores [...] al siglo IV en el norte de San Juan, y al siglo V o VI en el sur de esta provincia y sus respectivas zonas limítrofes. Se trata de los grupos [...] de Uspallata-Agrelo en el sector sur, que en conjunto llegan hasta el siglo XV.' (Schobinger 2009b: 53)

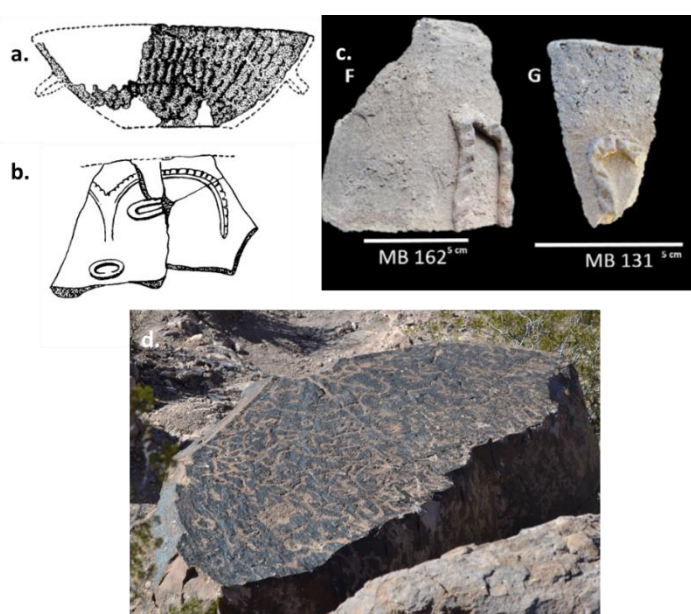


Figura 61: Similitudes visuales entre la cerámica Agrelo y el arte rupestre del Estilo I. **a.** Cerámica imbricada (Lámina XVII, Canals Frau y Semper 1956); **b.** Fragmento de Cerámica Agrelo con rostro humano (Lámina XVI, Canals Frau y Semper 1956); **c.** fragmentos con decoración por pastillaje inciso obtenidos en la excavación del Memorial de la Bandera (Chiavazza *et al.* 2021, Figura 8); **d.** expresión del Estilo I en el soporte 1 del Grupo 2 de Cerro Tunduqueral.

El estilo cerámico en estos primeros tiempos de tradiciones alfareras no es lo único que comparte el registro arqueológico del noroeste de Mendoza y suroeste de San Juan. La arquitectura doméstica es otro rasgo característico del periodo, con estructuras habitacionales semisubterráneas, de planta circular-ovalada (Gambier 1977, 1988; Durán *et al.* 2002; Cortegoso 2006; Gasco *et al.* 2011; Marsh y Estrella 2014; Zárata y Estrella 2020;

implicancias del concepto, se utiliza en tanto que se cita a los arqueólogos pioneros. Lo que interesa fundamentalmente de estas tecnologías cerámicas son las características visuales de los patrones decorativos.

Chiavazza *et al.* 2021), con fechados que van desde 2160 a los 1100 años cal. AP (Marsh y Estrella 2014; Chiavazza *et al.* 2021). Si bien es cierto que la arquitectura es una realidad funcional relacionada con la necesidad de abrigo y protección, también es una materialidad compleja, donde coexisten lo simbólico con lo meramente funcional, pudiendo ser entendido como un código de comunicación visual que se ajusta a códigos de formas y sintaxis espacial (Bouissac 1998, Foucault 1984 y Moore 1996, citados en Troncoso 2008:81)

La circularidad es lo que define la forma visual que adquieren las denominadas ‘casas pozo’, en las que además se registra cerámica del tipo Agrelo-Calingasta, cultígenos, material lítico asociado a actividades de molienda o a diferentes actividades domésticas no especializadas (Gasco *et al.* 2011, Chiavazza *et al.* 2021) diferentes restos óseos faunísticos, entre otros (*e.g.* Gambier 1977; Gasco *et al.* 2011; Marsh y Estrella 2014; Chiavazza *et al.* 2021) (Figura 62). Además, se registró para estas unidades domésticas, diferentes hornillos -siempre circulares- en sus alrededores, cuya funcionalidad puede haber implicado tanto la cocción de alimentos como de vasijas y formas cerámicas (Gambier 1977; Gasco *et al.* 2011, Zárata y Estrella 2020; Chiavazza *et al.* 2021).

En cuanto a las estructuras habitacionales descritas, Gasco y coautores (2011) plantean que la casa pozo hallada en el sitio San Ignacio (Potrerillos) resulta ‘*notablemente similar a las estructuras habitacionales halladas en la provincia de San Juan*’ (Gasco *et al.* 2011: 149), que presentan además los mismos fechados; la comparación lleva a suponer a los autores una filiación cultural entre los pobladores de ambas zonas en el lapso de tiempo descrito (s. III-VIII d.C.).

Por otra parte, ciertas materialidades halladas en sitios habitacionales de este periodo sostienen la hipótesis de contactos de las poblaciones locales con las de la vertiente occidental de la cordillera. Por ejemplo, entre la cerámica hallada en San Ignacio, si bien la mayor parte corresponde al grupo estilístico Agrelo-Calingasta, de producción local y con funcionalidades variadas, se registraron fragmentos que podrían ser similares a algunas formas que se encuentran dentro del repertorio del Complejo El Molle, característico de la cuenca del río Limarí, en el norte semiárido de Chile. Al respecto, Gasco y coautores (2011) plantean que, dado que las necesidades cotidianas estaban cubiertas por la cerámica de manufactura local, esta cerámica alóctona puede haber sido un bien de prestigio que circulaba junto a otros bienes en una red extra-

regional, o que habría sido fabricada localmente siguiendo patrones similares a los de los complejos de la vertiente occidental de la cordillera, cuyo conocimiento sería el resultado de procesos migratorios (Gasco *et al.* 2011:156). Sobre ello, Gambier (1993) ya había postulado un incremento de las redes de intercambio entre las poblaciones del sur de San Juan, el noroeste argentino -la *cultura* Aguada específicamente, algo que se desarrollará más adelante- y la cultura de Molle, del Norte Chico Chileno.

Algo similar sucede con la descripción de los materiales recuperados en las estructuras habitacionales del Memorial de La Bandera, donde los autores describen que entre las materias primas líticas halladas se destacan, además de las rocas locales, otras exóticas como la combarbalita -que se utilizó para formar un gancho de propulsor-, proveniente del Norte Chico Chileno (Chiavazza *et al.* 2021).

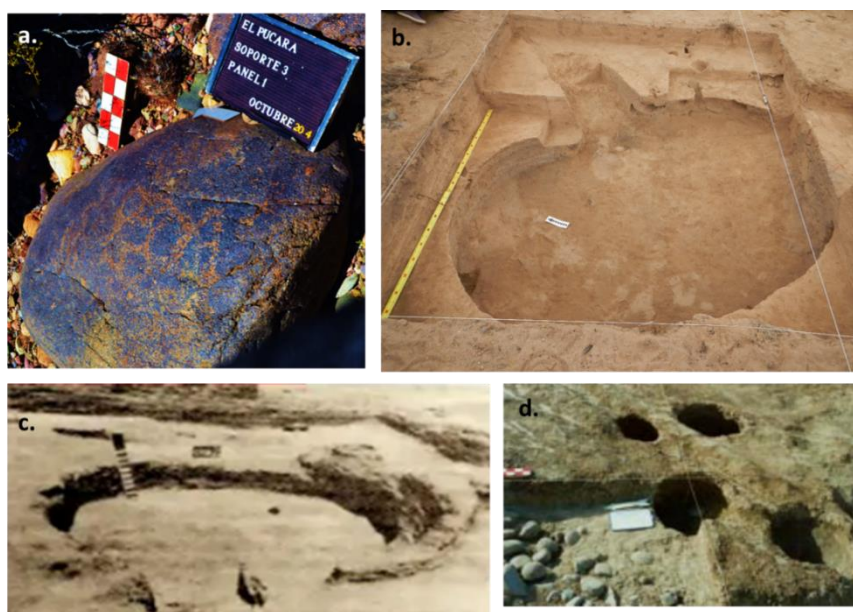


Figura 62: Estructuras habitacionales y otras de patrones circulares. **a.** Soporte del Pucará de Uspallata donde se observa un motivo tipo del Estilo 1 en el centro del panel (fotografía retocada digitalmente; **b.** fotografía de la casa-pozo excavada en octubre de 2019 durante tareas de rescate arqueológico por una obra vial (Zárate y Estrella 2020); **c.** casa-pozo excavada por Gambier en el sitio Cerro Calvario, valle de Calingasta (Gambier 1977); **d.** Hornillos excavados en el valle de Potrerillos (Gasco *et al.* 2011, Figura 5).

Por último, para la cronologización de este estilo y en consonancia con los hallazgos descriptos que sostienen intercambios entre los grupos locales y los de la vertiente chilena, se retoma la recurrencia de un motivo particular, los llamados

antropomorfos aureolados, mascariformes o cabezas-tiara. Estos motivos están presentes en el arte rupestre analizado en esta tesis, en sectores de los valles andinos de San Juan, y en la vertiente occidental de la cordillera. En el valle de Uspallata particularmente, se registran tres figuras que se corresponden con este motivo: en Cerro Tunduqueral, en Uspallata Usina Sur y en el Petroglifo del Peñón. Desde hace varias décadas los investigadores han notado similitudes entre el registro rupestre de estas regiones (Schobinger 1962, 1982a, 2009d; Niemeyer 1977; Sabatini y Terraza 2013; Zárate *et al.* 2020; entre otros), en consonancia con los hallazgos de materialidades arqueológicas datadas a comienzos de lo que constituye el periodo Agroalfarero o Alfarero Temprano y Medio (*e.g.* Gambier 1993; Sanhueza *et al.* 2003; Gasco *et al.* 2011; Da Peña *et al.* 2016; Chiavazza *et al.* 2021).

Sobre la distribución de los diseños mascariformes, además de los tres enunciados para el valle de Uspallata, Sabatini y Terraza (2013) identifican cuatro en la provincia de San Juan, aunque solo dos en el centro oeste y suroeste, respectivamente: en el sitio Quebrada de Aguas Blancas (departamento de Iglesia) describen un mascariforme con rostro -cejas, ojos, nariz y mentón- con tocada semicircular en cuyo interior existe una decoración de apéndices lineales en forma vertical; y en el sitio los Colorados de Barreal (departamento de Calingasta), donde describen una cabeza coronada por una gran aureola decorada internamente por líneas sinuosas. En Chile, las cabezas-tiara son más: en el valle El Encanto, sitio-tipo para caracterizar el Estilo Limarí, se registraron 13 de estos motivos confeccionados mediante grabado profundo, 10 efectuados mediante la técnica de surco superficial, y dos realizados con una combinación de grabado y pintura. Emparentados a estos motivos, se registraron algunas cabezas mascariformes con *atributos cefálicos con rayos divergentes superiores* (Ballereau y Niemeyer 1999) en la zona del llano de San Agustín, zona oriental del valle del río Hurtado, y en el río Grande, afluente del río Limarí (Sabatini y Terraza 2013). Las autoras proponen la repetición de estos motivos en ambas vertientes de la cordillera muestra vínculos entre los grupos que ocuparon la macrorregión, que eligieron elementos comunes de amplia circulación, que expresarían lazos comunitarios, de parentesco o de vecindad que persistieron y fueron recreados, pero que con el tiempo cobraron significaciones diferentes al ser incorporados a contextos políticos, económicos e ideológicos disímiles al original (Sabatini y Terraza 2013: 141).

Respecto a lo cronológico, Schobinger (1982) sostuvo que a partir de las analogías que pueden establecerse entre las características morfológicas y de manufacturación entre estos motivos particulares, que la relación entre el arte rupestre del Centro Oeste argentino y el Norte Chico Chileno son evidentes. Rescata que los mascariformes han sido asignados a la cultura agroalfarera El Molle, entre los 200 y 300 años d.C., mientras que sus análogos en San Juan se adjudican a los siglos IV y V d.C., y los del norte de Mendoza en los siglos VII y VIII d.C. Por tanto, la tendencia temporal apoyaría el origen trasandino del complejo de motivos mascariformes y su posterior desarrollo en el centro oeste argentino. El criterio de cronologización no es explicitado por parte del investigador, aunque se estima que puede deberse a la variabilidad del motivo en cada región, tanto en lo figurativo como en lo técnico, y a la aplicación de criterios evolutivos para los cuales mientras más complejo sea un diseño, más reciente es en el tiempo.

Como se mencionó, en el Centro Norte de Chile también se han registrado este tipo de motivos que fueron identificadas como máscaras asociadas a aspectos mágico-simbólicos (Iribarren 1954a, en Troncoso *et al.* 2008), sobre todo en el sitio El Encanto, desde el cual se tipificó el denominado Estilo Limarí, asociado al complejo cultural El Molle a partir de excavaciones cercanas y en los emplazamientos con arte (Ampuero y Rivera 1971; Mostny y Niemeyer 1983), y cronologizado por tanto como parte del Periodo Alfarero Temprano. A pesar de esta cronologización inicial, Troncoso y coautores (2008), para este sitio en particular proponen la realización de arte rupestre como parte de distintas dinámicas de ocupación del espacio, discutiendo la proposición cronológica tradicional. Para ello, se basan en diferentes aspectos constitutivos del arte, como la técnica en la que se efectúan los motivos -que se inicia con las pinturas, continúa con las máscaras de surco profundo y acaba con los grabados de surco no profundo-, su diseño y las superposiciones en un mismo panel. De esta manera, se registran tres conjuntos estilísticos, correspondientes a diferentes periodos de la prehistoria local: 1) pinturas, Periodo Arcaico Tardío; 2) cabezas tiara con técnica de surco profundo y círculos con apéndice, Período Alfarero Temprano; y 3) diseños esquemáticos con técnica de surco superficial, figuras antropomorfas y zoomorfas, sumado a algunas cabezas tiara, rostros y diseños diversos con técnica de surco profundo, Período Intermedio Tardío (1000-1400 d.C.) y Tardío (1400-1536 / 1541 d.C.) (Sánchez *et al.* 1999, Pavlovic *et al.* 2004). En cuanto a las cabezas-tiara registradas en cada uno de estos estilos, por su semejanza visual (composición a partir de rostros circulares con grandes atavíos

cefálicos decorados con diseños interiores), técnica (surco profundo y bien marcado) y de ocupación del espacio (motivos en coexistencia con otros tipos de técnica pero sin asociación a otros antropomorfos), los mascariformes descritos para el valle de Uspallata se corresponderían con los del segundo conjunto estilístico, el cronologizado para el Periodo Alfarero Temprano.

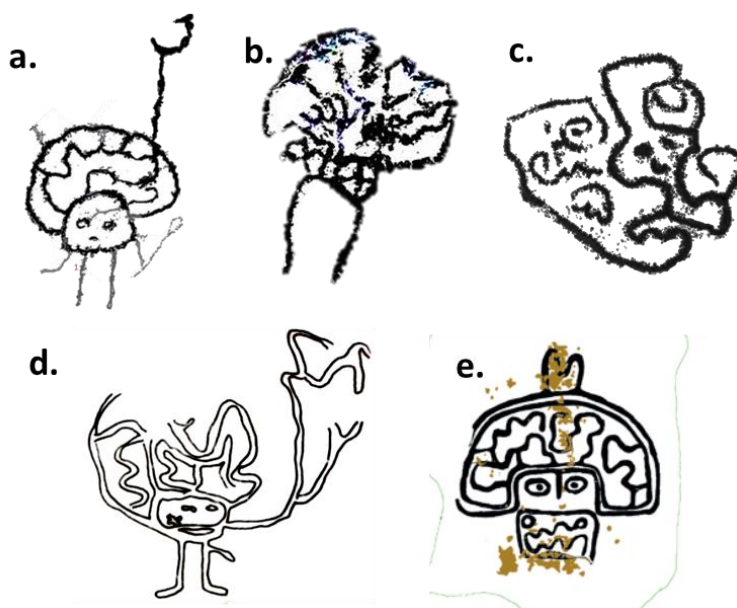


Figura 63: Motivos mascariformes en el área de estudio y zonas aledañas. **a.** Cerro Tunduqueral; **b.** Uspallata Usina Sur; **c.** Petroglifo del Peñón; **d.** Los colorados de Zonda (San Juan) (Sabatini y Terraza 2013, Tabla 1); **e.** Valle El Encanto (Ovalle, Chile) (Troncoso *et al.* 2017, Fig. 2)

9.1.2 Propuesta cronocultural

En síntesis, este Estilo de arte rupestre habría surgido durante el Periodo Agroalfarero Temprano, consolidándose en el Agroalfarero Medio. Se interpreta que la *práctica* de hacer grabados habría germinado junto con los primeros ceramistas, en relación con la misma práctica -contemporánea- en el valle de Calingasta de San Juan (Gambier 1977, 2000). Ciertas pautas visuales y formales con las que empezó a decorar la cerámica -en diálogo con referentes visuales de otras materialidades- habría provisto los códigos comunicativos para la generación de motivos rupestres compartidos sobre todo en las áreas de mayor concentración demográfica -ver perspectiva microrregional,

en este Capítulo-. La práctica de hacer grabados habría permitido en estos primeros momentos de asentamiento permanente de las poblaciones en el territorio, el anclaje espacial y una mayor permanencia temporal de la información colectada -en tanto la perdurabilidad de los grabados- por una o más personas, posibilitando que esta información circule entre las personas que compartían el código comunicacional (Wobst 1977). Así, el arte contribuiría a generar y mantener en el tiempo redes de comunicación visual y circulación de información sobre identidad grupal (Wobst 1977), marcando identidades y/o territorios, creando y manteniendo lazos sociales que posibilitaron la socialización del paisaje y el ordenamiento del uso del espacio (David y Lourandos 1998).

A partir del periodo Agroalfarero Medio es que se habría comenzado a ocupar las márgenes del arroyo Uspallata con el propósito de cultivar, lo que conllevó que las personas dedicaran una cuota importante de trabajo en la derivación de las aguas del arroyo y en el mantenimiento de los campos de cultivo. Posiblemente, esta situación hizo que se diera una necesidad creciente de coordinación de actividades y colaboración interna, en conjunto con una disminución de la movilidad, un aumento de la *territorialidad* y una potenciación del flujo de bienes e información a través de redes de intercambio (Durán y García 1989; Bárcena 2002; Durán y Mikkan 2011; Marsh *et al.* 2022). Todo esto puede explicar que las personas, al pasar mayor cantidad de tiempo en el territorio, empezaran a generar cierto sentido de pertenencia al mismo, asociado a la voluntad de significar el *paisaje* (Criado Boado 1993; Santos 2000) mediante distintos mecanismos, entre los que se encuentra el arte rupestre. Es que el arte no sólo apropia el espacio, convirtiéndolo en paisaje vivido, sino que también es una estrategia de socialización dentro y entre los grupos humanos (Taçon 1994).

Así, los petroglifos aparecerían como una práctica asociada a delimitar espacialmente el paisaje y cohesionar el grupo social, como una actividad comunitaria⁷¹ relacionada al '*habitar*', entendiéndolo como la forma de hacer del paisaje el lugar de pertenencia (Vigliani 2011)-. Es decir, el arte aparece no sólo como forma de apropiarse del paisaje, sino que además funcionaría como un modo de cohesión del grupo de

⁷¹ Así entendida la práctica en función al contexto temporal en el que se desarrolla, no es relevante entender *quién* está a cargo de la manufactura de los petroglifos en términos de sujetos individuales, sino que interesa que se destaca que la *agencia* desde la cual se actúa está constituida socialmente.

personas, en tanto la identidad grupal se va constituyendo en relación a la interacción social (Hernando 2018), entre las personas y entre ellas con el entorno y demás actantes. Dado que en este proceso de constitución de la *identidad relacional* ((Vigliani 2016; Hernando 2018), son importantes los procesos discursivos y simbólicos que influyen en las rutinas y prácticas cotidianas, el arte se presenta como particularmente eficiente, en tanto su perdurabilidad en el tiempo le confiere ventajas para la comunicación y la memoria (*sensu* Nora 1994), es decir, permite conocer y re-conocer el mundo -para aquellas personas que comparten el código comunicativo intrínseco- a partir de un acervo de experiencias previas, propias y ajenas, a través de la interacción social (Thomas 2004; Vigliani 2016; Hernando 2018). Los petroglifos, a través de sus roles en la comunicación, se convierten en objetos que encarnan códigos y categorías y forman parte de redes de relaciones; por tanto, cada uno de los actores que confluye en los sitios comparte un conjunto de significados y experiencias con otros, convirtiéndose en espacios públicos que articulan a distintos miembros de la comunidad (Sorensen 1997).

Finalmente, la cronologización propuesta para este Estilo de arte rupestre no implica necesariamente que la práctica asociada a su manufactura haya concluido hacia el 1400 d.C., sino que puede haberse mantenido, con menor intensidad, en los siglos posteriores -ver superposiciones y yuxtaposiciones, más adelante en este capítulo-. Las transformaciones ocurridas durante el periodo en que la región estuvo bajo control incaico, con las dinámicas sociales consecuentes, habrían provocado un cambio en la práctica, adoptando nuevos referentes visuales y quizás, confiriéndole nuevas funciones al arte rupestre.

9.2 Estilo II

En este caso, el estilo se define por motivos cuyas características predominantes son las formas lineales, cuadrangulares o triangulares cuyas angulosidades aparecen bien marcadas, situados en soportes distribuidos en la extensión de los sitios. En lo que a estrategias visuales se refiere, la visibilidad es baja -tienen poco control visual hacia el entorno y otros soportes-, mientras que la visibilización denota que los soportes donde se presenta este estilo pueden ser observados desde varios puntos, lo que se acentúa por la técnica utilizada, con la que se han logrado surcos profundos y bien contrastados. En

cuanto a las ocupaciones del panel, las representaciones figurativas de este estilo se ubican en las esquinas de los paneles o en los costados, y en su forma general son más altas que anchas.

Se postula que este estilo habría surgido a partir de las transformaciones producidas con la **llegada de los incas a la región** (ca. 1400 d.C.), quienes desplazaron poblaciones desde la vertiente occidental de la cordillera (Bárcena y Román 1990; Bárcena 1998b, 2002; Schobinger 2009a; García 2010b, 2010; Gasco *et al.* 2022). Estas personas desplazadas, con una tradición previa de manufacturar grabados, además de su vinculación con el imperio se relacionaron con las poblaciones locales. De esta dinámica social entre *mitimaes* y quienes desde generaciones previas vivían en el área de estudio -sobre todo en el valle de Uspallata-, habría surgido una nueva forma de hacer grabados, en la que se mantienen en líneas generales la técnica y los lugares de emplazamiento del Estilo anterior, pero se incorporan nuevos referentes visuales.

9.2.1 Referentes visuales y formales

A nivel formal, los grabados de este estilo, sobre todo los motivos lineales y circulares, presentan una alta similitud visual y semiótica con los descritos como Estilo I para la cuenca alta del río Aconcagua y zonas adyacentes (Troncoso 2002, 2003, 2005, 2008a) (Figura 64); también con algunos motivos decorativos cerámicos asociados al estilo Viluco, y una semejanza visual -no formal- con la cerámica Agrelo en su variedad incisa.

Respecto al mencionado Estilo I del arte rupestre de los valles centrales chilenos, se lo adjudica cronológicamente al Periodo Intermedio Tardío (PIT) (900/1000 - 1430 d.C.) (Sánchez 2004; Cornejo 2004; Troncoso 2008a). Esta propuesta cronológica del arte de Chile Central se basa fundamentalmente en la comparación de la semiótica rupestre con los patrones decorativos de la cerámica Diaguita. Así, este grupo estilístico

'puede ser definido como un sistema semiótico fundado en la figura compuesta, la solidaridad entre los significantes y con una orientación hacia su exterior. Los elementos que constituyen este estilo son mínimos: el círculo y la línea; pero una

infinidad de motivos diferentes se producen a partir de su combinación'. (Troncoso 2005: 24)

En su definición, el autor agrega que la yuxtaposición de líneas de motivos simples es la que genera motivos complejos, con apéndices y decoraciones -fundamentalmente los primeros-. En cuanto al Estilo II de arte rupestre que se define en esta tesis para la cuenca alta del río Mendoza, se registran los mismos elementos geométricos que en el Estilo I de arte rupestre que la cuenca del Aconcagua como fundamentales en la constitución de las figuras: el círculo es la forma base del 45% de las figuras de este estilo, mientras que la línea lo es en el 54% de las figuras.

Además, este Estilo I de la cuenca del Aconcagua aprovecha exhaustivamente los soportes donde se emplaza; no se concentran los grabados en determinados puntos de los paneles sino que se dispersan por la superficie disponible, siguiendo un lineamiento oblicuo y '*proyectando imaginarias líneas verticales*' (Troncoso 2005: 25) -lo que coincide con la tendencia de las figuras del Estilo II definido en esta tesis, ubicadas en los bordes, centros y esquinas de los paneles, pero sin concentraciones evidentes-.

En cuanto a los motivos figurativos, son minoría en este estilo en relación a los motivos no figurativos: para el caso de los antropomorfos, se los describe como mayoritariamente simples o esquemáticos, y en el caso de presentar decoración, lo hacen en su cabeza, y en algunos casos el sexo aparece levemente marcado con una línea hacia abajo del tronco sugiriendo un pene; en cuanto a los zoomorfos, son camélidos en su mayoría formados por líneas horizontales de las que se desprenden dos o cuatro líneas perpendiculares formando las patas; en algunos casos están marcados orejas y colas. En todos los casos, la técnica de ejecución corresponde a piqueteado lineal continuo (Troncoso 2008: 60). Esta descripción de motivos se corresponde con la efectuada para el Estilo II definido en esta tesis (ver Tabla 27, *ut supra*), aunque varía la proporción y variedad de figurativos: 47% de antropomorfos, 20% de tridígitos, 20% de camélidos y 13% de lagartos.

El autor de referencia afirma que los dos principios estructurantes básicos del Estilo I del arte rupestre de la cuenca del río Aconcagua son la ordenación oblicua del espacio y la presencia de la figura compuesta, lo que guarda similitudes con la cerámica

del PIT, específicamente la del tipo Diaguita (Troncoso 2008: 84) (Figura 64). Troncoso (2008) aclara que no hay similitudes iconográficas, pero sí que, al definirse esta alfarería por la decoración geométrica, el uso de la línea, la baja visibilidad de la figura individual y el ordenamiento oblicuo de los diseños dentro del espacio representacional, presenta compatibilidad estructural con el Estilo I definido para dicha región. Este tipo de cerámica aparece en sitios de este periodo en el valle superior del Aconcagua y sus tributarios, en algunos casos como monocomponente y en otros, en conjunción con cerámica de la llamada 'Cultura Aconcagua' (Sánchez 2004; Pavlovic 2004), tipo Aconcagua Salmón y tipo Aconcagua Rojo Engobado -en ambos casos, la decoración cerámica es geométrica, pero el uso del espacio y las estrategias para la conformación de figuras complejas es diferente-.

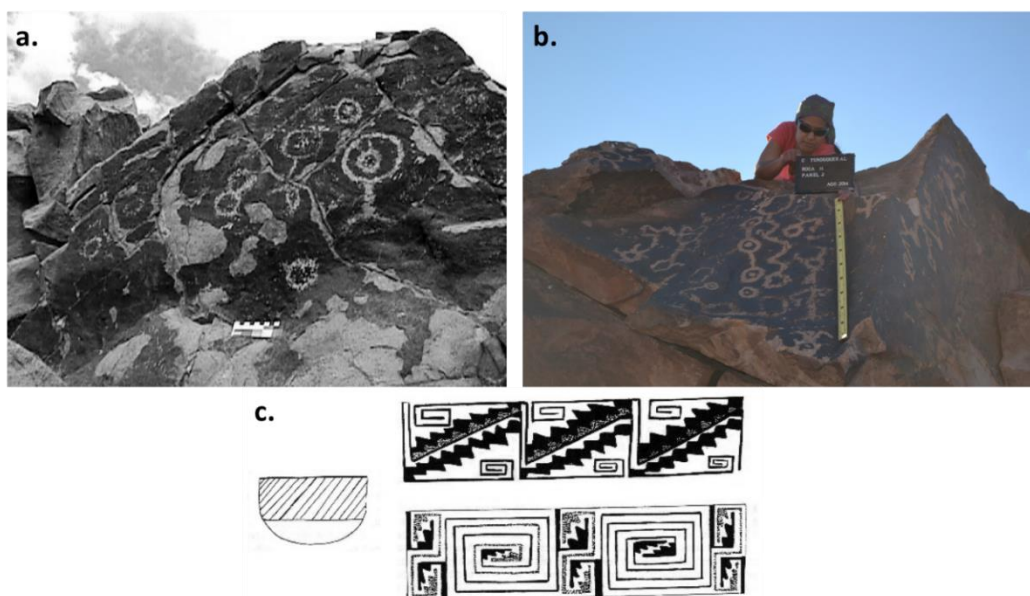


Figura 64: Relación entre el Estilo I de arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua y el Estilo II de la cuenca superior del río Mendoza. **a.** Sitio con grabado del PIT, Cerro Paidahuen (Troncoso 2005, Fig. 2: 26); **b.** Panel con concentración de figuras de Estilo II, Cerro Tunduhual; **c.** Cerámica del PIT (Troncoso 2005, Fig. 4: 29)

Además de la semejanza formal con el Estilo I de arte rupestre de la cuenca superior del Aconcagua, en Chile Central, el Estilo II de arte definido para la cuenca alta del río Mendoza tiene algunos puntos de contacto con la decoración de la alfarería de producción local. Si bien se mencionó anteriormente algún tipo de similitud visual entre

el patrón decorativo de la cerámica Agrelo tipo incisa y este estilo, esta similitud es apenas visual (algunas líneas zigzagueantes) sin llegar a ser una relación formal: la disposición de las figuras en el soporte no coincide -tiende a ser de estructura horizontal en la cerámica-, ni la forma base de la constitución de figuras, que para esta tradición cerámica es casi exclusivamente la línea. No obstante, dada la larga extensión temporal de este tipo cerámico, no se descarta algún tipo de relación entre las materialidades, en tanto que la producción del Estilo II podría haber tomado algunos elementos de la cerámica pre y coexistente.

Viluco es otra de las tipologías cerámicas de la región de estudio -además de Agrelo-, con la que se puede vincular este Estilo II de arte rupestre. Dos interpretaciones principales existen sobre el origen de esta tradición alfarera⁷²: por un lado, la que vincula su surgimiento, hacia 1300 d.C., en base a evoluciones locales e influencias de grupos de Chile Central -fundamentalmente, grupos productores de la cerámica Aconcagua Salmón-, lo que llevó a proponer dos fases, una Viluco I (1300-1450 d.C.) y una Viluco II (1450-1650 d.C.) a partir de la introducción del Inca (Lagiglia 1978). Por otro lado, la propuesta de su desarrollo a partir del ingreso del Inca al área (García 1996, 2009; Ots 2007, 2008; Cahiza 2008; Prieto Olavarría 2012, entre otros). Si bien su origen ha sido discutido (Lagiglia 1978; Bárcena y Román 1990; García 1996; Cahiza y Ots 2005; Prieto Olavarría 2012), actualmente se asume que es el tipo cerámico 'inca local' o 'Inca Mixto', alfarería de producción local manufacturada en el contexto de las relaciones entre dominados y dominadores (García 1996; Ots 2007; Prieto Olavarría 2012).

Respecto a los atributos visuales de esta cerámica, que es lo que interesa como indicador cronológico asociable a la producción de arte rupestre Estilo II, Tobar (2016) y Prieto Olavarría y Tobar (2017) efectuaron un análisis de las decoraciones y formas que adquiere esta tradición alfarera. La decoración pintada de la cerámica Viluco se caracteriza por su carácter no figurativo y geométrico, y si bien hay varios diseños y patrones que son propios de la iconografía incaica, la mayor parte de los diseños están también presentes en la iconografía Diaguita Inca, por lo que proponen que los motivos pintados ingresaron al centro oeste argentino a través de los mitimaes provenientes de la vertiente occidental de la cordillera (Prieto Olavarría y Tobar 2017; Terraza y Auteri 2020). Mientras que algunos de los patrones decorativos pintados en la alfarería son

⁷² No es objeto de esta tesis profundizar en las discusiones acerca de este estilo cerámico, un resumen completo sobre el tema puede encontrarse en el libro publicado por V. Tobar en 2016.

identificados en otros soportes que circulan en el Imperio -como las clepsidras-, reconocen que existen otros diseños que serían influencias de distintos grupos ligados al Imperio o variaciones desarrolladas localmente, como las grecas en traslación y el patrón de polígonos concéntricos en traslación (Prieto Olavarría y Tobar 2017) (Figura 65).

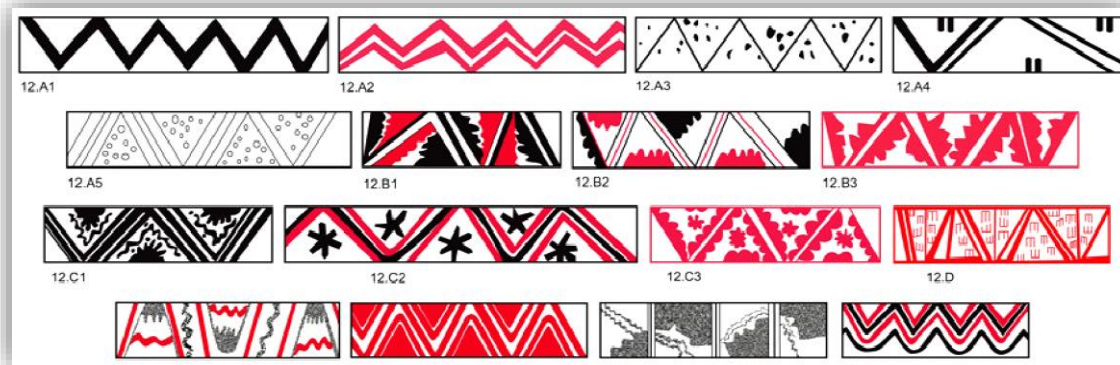


Figura 65: Patrones de diseño no cuzqueño hallados en la cerámica Viluco Inca Mixto. (Adaptado de Prieto Olavarría y Tobar 2017, Fig. 6, p. 153). Puede observarse la similitud visual de los patrones en zigzag con varios de los motivos descritos para el Estilo II de arte rupestre de la cuenca superior del río Mendoza.

Las autoras proponen (2017: 156) que Viluco cuenta con motivos y patrones característicos del sistema simbólico incaico, aunque algunos diseños no cuzqueños serían una manifestación local de los códigos andinos; esta cerámica habría aportado a materializar la legitimidad imperial de la misma manera que contribuyó a la reestructuración de las jerarquías locales, en tanto que también la utilizaron como mediador visual para con los grupos de mitimaes, como dispositivo de transmisión de la identidad étnica entre los grupos dominados.

Al respecto, el más representativo de los diseños no cusqueños presentes en la decoración de la cerámica Viluco, es el patrón zigzag, con diversas variantes internas; no se puede precisar su origen por estar representado en diversas tradiciones (Prieto Olavarría y Tobar 2017). Este patrón decorativo interesa en cuanto la constitución de las figuras es fundamentalmente mediante líneas angulosas, que suelen formar triángulos o rombos de vértices nítidos, en los que se registran elementos internos simples a modo de decoración. Aunque se trata de patrones que se desarrollan de manera horizontal sobre las vasijas, diferente de la tendencia oblicua del Estilo de arte rupestre, se entiende

que esto se debe a la particularidad de las formas cerámicas. Si, como proponen Prieto Olavarría y Tobar (2017), estos motivos son manufacturados por poblaciones locales a partir de múltiples *inspiraciones* o *influencias* andinas, no se esperaría una imitación de los patrones/motivos rupestres con los cerámicos o viceversa, sino reelaboraciones en base a la inspiración formal de los motivos.

9.2.2 Propuesta cronocultural

Las referencias del Estilo II de arte rupestre de la región de estudio con el Estilo I de arte rupestre de Chile Central y con la cerámica Viluco plantean interrogantes interesantes acerca de cuándo y cómo se dio el cambio en la práctica de hacer grabados y qué implicancias tuvo esto en la dinámica social de la cuenca alta del río Mendoza.

La relación propuesta entre el Estilo II de arte rupestre y la cerámica Viluco se basa en los patrones decorativos de esta tradición alfarera de manufactura local que no son de inspiración netamente cuzqueña, sino que tiene influencias de otras tradiciones vinculadas a poblaciones del actual Chile (Prieto O. y Tobar 2017). En ese caso, este tipo de registro reflejaría, al igual que lo hace el arte rupestre, cierta multiculturalidad en el área de estudio, contexto en el que esta cerámica cumpliría con un rol de mediador visual en los procesos sociales y políticos durante el dominio inca (Prieto Olavarría 2012). La alfarería Viluco habría sido confeccionada por artesanos y artesanas locales, en algunos casos bajo control de agentes imperiales⁷³, lo que se evidencia en el mantenimiento de

⁷³ Las condiciones de producción de la cerámica Viluco habrían diferido en relación al lugar de manufactura, diferenciándose la que fue producida en centros controlados directamente por agentes imperiales o si fue manufacturada en regiones 'periféricas'. En el primer caso, la alfarería Viluco producida en Uspallata -lugar central en tanto permitía consolidar la dominación de los valles centrales chilenos y la explotación de recursos valiosos para el Inca (ver Capítulo 3)- se habría efectuado en centros controlados directamente por agentes imperiales, como los tambos, y habría estado en manos de artesanos y artesanas locales, pero según patrones incaicos (Bárcena 1988; Bárcena y Román 1990). Además, en esta zona se habría dado la coexistencia con ceramistas de distinta procedencia (mitimaes), conjugándose distintos estilos cerámicos; ejemplo de ello es la presencia de cerámica Diaguita Fase Inca, que se explica por la movilización de población diaguita desde Chile central, ya aculturados, que se habrían encargado de la implantación imperial en el área, ejerciendo una dominación '*delegada*' (Bárcena y Román 1990; Bárcena 1994; García 2009, 2010b). En cambio, en otras zonas 'periféricas' de la dominación, como sectores de piedemonte y planicie y Valle de Uco (en los sitios en los que se registra cerámica Viluco (Ots 2007, 2008; Cahiza y Ots 2005; Cahiza 2008; Prieto Olavarría y Chiavazza 2010), la manufactura alfarera habría estado en manos de la población local y en relación a una interacción más laxa con el imperio (Prieto Olavarría y Chiavazza 2010). -En el Capítulo 3 se expusieron las diferentes posturas sobre la dominación incaica en la región-

elecciones tecnológicas preexistentes, pero con la adopción de nuevas opciones estilísticas como la forma y la decoración de las vasijas⁷⁴ (Prieto Olavarría 2012).

En cuanto a las formas, en la cerámica Viluco identificaron morfologías inspiradas en la cerámica Inca Cusqueña, pero que no *imitan* esta cerámica, por lo que Prieto O. y Tobar (2017) entienden que se reinterpretaron las formas que habrían ingresado al área con los grupos de mitimaes provenientes de la vertiente occidental de la cordillera. De hecho, las escudillas y jarras Viluco no son de inspiración imperial, sino que son semejantes a las formas de Chile Central y el Norte Chico -escudillas y jarras semejantes a la cerámica Diaguita Inca que a su vez se inspira en la alfarería Diaguita previa, y escudillas de formas populares en la cerámica Aconcagua fases Inca y pre inca-. Las autoras proponen que estas formas cerámicas fueron incorporadas por los grupos locales a partir del ingreso de mitimaes Diaguitas y población Aconcagua de Chile central, portadores de tradiciones alfareras que desarrollaron antes del ingreso incaico (Prieto Olavarría y Tobar 2017: 146). Es este marco de dominio imperial, con poblaciones trasladadas y cambios en la dinámica social de las poblaciones locales⁷⁵, para Prieto O. y Tobar (2017: 141; en la misma línea, Terraza y Auteri 2020) el estilo Viluco operó como un conjunto *politético* de cerámica, que surgió y se desarrolló bajo presiones sociales, políticas, económicas y simbólicas en el marco de contacto entre diversos grupos y de cambios en los contextos de producción y consumo de vasijas.

Si efectivamente una parte de la alfarería Viluco estuvo en manos de poblaciones trasladadas desde Chile, y estos mitimaes aportaron sus patrones decorativos y la

⁷⁴ Siguiendo el planteo de Prieto Olavarría (2012), la forma y decoración de las piezas cerámicas son más susceptibles al cambio, mientras que los aspectos más estables, como los ligados a la preparación de pastas y su cocción, son conservados. El correlato es que la manufactura Viluco presenta, por un lado, variabilidad en los atributos más visibles -decoración y aspectos morfológicos- y homogeneidad en los menos evidentes -composición de las pastas-. La modificación centrada fundamentalmente a nivel de forma y decoración es la que se ha registrado en otras provincias del imperio (Williams 2004, 2008).

⁷⁵ Para el caso de la cuenca alta del río Mendoza, en los siglos anteriores a la llegada de los incas, durante el Periodo Agroalfarero Tardío (1200-1400 d.C.) se dio el arribo de poblaciones de migrantes -sin origen determinado- entre 1270-1420 d.C. (Barberena *et al.* 2020, 2022; Guevara *et al.* 2022), se ampliaron los circuitos de movilidad e intercambio de bienes -caravaneo- (Nami *et al.* 2015; Durán *et al.* 2018, 2020; Terraza *et al.* 2021; Guevara *et al.* 2022), y se produjo un aumento demográfico (Schobinger 1974-76; Bárcena 1974-76, 1998a, 2002; Gil *et al.* 2009; Durán *et al.* 2018; Barberena *et al.* 2020). La presencia de poblaciones provenientes de otras regiones y la ampliación de redes de intercambio y circulación habría complejizado el panorama de la cuenca alta del río Mendoza en momentos previos a la llegada del Inca.

morfología de sus vasijas a la tradición alfarera que comenzó en el Periodo Inca, es esperable que también hayan aportado referentes visuales que se plasmaran en otro tipo de soportes, como el arte rupestre. Así, cobra sentido que el otro referente visual del arte rupestre de la cuenca alta del río Mendoza sean los grabados del Estilo I de Chile Central.

Las poblaciones trasladadas desde el actual Chile, previamente a la llegada efectiva de los incas se desenvolvían en un marco de *interdigitación*⁷⁶ (Sánchez 2004; Sánchez *et al.* 2004). Como se mencionó, cronológicamente este Estilo I de arte rupestre de los valles centrales chilenos coincide con lo que para esa región se ha conceptualizado como Periodo Intermedio Tardío (900/1000 - 1430 d.C.) (Sánchez 2004; Cornejo 2004; Troncoso 2008a), para el cual se había definido tradicionalmente a la 'cultura Aconcagua' como el representante poblacional. Aunque inicialmente esta *cultura* fue caracterizada como con una organización territorial dual, en tanto presentaría características y materialidades diferentes -sobre todo, cerámica- en las cuencas de Maipo-Mapocho y del Aconcagua, siendo la primera su área nuclear (Durán y Planella 1989; Durán *et al.* 1991), el análisis de rasgos característicos como cerámica y funebria condujo a propuestas diferentes. Así, diversos autores (Sánchez 2004; Sánchez *et al.* 2004) han postulado que la presencia de ciertos rasgos de la Cultura Aconcagua dentro del área del valle superior del río Aconcagua, junto con contextos materiales que se consideran locales -con homogeneidad en ciertos aspectos cerámicos y funerarios pero heterogéneos en otros-, corresponderían a una *intrusión*, no a una representación diferente de la misma cultura. Es decir, en este periodo el valle superior del Aconcagua fue un espacio de *multiculturalidad*, en el que se dio la interrelación entre poblaciones locales, otras de áreas vecinas -como las provenientes del Norte Chico (Cornejo 2001)- (Sánchez 2004; Sánchez *et al.* 2004). Esta *interdigitación* (Martínez 1998, en Sánchez 2004), que habría comenzado en el Periodo Intermedio Tardío, seguiría presente a la llegada de los incas, '*aunque en forma modificada, manipulada, quizás menos armónica*' (Sánchez 2004: 333). Así, aun tras la llegada del inca al territorio de los valles centrales chilenos, esta área sería un espacio al que distintos grupos culturales acceden, recurriendo a '*mecanismos de contacto cultural preestablecidos*' (*ibidem*).

⁷⁶ Por *interdigitación* (Martínez 1998, en Sánchez 2004), se entiende un conjunto de estrategias políticas y sociales entre diferentes grupos culturales a partir de las relaciones sociales y de parentesco que permitían el acceso a la producción local de bienes.

Se debe considerar que a la llegada de los incas los grupos humanos habrían experimentado previamente cierta *multiculturalidad* en toda la macrorregión -considerando valles centrales chilenos y Centro Oeste Argentino-. Para la vertiente occidental de Los Andes esta *multiculturalidad* se expresaría en los términos de *interdigitación* (*sensu* Sánchez 2004), mientras que para la vertiente oriental se describe que la presencia de migrantes, sumado a una población más densa del valle en contacto con diferentes bienes de procedencias lejanas, habría modificado sustancialmente el entorno social y político en las generaciones previas a la llegada del imperio incaico (Terraza *et al.* 2021). Esta *multiculturalidad* podría funcionar como el marco *coyuntural* (*sensu* Braudel 1958) que permite que grupos humanos de diversa procedencia puedan resignificar una práctica que les era común, como el hacer arte rupestre, y que esta práctica se transforme en una tradición compartida, en la que se conjugan nuevos referentes visuales -el Estilo I de arte de la cuenca del Aconcagua- tanto en el arte como en la cerámica, en los mismos soportes y sitios que el Estilo I.

Entonces, este Estilo II de arte rupestre habría sido manufacturado durante el periodo inca, pero no bajo la lógica imperial sino producto del contacto de los mitimaes con los locales. Así, además de las transformaciones de las condiciones sociopolíticas y económicas que se producen con la llegada de agentes imperiales en un *tiempo corto* -lo que daría lugar a un tercer estilo de arte rupestre-, existen otros cambios en la cuenca alta del río Mendoza que surgen a partir de las relaciones entre los grupos locales y las poblaciones desplazadas. Estos cambios en las dinámicas sociales afectarían los procesos de reafirmación de la identidad comunitaria y en la relación con el paisaje construido que planteaba el Estilo I, en tanto la gente actúa, corporaliza y representa tradiciones culturales de formas que continuamente alteran a estas mismas tradiciones (Giddens 1995 [1984]) -Capítulo 5-. Es decir, al modificarse la estructura social (que incluye personas, comunidades y cosas), la práctica de los agentes locales cambia (se actualiza), incluyendo en el repertorio visual y en la misma práctica a los *otros dominados*.

En síntesis, este Estilo II de arte rupestre habría sido manufacturado por pobladores locales y poblaciones desplazadas por el imperio, en ambos casos se trata de grupos que resignificaron prácticas previas de grabar rocas, manteniendo sobre todo en el valle de Uspallata los mismos sitios y soportes de arte rupestre que para momentos previos, con un desarrollo técnico muy similar al del Estilo I, pero incorporando nuevos referentes visuales. Estos referentes, aunque podrían ser '*de inspiración*' cuzqueña, no son

formal ni iconográficamente signos imperiales, sino que muestran una relación clara con el arte rupestre de los valles centrales chilenos inmediatamente anterior a la llegada de los incas, tal como lo hacen algunos patrones decorativos de la cerámica Viluco (*ut supra*). Este arte, el Estilo I para dicha región, correspondería a las mismas poblaciones trasladadas por el imperio en su ocupación de las tierras de la cuenca alta del río Mendoza, que a su vez actuaron -al menos en parte- en la elaboración de la alfarería inca local, en la que no sólo se representaron símbolos imperiales, sino también otros que les eran propios.

En este marco, puede inferirse que el arte rupestre estaría operando dentro de las conductas de eficacia simbólica, en conjunto con otras estrategias como la cerámica, por ejemplo, como mediador de nuevas relaciones sociales que emergen en esta época.

Junto con el desarrollo de este Estilo II de arte rupestre, se habría dado en el área otra modificación en la práctica de hacer grabados que involucra no ya a tradiciones rupestres anteriores que se resignifican en relación a procesos identitarios comunitarios entre *dominados*, sino a agentes del Tawantinsuyu. Estos agentes imperiales - o locales con relación estrecha con el Inca- habrían adaptado a la manufactura de grabados referentes visuales propios de la iconografía cuzqueña, dando lugar al Estilo III de arte rupestre de la cuenca alta del río Mendoza.

9.3 Estilo III

Se propone que el Estilo III, geométrico cuadrangular, podría ser asignado cronológicamente al periodo de dominación Inca, en coexistencia con el Estilo anterior. Son tres los principales argumentos para esta propuesta: la similitud -tanto visual como formal- de este estilo con el Estilo II cronologizado como inca para la cuenca del río Aconcagua, en Chile Central; la similitud formal e iconográfica de ciertos motivos de arte rupestre del Estilo III con otros registrados en otras materialidades de la cuenca alta del río Mendoza, como la arquitectura y la cerámica; y la argumentación de otros autores que, en base a motivos diagnósticos, han propuesto esta temporalidad para los grabados de varios de los sitios aquí considerados.

9.3.1 Referentes visuales y formales

Respecto al registro rupestre de la vertiente oriental de la cordillera -Capítulo 4- se abordó la investigación de los petroglifos del valle del Aconcagua desde su caracterización estilística, incluyendo la estructuración espacial interna de los sitios y su relación con formas de pensamiento andino registradas etnohistórica y etnográficamente, además de la participación del arte rupestre en la configuración del paisaje social en los momentos de su producción (Troncoso 2003, 2005, 2008; Salatino 2011). Se determinaron dos estilos de arte rupestre, el primero explicitado anteriormente, mientras que el segundo, el Estilo II, fue asignado al periodo de ocupación inca, a partir de criterios que luego se hicieron extensivos a todo Chile Central. El predominio del elemento cuadrangular, la construcción de las figuras hacia adentro (división de su espacio interior), la figura individual y el ordenamiento horizontal-vertical de los elementos dentro del espacio representacional conforman un conjunto de principios básicos que dotan de unidad a este arte, sean alfarería, petroglifos, tejidos o arquitectura (Troncoso 2008a). Estas semejanzas del arte incaico ocurren también en un nivel más iconográfico. Algunas de las figuras existentes en los grabados rupestres se dan también en otros contextos Incas. El cuadrado concéntrico compuesto se observa en los escudos retratados por Guamán Poma (1987 [1615], citado en Troncoso 2008a); elementos lineales inscritos, como la cruz, se dan en cerámica de esta época y la figura de la clepsidra es una figura de amplia representatividad en alfarería incaica (Figura 66).

La descripción de este estilo concuerda con la efectuada para el Estilo III identificado en el arte rupestre de la cuenca alta del río Mendoza (*ut supra*), además de que coinciden los referentes iconográficos presentados (cruces dobles, clepsidras, motivos cuadrangulares cuatripartitos). No se trata sólo de la similitud visual y formal de los motivos de arte rupestre de ambas vertientes de la cordillera, sino también de la coincidencia entre los referentes visuales que se utilizan para la cronologización: es el caso de la arquitectura y la cerámica (Figura 67).

Si bien la arquitectura incaica es variada en las diferentes provincias del Tawantinsuyu, existen ciertas regularidades que hacen pensar '*en la existencia de un vocabulario específico y especializado de formas arquitectónicas y que sugieren su intención simbólica*' (Niles 1992, en Troncoso 2008a: 81). En esta arquitectura prevalece el cuadrado y rectángulo como formas, unidades mínimas de la arquitectura incaica con presencia

de elementos geométricos en su interior que los subdivide -con escasa representación de estructuras externas adosadas-. Es lo definido como rectángulo perimetral compuesto (RPC) en la bibliografía arqueológica (Raffino 1982; Hyslop 1990), también presente en el área de estudio (Aparicio 1940; Rusconi 1956, 1962; Schobinger 1971; Bárcena 1979, 1998b, 2008, entre otros).

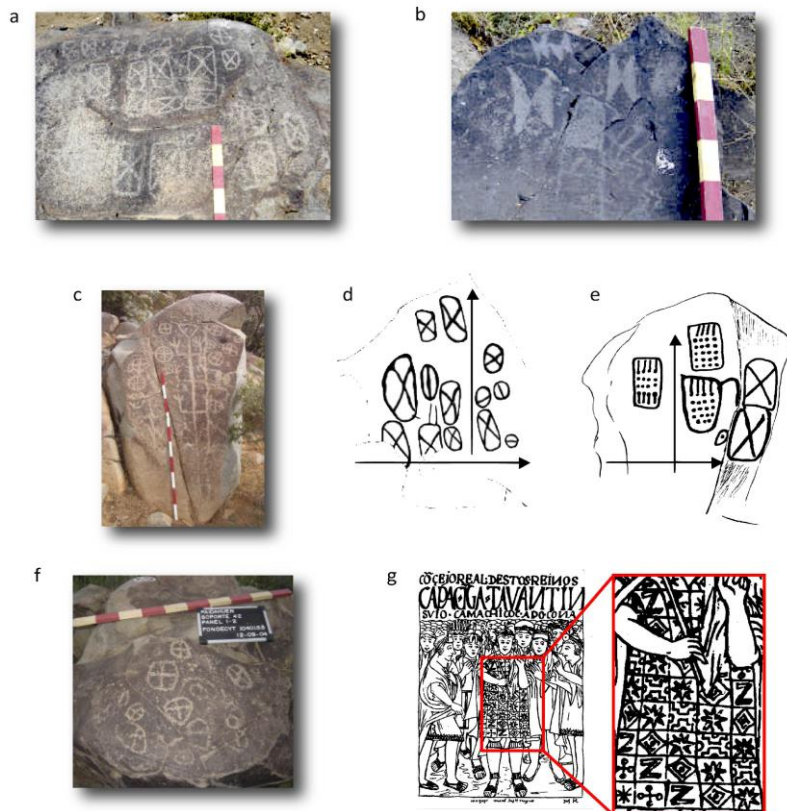


Figura 66: Petroglifos asignados al Estilo II, perteneciente al Periodo Tardío Chile central. **a.** Sitio Viznagal 1, **b.** Sitio Quebrada Honda 4 (con clepsidras); **c y d.** Cerro Paidahuen, con antropomorfo; **e y f.** calco tomados de Niemeyer 1964 citado en Troncoso 2008; **g.** textil inca dibujado por Guaman Poma (Tomado de Zárate *et al.* 2020, Fig. 5)

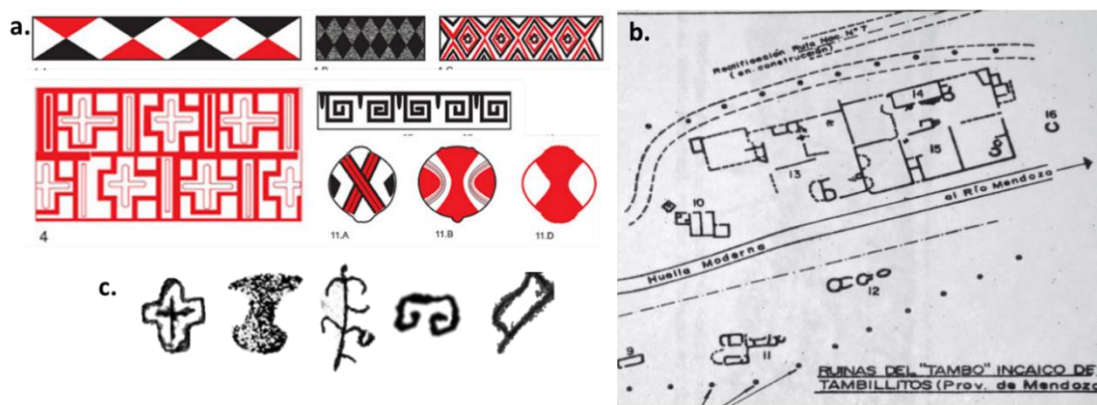


Figura 67: Referentes visuales del Estilo III de arte rupestre para el área de estudio. **a.** Patrones decorativos cusqueños hallados en la cerámica Viluco Inca Mixto (adaptado de Prieto Olavarría y Tobar 2017, Fig. 5, p. 151); **b.** Planimetría del sitio Tambillitos (adaptado de Bárcena 1979, p. 671); **c.** motivos de arte rupestre de Estilo III de la cuenca del río Mendoza: cruz doble, clepsidra/tumi, fitomorfo, voluta doble, rectángulo.

En cuanto a la cerámica, Troncoso (2008a: 83) resume las características de la decoración de la alfarería incaica en base a tres aspectos: segmentación del espacio disponible para la decoración, uso de figuras básicamente individuales y presencia de una ordenación horizontal, además de una preferencia por diseños esquemáticos estructurados a partir de líneas, triángulos y cuadrados. Además, declara que existen tres motivos básicos típicos de esta alfarería que se traspasan a distintos lugares del imperio: la clepsidra (dos triángulos unidos por el vértice), la cruz inscrita, cruz con reborde o cruz doble, y los fitomorfos, similares a una espiga de maíz. Esta misma decoración se encuentra en cerámica inca en sitios del valle de la cuenca alta del río Mendoza, como en los tambos de Uspallata (Rusconi 1962; Schobinger 1971; Bárcena 1998b, 2008), además de la decoración de tipo ‘cusqueño’ aplicada en piezas de alfarería Viluco (*ut supra*) (Prieto Olavarría 2012; Tobar 2013; Prieto Olavarría y Tobar 2017; Terraza y Auteri 2020).

Acerca del tercer argumento considerado para postular que el Estilo III de arte rupestre se corresponde al periodo incaico, se retoman otros sitios de la región mesorregión, considerando los planteos que diversos autores han efectuado sobre sitios del noroeste de Mendoza y la zona cordillerana de San Juan.

Ubicados en la provincia de San Juan, se destacan cuatro sitios que contendrían en su repertorio rupestre, al menos un par de figuras incaicas (Figura 68). Uno es el sitio Cerro Blanco, conjunto de petroglifos en la ladera de un cerro de baja altura, sin

asociación a sitios estratificados (García 2014), pero sí a un sector de una red hídrica de 8,5 km que discurre al este de las Sierras Azules, en cuyo trayecto se halló cerámica de época tardía preincaica e incaica (García y Damiani 2013). Alejandro García, el investigador a cargo, plantea un esquema cronológico a partir de la comparación formal de las representaciones a distintas escalas espaciales (local, regional y extrarregional) y sugiere que el sitio presenta -mayoritariamente- unidad temática y temporal, adjudicando la mayoría de las representaciones al estilo Aguada. Sin embargo, reconoce que una figura podría vincularse con el periodo incaico en la región: se refiere a la figura que recuerda la figura de un *tumi* o hacha ceremonial incaica⁷⁷. En cuanto a la funcionalidad del sitio, sugiere cierta conexión espacial entre el sistema de riego prehispánico y los petroglifos, y que algunas representaciones podrían vincularse a rituales de control y resguardo del agua. El mismo investigador relevó el sitio Piedras Pintadas, compuesto por más de treinta soportes ubicados en una loma sobre el piedemonte cordillerano, con representaciones variadas entre las que se destacan figuras similares a las que aparecen en cerámica inca o diaguita-inca chilena y no en otros estilos cerámicos sanjuaninos. Esto, sumado al hecho que este sitio es el único en el valle de Calingasta que es atravesado por la vialidad inca, llevan a estimar como probable la adscripción de algunas grafías al periodo incaico (García 2013).

Dos sitios más en esta provincia contienen figuras que serían del periodo de dominación inca en la región. Se trata de los sitios Km 53 y Km 48, ambos denominados así por encontrarse en esa ubicación a la vera de la Ruta Provincial N°12, en el tramo precordillerano del río San Juan. Ambos sitios han desaparecido, al menos en lo que respecta a la ubicación original de los paneles, ya que se han visto afectados por obras de manejo hídrico del río, por lo que las estimaciones sobre los mismos se han efectuado a partir de fotografías y el registro de los petroglifos fuera de su contexto de producción (García 2017). Para el caso de Km 53, el sitio estaba compuesto por varios soportes en los que predominaban las figuras antropomorfas. Entre estos, interesa destacar un diseño de un antropomorfo que García asocia al periodo incaico a partir de la similitud figurativa con otros antropomorfos y la cerámica diaguita del área chilena. Por otra parte, Km 48 se trata de una única roca de gran tamaño con diversas figuras, entre las que destacan algunos camélidos que corresponderían a representaciones de época

⁷⁷ Este motivo tiene una alta similitud iconográfica con el motivo del sitio Uspallata Usina Sur, también descrito como *tumi*. En ambos casos, las figuras también podrían ser consideradas como clepsidras, con angulosidades poco marcadas o más redondeadas.

incaica, dada su posición de perfil absoluto y diseño ortogonal, figuras lineales similares a las que aparecen en el centro-norte de Chile y son cronologizadas como incaicas (Troncoso 2012), además de que presentan similitudes con las figurillas que componían los ajuares de las *capacochas* registradas en la región (Schobinger 2001a).

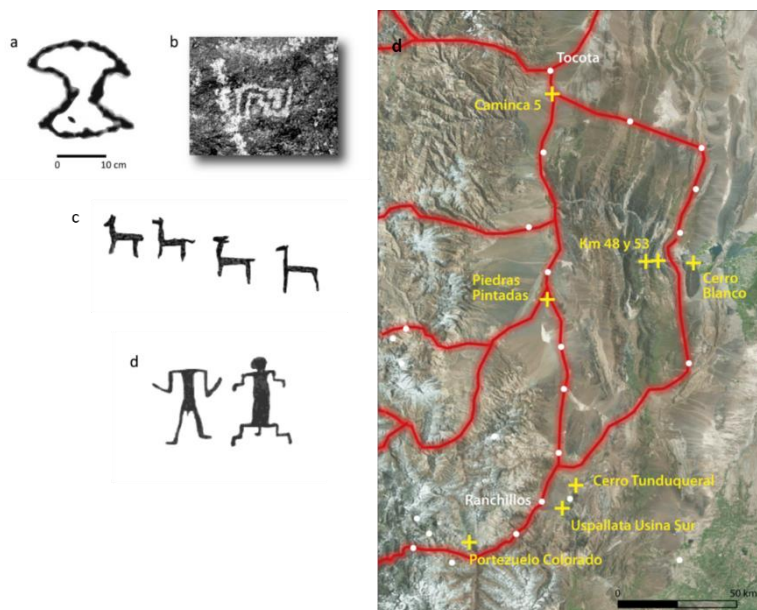


Figura 68: Sitios con arte rupestre incaico en el Centro Oeste Argentino. **a, b, c, d.** Motivos incaicos de los sitios Cerro Blanco, Piedras Pintadas, Km 53 y Km 48, respectivamente; **e.** mapa con los sitios rupestres con componente inca en el COA; la línea roja representa al Qhapaq Ñan (adaptación de las figs. 4 y 6 de Zárate *et al.* 2020)

En la provincia de Mendoza, sólo tres son los sitios rupestres sobre los que -previo al planteo de esta tesis- se ha postulado una posible adscripción cronocultural al Tawantinsuyu. Sobre Cerro Tunduqueral, Schobinger (2009c) describió los petroglifos como un conjunto homogéneo de épocas pre-Inca, pero Bárcena (2008) reconoció la posibilidad de representaciones rupestres tardías; no obstante, el autor no parte de un análisis exhaustivo de las figuras rupestres, sino que se realiza en base al análisis de otros restos arqueológicos del periodo incaico y a una única escena del Cerro Tunduqueral. Más recientemente, retomando el planteo teórico-metodológico que propone la semiótica en el arte rupestre, se consideraron para este sitio tres estilos de arte rupestre, entre los que figura el Estilo III (Zárate Bernardi 2017). El disparador para esta afirmación es lo ya planteado por Bárcena (2008) acerca de la '*única escena realista*' del Cerro (*sensu*

Schobinger 2009c) (CT- G2S16P5F1 y F2, en tabla anexa). Esta escena del Estilo III, y por ende el resto de las figuras de este estilo, se asignan a la anexión del Valle de Uspallata al Tawantinsuyu a partir de tres tipos de evidencia: nuevas investigaciones rupestres en Chile Central; comparación de los motivos grabados con los datos etnohistóricos; y análisis de las estrategias visuales.

En primer lugar, fueron las investigaciones del Dr. Schobinger las que han marcado la tendencia de los trabajos posteriores sobre el sitio. El autor ahondó en la interpretación del arte rupestre, vinculándolo con prácticas shamánicas (Schobinger 2009c), y ubicándolo en el Periodo Agroalfarero Medio. Uno de los puntos clave que Schobinger utiliza para su cronología son las similitudes que existen entre muchos de los motivos del Tundukueral con motivos de sitios ubicados del otro lado de la cordillera de Los Andes, en el Valle de Aconcagua precisamente (Schobinger 2009d). Para ello se basa en las cronologías regionales elaboradas para ese sector por Niemeyer (1964, 1977) que entiende que los petroglifos del Valle de Aconcagua, sobre todo lo que él llama “signos escudo”, se relacionarían con la llamada Cultura Aconcagua, situada entre el 900 y el *ca.* 1500 de esta era. Sin embargo, tal como se desarrolló anteriormente, en los últimos años esta cronología ha sido rebatida, al plantearse que los grabados de la Cuenca Media del Aconcagua serían de tiempos más tardíos (*e.g.* Troncoso 2001, 2002, 2005, 2008a). Estos datos llevan a considerar, sosteniendo las relaciones entre las manifestaciones rupestres de ambas vertientes de la cordillera, que algunos motivos puedan corresponder a un periodo más tardío que el asignado por Schobinger inicialmente, tal como ocurre en el Valle de Aconcagua.

En cuanto a los datos etnohistóricos, el motivo rupestre que se considera para plantear la posibilidad de manifestaciones más tardías tiene características que lo hacen único en el contexto del Cerro. Una de ellas es el alto grado de representatividad figurativa, ya que se trata de una figura antropomorfa con las extremidades y la vestimenta bien definida, unido a una figura zoomorfa que puede identificarse como un camélido⁷⁸ (Figura 69): se toma la vestimenta del antropomorfo como un indicador de

⁷⁸ En la composición del grabado se observa que el antropomorfo poseedor de la camiseta “guía” al camélido mediante un lazo, lo que indicaría la práctica del pastoreo de dichos animales e incluso la posibilidad de caravanas o animales cargados. Si bien los estudios zooarqueológicos de la vertiente occidental de la Cordillera sostienen que los animales domésticos aparecen en la región con la expansión incaica (Becker 1993; Cornejo y Sanhueza 2003), para el NO de Mendoza se ha demostrado la práctica pastoril con anterioridad (Gasco 2018; Durán *et al.* 2020).

posible filiación del motivo con el periodo de dominación inca. Se trata de un cuadrante que ocupa el lugar del torso, y que correspondería a un *uncu* o camiseta andina, reconocible por su división cuatripartita en el interior, que se deja ver en la forma de “X” que contiene el cuadrante central. Respecto a esto, Michieli (1983) en su estudio sobre los huarpes protohistóricos, al describir la vestimenta de estos grupos dice que la misma era similar a la de las personas de la vertiente chilena, mantas que cubrían la cintura a modo de “falda” y los hombros a modo de “capa” (Michieli 1983: 193). Sin embargo, esta vestimenta no es la que vieron los españoles a su llegada entre los pobladores de la región, ya que para ese momento (*ca.* 1535) entre los huarpes cuyanos se había acentuado la modalidad de vestir propia del Perú, aunque “*no es posible determinar fehacientemente si estas vestimentas llegaron con la conquista incaica o con anterioridad*” (Michieli 1983: 195). Más allá de esto, la representación del hombre con *uncu* resulta significativa; en tanto que el carácter inmueble del registro rupestre implica considerar que la circulación de imágenes con motivos provenientes de otros lugares está necesariamente atada a un flujo de información que se transmite a partir de la circulación de sujetos y/o un conocimiento visual (Troncoso 2011: 222).



Figura 69: Escena de Cerro Tunduqueral, Estilo III, antropomorfo con camélido.

Además de Cerro Tunduqueral, el trabajo de Zárate y coautores (2020) propone la existencia de registro rupestre incaico en el sitio Uspallata Usina Sur y en Portezuelo Colorado. Sobre este último, no se efectúa un análisis exhaustivo, sólo se esboza una propuesta cronológica en base a ciertos motivos ‘diagnóstico’ que indicarían la pertenencia de las figuras al periodo de dominación inca, como son las cruces inscritas,

fitomorfos y diseños cuatripartitos. En el primer caso los autores se basan en la semejanza ya explicada del motivo del *tumi* con la iconografía del Tawantinsuyu, y con la placa de bronce que compone el ajuar del entierro del sitio (Schobinger 1974-76; Nami *et al.* 2015). Los autores sostienen que objetos de bronce trabajados en el ajuar se esperan para momentos tardíos de la prehistoria local, no con anterioridad; por otro lado, la información bioantropológica lo confirma, dado que fechados radiocarbónicos ubican al entierro en un rango temporal casi idéntico al probable período de llegada del Imperio Inca al valle de Uspallata (Marsh *et al.* 2017; Da Peña *et al.* 2018; Durán *et al.* 2018).

9.3.2 Propuesta cronocultural

Respecto a las implicancias de este registro rupestre incaico en la cuenca alta del río Mendoza, entre las cuestiones que quedan por dilucidar está la autoría de los grabados y de qué manera la práctica habría interactuado con la nueva estructura sociopolítica a la llegada del Tawantinsuyu. Ambas situaciones aparecen ligadas entre sí.

En cuanto a los autores, estos podrían ser agentes imperiales o personas locales. Se sostiene aquí lo ya planteado en un trabajo previo (Zárate *et al.* 2020) acerca de que la manufactura de petroglifos a partir de la llegada de los incas seguirá en manos de poblaciones locales, pero esta afirmación es matizada, en tanto se interpreta que el arte rupestre estaría jugando un rol diferencial en el valle de Uspallata respecto a los sitios emplazados en la Cordillera Frontal y Principal. Si bien en ambos casos el nuevo estilo implica un cambio en los referentes visuales, adoptándose símbolos propios de la iconografía imperial, en Uspallata se infiere que son dirigentes locales quienes mantienen la práctica del arte rupestre, adoptando nuevos referentes visuales provenientes del Tawantinsuyu-. Los grabados del Estilo III se registran en los mismos sitios que se ocupaban desde hace siglos (emplazados lejos de arquitectura o validad imperial), sin superposición con otros estilos ni estandarización métrica o técnica de los motivos. La ausencia de una separación espacial en el valle -a nivel de sitios, de soportes y de paneles- entre el Estilo local relacionado al desarrollo de una identidad comunitaria (I), el Estilo producido por locales y mitimaes en un marco de una nueva dinámica social (II) y el Estilo propiamente incaico (III), con un registro mínimo de superposiciones entre

estilos -más adelante, en este Capítulo- sugiere que son, nuevamente, personas locales las que están ampliando el repertorio visual para la manufactura de petroglifos, aunque de manera diferente a como sucede en el Estilo II.

Así, el arte rupestre de este Estilo aparecería, tal como lo hace en Chile Central el Estilo II cronologizado como inca, como un mecanismo propiciado por el imperio en tanto que permite una integración de carácter multicultural entre los grupos (Troncoso *et al.* 2009; Gutiérrez 2015; Zárate *et al.* 2020). De hecho, Zárate y coautores (2020) argumentan que el arte rupestre incaico fue llevado a cabo por agentes locales que buscaban mejorar su relación con agentes imperiales, en base a que el registro del Estilo III está compuesto por interpretaciones de símbolos imperiales (como las cruces, que adquieren diferentes características en el valle) y la reelaboración de figuras locales según influencias del patrón visual imperial, como los camélidos esquemáticos similares a las estatuillas zoomorfas que acompañan las *capacochas*, por ejemplo (García 2017). Los motivos cuadrangulares de lados curvos también son descriptos como parte del repertorio del Estilo III (y del Estilo II de arte rupestre de los valles centrales chilenos); esta figura, denominada *tumi*, ha sido vinculada a símbolos de poder incorporados en épocas de dominio incaico tanto en el norte de Chile (Montt y Pimentel 2003) como en el Noroeste argentino (Martel y Giraudó 2014); y utilizados también por grupos de la zona, por líderes locales que adquirieron otro estatus de poder a la llegada del Tawantinsuyu (Zárate *et al.* 2020)⁷⁹.

Así, la utilización de símbolos imperiales, tanto en la vestimenta (*uncu*, *tumi*) como en el arte rupestre, podría haber servido -al menos en Uspallata- para que líderes locales mostraran su filiación con los incas -estrategia también registrada en otras partes del imperio (Troncoso *et al.* 2009)-. Ello les habría permitido mejorar su posición política y estatus a través de contactos imperiales más estrechos, es decir, dedicando esfuerzo y tiempo a la constitución de una nueva identidad relacional. Estos cambios en la estructura posiblemente generaron tensiones entre la diversidad de agentes involucrados en tanto acentuó la diferenciación social. En este marco, el arte rupestre del Estilo III estaría funcionando de la misma forma que la cerámica Viluco de características

⁷⁹ De hecho, en el caso del valle de Uspallata, marcadas diferencias sociales aparecen en esta época, evidenciadas en entierros de personas de alto estatus con un ajuar elaborado, en sitios como Barrio Ramos (Durán *et al.* 2018) y Usina Sur (Schobinger 1974-76; Nami *et al.* 2015; Da Peña *et al.* 2018).

propriadamente cuzqueñas -diferente a la descrita en su variante de patrones y formas de decoración provenientes de Chile Central- Por tanto, así como la alfarería, podría pensarse a los grabados de este Estilo como

'un dispositivo simbólico (Prieto Olavarría 2012), en el contexto de la reorganización de las estructuras de autoridad tradicional y los sistemas de prestigio social que se desarrollaron dentro de las jefaturas huarpe (Michieli 1983; Prieto 2000 [1983]), ya que estas jefaturas locales huarpe estaban en un profundo proceso de desestructuración social y política en la cual algunos caciques mantuvieron relaciones de privilegio con los grupos dominantes, lo que se evidenció en el acceso diferencial a los bienes productivos (tierras irrigadas y aptas para el cultivo) y en la administración del trabajo de quienes se mantenían bajo su cacicazgo (Parisii 1994)'. (Prieto Olavarría y Tobar 2017: 141).

Por su parte, en las cercanías a la localidad de Punta de Vacas, se registran sitios únicamente compuestos por este Estilo, con estandarización métrica de motivos y en algunos casos en clara asociación al *Qhapaq Ñan*, por lo que se estima que serían agentes cuzqueños los autores de las grafías. Dado que las inferencias acerca de la autoría de los grabados y de la función de los mismos se basa fundamentalmente en su emplazamiento, se profundizarán las interpretaciones al respecto en la parte final de este Capítulo.

9.4 Otras figuras, otros referentes

Dentro del conjunto de figuras no identificadas en los estilos propuestos, se destacan tres: una correspondiente a Cerro Tunduqueral y dos al sitio Pucará de Uspallata. En estos casos, no se trata de figuras difíciles de definir por su estado de conservación, o motivos no figurativos muy simples y sin asociación, que son los argumentos básicos por los cuales algunos motivos no han sido catalogados dentro de ningún grupo estilístico. Son tres motivos figurativos que escapan a los referentes formales e iconográficos de los estilos propuestos, pero que por su escasa presencia no se han considerado como un cuarto estilo (Figura 70).

Respecto al motivo de Cerro Tunduqueral, se trata de un ornitomorfo (CT-G2S3P4F2), figura que claramente presenta rasgos de ave, pero que, a diferencia de las

demás figuras de este tipo -todas Estilo I-, no tiene cuerpo redondeado y se presenta en asociación directa a figuras del estilo geométrico. Es más pequeño que los demás ornitomorfos registrados y tiene mayor nivel de detalle: puede notarse su pico (la cabeza aparece de lado), los dedos de sus patas, y tiene las alas extendidas con algunas líneas oblicuas que aparentan representar plumas.

Las figuras referidas de Pucará de Uspallata son un antropomorfo y un diseño lineal -serpentiforme-. El primero (PU-S4P1F1) es un motivo que representa a la figura humana, con rostro dibujado (puntos que simulan ojos y boca), cuerpo redondeado formado mediante líneas, extremidades superiores e inferiores también lineales, y con la posición de brazos extendidos hacia arriba. Destaca sobre todo en esta figura un tocado sobre su cabeza, bastante elaborado y diferentes a los demás antropomorfos descritos para el valle superior del río Mendoza, formado mediante líneas; es la única figura humana del registro que presenta tocado elaborado y rostro marcado -además del mascariforme del Cerro Tunduqueral, figura de naturaleza diferentes-. El otro motivo es una figura lineal sinuosa que, al terminar en uno de sus extremos en un triángulo pequeño, figura una serpiente (PU-S2P1F7). Al igual que el motivo antropomorfo descrito, ambos están elaborados mediante piqueteado lineal continuo, mucho más marcados que los demás motivos de su panel (los surcos oscilan entre 1,5 y 2,5 cm de ancho); de hecho, el serpentiforme a partir de una comparación en la coloración de la pátina -más clara que el resto de los grabados del mismo soporte-, aparenta ser más reciente.

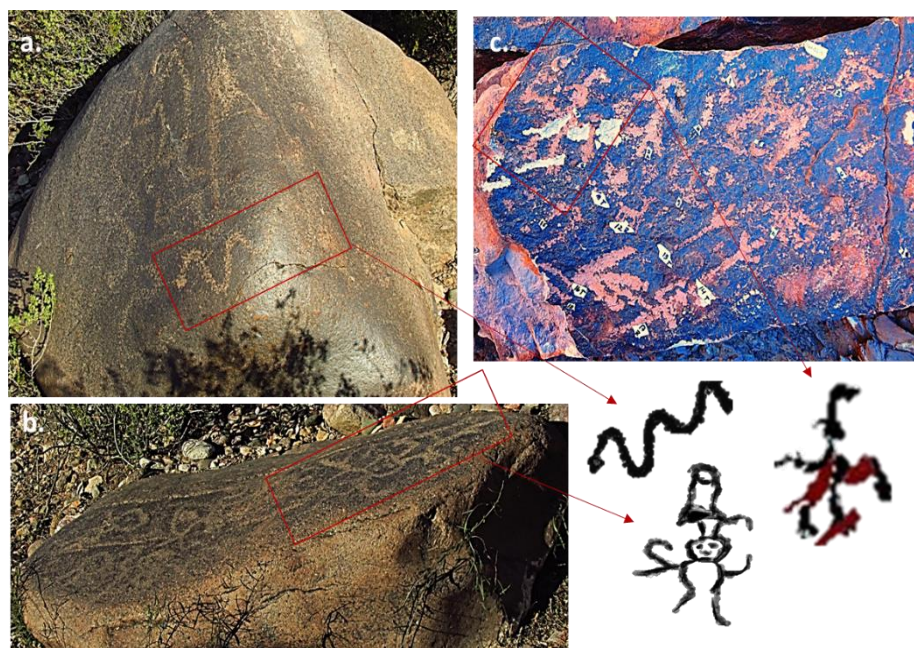


Figura 70: Motivos sin identificar estilo, algunos presumiblemente de influencia Aguada. **a.** serpentiforme de Pucará de Uspallata; **b.** antropomorfo de Pucará de Uspallata; **c.** ornitomorfo de Cerro Tunduqueral

Las figuras descritas presentan algunas similitudes con el registro Aguada caracterizado en sitios rupestres de la provincia de San Juan (650-1100 d.C.). En el caso del antropomorfo, coincide la silueta del cuerpo, de contorno cerrado y vacío, sus brazos en movimiento hacia arriba, el rostro marcado y el tocado cefálico, con las descripciones que efectúa García (2021a) para varios de estos motivos localizados en el valle de Calingasta. El serpentiforme descrito también se ajusta a un motivo recurrente de dicha iconografía, aunque en los sitios sanjuaninos aparece en variantes más complejas -serpentiformes felinizados- (García 2016); si bien en el registro de los sitios de la cuenca alta del río Mendoza existen otros motivos lineales sinuosos, este sería el único caso en el que se puede inferir que el referente del diseño es una serpiente. Se destaca además que técnicamente, la ejecución de ambos motivos coincide con la descrita para figuras de este periodo, ya que en muchos casos aparecen en el sector central de los soportes y efectuadas mediante piqueteado lineal de surco poco profundo pero ancho.

A partir de las características iconográficas que describe -aparición de cabezas redondas de silueta vacía, a menudo con la representación de ojos, cejas y penachos o tocados cefálicos-, García (2021a) postula la adscripción cronológica de los antropomorfos al periodo Aguada, aunque aclara que los conjuntos rupestres pueden responder 'a distintos momentos dentro de los varios siglos de desarrollo de la iconografía

Aguada local' (García 2021a: 65). Además, en las cercanías de uno de los sitios -Barrealito- se habrían rescatado durante la excavación de varias unidades habitacionales, tiestos de cerámica Aguada.

Para este investigador (García 2010, 2016, 2021a), en esta época se habría dado un afianzamiento de los vínculos con el noroeste argentino y cambios profundos en la vida de las sociedades locales desde el 650 d.C. García (2016) sostiene que la variabilidad interna del arte rupestre del periodo da cuenta de una dispersión ideológica de los elementos Aguada, no necesariamente acompañada de dependencia política ni de dominación coercitiva. De hecho, el arte reflejaría la integración regional de diversos grupos humanos a una nueva superestructura ideológica que se hace común en todas las regiones, pero con adaptaciones locales (García 2014).

En cuanto a la figura ornitomorfa de cerro Tunduqueral, esta difiere de las demás figuras del motivo, también descritas en este sitio -sin presencia en los demás sitios rupestres de la región-. Sólo ocho figuras han sido identificadas dentro de este tipo de motivo, distribuidas en tres soportes diferentes de Cerro Tunduqueral: una en el Soporte 1 del Grupo 1, seis en el Soporte 6 del Grupo 2, y una en el Soporte 3 del mismo grupo -la aquí señalada como 'sin identificar'-. Las primeras presentan todos cuerpos redondeados efectuados mediante piqueteado areal, sin extremidades superiores (alas) y con una o dos líneas rectas que forman las patas; en las cabezas, varía la forma, que puede ser un punto, una línea o un círculo. No hay detalles muy marcados en las figuras más allá de alguna línea que insinúa un pico, o una línea recta corta hacia arriba que podría ser interpretada como una pluma. La diferencia con el ornitomorfo señalado aquí es notoria, en cuanto esta figura presenta mayor nivel de detalle: pico marcado, alas abiertas con algunas marcas que se desprenden hacia abajo simulando plumas, patas bien marcadas y que simulan movimiento -parece que el pájaro se estuviera desplazando-, y líneas cortas que dibujan los dedos de cada una de las patas.

Lamentablemente, piqueteados modernos se han efectuado sobre la superficie de la figura, lo que imposibilita mayor nivel de detalle en la descripción; no obstante, puede verse que se trata de una figura dentro del tipo de motivo, con características especiales para el registro rupestre del área. Los restantes ornitomorfos han sido interpretados como choiques (*Rhea pennata*) (Schobinger 2009c: 75), aves que no vuelan sino que se desplazan caminando, con cuerpo redondeado, y de las que se ha encontrado restos en

los registros arqueológicos del área (Gasco 2012). Las alas extendidas de la figura reseñada como 'sin identificar' y las líneas que se desprenden hacia abajo de dichas alas⁸⁰ permite pensar a este ornitomorfo como un cóndor (*Vultur gryphus*). La figura del cóndor aparecería en los sitios rupestres de San Juan asociada a cerámica del periodo Aguada (García 2010a: 95), pero esta iconografía es descripta sobre todo como característica de la cultura Angualasto -1100-1400 d.C.- (Michieli 2015), identificada etnohistóricamente con los capayanes (Canals Frau 1944). Allí, la figura del cóndor aparece en distintos soportes y con diverso grado de abstracción: cerámica, textilera, metalurgia, piezas sobre madera, etc.; algunas de estas piezas se habrían encontrado en sitios del valle de Calingasta. A pesar de ello, y aunque se asuma que el ornitomorfo descrito efectivamente represente -a nivel iconográfico- a un cóndor, las características figurativas del motivo no permiten asociarlo a ninguno de los patrones visuales descritos para Aguada o Angualasto. Podría pensarse, en modo hipotético, en una reelaboración local del motivo a partir de la influencia de estos periodos culturales en el área de estudio; o simplemente, ser producto de la observación de esta ave por parte de quienes estaban efectuando los grabados.

9.5 Superposiciones y yuxtaposiciones

Las superposiciones no son muy frecuentes dentro del universo de figuras rupestres identificadas para la cuenca alta del río Mendoza, mientras que las yuxtaposiciones se registran más asiduamente, sobre todo en los paneles con mayor cantidad de figuras. Estas últimas no son de utilidad para establecer cronología relativa, en tanto se definen en base a figuras que comparte un surco o parte de este, pero que no presentan obliteración una respecto a la otra (ver Capítulo 6, Metodología), aunque sí son útiles para entender la cómo era la práctica de hacer grabados en cada estilo.

Se registraron en total 139 yuxtaposiciones, la mayoría de ellas en Cerro Tunduqueral (n= 97), el sitio que concentra la mayor cantidad de figuras de la región. Del total de yuxtaposiciones registradas, el 52% (n=72) se da entre figuras Estilo I, lo cual

⁸⁰ Michieli (2015: 96), al describir la iconografía asociada a la *cultura* Angualasto del norte y centro de San Juan, refiere a las plumas de los extremos de las alas del cóndor, o '*remeras primarias*', como aquellas que el ave en vuelo mantiene abiertas como grandes dedos formando una sucesión de triángulos alargados con punta redondeada.

es propio de un estilo caracterizado por la difícil identificación individual de los motivos y una ocupación exhaustiva del espacio del panel. Siguen en presencia, las yuxtaposiciones de las figuras Estilo II (32%, N=45) y las figuras sin identificar (9%, n= 13), por último, se registraron sólo 9 yuxtaposiciones de figuras Estilo III, todas entre figuras del mismo estilo y con puntos de contacto relativamente pequeños entre los surcos de cada figura, o formando escenas (antropomorfo con camélido en Cerro Tunduqueral, cruces alineadas en Portezuelo Colorado).

En cuanto a las superposiciones, dado que implica que una figura se efectúa sobre otra preexistente, sí pueden utilizarse como un indicador relativo de cronología, en tanto las que aparecen por encima han sido efectuadas con posterioridad a las que se encuentran por debajo. Se registraron 21 superposiciones, en diferentes variantes (Tabla 40).

Superposiciones en el registro rupestre	
Estilo I sobre Estilo I	4
Estilo I sobre figuras sin identificar	8
Estilo II sobre Estilo II	2
Estilo II sobre Estilo I	1
Estilo II sobre figuras sin identificar	3
Estilo III sobre Estilo II	1
Figuras sin identificar sobre Estilo II	2
Total	21

Tabla 40: Superposiciones registradas en el arte rupestre de la cuenca alta del río Mendoza

De esta manera, si se atiende a las superposiciones de las figuras identificadas dentro de un grupo estilístico, aunque escasas, indicarían que:

- a) Existen figuras Estilo I que se habrían hecho con posterioridad a otras del mismo estilo, lo que podría relacionarse a que la tradición de este Estilo permanece por varios siglos en los mismos lugares.
- b) Algo similar sucedería a nivel de figuras Estilo II, aunque en este caso las superposiciones intraestilo se relacionaría a la intensidad de la práctica, concentrada en dos siglos o menos.

- c) Figuras Estilo II se realizaron sobre figuras Estilo I, lo que indicaría un orden temporal en el 'hacer', ya que las figuras Estilo I necesariamente serían anteriores.
- d) Figuras Estilo III realizadas sobre figuras Estilo II; aunque contemporáneos en el tiempo, implicaría que la práctica está efectuada por *agencias* diferentes en relación a una estructura social asimétrica.

9.6 Síntesis de la propuesta cronocultural

La secuencia provista por las superposiciones, además de la información en la intensidad de la práctica recabada a partir de las yuxtaposiciones, corrobora el marco cronocultural y el contexto social propuesto a partir de los referentes visuales y formales para cada estilo.

- Estilo I: es el más temprano en ser manufacturado, y se correspondería con los cambios que experimentaron las sociedades locales durante el periodo Alfarero Temprano y Medio -ver Capítulo 3 de esta tesis-, sobre todo este último (s. VI-XII d. C.). La práctica de hacer grabados asociada a este estilo es la que habría perdurado más en el tiempo, lo que se condice con ser el más representado en el área de estudio (46% del total de figuras identificadas dentro de un grupo estilístico), y el que más yuxtaposiciones presenta. Incluso, la cantidad de superposiciones dentro de este mismo estilo estaría dando cuenta de la perdurabilidad de la práctica en el tiempo y la intensidad de las redes de comunicación que encarna⁸¹. En este caso, se propone que la manufactura de grabados está asociada a procesos de conformación de una identidad comunitaria y de apropiación simbólica del espacio.
- Estilo II: la práctica de manufacturar petroglifos habría cambiado en el área de estudio a partir de la ocupación inca de la región (primeras décadas del

⁸¹ Tal como argumentan Troncoso y colaboradores (2016), dado que el espacio es una variable clave en la creación de este tipo de representaciones, la frecuencia con la que se distribuye el arte rupestre dentro del espacio se convierte en un indicador de la intensidad con la que estos sistemas se desplegaron en el paisaje y de la importancia de las redes de comunicación en la región (Troncoso et al. 2016).

S. XV) y el consecuente traslado de poblaciones desde Chile Central -y posiblemente el Norte Chico-. Nuevas relaciones se habrían dado, sobre todo en el valle de Uspallata, entre las personas que -al margen de su lugar de procedencia- compartían el estatus de dominación. Estos grupos humanos desde generaciones anteriores a la etapa de dominio incaico estaban habituadas a dinámicas sociales de multiculturalidad y además compartían una práctica previa de grabar en las rocas. El contacto entre ambos, aunque posiblemente mediatizado por los agentes incaicos, llevó a un cambio en la práctica de hacer grabados en la que se mantuvieron los aspectos técnicos y espaciales del Estilo anterior, pero se incorporaron nuevos referentes visuales propios de la vertiente occidental de la cordillera, tal como sucedió con algunos patrones decorativos cerámicos. Para este Estilo, se considera que la manufactura de petroglifos estaría asociada a procesos de reafirmación de la identidad comunitaria y resignificación del paisaje social, en los que el arte rupestre estaría operando dentro de las conductas de eficacia simbólica como mediador de nuevas relaciones sociales que emergen en esta época.

- Estilo III: también es asignado al periodo de dominación Inca, en coexistencia con el Estilo anterior, pero en este caso la práctica está atravesada por otros agentes y bajo una lógica diferente. En este Estilo la práctica es menos intensa y adopta referentes claramente cuzqueños, además de que la cantidad de figuras realizadas es mucho menor que para los otros estilos (19% del total de figuras identificadas en un grupo estilístico dentro del área de estudio). Nuevamente, la práctica de hacer grabados se mantiene, pero adquiere características específicas a partir del cambio sociopolítico, económico y religioso que implicó el establecimiento del Tawantinsuyu en esta región. la relación de este con entidades sagradas y con los líderes locales.

Esta propuesta cronológica relativa para cada uno de grupos estilísticos no descarta la coexistencia de los estilos en el tiempo. De hecho, atendiendo a las superposiciones y yuxtaposiciones (prehistóricas e incluso actuales -ver Conclusiones-)

registradas, los propios paneles y soportes pueden ser caracterizados como un *palimpsesto acumulativo*, en los términos de Baileys (2007). La práctica de hacer grabados se habría mantenido en la cuenca alta del río Mendoza durante aproximadamente diez siglos, mutando en sus características visuales y formales en consonancia con la dinámica de población del área. Para discutir lo que esta proposición temporal implica para la prehistoria regional, es necesario entender de qué manera el arte rupestre configuró el espacio.

9.7 Estilos y motivos al interior de los sitios

Respecto a los estilos y su distribución en los sitios rupestres considerados, se retoman algunas de las descripciones volcadas en Capítulo 8 sobre la descripción y localización de los estilos, en conjunto con la cronología propuesta. Así, la escala espacial se entrecruza con la escala temporal, en tanto ambas configuran la totalidad del espacio, en el que cada momento del proceso social involucra las condiciones preexistentes (Santos 2000).

9.7.1 Cerro Tunduqueral

Sin dudas el sitio más interesante y complejo es Cerro Tunduqueral, no sólo por ser el que abarca cerca de la mitad del total de figuras relevadas para el área de estudio, sino porque además refleja los tres estilos de arte rupestre definidos y presenta -al interior del Grupo 2- lo que aparenta formar un camino o senda, que ordena el tránsito de las personas entre los petroglifos. La geoforma que da nombre al sitio se encuentra paralela a otra cresta, y es entre ambas que se encuentra la principal concentración de grabados, el Grupo 2, por lo que el tránsito entre ambas crestas es indispensable para observar los petroglifos. Además, la propia concentración de bloques, ordenada de suroeste a noreste -o viceversa- incita a transitar en esa dirección entre los soportes, obteniendo una muy buena visibilidad de los grabados (Figura 71 -ver además figuras 29 y 31-). Esta forma de transitar el sitio, marcada por la propia geomorfología del emplazamiento entre dos crestas paralelas y acentuada por la disposición de los grabados, predispone a quienes lo transitan a desplazarse de una manera particular. De

hecho, ya sea que se transite el sitio desde el noreste o desde el suroeste, en ambos extremos del recorrido existen soportes cuyos paneles grabados pueden observarse desde varias decenas de metros antes de ingresar al sector con petroglifos.

Si se asume que esta es la forma de transitar el sitio -no excluyendo otras posibilidades, pero sí acentuando la descrita-, los petroglifos de la parte baja y media del cerro son los más visibles. En estos sectores se concentran sobre todo los motivos del Estilo I y II, y aunque mezclados en algunos paneles, los primeros están por sobre todo en los paneles más bajos y en rocas aisladas-incluyendo figuras diagnósticas de este estilo, como los diseños lineales imbricados, el mascariforme y los ornitomorfos-, mientras que los segundos se ubican en la parte media, muchas veces en la misma ignimbrita de la cresta. Más allá del emplazamiento de ambos, se trata en todos los casos de paneles claramente distinguibles, en tanto el grosor de los surcos, el contraste con la pátina y la exhaustividad del grabado los hacen fácilmente perceptibles a la vista. En cambio, los grabados del Estilo III, además de estar escasamente representados en comparación con los de los demás estilos, están ubicados en el sector superior del Cerro, sobre la propia ignimbrita de la geoforma, orientados cenit hacia el norte, y no pueden ser vistos desde el *camino* de tránsito marcado por el resto de los soportes.

En cuanto a las estrategias de visibilidad y visibilización, a partir de la ubicación de los grabados de los distintos grupos estilísticos, se perciben estrategias diferenciales: mientras que los de los Estilos I y II tienen una alta visibilización (capacidad del soporte de ser observado) entre sí y desde la 'senda' que marcan, los del Estilo III no son percibidos hasta no estar casi en el mismo lugar de su emplazamiento. Lo contrario ocurre con la visibilidad (campo visual que se abarca desde el soporte), ya que desde los emplazamientos de los dos primeros estilos no se observa el entorno por fuera del *camino* de tránsito, desde la ubicación de los soportes del Estilo III puede verse dicho camino desde arriba, en su totalidad, y se tiene dominio visual de todo el sector norte del valle, incluyendo la Cordillera Frontal al oeste y la precordillera al este.



Figura 71: Cerro Tunduqueral visto desde la cresta ubicada al sur. Los puntos naranjas marcan la ubicación de los soportes con petroglifos, mientras que la línea blanca señala el *camino* o *sendero* formado por los soportes grabados.

Se estima, en base a la propuesta cronológica y la descripción de los emplazamientos, que el Cerro se empezó a grabar 'desde abajo hacia arriba': primero, los grabados del Estilo I se hicieron en los sectores bajos del Cerro; luego, los grabados del Estilo II, ocupando partes bajas (hay superposiciones y yuxtaposiciones con el Estilo I) y también partes medias de la geoforma; al parecer, en ambos casos se habría mantenido la misma lógica de transitabilidad por el sitio, utilizando soportes que condicionaran a las personas a pasar entre los petroglifos. Finalmente, el Estilo III, se ubica en sectores altos, no ocupados con anterioridad, y con una estrategia visual diferente a la de los demás grabados.

En cuanto a la accesibilidad del sitio y de las rocas grabadas, el tránsito entre los petroglifos de Estilo I y II no presenta dificultades y podría haber varias decenas de personas a la vez contemplando los motivos -número estimado en tanto no se realizó un estudio sobre la capacidad de carga-. Además, la percepción de las figuras no habría requerido una postura corporal determinada, como tampoco su manufactura. En cambio, la posibilidad de contemplar las figuras del Estilo III sí sería restrictiva; al estar en la parte alta de la cresta, implica que quienes las efectuaron y contemplaron o

utilizaron debían trepar, y el lugar para la apreciación de las figuras es pequeño, por lo cual no pudieron haber más de cuatro o cinco personas en simultáneo.

Dado que el sitio es, en base a la cantidad de figuras y la concentración de prácticas sociales que implica -grabados de diferentes estilos, en distintas épocas- el más importante de la región, se postula que sirvió como punto de reunión a lo largo de varios siglos. Si se piensa en una función ritual o sagrada tanto del sitio como de su arte rupestre, tal como postulaban los primeros investigadores (Schobinger 2009c), hasta se puede hipotetizar que su localización en el centro del valle y la forma de transitarlo particular, pudo convertirlo en lugar de peregrinación y de reafirmación de la identidad grupal en una zona de alta dinámica de poblaciones (Barberena *et al.* 2020, 2022; Guevara *et al.* 2021) y en las cercanías de un sector residencial, como el área de Uspallata Norte (Rusconi 1962:229-232; Schobinger 1971:77; Lagiglia 2005:51).

En suma, a partir de los emplazamientos de los paneles con arte, de las estrategias visuales que implican, de la transitabilidad marcada al interior del sitio y de la posibilidad de reunión en torno a los soportes, se estima que la manufactura de grabados en este sitio en particular atendió a prácticas culturales distintas, que subyacen a cada estilo.

9.7.2 Uspallata Usina Sur y Santa Elena

Ambos sitios presentan características similares y se ubican en los *bordes* del valle: UUS se emplaza al suroeste del valle, en las primeras estribaciones de cerros que se desarrollan hacia el oeste, mientras que Santa Elena está hacia el este, localizado en la precordillera (Figura 72). Están compuestos por pocos soportes⁸², en la orilla de rutas de circulación naturales, y contienen grabados de los tres estilos en iguales proporciones: mayoritariamente se presentan grabados Estilo I, escasos de Estilo III y aún menos de Estilo II.

⁸² En Uspallata Usina Sur se localizó y analizó solo uno, aunque se conoce por la bibliografía que el sitio estuvo compuesto por más rocas grabadas, mientras que en Santa Elena también se analizó solo un soporte por no localizarse otro y por las pésimas condiciones de conservación del restante -ver Capítulo 7-.

En cuanto a los emplazamientos de los soportes, el de UUS se localiza a sobre una terraza del arroyo Uspallata, en la margen occidental del mismo. Dadas las características del terreno, en el que los sectores más bajos y cercanos al arroyo se presentan anegados y con vegetación alta, la forma más simple de transitar por la margen oeste del arroyo desde el fondo del valle hasta la confluencia de este curso de agua con el río Mendoza -o viceversa- es por sobre la terraza, por lo que se pasa a escasos metros del bloque con petroglifos. El bloque, ubicado en las estribaciones más bajas de unos cerrillos, además resalta por su tamaño y pátina oscura, y en días u horarios de poca luminosidad los grabados pueden observarse fácilmente. Además, desde su ubicación, se tiene control visual no sólo de la senda de tránsito -actualmente hay una huella de caballo muy marcada- sino que además se puede ver todo el valle hacia el este, incluyendo la precordillera.

Por su parte, Santa Elena está ubicado a la vera de la Ruta Provincial N° 13, camino utilizado en la actualidad, pero también durante la colonia -y posiblemente en la prehistoria- para unir el valle de Uspallata con el valle de Huentota -actual Gran Mendoza-. Tal como Usina Sur, el panel grabado es claramente perceptible desde el camino, no sólo por el tamaño de los soportes, sino también por la exhaustividad de grabados sobre la roca. Respecto al dominio visual de este sitio, desde su ubicación puede observarse gran parte del valle de Uspallata hacia el oeste, con la Cordillera del Tigre al fondo.

En ninguno de los dos casos el acceso al sector con los grabados presenta algún tipo de dificultad, y dado que se emplazan en sectores abiertos, la localización de los soportes puede albergar a varias decenas de personas en simultáneo.

En tanto estos sitios se ubican en sectores vinculados a rutas de paso y tienen amplia visibilización, se estima que la elección de los soportes estaría vinculada a la marcación de caminos. Estos caminos habrían sido marcados -y utilizados- inicialmente durante el Periodo Agroalfarero Temprano y Medio, manteniendo su importancia en tiempos posteriores, donde el arte rupestre los puede haber resignificado.

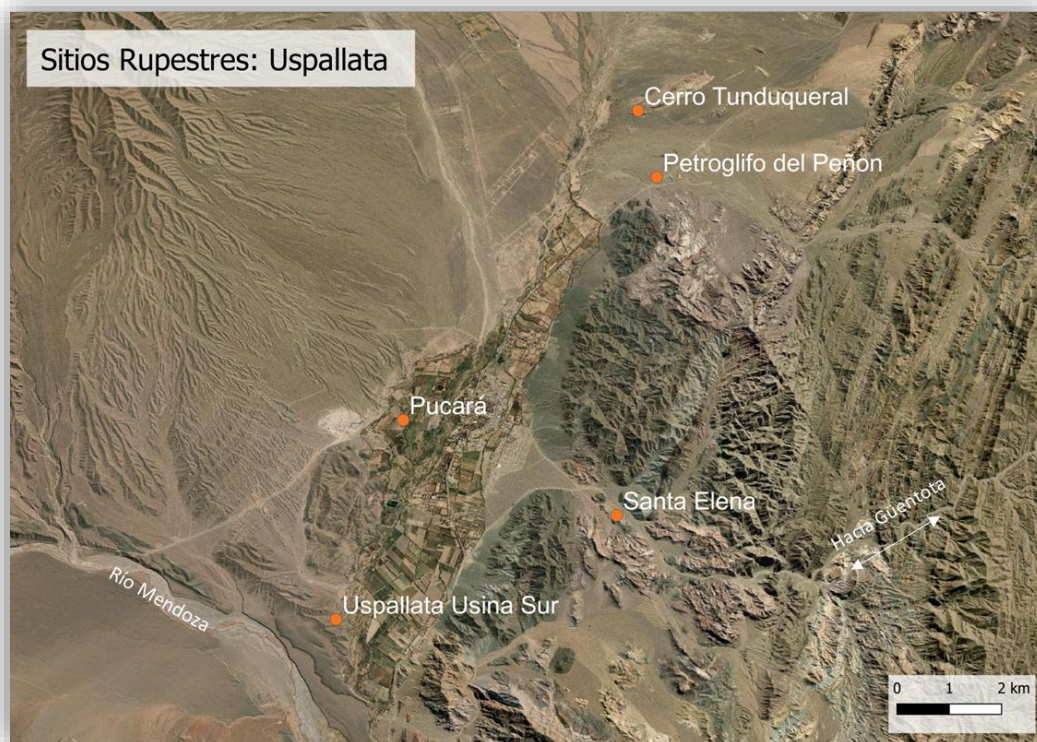


Figura 72: Emplazamiento de Uspallata Usina Sur, Santa Elena, y demás sitios del valle de Uspallata

Es particular el petroglifo de UUS, que está directamente vinculado con un área formal de entierros en los que se excavaron dos eventos: el primero, excavado en la década de 1970, está conformado por al menos siete individuos acompañados de ajuar, fechado por radiocarbono en 1400 años cal. d.C. (Schobinger 1971, 1974-76; Bárcena 1974-76, 1982b; Fernández y Panarello 2001; Nami *et al.* 2015). El segundo evento fue hallado en 2017, compuesto de restos desarticulados de al menos cuatro individuos, fechado con una mediana de 1280 años cal. d.C. y con una huella isotópica que los sitúa como parte del patrón de migrantes de la época (Da Peña *et al.* 2018; Barberena *et al.* 2020). Respecto al primer evento descrito, fechado en 1400 años cal. d.C., inicialmente, se consideró que habría ocurrido durante el Periodo Agroalfarero Tardío (Bárcena 1974-76, 1998), aunque más recientemente se propuso su pertenencia a las primeras décadas tras la llegada del Inca a la región (Durán *et al.* 2018) -basado a su vez en una reevaluación de la cronología incaica en el noroeste de Mendoza (Marsh *et al.* 2017) y las características del ajuar que acompaña al entierro-. En este sentido, Durán y coautores (2018: 19) postulan para el enterratorio de Barrio Ramos I (valle de Uspallata, contemporáneo al entierro de Uspallata Usina Sur), que tanto los individuos inhumados como la gente que los enterró

tuvieron contactos con los individuos del imperio Incaico, e incluso dejan abierta la posibilidad de que alguno de ellos pueda haber arribado al valle como consecuencia de la expansión inca -lo cual apoyaría la interpretación postulada respecto a la manufactura del Estilo II-. Además, la comparación de este entierro con el contemporáneo de Potrero Las Colonias, donde aparecen decenas de individuos de distintos sexos y edades en un 'osario' sin ajuares (Rusconi 1962, Guevara *et al.* 2022), lleva a los autores a postular que Barrio Ramos I -y también Uspallata Usina Sur- constituye el entierro de miembros de un linaje jerarquizado, de mayor poder político. Destacan que este tipo de práctica funeraria -la de entierros de pocos individuos, en estructuras funerarias reducidas y con ajuar compuesto de objetos exóticos⁸³- se habría iniciado en momentos de contacto con agentes incaicos, de manera tal que la jerarquización social (de individuos o grupos) pudo haber sido impulsada por el Tawantinsuyu como una estrategia de dominación -propuesta en consonancia con lo planteado para el Estilo III-. De hecho, Durán y coautores (2018: 20) dejan abierta la posibilidad de que en el evento de inhumación más tardío de UUS⁸⁴ '*se hayan enterrado miembros de una etnia no local desplazada por el estado*'.

Retomando la relación entre ambos componentes del sitio, los entierros y los petroglifos, y más aún considerando la similitud visual entre algunos motivos grabados y piezas del ajuar -*ut supra*-, no se puede desconocer la relación entre ambos registros, aunque queda por definir la naturaleza de la misma. Se considera factible pensar que los entierros y los grabados son contemporáneos. Es decir, el primer evento (1280 años cal. d.C.), se vincularía temporalmente con el Estilo I, mientras que el segundo evento de inhumación (1400 años cal. d.C.) está relacionado a las figuras de Estilo II y III (prueba directa de esta última vinculación sería la presencia de la placa de metal escutiforme que acompaña el ajuar y el grabado areal con la misma geometría). Si esto fuese así, implicaría que se da una permanencia en el tiempo del Estilo I, aunque no se puede precisar si la elección del lugar de los entierros se relaciona a que previamente existía la roca con grabados del Estilo I, o si, por el contrario, los petroglifos de este estilo fueron efectuados tras el evento de inhumación. En tanto no hay superposiciones ni diferencias

⁸³ Los objetos exóticos que acompañan los entierros de Barrios Ramos I y de UUS indicarían la existencia de redes amplias de circulación de bienes que funcionaron desde antes de la llegada de los incas de hecho, quizás las personas enterradas podrían haber estado vinculadas a actividades de caravaneo-, que a su llegada tomaron su control y potenciaron su funcionamiento a través del Qhapaq Ñan (Durán *et al.* 2018).

⁸⁴ No se han realizado estudios isotópicos sobre el entierro datado en 1400 años cal. d.C. que permitan evaluar su procedencia

en las pátinas, ambas opciones aparecen como posibles. No obstante, es factible considerar que dada la alta presencia del Estilo I en el valle y la cantidad de superposiciones intraestilo en otros sitios que sugieren la permanencia de la tradición rupestre en el tiempo -aun en coexistencia con los demás estilos-; y la pertenencia heterogénea (sanguínea, familiar, social) de los inhumados a distintos grupos sociales del valle -locales y migrantes de procedencia desconocida-, los tres estilos hayan sido manufacturados en un corto periodo de tiempo -el que se registra entre los dos eventos de inhumación-, reflejando la multiculturalidad que se experimentaba en el valle.

9.7.3 Pucará de Uspallata y Petroglifo del Peñón

Estos sitios presentan limitaciones para su análisis espacial, el Pucará de Uspallata porque más de la mitad de los soportes originales han sido removidos y el petroglifo del Peñón porque no registra asociación visual directa con ningún otro tipo de registro rupestre o no rupestre. Además, no hay una forma clara de establecer un único acceso a los sitios ya que la antropización del entorno ha borrado alguna posible huella de paso, y tampoco hay características en el paisaje que indiquen una forma de acceso restringida, como podría ser accidentes en el relieve o cambios bruscos de pendiente.

Por otro lado, coinciden en ser los dos sitios monocomponentes, con figuras exclusivamente del Estilo I -a excepción de los posibles motivos de influencia Aguada en Pucará de Uspallata-, y vinculados espacialmente con sitios de asentamientos habitacionales del Periodo Agroalfarero Medio (Rusconi 1962; Schobinger 1971). El Peñón puede asociarse con el área de Uspallata Norte, distribución densa de material a lo largo del arroyo Uspallata con fechados correspondientes al periodo mencionado -incluidos algunos fragmentos de cerámica Aguada- (Rusconi 1962; Schobinger 1971; Lagiglia 2005). El Pucará, además de poseer una estructura pircada en la parte superior del cerrillo, se localiza a menos de 1 km del arroyo Uspallata y en sus cercanías se emplaza una vertiente de agua; autores precedentes estimaron que las márgenes de estos cursos de agua pudieron concentrar a las personas para el aprovechamiento de sus recursos (Rusconi 1962, Schobinger 1971).

En ninguno de los dos sitios el arte rupestre presenta amplia visibilización, son soportes que no se perciben como tales desde la distancia y los grabados no presentan

demasiado contraste con la pátina. Si se considera la posible vinculación de los sitios con áreas habitacionales o de tareas diarias, su fácil acceso a los emplazamientos con arte y la amplia capacidad de carga en las inmediaciones -dado que son sitios abiertos-, puede pensarse que los grabados allí realizados están vinculados a prácticas de apropiación del espacio y reafirmación identitaria -en los términos expresados en el Capítulo 5-.

Por último, en ambos sitios puede percibirse alguna influencia Aguada, ya sea en los tiestos cerámicos de los alrededores -en Uspallata Norte- o posiblemente en algunos de los motivos -caso Pucará, *ut supra*-. El periodo Aguada en San Juan coincide con el cronoculturalmente postulado para el Estilo I de arte rupestre, por lo que es coherente la proposición de cierta influencia iconografía en las poblaciones locales. De hecho, la baja intensidad de la relación entre los locales y la iconografía Aguada que se ve en el arte rupestre de la cuenca alta del río Mendoza, es acorde a la baja intensidad reflejada en otros *proxys* arqueológicos (Schobinger 1971; Durán y Mikkan 2011; García 2010, 2016).

9.7.4 Punta de Vacas 1, Punta de Vacas 2 y Portezuelo Colorado

Los sitios ubicados en las cercanías de la naciente del río Mendoza (confluencia de los ríos Las Cuevas, Tupungato y de Las Vacas) se exponen juntos, en tanto la consideración para ellos es que, es su caso, la práctica de hacer grabados varió en el tiempo, pero estuvo fundamentalmente asociada a la marcación de rutas de movilidad (Figura 73).

Punta de Vacas 1 y Punta de Vacas 2 se presentan cercanos entre sí, en la terraza que forma la confluencia de los ríos Las Cuevas y Tupungato, y asociados a un tramo del Qhapaq Ñan (Durán *et al.* 2022 *ms.*), sobre todo PdV 1, que se presenta como un sitio monocomponente del Estilo III, tanto por la similitud visual de los motivos como por la cercanía al camino inca y estructuras asociadas⁸⁵. PdV 2, en cambio, contiene motivos de los Estilos I y II únicamente. No obstante, se los analiza espacialmente juntos no sólo por

⁸⁵ En contraposición con lo postulado para los sitios de Uspallata que reflejan el Estilo III, en el caso de PdV 1, junto con el Petroglifo del Puente y Portezuelo Colorado, evidenciarían motivos de este Estilo, pero efectuados por agentes cuzqueños o poblaciones locales bajo órdenes directas de estos. Se desarrolla más adelante en este capítulo.

su proximidad sino porque se estima que ambos están vinculados a rutas de movilidad y asociados a las cuencas de los ríos Tupungato y Las Cuevas, respectivamente (Durán *et al.* 2022 *ms.*). Ambos sitios son escasamente visibles, ya que el tamaño de sus soportes no permite vislumbrarlos a la distancia, aunque una vez localizados los grabados tienen un buen contraste con la pátina. A pesar de que la superficie donde se emplazan los soportes es amplia, por el tamaño de los mismos se estima que no fueron observados por muchas personas al mismo tiempo. Por otro lado, son de fácil acceso y los paneles no están exhaustivamente grabados, aunque los petroglifos están claramente elaborados. Se estima que en ambos casos los soportes estarían marcando rutas de movilidad, de tránsito ocasional o restringido -lo que puede estar relacionado con las condiciones ambientales que hacen que la zona sólo pueda ser transitada en época estival (Capítulo 2)-.

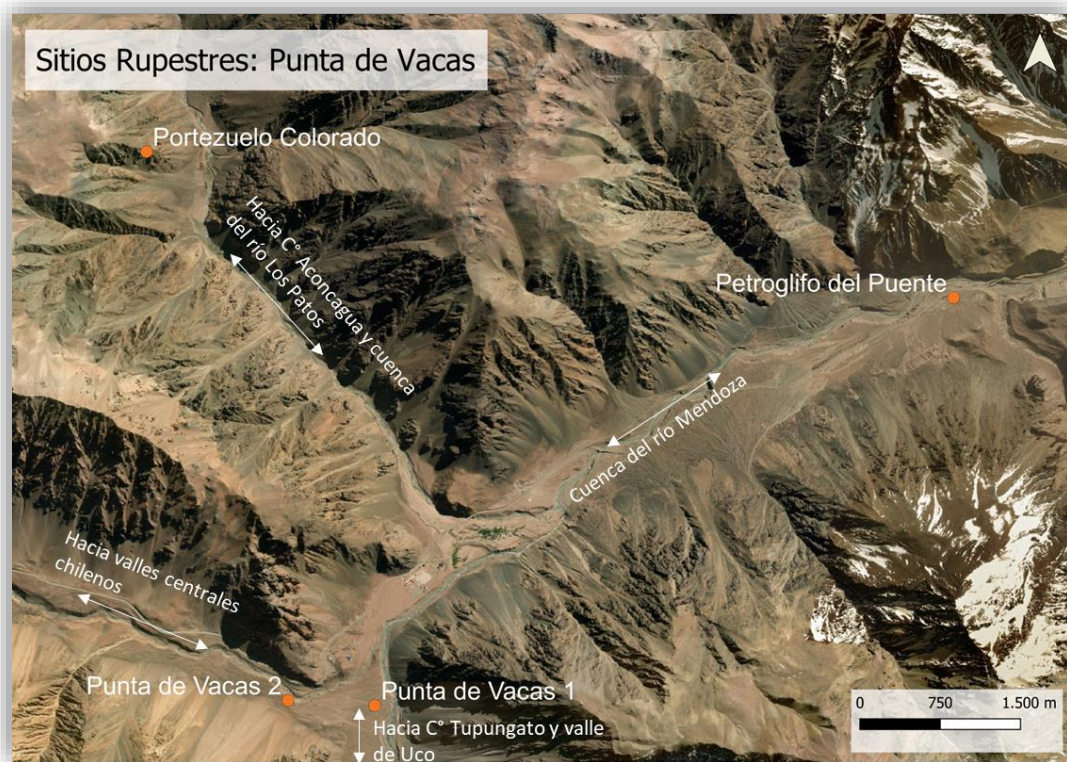


Figura 73: Localización de los sitios de la localidad de Punta de Vacas e inmediaciones en relación a rutas de movilidad

En el caso de PdV 2, se ubica sobre una huella en sentido este-oeste (o viceversa, pero única forma de transitar el sitio emplazado entre la ladera del cerro Ciénaga del

Obispo y la barranca del río) localizada en la margen sur del río Las Cuevas. Desde su emplazamiento se puede observar con claridad el curso de agua y una curva que marca el cambio de sentido del mismo hacia el noreste. Atendiendo a que presenta figuras Estilo I y II, se propone que el arte rupestre fue inicialmente una marca dejada por pobladores cuya residencia permanente era el valle de Uspallata y zonas más bajas durante el Periodo Agroalfarero en sus incursiones hacia tierras más altas y hacia los valles centrales chilenos. Dicha marca o hito en el paisaje luego fue resignificado tras la conquista inca, cuando el tránsito entre una y otra vertiente de la Cordillera habría sido más asiduo -ver Capítulo 3- y quizás con influencias de grupos provenientes de los valles del Aconcagua y/o el Norte Chico, a juzgar por la similitud visual y formal del Estilo II con el Estilo I de Chile Central-. En una línea similar, se estima que PdV 1 habría constituido también un marcador espacial -junto a otras estructuras como mojones y geoglifos (Durán *et al.* 2022 *ms.*), propios del Periodo de dominación incaico, vinculado al tránsito por la quebrada del Tupungato hacia el sur, quizás para vincular este territorio con la cuenca alta del río Colorado, tributario del Maipo (Chile), con el valle de Uco o con un posible *Apu* de la región, el Cerro Tupungato.

Portezuelo Colorado tiene características similares a Punta de Vacas 1, en su emplazamiento en una quebrada cuyo tránsito lleva hacia otro *Apu* importante, Cerro Aconcagua, y también está vinculado a un sector del *Qhapaq Ñan* (Durán *et al.* 2022 *ms.*). No obstante, este sitio difiere de los anteriores en que presenta mayor cantidad de soportes grabados y coexisten entre sus grabados los tres estilos descritos, siendo mayormente representado el Estilo II.

Los soportes de este sitio son de tamaño pequeño o mediano, y no son visibles en la distancia, aunque los grabados son muy perceptibles una vez que se arriba al lugar. Están ubicados a ambos lados de una huella pedestre que actualmente se utiliza como ruta de ascenso al Cerro Aconcagua -ver Capítulo 2-, y que también puede conducir siguiendo al norte, al valle del río Los Patos, en San Juan. El tránsito por este 'portezuelo' es el camino más seguro en este sector de la quebrada del río Las Vacas, donde el cauce se enrisca y la ladera presenta una pendiente muy marcada; la coloración de las rocas del sitio es particular por su color rojizo, y la ubicación de los soportes con arte hace que obligadamente los y las caminantes deban transitar por el sendero que discurre en el medio de los grabados. Destaca uno de los soportes localizado en el centro del camino (PC- S9P1, 2 y 3) que contiene exclusivamente motivos del Estilo I y es el más visible del

conjunto por el tamaño de sus figuras y por su ubicación. Varias personas a la vez pueden permanecer en el sitio, y desde su emplazamiento puede observarse la quebrada y el río, sobre todo hacia el sur.

Para la microrregión de Punta de Vacas, este es el sitio rupestre más importante: contiene la mayor cantidad de grabados y se compone de los tres estilos descriptos, por lo que hay algunos paralelismos con Cerro Tundqueral, aunque en este caso la relación de los petroglifos con una ruta de movilidad es evidente. Que el soporte más visible sea de grabados Estilo I -estilo vinculado a referentes visuales compartidos con los valles de San Juan- permite postular que esta quebrada habría sido utilizada desde el Periodo Agroalfarero Temprano y/o Medio por parte de pobladores radicados en tierras más bajas para transitar, ya sea hasta llegar al valle del río Los Patos, o para aprovechar la oferta de recursos estacionales que ofrece el ambiente. No obstante, a juzgar por la intensidad de motivos de Estilo II, la quebrada habría sido mayormente utilizada en épocas del Tawantinsuyu en la región, fuera para cumplir con los objetivos previamente mencionados -desplazamientos hacia el norte y/o aprovechamiento de recursos- o en relación al tránsito hacia el Aconcagua, en tanto es esperable que las poblaciones locales se vieran imbuidas por el culto al *Apu*. Cualquiera fuera el caso, nuevamente se trataría de que la práctica de hacer grabados se mantiene en el tiempo adoptando nuevos patrones visuales y resignificando y/o reapropiando marcadores espaciales.

Por último, se vinculan los grabados de Estilo III con el acceso de agentes imperiales -o poblaciones locales bajo control del Tawantinsuyu- por la quebrada de Las Vacas, posiblemente resignificando el camino y con mayor seguridad en este periodo en función a la *capacocha*, vinculado al tránsito hacia Aconcagua.

9.7.5 Petroglifo del Puente

Este sitio rupestre está ubicado en la margen sur del río Mendoza, a poco más de 5 km aguas debajo de la confluencia con el río de Las Cuevas. Es un sitio particular, en tanto alberga figuras del Estilo II y, sobre todo, del Estilo III. Su emplazamiento también estaría asociado a rutas de movilidad, marcando el tránsito sobre la margen sur del río Mendoza, en la confluencia con uno de sus tributarios, el arroyo Colorado.

En lo que refiere a visibilidad/visibilización, por su tamaño y coloración oscura y brillante, el soporte puede verse desde varias decenas de metros alrededor, sobre todo en el margen sur del río Mendoza. No es así su visibilidad desde la quebrada del río Colorado, dado que el soporte está en una terraza más elevada que la quebrada. Si bien el bloque es altamente visible, no sus figuras: la pátina es brillante y los surcos son poco profundos, por lo cual el contraste que se genera es escaso. Para ver las figuras es necesario estar cerca del panel y aun así varias de ellas son apenas perceptibles. Respecto a la capacidad de carga que alberga los alrededores del sitio, es amplia, mientras que la accesibilidad es simple para quienes transitan por el valle del río Mendoza. Debe aclararse que esta descripción está sesgada por el alto grado de antropomorfización que presenta el entorno inmediato al sitio, con la construcción de la traza y puentes de ferrocarril y de la Ruta Nacional N° 7.

Este marcador del paisaje -como ocurre con otros descriptos- habría cobrado importancia tras la conquista incaica, con grabados del Estilo II, emergente de la relación entre poblaciones locales y mitimaes, y Estilo III, inca 'cuzqueño' o imperial. El Estilo II habría sido efectuado por personas relacionadas con el tránsito hacia/desde el oeste -sea este su lugar de origen o no-, en tanto el único panel grabado está orientado hacia este punto cardinal; además, que uno de los referentes visuales de este estilo anclado en los grabados de los valles centrales chilenos, apoyaría esta interpretación.

Por su parte, así como en Portezuelo Colorado, algunos de los motivos del Estilo III plasmado en este soporte da cuenta no sólo de referentes visuales de la iconografía incaica, sino una estandarización de dichas figuras. Es el caso de la cruz inscrita⁸⁶ y las volutas simples, grabadas reiteradas veces en este sitio, con características técnicas, métricas y de ocupación del panel altamente similares (ver calcos en Anexos). Que estos motivos, propios de la iconografía cuzqueña, no hayan sido reelaborados visual ni formalmente por sus hacedores, como sí sucede con otros motivos Estilo III en los sitios del valle de Uspallata (*ut supra*), podría significar que se trata de grafías manufacturadas por agentes imperiales o por personas locales, aunque bajo órdenes precisas del Tawantinsuyu. Además, y a diferencia de los sitios del valle, tanto este soporte como el

⁸⁶ Cruces inscritas o cruces dobles también se registraron en Santa Elena; sin embargo, el motivo habría sido elaborado bajo los estándares técnicos -grosor del surco, específicamente- y de ocupación del panel más propios del Estilo I, por lo que se considera una reelaboración local de la figura.

de PdV1 y los de Portezuelo Colorado, están directamente vinculados a una materialidad claramente incaica, el *Qhapaq Ñan* (Durán *et al.* 2022).

9.8 Perspectiva microrregional comparativa

En este apartado se analizan las estrategias de ocupación del espacio en las dos microrregiones (*sensu* Dincauze 2000) establecidas dentro del área de la cuenca alta del río Mendoza en base a la concentración de sitios: el valle de Uspallata y las adyacencias a la localidad de Punta de Vacas, en las nacientes el río Mendoza. Ambas están diferenciadas por el piso altitudinal en el que se emplazan, lo que hace que los recursos sean diversos (Capítulo 2), al igual que el tipo de ocupación posible para las personas. Las personas vivieron y circularon por estos espacios que configuraron sus modos de hacer, sus prácticas, a la vez que estas re-configuraron los espacios mediante distintos tipos de objetivaciones (Criado Boado 1993), entre ellas el arte rupestre.

En cuanto al rol de arte rupestre, además de lo mencionado en su rol como transmisor de información, también habría sido parte de estrategias de socialización dentro y entre los grupos humanos (Taçon 1994), en conjunción con otros elementos del paisaje como rocas, lagos, manantiales y montañas, que para las comunidades andinas eran percibidos en la memoria colectiva como elementos o símbolos asociados a sus orígenes y a lo sobrenatural (Vitry 2022, 2020; Nielsen 2010; de la Cadena 2010; Pazzarelli y Lema 2018; Doura 2021, entre otros).

A priori, resalta la presencia diferencial del Estilo I y del Estilo II en las microrregiones: el primero se concentra sobre todo en sitios del valle de Uspallata, mientras que el segundo está más representado en sitios cercanos a la confluencia de los ríos de Las Vacas, Las Cuevas y Tupungato (localidad Punta de Vacas) (Figura 73). De hecho, el primer estilo aparece en dos sitios de Uspallata - Pucará de Uspallata y Petroglifo del Peñón- como el único presente, mientras que en dos sitios de Punta de Vacas no se registra -Petroglifo del Puente y Punta de Vacas 1-. Por su parte, el Estilo II está escasamente representado en sitios del valle como Santa Elena y Usina Sur, mientras que es mayoritario en sitios de cordillera Principal, como en Portezuelo Colorado y Punta de Vacas 2.

En cuanto al Estilo III, aunque en escasa proporción, está presente en ambas subáreas, pero con diferencias: en Uspallata aparece en Cerro Tunduqueral, Santa Elena y Usina Sur como componente minoritario. En el área de Punta de Vacas no está presente en el sitio Punta de Vacas 2, pero es el único que se registra en un sitio cercano, Punta de Vacas 1; para Portezuelo Colorado, es minoritario, mientras que por el contrario, en Petroglifo del Puente es el registrado en mayor proporción.

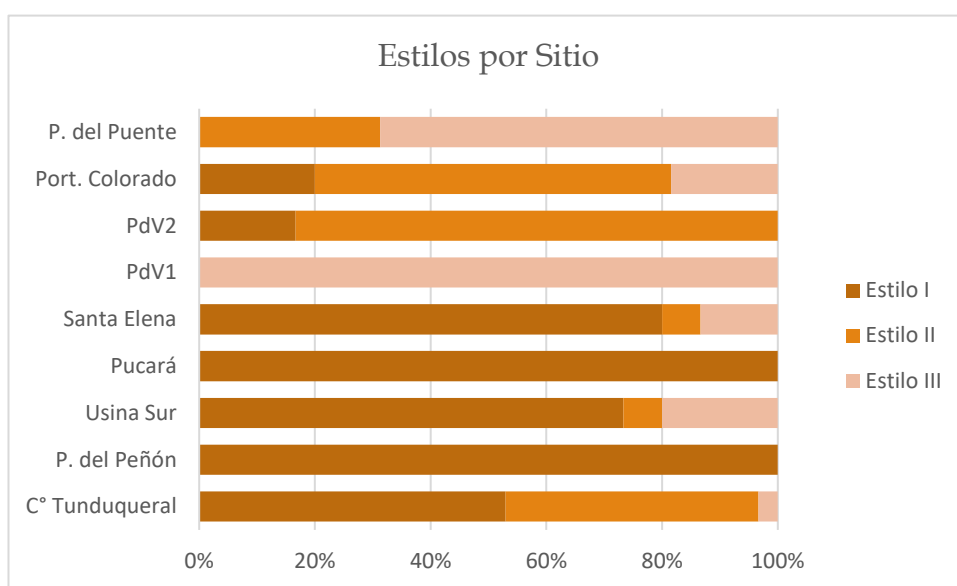


Figura 73: Proporción de estilos por sitio.

Si se tiene en cuenta la temporalidad propuesta para cada estilo y los referentes visuales de cada uno -sobre todo en el Estilo I y II-, la distribución en cada microrregión adquiere sentido. Es esperable que el Estilo I, temporalmente el primero que se asocia a la práctica de hacer grabados, se emplace sobre todo en sectores bajos del valle, donde se habría registrado la mayor concentración de población en la cuenca alta del río Mendoza y donde se obtuvieron los fechados más tempranos para el Periodo Agroalfarero. De hecho, puede postularse que es la concentración de población asentándose de forma permanente lo que les confiere a las personas -entre otras cosas- cierto sentido de pertenencia al entorno en el que desarrollan sus actividades (*sensu* Fiore 2006), conformando un *paisaje* al que construyen a partir de grabar motivos en las rocas, es decir, objetivando 'una intención, sentido y racionalidad previa que se actualizan en elementos formales concretos' (Criado Boado 1999: 9). En este sentido, se estaría

construyendo el paisaje desde el *habitar*, entendiendo que *'la gente no lleva sus ideas o representaciones mentales al mundo, sino más bien es el mundo el hogar de sus pensamientos'* (Vigliani 2011, s/n). Así, adquiere sentido la presencia exclusiva de motivos del Estilo I en sitios asociados a espacios habitacionales -Pucará de Uspallata, Petroglifo del Peñón- y alta presencia en otro también situado en la parte baja del valle -Cerro Tunduqueral-. En cuanto a otros sitios de Uspallata con presencia mayoritaria de este Estilo ubicados en sectores más alejados, el arte de este estilo estaría indicando rutas de movilidad -hacia el suroeste y sureste-, aunque también podría denotar fronteras de ocupación permanente para los hacedores de los grabados.

Esto se encuentra en consonancia con las conexiones formales y visuales planteadas entre este estilo y otras materialidades presentes en el valle de Calingasta y Norte Chico Chileno. Para este periodo, las conexiones más marcadas están planteadas entre las poblaciones de Uspallata con las del mencionado valle sanjuanino y el sector chileno, y el tránsito más simple entre ambos valles de Cuyo es siguiendo la parte baja de los valles, que está interconectada. No obstante, el registro rupestre y otro tipo de materialidades arqueológicas apoya la idea de que estas poblaciones estarían haciendo uso de espacios de altura para el aprovechamiento de recursos, lo que explicaría la presencia de este Estilo I de arte rupestre en sitios de altura como Portezuelo Colorado y Punta de Vacas 2, en los que aparece como componente minoritario del registro. En estos casos, se postuló que los sitios estarían marcando rutas de movilidad, y para el caso de las figuras de este estilo se podría pensar que no sólo están señalando la principal vía de circulación hacia las tierras más altas y un posible cruce cordillerano, sino que además están emplazados en sectores donde se abren quebradas que podrían conducir a poblaciones que mantienen prácticas similares -cerámica Agrelo y patrones circulares para las unidades domésticas-, como las establecidas en Valle de Uco y la cuenca del río Los Patos, en San Juan.

En cuanto a la presencia del Estilo II de arte rupestre en el valle de Uspallata, se sostiene que en sitios como Usina Sur y Santa Elena está vinculado a marcar (re-marcar y resignificar) rutas de movilidad importantes en tiempos precedentes -además de la relación planteada entre los grabados y las inhumaciones en UUS-, y que su presencia más marcada en un sitio como Cerro Tunduqueral se vincula a la importancia del sitio en sí mismo, como un posible centro de peregrinación y de reafirmación de las

identidades grupales que trascendió en el tiempo, incluso en el marco de *multiculturalidad* propuesto como contexto del Estilo II.

La presencia de este Estilo II en la microrregión de mayor altura, vinculado también a la marcación de rutas de movilidad, es explicable si se considera que esta forma de hacer grabados estaría conectada con las poblaciones de los valles centrales chilenos, tanto en momentos previos como posteriores a la conquista incaica. Es que, en la cordillera⁸⁷ existen *corredores* que posibilitaron el acceso a ambos lados de Los Andes de bienes, información y personas, y el conocimiento y mantenimiento de los mismos es importante para mantener las redes de relaciones entre ambas vertientes. En este sentido, el área de la confluencia de los ríos de Las Vacas, Las Cuevas y Tupungato funcionaría como un *espacio internodal* (*sensu* Nielsen 2006, 2017; Berenguer y Pimentel 2017; Barberena *et al.* 2017b), un espacio intermedio entre los asentamientos permanentes -en una escala macrorregional- que representan los valles de Uspallata y Aconcagua (*nodos*).

Entendiendo las nacientes del río Mendoza como un *espacio internodal*, y a partir de comprender que la variabilidad espacial y visual de los petroglifos es un buen indicador para evaluar los flujos de información, la naturaleza de las redes sociales y la dinámica territorial de los grupos humanos (McDonald y Veth 2012), se interpreta que el Petroglifo del Puente habría sido manufacturado exclusivamente para marcar la principal ruta natural que conecta la cuenca del río Mendoza con los valles centrales chilenos. Mientras, sitios como Portezuelo Colorado y Punta de Vacas 2 estarían en consonancia con lo planteado para Uspallata Usina Sur y Santa Elena, en donde las marcas del Estilo II estaría resignificando las rutas, en consonancia con la nueva reelaboración de la identidad comunitaria que se produce en el área tras el traslado de poblaciones. En este caso, al ser el Estilo II el preponderante en estos dos sitios de altura, se estima que esta ruta habría sido mayormente utilizada durante el periodo inca por personas procedentes desde la vertiente occidental de la cordillera, dada la mayor cantidad de petroglifos para un periodo de tiempo más corto. Por tanto, es pertinente plantear que, al resignificar estos caminos, el arte rupestre estaría funcionando como

⁸⁷ Como se explicitó anteriormente, la cordillera de Los Andes debió moldear el tipo de relaciones que se establecieron entre los grupos humanos que habitaron a uno y otro lado del cordón montañoso, jugando el rol de '*barrera biogeográfica*' (Borrero 1989, Cortegoso *et al.* 2014) aunque de una manera no determinante, sí de gran importancia durante el periodo invernal.

estrategia de comunicación al indicar tipos particulares de demarcación visual del espacio (Aschero 1997; Bradley et al. 1994; Taçon 1994).

Finalmente, el Estilo III de arte rupestre se presenta como componente minoritario de algunos sitios de ambas microrregiones. Mientras que en el valle de Uspallata estaría vinculado a la apropiación simbólica de los sitios rupestres preexistentes, en la zona de mayor altura se plantea que está asociado, además de a la apropiación simbólica, fundamentalmente a la marcación de rutas de movilidad que, para este periodo, podrían tener vinculaciones con lo religioso: hacia los *Apus* Tupungato y Aconcagua -Punta de Vacas 1 y Portezuelo Colorado, respectivamente-. Además de la variabilidad en la funcionalidad del arte, las dos microrregiones también presentarían diferencias en cuanto a quiénes fueron los hacedores de los grabados (*ut supra*).

CAPÍTULO 10



Conclusiones

Las proposiciones aquí vertidas surgen a partir de **preguntas** acerca de cómo y cuándo emergió la tradición de manufacturar petroglifos, cómo cambió en el tiempo y en relación a qué eventos, quiénes se involucraron en su manufactura -a nivel comunitario, no individual-, y cómo mediaron los petroglifos en las relaciones -dinámicas- que las personas establecían entre sí y con su entorno. Estas preguntas no se centran tanto en el arte rupestre en sí mismo, sino en la *práctica de hacer grabados*. La práctica aparece como el hilo conductor de lo que aquí se expone, entendiéndola como una forma de hacer temporal y espacialmente situada, en la que agentes y estructuras se relacionan recursivamente de manera tal que las personas actúan, corporalizan y representan tradiciones culturales de formas que continuamente alteran a estas mismas tradiciones (Bourdieu 2002 [1972], 1990; Giddens 1995 [1984]; Shanks y Tilley 1987; Pauketat 2001a; Dornan 2002; Vigliani 2011, 2016; Jaramillo 2011; Fowler y Zavaleta Lemus 2013; Harris y Cipolla 2017; Gheco 2017; Armstrong *et al.* 2018).

Para responder a estos cuestionamientos, se partió desde la caracterización espacial y temporal del área de estudio. La primera refiere a las características físicas del entorno -las que se desarrollaron en el Capítulo 2-, importantes para entender las formas de habitar, transitar y aprovechar los ambientes. La segunda, es la base cronológica a partir de la cual se postularon las hipótesis a contrastar en esta tesis; se asumió -y se argumenta al respecto- que la totalidad del arte rupestre registrado es producto de una práctica realizada desde que las personas se asientan de forma permanente en el área -específicamente, en el valle de Uspallata-, y que perdura hasta la llegada de los españoles a la región. Para entender el contexto en el que se desarrolla la manufactura de grabados es que se presentó en el Capítulo 3 una síntesis del proceso de poblamiento y ocupación de la región, desde los primeros pobladores hasta la conquista incaica, incluyéndola. Con la base que brinda la prehistoria regional -efectuada a partir de las investigaciones sobre

diferentes *proxys* arqueológicos- y teniendo en cuenta relevamientos e interpretaciones previas sobre el arte rupestre de la región y zonas vecinas -Capítulo 4- se postularon los objetivos e hipótesis de investigación.

En pos de la consecución de los objetivos, se propusieron diversos abordajes teóricos -Capítulo 5-, planteados en términos de 'perspectivas', como formas de ver la materialidad, y no así de marcos, lo cual restringiría las apreciaciones que pudieran hacerse. De esta manera, además de comprender a la práctica de hacer grabados como un articulador de la identidad relacional (Hernando 2002, 2018; Vigliani 2016), se entiende al arte rupestre como una materialidad visual (Fiore 2009, 2011; Romero 2019), histórica y espacialmente situada (Troncoso y Armstrong 2017; Armstrong *et al.* 2018), con capacidad de encarnar códigos y categorías (Sorensen 1997; Troncoso 2008a) y que puede ser abordada mediante un método formal (Taçon y Chippindale 1998, Layton 2000; Salatino 2011). Así, es factible considerar los petroglifos desde la semiótica (Eco 1990; Troncoso 2002, 2005, 2008a) para establecer *estilos* (Troncoso 2008a; Fiore 2011) y proponer interpretaciones vinculadas a la circulación de información (Wobst 1977; David y Lourandos 1998; Whallon 2011; McDonald y Veth 2012; Troncoso *et al.* 2016) y a la configuración del espacio. Entonces, atendiendo a que el arte rupestre está ligado a su emplazamiento (Hernandez Llosas y Fiore 2007) se consideraron también aspectos espaciales en términos biogeográficos (Lahr y Foley 1998, Lucero 2019; Romero 2019) - como la posibilidad de fronteras y espacios internodales (García 2005; Nielsen 2006; Barberena *et al.* 2017b)- y en relación a que la producción de arte constituye una forma de acción consciente para modificar simbólicamente el paisaje (Bradley 1991; Criado Boado 1993, 1999; Robb y Pauketat 2013).

Como forma de dar respuesta a las preguntas de investigación, se procedió al registro y análisis sistemático del registro rupestre, para lo cual se explicitaron todas las escalas espaciales y temporales utilizadas, las unidades y variables de análisis, y la metodología utilizada tanto en los relevamientos en campo como en las tareas de laboratorio -Capítulo 6-. Todo esto permitió la consecución de los objetivos de investigación propuestos inicialmente y la contrastación de hipótesis.

10.1 Síntesis de la configuración espacio-temporal del arte rupestre de la cuenca alta del río Mendoza

Como se describió, dos principales sectores de la cuenca alta del río Mendoza - mesorregión, *sensu* Dincauze (2000)- fueron objetivados a lo largo de varios siglos por poblaciones que los habitaron y ejercieron diferentes prácticas en torno a ellos. Arte rupestre, arquitectura, vialidad y marcadores naturales del espacio -cerros, arroyos, ojos de agua- objetivaron el paisaje y contuvieron diversas prácticas sociales a lo largo de varios siglos, en los que la *práctica de hacer grabados* se mantuvo, adoptando diferentes características con el paso del tiempo. Entender de qué manera el arte rupestre configuró el espacio en la cuenca del río Mendoza no es posible si no se atiende a las dinámicas de población a nivel macrorregional, es decir, considerando el área de estudio en conjunto con los valles cordilleranos del sur y centro de San Juan y los valles centrales chilenos.

Anteriormente se especificó que el énfasis comparativo con el valle del suroeste de San Juan radica en que los valles de Uspallata y Calingasta conforman un eje norte-sur, y que las poblaciones de estos valles tuvieron contactos entre sí (Bárcena *et al.* 1985, García 2005, 2010; Gambier 2000, entre otros), aunque en época aldeana se habría generado una frontera dinámica (*sensu* García 2005). Por su parte, la incorporación del arte rupestre de los valles centrales chilenos en la discusión se añade dado que parte del registro del área de estudio presenta similitudes figurativas con uno de los estilos propuestos bajo los mismos supuestos teórico-metodológicos para la vertiente occidental de la cordillera (*sensu* Troncoso 2005, 2008a). Además, desde el Periodo Agroalfarero Tardío local y el Periodo Intermedio Tardío de Chile Central habría aumentado la inter-relación entre las poblaciones de ambas vertientes de la cordillera. Por último, a partir del siglo XV -y algunas décadas antes-, toda la macrorregión fue conquistada por el Tawantinsuyu, provocando modificaciones en todos los aspectos sociales, incluyendo el traslado de poblaciones a través de la cordillera.

La práctica de hacer grabados habría comenzado con la sedentarización de las poblaciones y un cambio en su modo de vida relacionado al modo de subsistencia -en lo que configuraría un tiempo *largo*, en términos de Braudel-, lo que dio lugar al Estilo I de arte rupestre. Este estilo se hace presente sobre todo en el valle de Uspallata, relacionado a la pertenencia de los grupos al territorio, marcación de fronteras y vías de circulación. Los referentes visuales para este grupo estilístico son la cerámica Agrelo (Canals Frau y

Semper 1956; Schobinger 1971; Gambier 1993) y las viviendas, registros que se comparten con el valle de Calingasta (Gambier 1977, 1988; Durán *et al.* 2002; Cortegoso 2006; Gasco *et al.* 2011; Marsh y Estrella 2014; Zárate y Estrella 2020; Chiavazza *et al.* 2021). La similitud entre estas materialidades -que coinciden además en su temporalidad- da sentido a la apreciación de Schobinger (2009b: 53) sobre que el arte rupestre de Uspallata debe ser atribuido a sociedades agroalfareras del norte de Mendoza y sur de San Juan⁸⁸. No obstante, Cuando Schobinger (2009b) describe el arte rupestre de noroeste de Mendoza, lo hace homogeneizando todo el registro rupestre, por lo que se coincide parcialmente con el autor, infiriendo que en este periodo sólo se manufacturó el Estilo I.

Retomando la articulación del arte rupestre de Uspallata y Calingasta, en ambos valles se registra la presencia de cerámica de la Cultura El Molle y Agrelo-Calingasta (Gambier 1993; Sanhueza *et al.* 2003; Gasco *et al.* 2011) y de motivos rupestres -mascariformes- propios del Norte Chico Chileno, los mascariformes. En cuanto a la particularidad de este motivo que se repite en sitios de toda el área, Sabatini y Terraza (2013: 141) proponen la repetición de estos antropomorfos aureolados en ambas vertientes de la cordillera muestra vínculos entre los grupos que ocuparon la macrorregión -intercomunicabilidad de una idea compartida-, con lazos comunitarios, de parentesco o de vecindad que persistieron y fueron recreados, pero que con el tiempo cobraron significaciones diferentes al ser incorporados a contextos políticos, económicos e ideológicos disímiles al original -lo que implicaría en términos de la *práctica* de hacer petroglifos, un cambio de estilo-. Al respecto, las autoras (2013:126) entienden a los mascariformes como la evidencia de una posible actividad sagrada, ritual o religiosa. De hecho, Schobinger (2009c: 86), a partir de ciertas figuras diagnósticas que describe para Cerro Tundqueral, afirma que el mascariforme '*representa las fuerzas mágicas que para la percepción de los samanes prehistóricos americanos irradia la cabeza humana*'. Y L. Hart (2009) abona esta idea, postulando que estas figuras fueron elaboradas en ceremonias, en las

⁸⁸ La excepción a esta proposición la constituirían las pictografías del sitio 'Los Morrillos de Ansilta'. García (2021b) amplía el relevamiento de las pinturas localizadas en la formación de Morrillos y discute la adscripción cronocultural propuesta por Gambier (1977, 1985) en base a nuevos fechados de material en estratigrafía, planteando que algunas pinturas podrían corresponderse con ocupaciones más tempranas de cazadores recolectores -con una antigüedad media de 3400 años AP, constituyendo el único caso de arte rupestre manufacturado por sociedades no agrícolas-. Ante la diferenciación técnica del registro aquí analizado con el de la gruta de Ansilta, y que tampoco se trata de un fechado directo sino por asociación contextual, no se profundiza en esto.

que se podría haber consumido sustancias alucinógenas con el fin de alterar los sentidos y entrar en estado de trance, siendo la cabeza humana un centro de poder y de conexión con otras dimensiones.

La recurrencia de estos motivos y de los referentes visuales/formales mencionados entre el valle de Calingasta (y posiblemente el de Iglesia hacia el norte) y el valle de Uspallata, permite corroborar a partir del registro rupestre la propuesta de que existiría para el periodo Agroalfarero Temprano una integración entre las poblaciones de ambas zonas, con fuertes lazos que además se extenderían con el Norte Chico Chileno. En ambos valles los pobladores locales comenzaron a marcar su espacio, a construir paisajes, a partir de la misma práctica de hacer grabados y con una iconografía similar, pero con el tiempo los lazos cambiarían. Estos lazos macrorregionales entre los valles de Uspallata y Calingasta se habrían diluido a partir de una creciente concentración demográfica en cada uno de estos núcleos de población durante el Holoceno Medio (más precisamente, desde mediados del primer milenio d.C.), cuando la restricción de la movilidad residencial redujo la explotación de áreas más alejadas, formándose una *frontera laxa* en tiempos posteriores (García 2005)⁸⁹. Prueba de ello sería la fuerte presencia de elementos Aguada y Aguada local en los valles sanjuaninos (García 2016, 2021a) sin correlato en el valle de Uspallata, más allá de una posible influencia iconográfica de este estilo en Pucará de Uspallata y pocos tiestos cerámicos en el área de Uspallata Norte (Schobinger 1971; Terraza *et al.* 2021). García (2005), agrega para los hallazgos comunes entre las actuales provincias de Mendoza y San Juan durante el Holoceno tardío, específicamente en la segunda mitad de este, estos no serían de manufactura local -es decir, no hay una *práctica* compartida- sino que reflejarían situaciones de intercambio, de obsequios o de visitas intergrupales destinadas a mantener vínculos sociales y/o políticos (para esta última afirmación, el autor se basa en que los materiales de intercambio y el 'contenido simbólico' que tendrían, involucrarían sólo a sectores minoritarios de la población, como grupos dirigentes). No obstante, como reconocer esta *frontera flexible* (*sensu* Barberena 2005), depende de la

⁸⁹ Para este autor, durante el Holoceno temprano-medio y primera parte del Holoceno Tardío, tiempo en que el área Uspallata- Calingasta (y la zona de las planicies orientales ubicadas en torno a los 32° y 32°30' S, incluyendo las Lagunas de Guanacache) estuvo ocupada por grupos cazadores recolectores, existen numerosos registros que evidencian pautas tecnológicas, ideas, creencias y/o aspectos simbólicos compartidos. Esto se ha explicado mediante tres hipótesis: poblaciones pertenecientes a un mismo grupo étnico; influencias de grupos del Norte Chico sobre las poblaciones del área; movilidad amplia -incluyendo la vertiente occidental de la cordillera- en un marco de explotación complementaria de hábitats (García 2005 y citas allí).

variabilidad artefactual y de la posibilidad de identificar la resolución temporal de la materialidad (Barberena 2005), la ausencia de Estilos -o estructuras cronoculturales similares- para los petroglifos sanjuaninos, más allá de la exhaustividad de las investigaciones en el arte rupestre Aguada, impide el análisis de las dinámicas de los grupos humanos que desarrollaron y mantuvieron la práctica de hacer grabados.

A la par que, siguiendo a García (2005), se modificaban estos lazos macrorregionales, habría aumentado el contacto de ambas vertientes de la cordillera, tal como lo indicarían las relaciones planteadas a partir de la conquista inca entre el Estilo II de arte rupestre de la cuenca alta del río Mendoza -del que no hay registro para los valles de San Juan- con el Estilo I de arte rupestre de los valles centrales chilenos. En consonancia con ello, el otro referente visual para el Estilo II estaría dado por los patrones decorativos de la cerámica Viluco, atendiendo a que es el tipo cerámico 'inca local' o 'Inca Mixto', alfarería de producción local manufacturada en el contexto de las relaciones entre poblaciones locales y agentes imperiales, sean cuzqueños o poblaciones trasladadas (García 1996; Ots 2007; Prieto Olavarría 2012). Así, la manufactura de motivos de Estilo II sería producto no sólo de un cambio de práctica por parte de la población local en base a la nueva estructura social que aparece con el Tawantinsuyu, sino también del traslado de poblaciones, sobre todo desde Chile. De este modo, en el Estilo II se habría conjugado la práctica previa de hacer grabados con la tradición foránea. Comprueba este postulado la utilización de iconografía de inspiración diaguita en los mismos emplazamientos que el Estilo I en el valle de Uspallata -*nodo*-, por lo que el arte en ese caso habría servido para resignificar los sitios y desarrollar una identidad común. Además, hay un énfasis en la resignificación de las rutas de movilidad que, probablemente, más se transitaron en esta época, es decir, las que conducen hacia la parte más alta (oeste) de la cuenca del río Mendoza y posibilitan acceder a los territorios trasandinos.

Finalmente, el Estilo III de arte rupestre se adopta también a partir del dominio incaico, y aunque sería contemporáneo al Estilo II, presenta marcadas diferencias. Por un lado, se registra en toda la macrorregión; hay sitios con arte rupestre de este periodo en la provincia de San Juan (García 2013, 2014, 2017) y varios en los valles centrales de Chile. Para esta última región, se han realizado trabajos que estudian la distribución espacial del arte de este periodo (Troncoso 2004, 2008; Troncoso *et al.* 2009; Salatino 2009, 2011; Gutiérrez 2019), y se han establecido cambios y continuidades en la producción de

arte desde la llegada del inca: entre las continuidades, se mantuvieron las prácticas de segregar los petroglifos de los espacios habitacionales y se resignificaron sitios previamente grabados; por otro lado, se observa un cambio en los patrones de emplazamiento con la intensificación o minimización -dependiendo el caso- de la práctica. Por ejemplo, en el valle de Putaendo hay una alta representación de petroglifos de estilos anteriores que con la llegada de los incas se restringe, lo contrario sucede en el valle de San Felipe-Los Andes donde la práctica que antes era escasa experimenta un gran crecimiento (Troncoso 2004). Una situación similar puede inferirse para la cuenca alta del río Mendoza, en tanto donde previamente había mayor profusión de grabados -Uspallata- la práctica de grabados es menor; mientras que en las nacientes del río Mendoza, donde antes había menor concentración de arte rupestre, esta práctica se vuelve más intensa. Es decir, se produce una resemantización del espacio, el arte rupestre define y significa nuevos lugares en la geografía local a partir de la construcción de nuevos emplazamientos y la resignificación de petroglifos anteriores. Esto, a su vez, se relaciona con quiénes manufacturaron los grabados: agentes locales o imperiales, respectivamente.

Por otro lado, el arte rupestre de este Estilo III está menos presente en la vertiente oriental de la cordillera que en los valles centrales chilenos, lo que podría estar relacionado a que la tradición de hacer grabados es menos intensa de este lado del cordón montañoso (Zárate *et al.* 2020). Además, puede asociarse con el carácter de la ocupación por parte del imperio, que fue diferencial a uno y otro lado de la cordillera. No obstante, grafías de esta época aparecen en casi todos los sitios del área de estudio vinculados a marca de rutas de movilidad, con diferencias marcadas en cada microrregión -*ut supra*-. Tal como plantean Gutiérrez (2019) y Zárate y colaboradores (2020), es posible que el arte rupestre incaico resignifique los sitios al compartir elementos de una nueva realidad, buscando la validación y fortalecimiento de los lazos imperiales con las comunidades locales. En tanto que algunos sitios rupestres -como Cerro Tundqueral o Portezuelo Colorado- habrían sido lugares de congregación, allí habría funcionado para reforzar nociones de pertenencia a un grupo mayor -el Tawantinsuyu-. De todas formas, en base a la densidad de arte rupestre incaico en relación a otras materialidades asociadas al imperio en la región -y con las excepciones señaladas de los sitios rupestres de Punta de Vacas y alrededores-, se sugiere que mientras el imperio prefería usar arquitectura monumental, cerámica y las *capacochas*

como soportes emblemáticos de su identidad y dominación, los grupos locales resignificarían estos referentes visuales en la continuación de la práctica de grabar rocas en el paisaje, en los emplazamientos ya demarcados. Es que, en general, con el Estilo III se observa para la cuenca alta del río Mendoza la resignificación de los sitios, sobre todo aquellos que habrían tenido funciones relacionadas al mantenimiento de los lazos comunitarios. Sólo para los casos de los sitios asociados a montañas sagradas y a la vialidad imperial se habrían construido nuevos emplazamientos con arte, como en Punta de Vacas 1 -inicio del camino al cerro Tupungato-, donde se registra sólo este estilo, o en Portezuelo Colorado -camino hacia Aconcagua-, donde hay al menos un soporte con sólo motivos de esta época.

Todo ello explica la coexistencia del Estilo II y el Estilo III de arte rupestre en la cuenca alta del río Mendoza durante el periodo de dominación inca: por un lado, el Estilo II implicaría que las poblaciones locales están reelaborando su identidad comunitaria, modificada a partir de las relaciones con otros *dominados*. En este marco, el arte rupestre aparece como un medio para la reelaboración de nuevos lazos sociales, resignificando los sitios de interés comunitario, marcando y re-marcando rutas de movilidad asiduamente utilizadas, e incorporando referentes visuales de los nuevos grupos que se establecen en la cuenca alta del río Mendoza. Por otro lado, el Estilo III, aunque contemporáneo, implica reelaborar iconografía netamente cuzqueña, en lugares vinculados a la sacralización de entidades (*actantes*) importantes para la cosmología imperial, y/o a la agencia de los grupos dirigentes locales de mejorar su red de relaciones sociopolíticas, aumentando su estatus mediante *'la proliferación y visibilidad de una misma unidad iconográfica en los espacios previamente grabados, con el propósito de mantener una cohesión en torno a estas imágenes y de legitimar un nuevo orden'* (Gutiérrez 2019: 250).

Por su parte, la escasa cantidad de superposiciones, la importancia de resignificar los sitios mediante la presencia de los tres estilos en algunos emplazamientos y la posibilidad de la ejecución de grabados Estilo I en momentos tardíos -por ejemplo, Uspallata Usina Sur-, sugiere que la manufactura de petroglifos fue una práctica comunitaria importante a lo largo de varios siglos de la prehistoria local. Es posible que los petroglifos hayan contribuido, mediante un código común que se fue reelaborando según las dinámicas sociales, en procesos identitarios de reconocimiento y diferenciación con otros, en la vinculación con el entorno y con el habitar, y con diferentes actantes. En síntesis, en tanto las *prácticas* son el escenario clave en el que tienen lugar el cambio y la

continuidad cultural (Pauketat 2001a y b), en ellas puede verse la presencia activa de todo el pasado del cual son herederas, al mismo tiempo que reflejan nuevos cambios que se vinculan a las circunstancias e intereses concretos de las personas en un determinado momento.

10.2 En relación a los objetivos e hipótesis

Esta tesis se propuso como primer objetivo específico **caracterizar el arte rupestre del área de estudio a través del análisis de cada uno de los sitios que se toman en consideración, atendiendo a los aspectos espaciales, visuales y técnicos de la producción rupestre.** Para ello, se relevaron un total de 710 figuras rupestres, distribuidas en nueve sitios, concentrados en dos sectores de la cuenca alta del río Mendoza: los sitios Cerro Tunduqueral, Santa Elena, Petroglifo del Peñón, Pucará de Uspallata y Uspallata Usina Sur, en el valle de Uspallata; y los sitios Punta de Vacas 1, Punta de Vacas 2, Portezuelo Colorado y Petroglifo del Puente, en las cercanías de la localidad de Punta de Vacas, confluencia de los ríos Las Cuevas, Tupungato y de Las Vacas. Así, el curso del río Mendoza -en este caso, en la su cuenca superior- es la vía natural, proveedora de recursos, que articula a los sitios entre sí, con otros sitios arqueológicos y con la dinámica de circulación que tuvieron las poblaciones prehistóricas. Además, en todos los sitios se tomaron en consideración múltiples escalas y variables de análisis, siguiendo lineamientos y conceptos teóricos que se explicitaron con claridad, desde la definición del mismo concepto de 'arte' para esta materialidad arqueológica, hasta las perspectivas que ampliaban o circunscribían las escalas de análisis. En cuanto a las variables analizadas tanto en campo como en laboratorio, el trabajo se efectuó bajo procedimientos explícitos que permiten la replicabilidad del método y su utilización en nuevos hallazgos rupestres.

Otro de los objetivos específicos fue **obtener, a partir de la definición de estilos, una secuencia cronológica relativa del arte rupestre regional que permita el planteo y discusión del desarrollo cultural prehispánico.** Este objetivo se cumplió en tanto pudieron establecerse tres estilos que, tras su comparación con diferentes referentes visuales y el análisis de las superposiciones y yuxtaposiciones, se adjudicaron a distintos periodos de la prehistoria local.

El tercero de los objetivos específicos propuestos fue **evaluar, desde los estudios de arte rupestre, dinámicas de comunicación y apropiación del espacio entre diferentes grupos prehispánicos que habitaron la cuenca alta del río Mendoza, contrastando y complementando los resultados con la evidencia proveniente de otras clases de materialidad arqueológica.** Al igual que en el caso del segundo objetivo específico, se cumplió con la tarea propuesta en tanto se analizaron las variables temporales y espaciales del arte rupestre y se abordaron los grabados desde su dimensión pragmática, dando cuenta de la relación entre las grafías y quiénes las produjeron y usaron en contextos sociales particulares. Así, a través de categorías como *práctica, identidad relacional, agencia/agentes y estructura, habitar, paisaje nodos, internodos y corredores*, se intentó esbozar el marco social en el que se insertó la manufactura de los petroglifos y cómo se sucedieron los cambios visuales, formales y espaciales entre los Estilos.

En cuanto a las **hipótesis de investigación**, se contrastaron las tres postuladas al inicio de esta tesis:

- **Hip. 1:** Se espera que existan estilos diferenciados en los sitios rupestres de la cuenca alta del río Mendoza, y que estos estilos se sucedan en el tiempo; serían producto de las variaciones en los procesos de poblamiento y asentamiento de poblaciones en la región en tiempos prehispánicos.

Este postulado se comprobó parcialmente, en tanto se dio cuenta de tres grupos estilísticos, aunque cronoculturalmente no se sucederían entre sí. Mientras el Estilo I habría aparecido inicialmente asociado a la sedentarización de las poblaciones sobre todo en el valle de Uspallata durante el Periodo Agroalfarero Temprano - consolidándose en el Periodo Agroalfarero Medio-, los estilos II y III serían contemporáneos entre sí, surgiendo ambos en el periodo de dominación inca, aunque bajo lógicas sociales diferentes. Además, se postuló una posible permanencia de la práctica de manufactura vinculada al Estilo I aún durante el Periodo Inca.

En cuanto a la explicación propuesta inicialmente respecto a las causas de los cambios en la práctica de hacer grabados, el inicio de la tradición de grabar en las rocas se relacionaría con el asentamiento de las personas de manera permante,

mientras que los cambios se vincularían con diversos procesos de poblamiento, sobre todo los vinculados al traslado de poblaciones en época incaica, tanto de agentes cuzqueños como de *mitimaes*. La convergencia en el área de estudio de diferentes referentes visuales y prácticas de manufacturar petroglifos preexistentes a la ocupación incaica, junto a una dinámica social de multiculturalidad existente desde tiempo antes de la llegada de los incas habría sido la coyuntura que explicaría el cambio en la tradición estilística.

- **Hip. 2:** Las diferencias estilísticas en el arte rupestre de la cuenca alta del río Mendoza se explicarían por la prevalencia de los procesos locales y por la comunicación entre los agentes locales y poblaciones circundantes, incluso transcordilleranas.

Este postulado se encuentra en relación a la hipótesis anterior. Así, el inicio de la práctica de hacer grabados rupestres del Estilo I efectivamente se entiende en relación al asentamiento permanente de grupos humanos en el valle de Uspallata -en relación posiblemente a poblaciones que experimentaban un proceso similar en los valles andinos de San Juan-. La práctica como tal surgiría en relación a procesos identitarios y de objetivación del paisaje. En tanto que, efectivamente, el cambio en relación a los otros dos estilos está vinculado a procesos alóctonos como la expansión del Tawantinsuyu y el traslado de poblaciones de *mitimaes* desde la vertiente occidental de la cordillera, en conjunción con modificaciones sociales que se venían gestando en las poblaciones locales desde tiempos anteriores.

- **Hip. 3:** Además de los aspectos simbólicos que serían propios del arte rupestre, algunos grabados estarían vinculados a la marcación de límites territoriales y rutas de movilidad, como así también a procesos de apropiación del paisaje en momentos de conquista incaica.

Esta tercera hipótesis también cuenta con una comprobación parcial ya que, como se postuló, varios son los sitios y los grabados rupestres vinculados a rutas de movilidad -sobre todo los emplazados en las nacientes del río Mendoza-, pero no

así a marcación de fronteras. El arte rupestre de la zona de estudio no parece estar marcando límites más allá de la posibilidad de *fronteras laxas*, que se plantean desde otras materialidades, y la modificación de las relaciones entre poblaciones de la macrorregión a lo largo de los siglos que dura la práctica. Por el contrario, se relacionarían a la objetivación de paisajes en áreas de concentración de población y puntos de encuentro, afirmando vínculos comunitarios y de pertenencia al territorio, y a procesos de construcción de identidades relacionales (*sensu* Harnando 2018), así como a caminos y corredores, ya sea de alto tránsito o con connotaciones religiosas .

En cuanto a lo postulado respecto a la apropiación de paisajes en épocas incaicas, esto sólo parece plausible para pocos sitios de la localidad de Punta de Vacas vinculados directamente a *Apus* y al *Qhapaq Ñan*. El arte rupestre del Estilo III en el valle de Uspallata estaría resignificando los sitios, y si bien el concepto de *apropiación* no es utilizado en términos restrictivos, la escasez de superposiciones entre estas figuras y la de los otros estilos, se explicaría mejor en términos de resemantización del espacio por parte de dirigentes locales y generación de nuevos vínculos sociales. El Imperio como tal, habría preferido otras materialidades de eficacia simbólica como cerámica, arquitectura o sacrificios de altura para consolidar su política estatal.

Por último, este concepto de '*apropiación*', en sentido amplio, habría comenzado desde el momento inicial en el que las personas deciden manufacturar petroglifos como forma de objetivar el paisaje en el que *habitan*, es decir, con el Estilo I.

Todo lo expresado respecto a las hipótesis deja ver que las mismas resultaron insuficientes para explicar de qué manera el arte rupestre se inserta como práctica en una temporalidad larga *-estructural-* en la que los agentes locales afianzan su vínculo con el espacio en el que habitan y construyen una identidad relacional, identidad que se va actualizando según procesos *coyunturales*, como la multiculturalidad y la convivencia con poblaciones desplazadas y con agentes imperiales. Estas hipótesis de alguna manera intentaron dar sentido al arte rupestre, a los estilos, pero no a las prácticas sociales que subyacen. Vale aclarar que se esbozaron previamente al planteo de las perspectivas teóricas que guían esta investigación, que se ampliaron y diversificaron con el correr de los años que llevó la consecución de esta tesis -en el proceso, también se efectuó la

ampliación del área de estudio en tanto inicialmente sólo contemplaba el valle de Uspallata-.

No obstante, se logró el cumplimiento de cada uno de los objetivos específicos propuestos, fue posible la contrastación de las hipótesis y, de hecho, se ampliaron las conclusiones que inicialmente se esperaba obtener. Así, el objetivo general que se planteó al inicio fue conseguido, esta tesis logra **contribuir al conocimiento de los procesos de organización, formas de comunicación y de habitar el espacio por parte de las sociedades prehispánicas que habitaron la región, a partir de la formulación de secuencias estilísticas basadas en un registro sistemático de las manifestaciones rupestres**

10.2 El patrimonio como ensamblaje

Finalmente, se retoma el último de los objetivos específicos de esta tesis, el de **generar un corpus de información que sea de utilidad para planes de gestión y conservación preventiva de los sitios rupestres, y que sirva como 'archivo' para futuras investigaciones a la vista del progresivo deterioro y/o pérdida de los petroglifos**. Este objetivo se ha cumplido satisfactoriamente, en tanto el registro sistemático que se realizó en la cuenca alta del río Mendoza da cuenta cuantitativa y cualitativamente del arte rupestre relevado.

No obstante, además de la información generada mediante el registro, se propuso que es necesario que los arqueólogos y arqueólogas, como partícipes importantes dentro de los procesos de patrimonialización, se replanteen tareas vinculadas a la gestión del patrimonio, más aún teniendo en cuenta las particularidades de los sitios rupestres en relación a otros tipos de sitios, y la inserción de los mismos en comunidades que 'disputan' su pertenencia -Capítulo 5-. Tal como mencionan Prieto Olavarría y Chiavazza (2021), estos profesionales cumplen -cumplimos- un rol de gran importancia en el proceso de patrimonialización, en tanto que inciden en la caracterización, difusión y preservación patrimonial de una región.

Una forma de hacerlo es comprender a los sitios rupestres como un *ensamblaje* de subjetividades, memorias, tiempos, espacios e identidades (Ingold 2000, 2013; Robb y

Pauketat 2013; Harris 2017; Fowler 2017). Así, el sitio patrimonial aparece como una red de alianzas cambiantes con otras entidades, una realidad de significados plurales y discutibles, controversiales. Entender el patrimonio como ensamblaje permite abordar múltiples aristas de la concepción patrimonial del sitio, atendiendo a que las partes constituyentes –heterogéneas-, son reuniones que actúan sobre el mismo, pero no lo definen totalmente, sino que se trata de una composición dinámica (DeLanda 2006).

Mientras que en el Capítulo 4 se desarrollaron los antecedentes de investigación sobre arte rupestre en el área de estudio, en el Capítulo 7 se describieron los antecedentes de gestión, uso turístico y conservación de los sitios en consideración. En ambos, se pueden identificar diversas acciones y actores que han intervenido, y aún lo hacen, en el proceso de patrimonialización. Es notoria la diferencia de tratamiento que ha recibido y recibe cada uno de los sitios mencionados, que van desde concentrar múltiples abordajes de investigación y de gestión (y reflexión acerca de esa gestión) y ser objeto de visitas y disputas por parte de la población local y los visitantes, convirtiéndose en sitios de –múltiples- historias y memorias (en términos de Nora, 1984) –como Cerro Tundqueral, por ejemplo-, hasta casi ser olvidados por parte de los diferentes actores, casi como lugares de amnesia (Nora, 1984) –es el ejemplo del Petroglifo del Peñón-.

Entre los actores, además investigadores y académicos, aparece el Estado, en sus diferentes escalas. El nacional, con su legislación acerca del tratamiento del patrimonio arqueológico y paleontológico; el provincial, que a partir de la Dirección de Patrimonio Cultural y Museos, dependiente del Ministerio de Cultura y Turismo de la provincia, es la autoridad de aplicación de la legislación y el ente encargado de establecer, actualizar y modificar las Guías de Procedimientos para la gestión del patrimonio cultural; y, para el caso de Cerro Tundqueral, el gobierno municipal, que actualmente tiene la administración del sitio. Interviene además el Ejército Argentino, como propietario de los terrenos circundantes a sitios como Tundqueral y El Peñón. También está la comunidad indígena que genera su propia narrativa alrededor de los petroglifos⁹⁰. Se suman los turistas y visitantes, responsables –directa o indirectamente- de algunas de las afectaciones que se registran en los grabados y en el entorno. Además, aunque no se han nombrado explícitamente, participan en la disputa por la apropiación de los sitios las empresas turísticas, que alientan a los turistas a visitarlos e incluso ofrecen tours para

⁹⁰ En caso de Tundqueral, en un tiempo dado administró el lugar y lo apropió de forma compleja (véase Ataliva 2011)

hacerlo. Finalmente, y específicamente para los sitios del valle de Uspallata, los pobladores locales, con arraigado sentido de pertenencia, que se apropian de los sitios reconocidos (Santa Elena y Tundqueral) (Ataliva 2011).

En cuanto a este último actor, llama la atención la actitud diferencial que tiene hacia los diferentes sitios considerados: el más valorado, visitado e impactado es Tundqueral, que es reconocido desde la memoria en parte por la significación que tuvieron los grabados para las poblaciones locales del pasado (Ataliva 2011), desde la historia (Nora, 1984) ante la generación de discursos académicos por parte de los investigadores, y porque es un sitio turístico que además tiene el potencial de generar ingresos económicos al atraer visitantes. Con los restantes sitios, la apropiación es diferencial: Santa Elena y El Peñón son lugares reconocidos y valorados, pero no por sus petroglifos sino por ser emplazamientos de santuarios que congregan a los fieles de cultos populares. De hecho, la valoración de estos cultos por sobre la de los petroglifos que denotan el pasado/presente indígena de la región es notoria en Santa Elena, donde se ha pintado sobre los grabados para resaltar la presencia de una ermita dedicada al Gauchito Gil. Sin embargo, existe cierta tensión al parecer entre la población local, como se demuestra en el hecho de haber borrado y repintado las inscripciones en distintos momentos (Hart 2006, 2009).

Ante este panorama, entender a los sitios rupestres como ensamblajes, marcados por una red de actores, cada uno entablando diferentes alianzas alrededor de los sitios, puede abordarse de manera más responsable y significativa la patrimonialización de estos otros actantes (*actants* en términos de Latour, 2005), los sitios rupestres, sus soportes y cada una de sus figuras grabadas. Partiendo de estos supuestos, resulta útil la propuesta de Alonso González (2016, p. 185-186), quien a partir de cuatro ámbitos ontológicos fundamentales postula una forma de entender el patrimonio: a) como herencia; b) como valor orgánico (lo que la gente estima sin generar una representación metacultural del elemento en sí); c) como conjunto de elementos seleccionados, sancionados, inventariados y protegidos por instituciones; y d) como experimentación académica, intelectual y artística. Esta propuesta, que entiende al patrimonio como producto de la racionalidad social, permite comprender mejor cómo el patrimonio varía según los ensamblajes con los que interactúa y se asocia. Es que las cuestiones sobre patrimonio trascienden lo epistemológico -el 'conocer'- para experimentarse en un plano ontológico diverso -el 'ser'-, en el que

'Cada actor social construye o se relaciona con sus patrimonios mediante ciertas prácticas empíricas y cognoscitivas, ensamblando objetos, discursos, capital, espacios y tiempos a partir cadenas de experiencias y acciones en los múltiples fragmentos del plano social'. (Alonso González, 2016, p. 184)

Siguiendo el planteo propuesto, la concepción de patrimonio como herencia sería la propia de la comunidad Guaytamari, descendientes de los pobladores que realizaron las grafías del sitio. Dentro de esta concepción también está la de comunidad local, colectivo heterogéneo dado que hay una diferencia marcada entre los *'nacidos y criados'*, autodefinidos como los *'verdaderos'* uspallatinos (Ataliva 2011), en oposición a quienes no son oriundos de la localidad, si bien declaran su sentido de pertenencia. Estos grupos, diferentes entre sí, crean a partir de ejercicios de memoria (Nora 1984) resignificaciones de los sitios y sus petroglifos. Respecto a los *nacidos y criados*, resulta interesante incluir en este ámbito ontológico el papel de la familia propietaria de las tierras donde se emplaza el sitio Pucará, dado que en charlas con ellos han dado cuenta de su compromiso con el cuidado del sitio, al que sienten como parte de su herencia, lo que les genera responsabilidad de protegerlo.

En cuanto a la concepción del patrimonio como valor orgánico, en este ámbito podría encasillarse la posición de los prestadores turísticos, quienes aprecian cierto valor de un sitio particular (Tundukueral), sobre todo el vinculado a la rentabilidad económica, aunque no generan un sentido de pertenencia hacia el mismo (Zárate Bernardi *et al.* 2019). Además, los turistas se constituyen en un actor que entiende los sitios como patrimonio orgánico, y en general toman una actitud contemplativa hacia ellos tanto desde lo estético como desde lo histórico (Nora 1984). Se debe notar que entre los turistas tampoco se puede hacer una homogeneización: están quienes asisten como parte de un atractivo mayor, paisajístico; quienes lo hacen por un interés en la historia y arqueología de la región, con fines relacionados a lo educativo; y quienes incluyen entre sus fines conexiones energéticas trans-corporales. Estos últimos generan una representación metacultural de lo sitios y su entorno, por lo que están más cerca de la primera categoría propuesta por Alonso González (2016).

Desde la ontología institucional, el patrimonio tiene una doble significación (Alonso González, 2016), la primera vinculada a instituciones estatales que buscan utilizar el patrimonio para generar sentidos de pertenencia homogeneizados, individuos

disciplinados y concepciones uniformes del patrimonio; la segunda, exagera el patrimonio como medio distintivo, capaz de crear colectividades distinguibles y diferenciables. En el caso de los sitios mencionados, la primera acepción se refleja en la mayor dedicación puesta por parte del Estado –en sus diferentes niveles- en sitios, sobre todo de montaña, vinculados a la gesta sanmartiniana, procesos que responden a discursos oficiales que revalorizan los procesos de formación del Estado Nación por sobre procesos de mayor profundidad temporal (Prieto y Chiavazza, 2021). De hecho, Cerro Tundqueral y los sitios asociados al *Qhapaq Ñam*, Sistema Vial Andino –declarado patrimonio mundial por la UNESCO en 2014- son los únicos sitios arqueológicos en el valle que cuentan con políticas de gestión patrimonial. La segunda se ve reflejada en el Cerro Tundqueral, el cual es considerado como distintivo del valle, un ‘producto’ que puede venderse a quien quiera conocer el lugar y su historia. En este sentido, la Municipalidad de Las Heras que tiene actualmente a cargo su gestión, es la institución que más fácilmente se identifica, aunque en el control y protección también tiene injerencia el Ejército Nacional, desde un lugar secundario.

Finalmente, la experimentación del patrimonio desde lo intelectual, académico y artístico es el ámbito representado por investigadores, arqueólogos/as y artistas que entiende los sitios como su objeto de estudio. Más allá de las investigaciones pioneras, desde la década de 1970 diferentes equipos de investigación concentraron sus investigaciones en el valle. Sin embargo, la atención sobre los sitios rupestres ha sido escasa, y existen grandes diferencias, lo que se observa en la producción científica y en los procesos de gestión en los que han intervenido.

Complementariamente, la propia ciencia también puede ser entendida como un ensamblaje de relaciones, que además se caracteriza por la capacidad de crear y recrear relaciones de poder en cuanto define la identidad de los actores sociales y la posibilidad de interacción entre ellos. En este sentido, actúa como un ‘traductor’, que define qué son las entidades, les otorga roles específicos y les garantiza – o niega- su existencia (Callon, 1986: 28, citado en Piazzini, 2014: 11). Podría pensarse que la arqueología de Uspallata ha mantenido los vicios de la ‘arqueología moderna’ (Hamilakis 2015; Lucas, 2004) y ‘representacional’ (Jones y Alberti, 2013) en tanto ha mostrado a los sitios como objetos, separados del sujeto, que deben ser admirados a la distancia. Esta objetivación, fijación y regulación que la Academia ha hecho se ha concentrado en perpetuar una situación consensuada: que se preserven de la manera más ‘aséptica’ posible respecto a sus

características en el momento en que se efectuaron los grabados (Ataliva, 2011; Bárcena, 2004; Hart, 2006, 2009; Zárata Bernardi et al. 2019). La interpretación científica de la materialidad, tal como lo hace esta tesis- se concentra en el sentido prehistórico de los grabados, vinculado a su uso original antes que a los sentidos otorgados en el presente, produciéndose una tensión entre una representación del pasado como *historia reconstruida vs memoria vivida* (Nora 1984). A pesar de ello, las relaciones que los múltiples actores intervinientes mantienen con los sitios modifican estas condiciones de preservación, ya que las relaciones que establecen se basan en la sensorialidad y la afectividad, vínculos y relaciones colectivas que dejan huellas. Esto lleva a un proceso activo de reelaboración del pasado –de la memoria, no así de la historia (Nora 1984)-, incorporando en la materialidad del espacio múltiples duraciones, distintas instancias temporales que incluyen todos los momentos en que los sitios se convirtieron en centro de atención sensorial (Hamilakis 2015: 48).

En líneas generales, se entiende que esta propuesta de considerar a los sitios como ensamblajes en los que aparecen diferentes actores humanos ayuda a identificarlos y exponer qué tipo de relación establecen en torno a estos otros actores no-humanos, cuya agencia condiciona sus formas de actuar. Teniendo en cuenta que como actantes agencian sobre otros actantes, los sitios y sus grabados interpelan las experiencias del resto de los actores (Hamilakis 2015). A través de los petroglifos, cada uno de los actores que confluyen en los sitios compartió y comparte un conjunto de significados y experiencias con otros actantes (con otros sujetos a partir de la mediación de las rocas, por ejemplo), convirtiéndose en espacios públicos que articulan a distintos miembros de la comunidad. Es difícil creer que esta articulación es estática, más bien se reformula constantemente; es más difícil aún, pensar la posibilidad que estas nuevas articulaciones, estos re-ensamblajes multitemporales no se reflejen en un proceso continuo de patrimonialización. Por tanto, cualquier proceso de patrimonialización que niegue o ignore la multiplicidad de actores y la multitemporalidad del patrimonio, será un intento en vano.

11.4 Perspectivas futuras

El arte rupestre de la cuenca alta del río Mendoza, conocido desde hace décadas, no había sido abordado con preguntas de investigación exhaustivas relacionadas a su cronología, distribución espacial, o funcionalidad dentro de la dinámica social en la que se inserta. Escasos autores, como Carlos Rusconi (1939, 1962) y Juan Schobinger (1962, 1982a y b, 1997, 2009b [1980], 2009c [1982], 2009d [1985]; Schobinger y Gradin 1985), se dedicaron a localizar y a relevar los petroglifos del área -en el marco de trabajos más amplios en el valle de Uspallata-, proponiendo interpretaciones de corte difusionista, basados en analogías etnográficas y con explicaciones vinculadas a funciones sagradas y simbólicas tanto de los sitios como de los grabados. Los registros que se obtuvieron estuvieron centrados en motivos diagnóstico, con relevamientos parciales y no sistemáticos, lo que llevó a postular una aproximación cronológica amplia que además homogeneizaba todo el registro rupestre. Estos trabajos de investigación, concentrados temporalmente en las décadas de 1930 a 1990, no fueron continuados en los proyectos de investigación más recientes -aunque sí en lo que respecta al abordaje patrimonial (Ataliva 2011; Bárcena 2004; Zárate *et al.* 2019)- a pesar de haberse dedicado a profundizar los estudios sobre diversas materialidades arqueológicas en la zona (Terraza *et al.* 2021). Así, el arte rupestre quedó como una *materialidad marginal*, con escaso potencial explicativo acerca de las sociedades prehistóricas con las que interactúa.

En este sentido, esta tesis sobre arte rupestre aparece como una propuesta innovadora para la arqueología del noroeste de la provincia de Mendoza al retomar esta materialidad arqueológica a partir de objetivos concretos de investigación, con un marco teórico-metodológico explícito, e intentando relacionar los petroglifos con el conocimiento que se tiene respecto a la prehistoria de la región.

No obstante, nada de lo aquí vertido tiene pretensiones de ser un discurso acabado, ni sobre el arte rupestre en sí mismo, ni sobre las dinámicas sociales -temporal y espacialmente contingentes- en las que se inserta. Todas las propuestas esbozadas deben complementarse, discutirse o incluso refutarse en base a nuevas evidencias rupestres: ya sea provenientes de nuevos sitios no hallados hasta el momento, o producto de innovaciones técnico-metodológicas que aporten nuevos datos sobre los petroglifos. Lo mismo se espera en base a aportes provenientes de la arqueología regional, sobre todo desde líneas de análisis de otras materialidades visuales -cerámica, arquitectura- y desde

la bioarqueología, con contribuciones sobre dinámicas de población. Avances en el estudio del arte rupestre y en su relación con otras materialidades pueden conducir a refinar la propuesta cronocultural aquí esbozada.

Respecto a la posibilidad de nuevos hallazgos de sitios rupestres, sería posible fundamentalmente por dos razones. Una vinculada a la falta de prospecciones en zonas de cordillera Principal y Frontal; la otra, a que *'uno no encuentra lo que no busca'*, es decir, la ausencia de prospecciones sistemáticas destinadas a la identificación de soportes con petroglifos. La profundización de estas tareas es una labor que queda a futuro.

Por otra parte, una comprensión más acabada del registro rupestre micro y mesorregional será posible en tanto se unifiquen, o al menos se expliciten, los criterios metodológicos de relevamiento de arte rupestre y de adscripción cronológica-cronocultural a escala macrorregional. En cuanto a esta última escala, es una deuda de las investigaciones actuales una síntesis sobre el arte rupestre del Centro Oeste argentino, que podría ser saldada paulatinamente conforme el desarrollo de las investigaciones sobre arte, y a partir de la integración de la información proveniente de distintos lugares y con diferentes temporalidades. La creación de un banco virtual de imágenes rupestres y de datos relacionados a las características métricas, técnicas y de emplazamiento de los petroglifos constituiría un gran paso en este sentido, al igual que lo sería para tareas de gestión y conservación.

Además, hay un amplio potencial respecto a nuevas preguntas de carácter interpretativo sobre el arte rupestre. Por ejemplo, cuestionamientos relacionados a agencias particulares en la práctica de hacer arte, o el papel de grupos históricamente desplazados de la narrativa arqueológica, como las mujeres y los niños. Lo mismo sucede con la ampliación de perspectivas teóricas en función de explicar la materialidad rupestre en su relación no sólo con las personas *humanas*, sino también con otros actantes y en términos de multiescalaridad temporal. Por último, también pueden retomarse muchas de las cuestiones que esta tesis propone para la prehistoria regional que quedan inconclusas, como la naturaleza del dominio incaico sobre las poblaciones locales, la relación entre estas y poblaciones desplazadas, las características de ocupación y tránsito por lo corredores y espacios internodales plateados para la Cordillera Principal, entre otros.

Finalmente, esta tesis sintetiza ideas, conceptos, metodologías y resultados de un trabajo de investigación colectivo de varios años. Aunque esta etapa de formación culmina, se trata de un proyecto abierto e inconcluso en la que los objetivos vinculados al arte rupestre en particular, y al conocimiento de la prehistoria en general, se deben seguir ampliando.

Bibliografía

- ABAL, C. 2001 Cerro Aconcagua: descripción y estudio del material textil. En: Schobinger, J. (Ed.) *El santuario incaico del cerro Aconcagua* (pp. 191-244). EDIUNC. Mendoza.
- ABRAHAM, E. M. 2002 *Catálogo de recursos humanos e información relacionada con la temática ambiental en la región andina argentina*. IADIZA/GTZ, Buenos Aires.
- ACEVEDO, A., FIORE, D., TUCKER, H., NEME, G. y GIL, A. 2020 El arte rupestre del sur de Mendoza en perspectiva biogeográfica: primeros resultados a escala regional. *Intersecciones en Antropología*, 21(2): 145-157
- ACEVEDO, A., FIORE, D., TUCKER, H. y NEME, G. 2022 El arte rupestre de Valle Hermoso: primeros resultados y contextualización dentro la producción rupestre altoandina del sur de Mendoza. *Comechingonia*, 26 (1): 5-28
- AGUIRRE NUÑEZ, A. 2011 La cuenca hidrográfica en la gestión integrada de los recursos hídricos. *Revista Virtual REDESMA*, 5 (1): 9-20
- ALBERTI, B. 2016 Archaeologies of Ontology. *Annual Review of Anthropology*, 45: 163-179.
- ALESSANDRO DE RODRÍGUEZ, M. 2004 Análisis fitoecológico integrado del piso basal del Valle del río de Las Cuevas, Mendoza, Argentina. *Boletín de Estudios Geográficos*, 99: 59-80
- ALONSO GONZÁLEZ, P.
- 2014 La transición al pos-productivismo: parques patrimoniales, parques culturales y ordenación territorial. *EURE*, 40: 217-238
- 2016 Patrimonio y ontologías múltiples: hacia la coproducción del patrimonio cultural. En: Gianotti García, C., Barreiro, D. y Vienni, B. (Coords.) *Patrimonio y Multivocalidad. Teoría, práctica y experiencias en torno a la construcción del conocimiento en Patrimonio* (pp. 173-198). CSIC, Universidad de la República. Montevideo.

- ÁLVAREZ, M. y D. FIORE 1995 Recreando imágenes: Diseño de experimentación acerca de las técnicas y los artefactos para realizar grabados de arte rupestre. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 16: 215-240.
- APARICIO, F. DE. 1940 Ranchillos, Tambo del Inca en el camino a Chile. *Anales del Instituto de Etnografía Americana*, I: 245-253. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo.
- ARMSTRONG, F., A. TRONCOSO y F. MOYA. 2018 Rock art assemblages in north-central Chile. En: Troncoso, A., F. Armstrong y G. Nash (Eds.) *Archaeologies of Rock Art South American Perspectives* (pp. 241-263). Routledge, Londres.
- ASCHERO, C.
- 1988 Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales: un encuadre arqueológico. En: H. Yacobaccio (Ed.), *Arqueología Contemporánea Argentina. Actualidad y Perspectivas* (pp. 109-145). Ediciones Búsqueda, Buenos Aires
- 1997 De cómo interactúan emplazamientos, conjuntos y temas. *Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael*, 16 (1-4): 17-28.
- ATALIVA, V. 2011. *Diagnóstico para la conservación y agentes de valoración: las representaciones rupestres del Cerro Tundqueral (Uspallata, Mendoza)*. Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán.
- BARAD, K. 2007 *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, Durham, NC
- BARBERENA, R. 2005 Fronteras en tiempo arqueológico. En: Guiance, A. (Dir.) *La frontera: realidades y representaciones* (pp. 33-46). Actas de las Jornadas Multidisciplinarias, Instituto Multidisciplinario de Historia y Ciencias Humanas, CONICET. Buenos Aires.
- BARBERENA, R., V.A. DURAN, P. NOVELLINO, D. WINOCUR, A. BENITEZ, A. TESSONE, M.N. QUIROGA, E.J. MARSH, A. GASCO, V. CORTEGOSO, G. LUCERO, C. LLANO Y K.J. KNUDSON 2017a. Scale of human mobility in the southern Andes (Argentina and Chile): A new framework based on strontium isotopes. *American Journal of Physical Anthropology*, 164 (2):305-320.
- BARBERENA, R., ROMERO, G., LUCERO, G., FERNÁNDEZ, M. V., RUGHINI, A. y SOSA, P. 2017b Espacios internodales en Patagonia septentrional: biogeografía, información y mecanismos sociales de interacción. *Estudios Atacameños*, 56: 57-75
- BARBERENA, R., L. MENÉNDEZ, P. J. LE ROUX, E. J. MARSH, A. TESSONE, P. NOVELLINO, G. LUCERO, J. LUYT, J. SEALY, M. CARDILLO, A. GASCO, C. LLANO, C. FRIGOLÉ, D. GUEVARA, G. DA PEÑA, D. WINOCUR, A. BENÍTEZ, L. CORNEJO, F. FALABELLA (...) V. CORTEGOSO 2020 Multi-isotopic and morphometric evidence for the migration of farmers leading up to the Inka conquest of the southern Andes. *Sci Rep* 10, 21171

BARBERENA, R., A. TESSONE, P. NOVELLINO, E. MARSH, V. CORTEGOSO, A. GASCO, D. GUEVARA y V. DURÁN 2022 Esferas de movilidad, sistemas de parentesco e isótopos: una exploración comparativa desde el norte de Mendoza (Argentina). *Chungara, Revista de Antropología Chilena* Epub <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562022005001201>

BÁRCENA, J.

1974-1976 Antropología física del Valle de Uspallata, provincia de Mendoza. *Anales de Arqueología y Etnología*, 29-31: 109-183.

1979 Informe sobre las recientes investigaciones arqueológicas en el NO de Mendoza (valle de Uspallata y zonas vecinas). *Actas del VII Congreso de Arqueología Chilena*, T. II: 661-692. Santiago de Chile.

1982a Sinopsis de investigaciones arqueológicas en el NO de la Provincia de Mendoza: secuencias estratigráficas y cronología absoluta. *Boletín del Museo "J. C. Moyano"*, 3: 65-81. Mendoza

1982b Investigaciones arqueológicas en el NO de Mendoza: síntesis de los trabajos efectuados y algunos resultados obtenidos. *Actas de la Primera Reunión Nacional de Ciencias del Hombre en Zonas Áridas*: 17 -30. Mendoza.

1991 *La protección del Patrimonio Arqueológico*. Programa Provincial de Montaña, Subsecretaría de Deportes, Gobierno de Mendoza. Coedición Subsecretaría de Deportes del Gobierno de Mendoza.

1992 Datos e interpretación del registro documental sobre la dominación incaica en Cuyo. *Xama*, 4-5: 11-49.

1998a *Arqueología de Mendoza. Las dataciones absolutas y sus alcances*. EDIUNC. Mendoza.

1998b (1993-1998). El Tambo Real de Ranchillos, Mendoza, Argentina. *Xama*, 6: 1-52.

2001a. Los objetos metálicos de la ofrenda ritual del Cerro Aconcagua. En: Schobinger, J. (Ed.) *El santuario incaico del cerro Aconcagua* (pp. 281-301) EDIUNC. Mendoza.

2001b. El collar de la momia del cerro Aconcagua. En: Schobinger, J. (Ed.) *El santuario incaico del cerro Aconcagua* (pp. 302-331). EDIUNC. Mendoza.

2001c. La infraestructura arquitectónica incaica en relación con el uso ceremonial de altura del Cerro Aconcagua: el caso de las estructuras de pirca del Cerro Penitentes y de Confluencia. En: Schobinger, J. (Ed.) *El santuario incaico del cerro Aconcagua* (pp. 361-375). EDIUNC. Mendoza.

2002 Prehistoria del Centro-Oeste Argentino. En: Berberían y Nielsen (ed.) *Historia Argentina Prehispánica* (pp. 561-634). Ed. Brujas. Córdoba

- 2003 Nota sobre un nuevo sitio con grabados rupestres en el Departamento de San Carlos, provincia de Mendoza. Reconocimientos arqueológicos en la Estancia Tierras Blancas. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XXVIII: 241-251
- 2004 Gestión de recursos culturales arqueológicos en el norte de la provincia de Mendoza (República Argentina): Algunas experiencias de trabajo. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 36 (1): 499-508.
- 2008 Infraestructura y significado en la dominación inka del Centro Oeste Argentino (COA), extremo austral oriental del Tawantinsuyu. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I, Nueva época. Prehistoria y Arqueología*, 1: 321-336
- 2010 Dataciones por radiocarbono en el sector con grabados rupestres del arroyo Campos Borbarán (Estancia Tierras Blancas, departamento de San Carlos, Provincia de Mendoza). *Xama Serie Monografías*, 17-46
- BÁRCENA, J., F. ROIG y V. ROIG. 1985. Aportes arqueo-fitozoológicos para la prehistoria del NO de la provincia de Mendoza: la excavación de Agua de la Tinaja I. *Trabajos de prehistoria*, 42: 311-363. Madrid.
- BÁRCENA, J. y ROMÁN 1990 Funcionalidad diferencial de las estructuras del tambo de Tambillos: resultados de la excavación de los recintos 1 y 2 de la unidad A del sector III. *Anales de Arqueología y Etnología*, 41-42: 7-81.
- BAILEY, G. 2007 Time perspectives, palimpsest and the archaeology of time. *Journal of Anthropological Archaeology*, 26:198-223.
- BECKER, C. 1993 Identificación de especies camélidas en sitios del complejo cultural Aconcagua: Contraste de patrones. *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*. TII: 279-290, Temuco.
- BEDNARIK, R.
2001. *Rock art science. The scientific study of Palaeoart*. Turnhout: Brepols.
2002. The Dating of Rock Art: a Critique. *Journal of Archaeological Science*, 29: 1213-1233.
- BERENGUER, J y G. PIMENTEL 2017 Introducción al estudio de los espacios internodales y su aporte a la historia, naturaleza y dinámica de las ocupaciones humanas en zonas áridas. *Estudios Atacameños*, 56: 3-11.
- BINFORD, L. 1977 *For Theory Building in Archaeology*. Academic Press, New York.
- BORRERO, L. 1989 Evolución cultural divergente en la Patagonia austral. *Anales del Instituto de la Patagonia (Serie Ciencias Sociales)*, 19: 133-139.
- BOURDIEU, P.

2002 [1972]. *Bosquejo de una teoría de la práctica*. Buenos Aires, Prometeo

1990 *The logic of Practice*. Stanford University Press.

BRADLEY, R. 1991 Rock Art and the Perception of Landscape. *Cambridge Archaeological Journal*, 1.

BRAUDEL, F. 1958 Histoire et sciences sociales: la longue durée. *Annales E.S.C*, 4: 725-753

BUEHLMAN-BARBEAU, S., K. CARLINE, J. DE ALBA y E. MARSH 2017 The Uspallata Valley Archaeological Project: A Study of the Transition from Foraging to Agropastoralism around Cerro Tundukueral, Mendoza, Argentina. [Presentación de poster] 82nd Annual Meeting of the Society for American Archaeology, Vancouver, Canada.

BURKART, R., BÁRBARO, N., SÁNCHEZ, O. y GÓMEZ, D. 1999 *Eco-regiones de la Argentina*. Administración de Parques Nacionales, Programa de Desarrollo Institucional Ambiental. Buenos Aires.

CAHIZA, P.

2008 Ocupación del espacio y dominación Inka en un sector periférico del Tawantinsuyu: las tierras bajas de Mendoza y San Juan, Argentina. *Werken*, 11: 69-88.

2013 Las Piedras Marcadas. Representaciones rupestres del piedemonte occidental de la Sierra de Valle Fértil, San Juan. *Anales de Arqueología y Etnología* 65-66: 121-135.

CAHIZA, P. y OTS, M.J. 2005 La presencia inka en el extremo sur oriental del Kollasuyo. Investigaciones en las tierras bajas de San Juan y Mendoza, y el Valle de Uco -Rca. Argentina. *Xama*, 15-18: 217-228.

CANALS FRAU, S. 1944 Los indios capayanes. *Anales del Instituto de Etnografía Americana*, V: 129-157.

CANALS FRAU, S. y J. SEMPER. 1956. La Cultura de Agrelo (Prov. de Mendoza). *Runa*, VII (parte segunda): 169-187.

CAPITANELLI, R. 1972 Geomorfología y clima de la provincia de Mendoza. En: *Geología, Geomorfología, Climatología, Fitogeografía y Zoogeografía de la Provincia de Mendoza*. Reedición especial del Suplemento del vol. XIII del Boletín de la Sociedad Argentina de Botánica. Mendoza.

CARA, L., MASIOKAS, M., VIALE, M. y VILLALBA, R. 2016 Análisis de la cobertura nival de la cuenca superior del río Mendoza a partir de imágenes modis. *Meteorológica*, 41 (1): 21-36

- CAROSIO, S. y OTS, M. J. 2020 Prácticas de manufactura cerámica de las comunidades del centro de Mendoza (Argentina) entre 1500 y 450 años AP. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XLV (2): 297-321
- CASTRO, S. y YEBRA, L. 2018 Ocupación tardía de la precordillera de Mendoza: organización tecnológica en Agua de La Cueva Sector Norte (ca. 1700-470 años cal. AP) *Anales de Arqueología y Etnología* 73 (1): 7-40
- CHIAVAZZA, H. y V. CORTEGOSO 2004 De la cordillera a la llanura: disponibilidad regional de recursos líticos y organización de la tecnología en el norte de Mendoza, Argentina. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 36 (2): 723-737.
- CHIAVAZZA, H., C. PRIETO OLAVARRÍA, L. PUEBLA, M. QUIROGA, L. CASTILLO, J. ANZORENA, J. M. LÓPEZ, L. MAFFERRA, V. ZORRILLA, D. MANSEGOSA y P. GIANNOTTI 2021 Ocupaciones alfareras tempranas. Tecnología y subsistencia en el piedemonte del norte de Mendoza (Centro Oeste Argentino). *Estudios Atacameños*, 67: e4460
- CHIPPINDALE, P. y TACON, P. (eds). 1998 *The Archaeology of Rock Art*. Cambridge University Press.
- CIPOLLA, C., R. CRELLIN y O. HARRIS 2021 Posthuman Archaeologies, archaeological posthumanism. *Journal of Posthumanism* 1 (1): 5-21
- CLOTTE, J. 2008 Unesco's World Heritage List and Rock Art. En: *Adoranten, Scandinavian Society for Prehistoric Art and the Tanum Museum of Rock Carvings*, 2008
- CONICET, Divulgación Científica 2018 *Especialistas del CONICET hallaron otro 'niño de Las Cuevas'*. 19 de diciembre. Recuperado de: <https://www.mendoza.conicet.gov.ar/blog/especialistas-del-conicet-hallaron-otro-nino-de-las-cuevas/>
- CONKEY, M. 1987 New approaches in the search for meaning? A Review of research in "Paleolithic Art". *Journal of Field Archaeology*, 14 (4): 413-430
- CONOLLY, J. y LAKE, M. 2009 *Sistemas de Información Geográfica aplicados a la Arqueología*. Ed. Bellaterra, Barcelona.
- CONSENS, M. 2003. San Juan y su arte rupestre: acotaciones críticas a intentos de sistematización. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina (III)*: 185-200. Córdoba.
- CONSENS, M., A. CASTELLANO Y C. DIBUENO 1991. Análisis de rasgos en el arte rupestre del Río San Juan. En: Podestá, M., Hernández Llosas, M. y Renard de Coquet, S (ed.) *El arte rupestre en la arqueología contemporánea* (pp. 92-100). Salón Gráfico Integral S.R.L., Buenos Aires.

- CORNEJO, L. 2004 Del Maipo al Cachapoal: diversidad en las estrategias de ocupación del espacio cordillerano en Chile Central. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología*, 37: 75-85
- CORNEJO, L. Y SANHUEZA, L. 2003 Coexistencia de cazadores recolectores y horticultores tempranos en la cordillera andina de Chile central. *Latin American Antiquity*, 14: 389-407.
- CORTEGOSO, V. 2006. Comunidades agrícolas en el Valle de Potrerillos (NO de Mendoza) durante el Holoceno tardío: organización de la tecnología y vivienda. *Intersecciones en Antropología*, 7: 77-94.
- CORTEGOSO, V., DURÁN, V. y GASCO, A. (2014). *Arqueología de ambientes de altura de Mendoza y San Juan (Argentina)* (1°). Colección Encuentros N°3. EDIUNC, Mendoza.
- CORTEGOSO, V., G. LUCERO, S. CASTRO y D. WINOCUR 2017 Bosques fósiles y tecnología humana: la explotación de materias primas líticas en el Bosque de Darwin, Paramillos (Argentina). *Latin American Antiquity*, 18: 317-337.
- CORTES, H., RINCÓN, L. y SARMIENTO, I. 1998. Un recorrido a través del paisaje. *Cuadernos de Geografía VII*, 1-2: 165-215
- CRIADO BOADO, F.
- 1991 Construcción social del espacio y reconstrucción arqueológica del paisaje. *Boletín de Arqueología Americana* 24: 5-29..
- 1993 Visibilidad e interpretación del registro arqueológico. *Trabajos de prehistoria*, 50:39-56.
- 1999 Del terreno al espacio: planteamientos y perspectivas para la Arqueología del Paisaje. *Revista CAPA*, 6.
- 2001 Problems, functions and conditions of archaeological knowledge. *Journal of Social Archaeology*, 1 (1): 126-146
- DAMIANI, O. y A. GARCÍA 2011 El manejo indígena del agua en San Juan (Argentina): diseño y funcionamiento del sistema de canales de Zonda. *Multequina*, 20: 27-42
- DANIELE, C. y NATENZON, C. 1994 Las regiones naturales de Argentina, caracterización y diagnóstico. En: Administración de Parques Nacionales (Comp.) *El Sistema de Áreas Naturales Protegidas de Argentina. Diagnóstico de su patrimonio natural y su desarrollo institucional* (pp. 1-34). Bueno Aires:
- DAVID, B. y LOURANDOS, H. 1998 Rock art and socio-demography in northeastern Australian prehistory. *World Archaeology*, 30 (2): 193-219.

- DA PEÑA, G., P. NOVELLINO y C. FRIGOLÉ 2016 Caracterización del Túmulo II (Uspallata, Mendoza): actualización del análisis del contexto funerario. *Comechingonia*. 20 (1): 21-49.
- DA PEÑA, G., ZÁRATE, S., MARSH, E. y DURÁN, V. 2018 Una reevaluación del sitio Uspallata Usina Sur. *Libro de Resúmenes VII JAC*: 19. Malargüe, Mendoza.
- DEBENEDETTI, S. 1917 Investigaciones arqueológicas en los valles preandinos de la Provincia de San Juan. *Publicaciones de la Sección Antropología*, 15.
- DELCOURT, H. R. y P. A. DELCOURT 1988. Quaternary landscape ecology: relevant scales in space and time. *Landscape Ecology*, 2 (1): 23-44.
- DE CICCO, C., MARTÍNEZ PARRA, L. y MAZZIOTTI, G. 2001 Estudio médico-tanatológico de la 'momia' del Cerro Aconcagua. En: Schobinger, J. (Ed.) *El santuario incaico del cerro Aconcagua* (pp. 79-88). EDIUNC. Mendoza.
- DELANDA, M. 2006 *A New philosophy of society. Assemblage theory and social complexity*. Continuum, Hampshire.
- DE LA CADENA, M. 2010 Indigenous cosmopolitics in The Andes. Conceptual reflections beyond "politics". *Cultural Anthropology*, 25 (2), 334-370
- DE LA PEÑA, M. y PENSIERO, J 2011 *Catálogo de nombres comunes de la flora argentina*. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina.
- DEPARTAMENTO GENERAL DE IRRIGACIÓN 2016 *Aquabook*. [Manual del Agua interactivo]. Recuperado de: https://aquabook.irrigacion.gov.ar/1_0
- DESCOLA, P. 2014. *Beyond nature and culture*. University of Chicago Press, Chicago.
- DÍAZ-ANDREU, M. y C. GARCÍA BENITO 2015. Acoustic rock art landscapes: a comparison between the acoustics of three Levantine rock art areas in Mediterranean Spain. *Rock Art Research*, 32 (1): 46-62
- DÍAZ-ANDREU, M, G. GARCÍA ATIÉNZAR, C. GARCÍA BENITO Y T. MATTIOLI 2017. Do you hear what I see? Analyzing visibility and audibility through alternative methods in the rock art landscape of the Alicante mountains. *Journal of Anthropological Research*, 73 (2): 181-213.
- DINCAUZE, D. 2000. *Environmental Archaeology. Principles and practice*. Cambridge University Press.
- DOBRES, M. y ROBB, J. 2000 *Agency in Archaeology*. Routledge. Londres.
- DOMINGO SANZ, I. y FIORE, D. 2014. Style: its role in the archaeology of art. En: Smith, C. (Ed.), *Encyclopedia of Global Archaeology*. Springer, New York
- DORNAN, J. 2002 Agency and Archaeology: past, present and future directions. *Journal of Archaeological Method and Theory* 9: 303-329

- DOURA, M. 2021 *Valle Sagrado del Aconcagua "Otro Cuzco"*. Secretaría de Cultura de Salta, Proyecto Qhapaq Nañ. Argentina
- DURÁN, E. y M. PLANELLA 1989 Consolidación Agroalfarera: Zona Central (900 a 1.470 d.C.). en: Hidalgo, J., V. Schiappacasse, H. Niemeyer, C. Aldunate e I. Solimano (Eds.) *Culturas de Chile, Prehistoria*, (pp. 313-327). Editorial Andrés Bello, Santiago.
- DURÁN, E., M. MASSONE y C. MASSONE 1991 La decoración Aconcagua. Algunas consideraciones sobre su estilo y significado. *Actas del XI Congreso Nacional de Arqueología Chilena* (Santiago, 1988), Tomo I:61-87. Santiago.
- DURÁN, V. y C. GARCÍA. 1989. Ocupaciones agro-alfareras en el sitio Agua de la Cueva-sector norte (NO de Mendoza). *Revista de Estudios Regionales* (CEIDER), 3:29-64. Mendoza
- DURÁN, V., CORTEGOSO, V., CHIAVAZZA, H., LAGIGLIA, H. y GARCÍA, A. 2002 *Proyecto Potrerillos -Fase II- Relevamiento y Rescate Arqueológico en el Área del Empeñamiento*. Informe Final. Instituto de Estudios, Asesoramiento y Servicios. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza. Inédito.
- DURÁN, V. Y MIKKAN, R. (coord.) 2011 *Plan de Manejo de Partida. Parque Municipal arqueológico Cerro Tundúqueral*. Presentado a través del Instituto de Asesoramiento y Servicios, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza. Inédito.
- DURÁN, V., CORTEGOSO, V. y LUCERO, G. 2011 Aconcagua/Antropología. Estudio arqueológico sobre sus ocupantes prehispánicos. *El ojo del cóndor*, 1 (1): 19-21.
- DURÁN, V., G. LUCERO, D. ESTRELLA, E. MARSH, L. YEBRA Y F. SERGO 2012 *Prospección arqueológica del entorno del Cerro Tundúqueral*. Informe presentando a la Municipalidad de Las Heras (inédito), Mendoza
- DURÁN, V., G. NEME, V. CORTEGOSO y A. GIL. 2006 Arqueología del área natural protegida Laguna del Diamante (Mendoza, Argentina). *Anales de Arqueología y Etnología*, 61: 81-134.
- DURÁN, V., NOVELLINO, P., MENÉNDEZ, L., GASCO, A., MARSH, E., BARBERENA, R. Y FRIGOLÉ, C. 2018 Barrio Ramos I. Funebría y modos de vida en el inicio del período de dominación inca del valle de Uspallata (Mendoza, Argentina). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 43(1): 55-86.
- DURÁN, V., GASCO, A., PAIVA, J., ZONANA, I. y BARBERENA, R. 2020 El aprovechamiento de camélidos y ambientes de altura en sociedades agropastoriles prehispánicas del noroeste de Mendoza (Argentina). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 45 (2): 271-296
- DURÁN, V., M. ZÁRATE, L. YEBRA, C. FRIGOLÉ, G. LUCERO, D. ANDREONI, D. WINOCUR, A. GASCO, E. MARSH, S. CASTRO, I. ZONANA, R. BARBERENA y

- V. CORTEGOSO 2021 Apropiación y control estatal de ambientes de altura en el extremo meridional del Tawantinsuyu. *Estudios Atacameños* 67: e4353
- DURÁN, V., ZÁRATE, S., WINOCUR, D., ZONANA, M.I., TRILLAS, D., CASTILLO, A., ESTRELLA, D., GUEVARA, D., GASCO, A. y BARBERENA, R. 2022 Caminos, pasos y paisajes sacralizados en el extremo sur del Tawantinsuyu. *Comechingonia. Revista de Antropología Chilena*. En prensa
- ECO, U. 1990 *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Editorial Lumen, Barcelona.
- FALCHI, M. P. y M. PODESTÁ (2015) "Aquí estuvimos, por acá pasamos". Grabados de pisadas y huellas humanas en los desiertos sur andinos. En: H. Collado Giraldo y J. J. GarcíaArranz (Edit.) *Symbols in the Landscape: Rock Art and its Context* (pp. 289-312). XIX International Rock Art Conference IFRAO ARKEOS, Tomar.
- FERNÁNDEZ, M. 2008 *Aconcagua. La cima de América*. Ed. Summit, Argentina.
- FERNÁNDEZ, J. y H. PANARELLO. 2001 El niño del Aconcagua: ¿Forastero o nativo? Schobinger, J. (Ed.) *El santuario incaico del cerro Aconcagua* (pp. 335-351). EDIUNC. Mendoza.
- FIORE, D.
- 2006 Poblamiento de imágenes: arte rupestre y colonización de la Patagonia. Variabilidad y ritmos de cambio en tiempo y espacio. En: D. Fiore y M. M. Podestá (Eds.), *Tramas en la Piedra. Producción y usos del arte rupestre*: 43-61. Buenos Aires, WAC, SAA, AINA.
- 2007 The economic side of rock art. Concepts on the production of visual images. *Rock Art Research* 24 (2): 149-160.
- 2009 La materialidad del arte. Modelos económicos, tecnológicos y cognitivo-visuales En: Barberena, R, Borrazo, K. y Borrero, L. (eds.) *Perspectivas actuales en Arqueología Argentina* (pp. 121-154). IMHICIHU, Buenos Aires
- 2011 Materialidad visual y arqueología de la imagen. Perspectivas conceptuales y propuestas metodológicas desde el sur de Sudamérica. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 16-2: 101-119
2020. The Art of Making Images: technological Affordance, design variability and labour organization in the roduction of engraved artefacts and body paintings in Tierra del Fuego (Southern South America). *Journal of Archaeological Method and Theory* 27(3): 481-510.
- FIORE, D. y HERNÁNDEZ LLOSAS, M. 2007 Miradas rupestres. Tendencias en la investigación del arte parietal en Argentina. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XXXII: 217-242.
- FITZ GERALD, E. 1899 *The Highest Andes*. Methuen & Co., Londres.

FOWLER, C.

2004 *The Archaeology of Personhood. An anthropological approach*. Routledge, Nueva York y Londres.

2017 Relational typologies, assemblage theory and Early Bronze Age burials. *Cambridge Archaeological Journal* 27 (1): 95-109

FOWLER, W. y ZAVALETA LEMUS, E. 2013 El pensamiento de Pierre Bourdieu: apuntes para una mirada arqueológica. *Revista de museología Koot*, 3 (4): 117-135

FOWLER, C. y O. HARRIS 2015 Enduring relations: Exploring a paradox of new materialism. *Journal of Material Culture*, 20(2): 127-148.

FRIGOLÉ, C. 2017 Tecnología cerámica y movilidad en contextos de cambio. Alfarería del primer milenio A.D. en la zona cordillerana de Mendoza. *Tesis Doctoral inédita*. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba

FRIGOLÉ, C. y A. GASCO 2016 Potters and herders at the southern edge of the Andean world: Risk management and mobility in Northwestern Mendoza, Argentina, *Quaternary International*, <http://dx.doi.org/10.1016/j.quaint.2016.02.032>

GALLARDO, F. 1996 Acerca de la interpretación del arte rupestre. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología*, 23: 31-33

GAMBIER, M.

1974 Horizonte de cazadores tempranos en los Andes centrales argentino-chilenos. *Hunuc-Huar*, 2: 43-103

1977. *La Cultura de Ansilta*. Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo. Universidad Nacional de San Juan.

1985 *La cultura de los Morrillos*. Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo. Universidad Nacional de San Juan.

1988 *La fase cultural Punta del Barro*. IIAM, Universidad Nacional de San Juan..

1994 La Cultura de La Aguada en San Juan I. *Ansilta* 7: 14-19

1995 La Cultura de La Aguada en San Juan II. *Ansilta* 8: 14-20

1996-1997 La expansión de la Cultura de La Aguada en San Juan. *Shincal* 6: 173-192.

2000. *Prehistoria de San Juan*. *Ansilta*. San Juan. Argentina.

GAMBIER, M. y MICHIELLI, C. 1992 Formas de dominación incaica en la provincia de San Juan. *Publicaciones* 19: 11-19

GARCÍA, A.

- 1992 Hacia un ordenamiento preliminar de las ocupaciones prehispánicas agrícolas precerámicas y agroalfareras en el NO de Mendoza. *Revista de Estudios Regionales* (CEIDER), 10: 7-34.
- 1993 Hacia un ordenamiento preliminar de las ocupaciones prehistóricas agrícolas precerámicas y agroalfareras en el Noroeste de Mendoza. *Revista de Estudios Regionales* (CEIDER), 10:7-34.
- 1994 Nuevas Perspectivas para el estudio de la cultura de Agrelo. *Revista de Estudios Regionales* (CEIDER), 12: 19-27.
- 1996 La dominación inca en el Centro Oeste Argentino y su relación con el origen y la cronología del registro arqueológico 'Viluco'. *Anales de Arqueología y Etnología*, 48-49: 57-72.
- 1999 Alcances del dominio incaico en el extremo suroriental del Tawantinsuyu. *Chungará, Revista de Antropología Chilena*, 29 (2): 57-72
- 2003a La ocupación temprana de los Andes Centrales Argentinos (ca. 11.000 - 8.000 años C14 AP). *Relaciones de La Sociedad Argentina de Antropología XXVI*: 153 - 165
- 2003b *Los Primeros Pobladores de Los Andes Centrales Argentinos*. Zeta Editores. Mendoza.
- 2005 El desarrollo prehispánico del área de frontera entre Mendoza y San Juan. *ANTI*, VI- 6: 1-17
- 2009 El dominio incaico en la periferia meridional del Tawantinsuyu. Revisión de las investigaciones arqueológicas en la región de Cuyo, Argentina. *Investigaciones sobre sociedades y culturas de paisajes áridos y semiáridos americanos*, 1:47-73
- 2010a *Arqueología Prehistórica de San Juan. La conquista indígena de los dominios del cóndor y el guanaco*. EFU, Universidad Nacional de San Juan.
- 2010b Modelo hipotético del proceso de anexión de Cuyo al Tawantinsuyu y la participación de los diaguitas chilenos. *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología Argentina V: 1771-1776*. Mendoza.
- 2012 Recursos Arqueológicos de la Quebrada de Agua Negra. En García, A. (Ed.), *El Corredor Bioceánico en San Juan. Recursos culturales y naturales del sector andino* (pp. 87-112). EFU, San Juan.
- 2013 Relevamiento de sitios con representaciones rupestres en el Valle de Calingasta (San Juan). En: Rocchietti, Yedro, y Olmedo (comp.), *Arqueología y Etnohistoria del Centro-Oeste Argentino* (pp. 89-100). Unirío. Río Cuarto.

- 2014 Los petroglifos del Cerro Blanco de Zonda (San Juan) *Comechingonia*, 18 (2): 161-180.
- 2016 Identificación preliminar del arte rupestre Aguada en San Juan. En : Oliva, F., Rocchietti, M. y Solomita Banfi, F. (Eds.) *Imágenes rupestres. Lugares y regiones* (pp. 267-278). Rosario.
- 2017 Reconstruyendo el arte rupestre del tramo precordillerano del río San Juan. *Anales de Arqueología y Etnología*, 72 (2): 245-262
- 2020 El Qhapac Ñan en el valle de Calingasta (San Juan). *Arqueología* 26 (1): 219-230.
- 2021a Arte rupestre Aguada en sitios aledaños al río Calingasta (San Juan). *Revista Sociedades de paisajes áridos y semiáridos*, XV: 58-71
- 2021b Registro y cronología del arte rupestre de los Morrillos de Ansilta (San Juan). *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Series Especiales* 9(1): 196-207
- GARCÍA, A. y DAMIANI, O. 2013 Acercamiento preliminar a la cronología del sistema de canales de Zonda (San Juan). En: Rocchietti, Yedro, y Olmedo (comp.), *Arqueología y Etnohistoria del Centro-Oeste Argentino* (pp. 101-109). Unirío. Río Cuarto.
- GARCÍA A. Y P. SACCHERO 1989. Investigaciones arqueológicas en Agua de La Cueva-Sector Sur (1987-1988). *Revista de Estudios Regionales CEIDER*, 4: 27-52.
- GARCÍA, A. y O. RIVEROS 2017 Los petroglifos de Los Colorados de Zonda: secuencia de producción y cronología relativa. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Series Especiales* 5(1): 69-80
- GASCO, A.
- 2013 Caza y pastoreo de camélidos en la frontera meridional del «mundo» andino. Una aproximación osteométrica. *Tesis doctoral inédita*, Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba
- 2018 Cazadores y pastores desde el 2000 AP en el límite sur del Área Andina: estado de la cuestión y perspectivas futuras. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Series especiales* 6 (2): 15-38
- GASCO, A., E. MARSH, C. FRIGOLÉ, S. CASTRO, C. PRIVITERA, R. MOYANO y L. YEBRA. 2011 Actividades domésticas durante los siglos III-VIII d.C. en el valle de Potrerillos (San Ignacio- Mendoza). un acercamiento desde la osteometría y la tecnología cerámica y lítica. *Revista del Museo de Antropología*, 4: 145-160
- GASCO, A., DURÁN, V., WINOCUR, D., GARCÍA, A., LLANO, C., ZONANA, M.I., ZÁRATE, S., PAIVA, J., GORDILLO, S., GONZÁLEZ, R., ESTRELLA, D., GUEVARA, D. y BARBERENA, R. 2022 Refugios naturales asociados al Qhapaq

Ñan en el extremo austral del Tawantinsuyu. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 47 (2): 164- 187

GHECO, L.

2017 El laberinto de las paredes pintadas. Una historia de los abrigos con arte rupestre de Otola, Catamarca. *Tesis para optar por el grado de Doctor en Ciencias Antropológicas* (inédita). Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

2020 Una aproximación histórica al arte rupestre prehispánico de la sierra de El Alto-Ancasti (Provincia de Catamarca, noroeste argentino). *Estudios Atacameños*, 65: 263-290

GHECO, L., QUESADA, M., YBARRA, G., POLISZUK, A. y BURGOS, O. 2013 Espacios rupestres como obras abiertas: una mirada a los procesos de confección y transformación de los abrigos con arte rupestre del este de Catamarca (Argentina). *Revista Española de Antropología Americana*, 43(2).

GIDDENS, A. 1995 [1984] *La constitución de la sociedad. Bases para una teoría de la estructuración*. Amorrortu, Buenos Aires.

GIL, A., G. NEME, R. TYKOT, P. NOVELLINO, V. CORTEGOSO y V. DURÁN 2009 Stable Isotopes and Maize Consumption in Central Western Argentina. *International Journal of Osteoarchaeology* 19: 215-236

GIL, A. y NEME, G. 2013. Fronteras en el registro arqueológico: preguntas, casos y debates en el Centro Occidente Argentino. En: Gascón y Ots. *Fronteras y periferias en arqueología e historia* (pp. 11-29). Mendoza, Dunken

GIL, A., R. VILLALBA, A. UGAN, V. CORTEGOSO, G. NEME, C. MICIELI, P. NOVELLINO y V. DURÁN 2014 Isotopic evidence on human bone for declining maize consumption during the Little Ice Age in central western Argentina. *Journal of Archaeological Science* 49: 213-227.

GONZÁLEZ GODOY, C. 2017 Arqueología vial del *Qhapaq Ñan* en Sudamérica: análisis teórico, conceptos y definiciones. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 22 (1): 15-34.

GRADIN, C.

1978 Algunos aspectos del análisis de las manifestaciones rupestres. *Revista del Museo Provincial* I: 120- 133.

1997-1998 El arte rupestre del sur mendocino entre los siglos VIII y XV de la era. ¿Un área de conflicto o convivencia? *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XXII-XXIII: 7-22.

GUEVARA, D., P. NOVELLINO, R. BARBERENA, G. DA PEÑA, A. TESSONE y V. DURAN 2021. Perfil paleodemográfico, dieta y migración en los Andes del sur:

Nuevos análisis del sitio Osario Potrero Las Colonias, Uspallata (Mendoza, Argentina). *Intersecciones en Antropología* 23 (1): 67-81

GURAIEB, G., M. PODESTÁ, D. ROLANDI y O. DAMIANI 2007. Estructuras prehispánicas de piedra del Parque Provincial Ischigualasto y su área de amortiguación, Provincia de San Juan. *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. Tomo III, pp.529-535. Jujuy.

GUTIÉRREZ, A. 1995. *Pierre Bourdieu: las prácticas sociales*. Editorial Universitaria. Misiones.

GUTIÉRREZ, R.

2015 Arte rupestre incaico en la cuenca del Choapa: Transformaciones y/o continuidades espaciales de los petroglifos Diaguita-Inca en el valle de Illapel y Chalinga, IV Región. *Tesis de pregrado para optar por el título de Arqueóloga*, Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales.

2019 Transformaciones y continuidades visuales y espaciales de los petroglifos diaguita del Norte Semiárido de Chile. Análisis a través de los Sistemas de Información Geográfica. *Intersecciones en Antropología* 20 (2): 241-253

HAMILAKIS, Y.

2015 Arqueología y sensorialidad. Hacia una ontología de afectos y flujos. *Vestigios. Revista Latinoamericana de Arqueología Histórica* 9 (1): 31-53

2017 Sensorial Assemblages: affect, memory and temporality in assemblage thinking. *Cambridge Archaeological Journal*, 27 (1): 169-182.

HARRIS, M. 1981 *Introducción a la Antropología general*. Ed. Alianza, Madrid.

HARRIS, O.

2017 Assemblages and scale in Archaeology. *Cambridge Archaeological Journal*, 27 (1): 127-139

2018 More than representation: multi-scalar assemblages and the Deleuzian challenge to archaeology. *History of the Human Sciences*, 31 (3): 83-104.

HARRIS O. y ROBB J. 2012. Multiple Ontologies and the Problem of the Body in History, *Annuary Anthropology*, 114 (4): 668- 79

HARRIS, O. y CIPOLLA, C. 2017 *Archaeological theory in the new millenium*. Routledge, Nueva York.

HART, L.

2006 Arte rupestre de nuestra provincia en peligro. *Editorial de Los Andes*, edición electrónica del 26/08/2006. Disponible en: www.losandes.com.ar/notas/2006/8/26/cultura-205226.asp

2009 *Secuencias gráficas. Un recurso común entre el arte prehistórico y el contemporáneo. Ponencia presentada en el Primer Simposio Internacional de Arte Rupestre*, Universidad Nacional de Colombia. En: www.rupestreweb.info/arteprehistorico.html

2009 Los petroglifos de Santa Elena. *Editorial de Los Andes*, edición electrónica del 10/12/2009. Disponible en: www.losandes.com.ar/article/cultura-461397

2016. *Arte de la prehistoria. Diseños rupestres de Cuyo*. Zeta Editores. Mendoza

2019 De lo real al grabado. Dos casos particulares en los petroglifos de Bajo Canota –Quebrada del Manzano- Las Heras – Mendoza. *Revista Sociedades de Paisajes Áridos y Semi-Áridos XII (I)*, 126-137.

HERNÁNDEZ LLOSAS, M. I. 2006 Inkas y españoles a la conquista simbólica del territorio Humahuaca: sitios, motivos rupestres y apropiación cultural del paisaje. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. V. 11- 2: 9-34.

HERNANDO, A.

1992 *Arqueología de la identidad*. Akal, Madrid

2018 *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*. Traficantes de sueños, Madrid.

HODDER, I. 1988 *Interpretación en arqueología. Corrientes actuales*. Barcelona, Crítica (Cambridge University Press, 1986).

HYSLOP, J.

1984 *The inka road system*. Academic Press. Nueva York.

1990. *Inka Settlement Planning*. University of Texas Press. Austin.

IANIGLA-CONICET 2018 *Inventario Nacional de Glaciares. Informe de las subcuencas del arroyo Uspallata y del sector Cordillera del Tigre, Cuenca del río Mendoza*. Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sustentable, Presidencia de la Nación. Recuperado de: https://www.glaciaresargentinos.gob.ar/wp-content/uploads/provincias/Mendoza/docs/informes/informe_final_tigre_AP_N_24-04-2018.pdf

ICOMOS. 2009 *Rock art sites on the unesco world heritage list*. Recuperado de: http://www.international.icomos.org/centre_documentation/bib/rock_art_sites.pdf.

INGOLD, T.

2000. Making culture and weaving the world. En: P. M. Graves-Brown (Ed.), *Matter, Materiality and Modern Culture* (pp. 50-71). Routledge. Londres.

2007. Materials against materiality. *Archaeological Dialogues* 14(1): 1-16

2012 Toward an Ecology of Materials. *Annual Review of Anthropology* 41: 427-442.

2013 *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Routledge, Londres

JARAMILLO, J. 2011 Bourdieu y Giddens: La superación de los dualismos y la ontología relacional de las prácticas sociales. *Revista CS*, 7: 411-430.

JONES. A.

2005 Lives in fragments? Personhood and the European Neolithic. *Journal of Social Archaeology*, 5(2): 193-224.

2014 Meeting pasts halfway. A consideration of the ontology of material evidence in Archaeology. En: Robert Chapman and Alison Wylie (Eds.) *Material Evidence: Learning from Archaeological Practice* (pp. 334-338). Taylor & Francis Ltd

2017 Rock Art and Ontology. *Annual Review of Anthropology*, 46: 167-181

JONES, A. y B. ALBERTI 2013 Archaeology after interpretation. En: Alberti, B., A. M. Jones, J. Pollard (eds.): *Archaeology after interpretation. Returning materials to archaeological theory*, Walnut (pp. 15-42) Creek, California

KUHN, F. 1914 Estudio sobre petroglifos de la región diaguita. *Revista de la Universidad de Buenos Aires* XXV: 1-25. Publicación de la Sección Antropológica, 13. FFyL, UBA.

LAGIGLIA, H.

1968 Secuencias culturales del Centro Oeste Argentino: Valles del Atuel y Diamante. *Revista Científica de Investigaciones* 1 (4): 159-174. San Rafael. Mendoza

1976 La cultura de Viluco del Centro Oeste Argentino. *Revista del Museo de Historia Natural*, III (1-4): 227-265.

1977a Dinámica cultural del Centro Oeste y sus relaciones con áreas aledañas Argentinas - Chilenas. *VII Congreso de Arqueología Chilena*. Altos de Vilches. Vol. II, pp.531 -560. Santiago de Chile.

1977b Arqueología y ambiente natural de los valles del Atuel y Diamante. *Tesis doctoral inédita*. Facultad de Ciencias Naturales y Museo. Universidad Nacional de La Plata

2001. Los Orígenes de la Agricultura en Argentina. En: Berberían E. y A. Nielsen (Eds.). *Argentina Prehistórica*. (T I: 41-81).Córdoba.
- 2003 *Arqueología y arte rupestre de Las Tinajas del sur de Mendoza*. Museo de Historia Natural de San Rafael, Municipalidad de San Rafael
- LAHR, M. y FOLEY, R. 1998 Towards a Theory of Modern Human Origins: Geography, Demography, and Diversity in Recent Human Evolution. *Yearbook of Physical Anthropology* 41: 137-176.
- LATOUR, B. 2008 [2005] *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del Actor-Red*. Manantial, Buenos aires.
- LAYTON, R. 2000 Intersubjectivity and understanding rock art. *Australian Archaeology*, 51: 48-53
- LEGARDA, M. s/f *Ascendiendo al volcán Tupungato desde Punta de Vacas*. Publicación online del Centro Cultural Argentino de Montaña. Recuperado de: <http://www.culturademontania.org.ar/Relatos/ascenso-volcan-tupungato-desde-punta-vacas.html>
- LEWIS- WILLIAMS, D. 2005 *La mente en la caverna. La conciencia y los orígenes del arte*. Ediciones Akal, Madrid.
- LLAMAZARES, A. 1986 Hacia una definición de semiosis. Reflexiones sobre su aplicabilidad para la interpretación del arte rupestre. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 11: 1-28
- LLANO, C., V. CORTEGOSO y E. MARSH. 2018. Producción hortícola a baja escala en el límite continental del desarrollo andino: un aporte desde la arqueobotánica. *Darwiniana, Nueva Serie*, 5 (2): 109-125.
- LÓPEZ, C. y GARCÍA, E. 2010. Análisis preliminar de los petroglifos de la Quebrada de Agua Blanca. En: Mayol Laferrere, Ribero y Díaz (Comp.) *Arqueología y etnohistoria del Centro Oeste Argentino*. UNRC.
- LUCAS, G. 2012 *Understanding the Archaeological record*, Cambridge University Press.
- LUCERO, G.
- 2016 Software QGIS Nivel Inicial. *Apuntes del Laboratorio de Técnicas en Geografía Física*. Departamento de Geografía, FFyL, UNCuyo.
- 2019 Biogeografía humana: principios y aplicaciones en el estudio del pasado humano. *Boletín de Estudios Geográficos* 110:9-35
- LUCERO, G., V. CORTEGOSO y S. CASTRO. 2006 Cazadores recolectores del Holoceno Temprano: explotación de recursos líticos en el sitio Agua de la Cueva Sector Norte. En: Durán, V. y V. Cortegoso (Eds.) *Arqueología y Ambiente de Áreas*

Protegidas de la Provincia de Mendoza (pp. 185-215) Volumen Especial N° 61 de Anales de Arqueología y Etnología

MARTIN VARELA, M. 2018 *El Niño de Las Cuevas: se cumple un año del hallazgo histórico*. UNIDIVERSIDAD, 2 de febrero. Recuperado de: <https://www.unidiversidad.com.ar/el-nino-de-las-cuevas#:~:text=El%20%C3%BAltimo%20sitio%20explorado%20se,entre%203%20y%205%20a%C3%B1os>.

MARSH, E. 2017. La fecha de la cerámica más temprana en los Andes sur. Una perspectiva macrorregional mediante modelos bayesianos. *Revista del Museo de Antropología*, Suplemento Especial 1: 83-94.

MARSH, E. y ESTRELLA, D. 2014 Una casa-pozo temprana en Barrancas, Maipú. *Libro de Resúmenes, II Jornadas Prof. Salvador Canals Frau*, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo; INCIHUSA, CONICET.

MARSH, E., KIDD, J., OGBURN, R. y DURÁN V. 2017 Dating the Expansion of the Inca Empire: Bayesian Models from Ecuador and Argentina. *Radiocarbon*, 59: 117-140.

MARSH, E., CASTRO, S., CORTEGOSO, V., CARLINE, K., BUEHLMAN-BARBEAU, S. y DE ALBA, J. 2022 Cambios neolíticos fragmentarios en los Andes argentinos (32.5°s): tendencias cronológicas en los fechados, el paleoclima y el material lítico del valle de Uspallata de Mendoza. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*. En prensa

MARTEL, Á. y GIRAUDO, S. 2014 Semiótica de la imagen en Arqueología: el caso de los 'escutiformes'. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 24: 24-45

MARTÍNEZ CELIZ, D. 2012 De los motivos rupestres a los paisajes. Apuntes para la caracterización de los Sitios con Arte Rupestre (SAR) como categoría especial del patrimonio cultural y arqueológico colombiano. *Rupestreweb*. Recuperado de: <http://www.rupestreweb.info/sar.html>

MCDONALD, J. 2006. Rock-art. En: J. Balme y A. Paterson (Eds.), *Archaeology in practice. A student guide to archaeological analyses* (pp.60-92). Blackwell publishing. Oxford

MC DONALD, J. y VETH, P. 2012. The social dynamics of aggregation and dispersal in the Western Desert. En: Mc Donald, J., Veth, P. (Eds.), *A Companion to Rock Art* (pp. 90-102) Wiley-Blackwell, Oxford

MESKELL, L. 2002 The Intersections of Identity and Politics in Archaeology. *Annual Review of Anthropology*, 31: 279-301

METRAUX, A. 1929 Contribution a l'ethnographie et a l'archeologie de la Province de Mendoza (Rep. Argentine). *Revista del Instituto de Etnología de la Universidad Nacional de Tucumán*, 1 (1): 5-74.

MICHIELI, C. T.

- 1983 *Los huarpes protohistóricos*. Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo, FFHyA, Universidad Nacional de San Juan. San Juan.
- 2014 Rescate de los sitios arqueológicos en la construcción de una presa hidroeléctrica (Zonda, San Juan): antecedentes y nuevos trabajos. En: Haro (Ed.) *Estudios integrados de paisajes latinoamericanos. Arqueología, historia y patrimonio* (pp. 73-84). Centro de Investigaciones Precolombinas.
- 2015 *Arqueología de Angualasto: historia, ruinas y condors*. Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan. San Juan.
- MIGALE, L. y DE HOYOS, M. 2006. Un breve camino al cielo: los santos populares en la Argentina del fin de milenio. En: Balazote, A., M. Ramos y S. Valverde (eds.) *La antropología y el estudio de la cultura. Fundamentos y antecedentes*, T. 1 (pp. 113-132). Editorial Biblos, Buenos Aires
- MITCHELL, W. 2013 *What do Pictures want?* University of Chicago Press.
- MITHEN, S. 1996 Social Learning and Cultural Tradition: Interpreting Early Paleolithic Technology. En: Steele J. y S. Shennan, (eds.) *Human Ancestry: Power, Sex and Tradition* (pp. 207-229) Routledge, Londres.
- MOLINA A. 2017 *El descubrimiento del año: El niño de Las Cuevas*. ICES, UNCuyo, 24 de febrero. Recuperado de: <https://www.uncuyo.edu.ar/ices/el-descubrimiento-del-ano-el-nino-de-las-cuevas>
- MONTE, I. y PIMENTEL, G. 2003 Grabados antropomorfos tardíos. El caso de las personificaciones de hachas en San Pedro de Atacama (Norte de Chile). En: Sepúlveda, M., J. Chacama y L. Briones (Eds.). *Crónicas sobre Piedra. Arte rupestre de las Américas*. Universidad de Tarapacá, Arica, Chile.
- MOYA, F., ARMSTRONG, F., BASILE, M., NASH, G., TRONCOSO, A. y VERGARA, F. 2014 On-site and post-site analysis of pictographs within the San Pedro Viejo de Pichasca rock shelter, Limarí Valley, north-central Chile. *Proc. Univ. Bristol Spelaol. Soc.*, 26 (2): 171-184
- MOYA, F., TRONCOSO, A., SEPÚLVEDA, M., CÁRCAMO, J. y GUTIÉRREZ, S. 2016. Pinturas rupestres en el Norte Semiárido de Chile: Una primera aproximación físico-química desde la cuenca hidrográfica del río Limarí (30° Lat. S). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 21: 47-64.
- MOYA, F., TRONCOSO, A., ARMSTRONG, F. y VENEGAS, C. 2021a Pinturas rupestres, arqueometría e historias en el Centro Norte de Chile. *TAREA 8* (8): 14-46
- MOYA, F., TRONCOSO, A., ARMSTRONG, F., VENEGAS, C., CÁRCAMO, J. y ARTIGAS, D. 2021b Rock paintings, soot, and the practice of marking places. A case study in North Central Chile. *Journal of Archaeological Science: Reports* 36, 102853.
- MUKAROVSKY. 1977 [1934] *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Edit. Gustavo Gili, Barcelona.

MURATTI, G. 2015 *Los hielos olvidados: ventisqueros del río Plomo, El Potrero Escondido y Los Gemelos*. Ed. del autor, Rosario.

MOSTNY, G. y NIEMEYER, H. 1983 *Arte rupestre chileno*. Ministerio de Educación, Serie Patrimonio Cultural Chileno. Santiago de Chile.

NAMI, H., V. DURÁN, V. CORTEGOSO y M. GIESSO 2015 Análisis morfológico-experimental y por fluorescencia de Rayos X de las puntas de proyectil de obsidiana de un ajuar del Periodo Agropecuario Tardío del NO de Mendoza, Argentina. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 45: 7-37.

NIELSEN, A.

2006 Estudios internodales e interacción interregional en los Andes circumpuneños: teoría, método y ejemplos de aplicación. En: Lechtman (Ed.) *Esferas de interacción prehistóricas y fronteras nacionales modernas: los Andes sur centrales* (pp. 29-69). IEP-IAR, Lima.

2017 Comentario: actualidad y potencial de la Arqueología Internodal Surandina. *Estudios Atacameños* 56: 299-317.

2010 Las chullpas son ancestros: paisaje y memoria en el altiplano sur andino (Potosi, Bolivia). En: M. Albeck, C. Scattolin y A. Korstanje (Eds.) *El Hábitat Prehispánico. Arqueología de la Arquitectura y de la Construcción del Espacio Organizado*, pp. 329-349. EdiUNJU, Jujuy.

NIEMEYER, H.

1964 Petroglifos en el curso superior del río Aconcagua. *Actas del III Congreso Internacional de Arqueología Chilena*: 133-150.

1977 Variación de los estilos de arte rupestre en Chile. *Actas del VII congreso de Arqueología de Chile*. II: 649-660. Altos de Vilches.

NORA, P. 1984 Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux. En: Nora, P. (Dir.) *Les lieux de mémoire* (pp. 15-42) Gallimard, Paris

NOVELLINO, P., MENÉNDEZ, L. y BERNAL, V. 2014 Avances en el conocimiento bioarqueológico de las poblaciones humanas del Centro-Norte de Mendoza. En: Cortegoso, V., Durán, V. y Gasco, A. *Arqueología de ambientes de altura de Mendoza y San Juan (Argentina)* (pp. 43-55). EDIUNC. Mendoza

OLSEN, B. 2012 Symmetrical archaeology. En Hodder, I, (Ed.) *Archaeological theory today*, (pp. 208-228). Polity, Cambridge.

OLSEN, B., M. SHANKS, T. WEBMOOR y C. WITMORE 2012 *Archaeology: the discipline of things*. University of California Press.

OTS, M. J.

- 2004 La presencia inka en el extremo sur-oriental del Kollasuyo: Investigaciones en la cuenca del río De las Tunas (Valle de Uco, Mendoza, Argentina) *Resúmenes del XV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. 94. Río Cuarto.
- 2005 Prospección arqueológica en la cuenca del Río de las Tunas (Dptos. Tupungato-Tunuyán, Mendoza). *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales* 29: 43-60.
- 2007 La dinámica ocupacional en la frontera suroriental del Tawantinsuyu y el imperio español: Valle de Uco, Mendoza. *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. Tomo I: 521-527. Universidad Nacional de Jujuy.
- 2008 Aporte al análisis petrográfico de cortes delgados para la caracterización y clasificación del Estilo cerámico Viluco Inka. *Boletín del Laboratorio de Petrología y Conservación Cerámica*, I (2): 12-21.
- 2009 La población tardía del Valle de Uco y la dominación incaica en la frontera suroriental del Qollasuyu. En: Martini, Y., Pérez Zavala G. y Aguilar Y.(Comp.) *Las sociedades de los paisajes áridos y semiáridos del Centro-Oeste Argentino* (pp. 133-149). Universidad Nacional de Río Cuarto
- OTS, M. y CAHIZA, P. 2013 Caracterización de la frontera suroriental del Tawantinsuyu (Sur de San Juan- Norte y centro de Mendoza, siglos XV-XVI). En: Gascón y Ots, M. J. (eds.) *Fronteras y periferias en Arqueología e Historia* (pp. 32 - 63). Dunken, Mendoza
- OTS, M. J., ROCHA, A., INIESTA, L. y CAHIZA, P. 2020 Grabados rupestres, paisajes y prácticas sociales en la cuenca del Río de las Tunas (Mendoza, Argentina). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 25 (1): 115-136
- OTS, M. J., N. OLIZSEWSKI y J. GARCÍA LLORCA 2011 Estrategias alimentarias y de subsistencia prehispánica en el centro oeste de Mendoza. Consumo y descarte en el sitio arqueológico Agua Amarga. *Revista del Museo de Antropología* 4: 65-80.
- PARISII, M. 1994 Algunos datos de las poblaciones prehispánicas del norte y centro oeste de Mendoza y su relación con la dominación inca del área. *Xama* 4-5: 51-69.
- PAUKETAT, T.
- 2001a. *The Archaeology of Traditions: Agency and History Before and After Columbus*. University Press of Florida.
- 2001b. Practice and History in Archaeology: An Emerging Paradigm. *Anthropological Theory* 1: 73-98.
- PAUKETAT, T. y ALT, S. 2005 Agency in a Postmold? Physicality and the Archaeology of Culture-Making. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 12 (3): 213-236

- PAVLOVIC, D. 2000 Período Alfarero Temprano en la cuenca superior del río Aconcagua. Una primera aproximación sistemática a sus características y relaciones. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología*, 30: 17-29.
- PAVLOVIC, D., A. TRONCOSO, P. GONZÁLEZ y R. SÁNCHEZ 2004 Por cerros, valles y rinconadas: investigaciones arqueológicas en el valle de Putaendo, cuenca superior del Río Aconcagua. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 36 (2): 847-860
- PAVLOVIC, D., A. TRONCOSO, R. SÁNCHEZ Y D. PASCUAL 2012 Un Tigre en el valle. Vialidad, arquitectura y ritualidad incaica en la Cuenca superior del río Aconcagua. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 36: 515-524.
- PAVLOVIC, D., D. PASCUAL, C. CORTÉS, A. MARTÍNEZ, M. ALBÁN, C. DÁVILA, E. ROSENTE y F. VILLELA 2014 Formas de ocupación del espacio en el Valle de Aconcagua durante los períodos Intermedio Tardío y Tardío. En: Falabella, F, L. Sanhueza, L. Cornejo e I. Correa (Eds.) *Distribución espacial en sociedades no aldeanas: del registro arqueológico a la interpretación social*. (pp. 117-141). Serie Monográfica de la Sociedad Chilena de Arqueología N°4.
- PAZZARELLI, F. y V. LEMA. 2018 Paisajes, vidas y equivocaciones en los Andes Meridionales (Jujuy, Argentina). *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 50 (2): 307-318.
- PIAZZINI SUÁREZ, C. 2014 Espacios y materialidad de las ciencias. Topologías y actantes. *Documentos de Trabajo INER* 1:3-31.
- PODESTÁ, M., D. ROLANDI, A. RE, M. P. FALCHI y O. DAMIANI. 2006 Arrieros y marcas de ganado. Expresiones de arte rupestre de momentos históricos en el desierto de Ischigualasto. En: Fiore, D. y M. M. Podestá (eds.), *Tramas en la piedra. Producción y usos del arte rupestre*. Sociedad Argentina de Antropología- World Archaeological Congress. Buenos Aires.
- PRATS, L. 2005 Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de Antropología Social* 21:17-35. FFyL. Universidad de Buenos Aires
- PRIETO, R. 1992 Geoglifos del río Jachal, provincial de San Juan. *Publicaciones* 19. Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo. San Juan.
- PRIETO OLAVARRÍA, C. 2012 La producción y función de la cerámica indígena durante la dominación incaica y la colonia en Mendoza (Argentina). *Intersecciones en Antropología* 13: 71-87.
- PRIETO OLAVARRÍA, C. y CASTRO DE MACHUCA, B. 2015. Resultados preliminares del análisis petrográfico de la cerámica de los períodos agroalfarero medio y tardío del Norte de Mendoza. *Xama Serie Monografías* 5: 79-94.
- PRIETO OLAVARRÍA, C. y H. CHIAVAZZA

- 2010 La alfarería Viluco y los contextos del Área Fundacional. Aportes al estudio de la dominación incaica y los primeros años de la Colonia en el valle de Mendoza. *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo II: 807-812. UNCuyo.
- 2021 La construcción del patrimonio y del paisaje en las montañas del Norte de Mendoza (Centro Oeste argentino). Los aportes y silencios de la arqueología. En: Franca, M. y Miraglia, M. (Comp.) *Paisaje y patrimonio: impresiones de la historia en el ambiente natural*. (Cap 4, p. 107-150). Teseo Press, Buenos Aires.
- PRIETO OLAVARRÍA, C., CHIAVAZZA, H., CASTILLO, L., TOBAR, V., BONTORNO, E. y PORTA, V. 2017. Estado Actual de las investigaciones de la cerámica arqueológica del norte de Mendoza: tecnología, cronología y distribución. *Revista del Museo de Antropología*, Suplemento Especial, 1: 95-104.
- PRIETO-OLAVARRÍA, C. y TOBAR, V. 2017. Interacciones y lenguajes visuales en la cerámica local de contextos del período de dominación incaica y coloniales (Centro Oeste Argentino). *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas*, 55, 135-161.
- PUERTO MUNDT, S. y MARSH, E. 2021 La expansión Tawantinsuyu en Chile central: bases para la construcción de una cronología arqueométrica e integración etnohistórica. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología*, Número Especial: 859-890
- RAFFINO, C. 1982 *Los inkas del Kollasuyu*. Ramos Americana Editora, La Plata.
- RE, A. 2016 Superimpositions and attitudes towards pre-existing rock art: a Case Study in Southern Patagonia. En: Bednarik, R. G., Fiore, D., Basile, M. y Kumar, G. (Eds.). *Paleoart and materiality. The scientific study of rock art* (pp. 15-30). Archaeopress, Oxford.
- RE, A., M. PODESTÁ y D. ROLANDI. 2009 Arte rupestre prehispánico en valles y quebradas del Parque Provincial Ischigualasto y su Área de Amortiguación (Provincia de San Juan, Argentina). En: Sepúlveda, M., L. Briones y J. Chacama (eds.), *Crónicas sobre la Piedra. Arte rupestre de las Américas*. Ediciones Universidad de Tarapacá, Chile.
- RE, A., GUICHÓN, F. Y BELARDI, J. 2013-2014 Las mesetas de San Adolfo y del Cardiel Chico (provincia de Santa Cruz): su uso y jerarquización regional a partir de los motivos rupestres. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 23 (2): 91-106
- RE, A. y GUICHÓN, F. 2016. Desenredando líneas. Variabilidad en grabados abstractos de Patagonia meridional. En: F. Oliva, A. Rocchietti y F. Solomita Banfi (Eds.), *Imágenes rupestres: lugares y regiones* (pp. 537-546). Universidad Nacional de Rosario, Rosario.
- RENFREW, C. y BAHN, P. 1993 *Arqueología: Teorías, métodos y práctica*. Akal, España.

- REX GONZALEZ, A. 1977 *Arte precolombino de la Argentina*. Filmediciones Valero. Buenos Aires.
- RICOEUR, P. 1984 *Time and narrative*. University of Chicago Press, Chicago.
- RIOSERAS, M. A. 2015 Empleo del programa Photoshop como herramienta para la obtención de calcos de grabados o inscripciones rupestres (Introducción al procedimiento básico). Artículo recuperado de: <http://gruopedelweiss.com/web/index.php/varios-de-intermainmenu-70/56-informca/124-empleo-del-programa-photoshop-como-herramienta-para-la-obtencie-calcos-de-grabados>
- RIVEROS, M. y VARELA, V. 2001. Ischigualasto: estudio preliminar del arte rupestre. *Publicaciones (Nova Serie)* 25: 131- 147. Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo UNSJ
- ROBB, J. 2010. Beyond Agency. *World Archaeology* 42:493–520.
- ROBB, J. y T. PAUKETAT (Eds.) 2013 *Big Histories, Human Lives. Tackling Problems of Scale in Archaeology*. School of Advanced Research, Santa Fe.
- ROCHA, A. y OTS, M. J. 2020 Patrimonio arqueológico del Valle de Uco: propuesta para la protección y la gestión del sitio La Pampa. *Revista de Turismo e Identidad* 1 (1): 159- 183
- ROCHA, A., INIESTA, L. y OTS, M. J. 2020 Manifestaciones rupestres en la cuenca del río Las Tunas (valle de Uco, Mendoza, RCA Argentina): espacios y simbolismos. *Bulletin de l'Institut français d'études andines* 49 (3): 393-418
- ROMERO, G.
- 2013 Los grabados prehispánicos del noreste de San Juan. Arte rupestre y circulación de información en ambientes áridos. *Tesis de licenciatura inédita*. FFyL, Universidad de Buenos Aires.
2016. La clasificación de las pinturas rupestres del noreste de Neuquén, Patagonia septentrional. En: F. Oliva, A. M. Rocchietti y F. S. Banfi (Eds.), *Imágenes rupestres, lugares y regiones*: 441-452. Universidad Nacional de Rosario. Rosario.
- 2019 Biogeografía humana y circulación de información en el norte de Neuquén. Un análisis arqueológico sobre la comunicación visual en grupos cazadores-recolectores del noroeste de Patagonia. *Tesis doctoral*. FFyL, Universidad de Buenos Aires.
- ROWE, J. H. 1946. Inca culture at the time of the spanish conquest. En J. H. Steward (ed.) *Handbook of South American Indians*. Bureau of American Ethnology, 2: 183-330, Boletín 143. Washington.
- RUSCONI, C.

- 1939 Algunos petroglifos de Mendoza. *Revista Geográfica Americana*. VI-73: 288-290. Mendoza.
- 1947 Petroglifos de la Sierra de Pie de Palo. *Revista Geográfica Americana* XXVIII (168): 129-135
- 1956 La ciudadela prehispánica de Ranchillos (Mendoza). *Revista del Museo de Historia Natural de Mendoza*, 9 (1-2): 55-87.
- 1962 *Poblaciones Pre y Post hispánicas de Mendoza*. Vol. III. Arqueología. Mendoza.
- SABATINI, G. y TERRAZA, V. 2013 Distribución del diseño de las cabezas mascariformes en las representaciones rupestres del Centro Oeste Argentino y del Norte Chico Chileno. Estilo, identidad y Paisaje. *Espacio, tiempo y forma. Serie I Prehistoria y Arqueología* 6: 123-146. UNED. Madrid
- SADE, K. 2009. Metodología de clasificación para las Pinturas Rupestres aplicada a la inferencia de contenidos sociales en cazadores recolectores: el caso de Aysén (Patagonia Central). *Actas Congreso Internacional da IFRAO*. FUMDHAM, Sao Raimundo Nonato, Piaui.
- SALATINO, P.
- 2009 Estudio de sitios con petroglifos de época incaica en Chile Central desde una perspectiva de la construcción del paisaje social. *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue.
- 2011 Semiótica, paisaje social y arte rupestre de época incaica en la cuenca superior del Río Aconcagua, Chile Central. *Arqueología*, 18: 209-234. Instituto de Arqueología, FFyL, UBA.
- 2013 Conocimiento arqueológico y discursos patrimoniales. Dos casos de estudio: Quebrada de Humahuaca (Argentina) y Valle del Choapa (Chile). En: Mingote Calderón (coord.) *Patrimonio inmaterial, museos y sociedad. Balances y perspectivas de futuro* (pp. 227-241) Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, España.
- SANHUEZA, L., VÁSQUEZ, M. y FALABELLA, F. 2003 Las sociedades alfareras tempranas de la cuenca de Santiago. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 35 (1): 23-50
- SÁNCHEZ, R. 2004 El Tawantinsuyu en Aconcagua (Chile Central). *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 36: 325-336.
- SÁNCHEZ R., PAVLOVIC D., GONZÁLEZ, P., TRONCOSO, A. 2004 Curso superior del río Aconcagua. Un área de interdigitación cultural Períodos Intermedio Tardío y Tardío. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 36 (2): 753-766,
- SÁNCHEZ VÁSQUEZ, A. 1970 *Estética y Marxismo*. Ed. Grijalbo, México

SANTOS, M. 2000. *La naturaleza del espacio*, Ariel, España

SAUSSURE, F. 1983 [1916] *Curso de Lingüística General*. Alianza Editora, Madrid.

SCHOBINGER, J.

1962. Representaciones de máscaras en los petroglifos del occidente argentino. *Anthropos* 57: 683-699.

1962-1963 Nuevos petroglifos de la Provincia de Neuquén. *Anales de Arqueología y Etnología* 17-18: 151-171.

1971. Arqueología del valle de Uspallata, Provincia de Mendoza (Sinopsis preliminar). *Relaciones* V: 71-82. Buenos Aires.

1974-1976 El enterratorio de Uspallata-Usina Sur (Prov. Mendoza): estudio de su ajuar funerario. *Anales de Arqueología y Etnología*, Tomos XXIX-XXXI: 67-89. Mendoza.

1975 *Prehistoria y Protohistoria de la Región Cuyana*. Museo de Ciencias Naturales y Antropológicas "Juan C. Moyano". Mendoza.

1978. Nuevos lugares con arte rupestre en el extremo sur de la provincia de Mendoza. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 12: 175-182.-

1982a Algunos datos e interpretaciones del Arte Rupestre del oeste de la Argentina. *Estudios de arqueología sudamericana*: 59-68. Editorial Castañeda. Buenos Aires

1982b Experiencias psíquicas y cultos esotéricos en el Arte Rupestre Sudamericano. *Estudios de arqueología sudamericana*: 69-74. Editorial Castañeda. Buenos Aires

1997 El arte rupestre del área andina como expresión de ritos y vivencias shamánicas o iniciáticas. En: J. Schobinger (comp.), *Shamanismo Sudamericano*: 45-67. Editorial Almagesto - Ediciones Continente, Buenos Aires.

2001a. Los santuarios de altura y el Aconcagua: Aspectos generales e interpretativos. En: Schobinger, J. (Ed.) *El santuario incaico del cerro Aconcagua*. EDIUNC. Mendoza. Pp. 415-435.

2001b. Indicios arqueológicos en Confluencia (sector central de la quebrada de Horcones). En: Schobinger, J. (Ed.) *El santuario incaico del cerro Aconcagua*. EDIUNC. Mendoza. Pp. 355-359.

2009a [1999] Arqueología de la región Cuyana. Esbozo de su prehistoria y protohistoria. En: J. Schobinger, *Arqueología y arte rupestre de la región Cuyana*: 7-50. FFyL, UNCuyo, Mendoza.

2009b [1980] El arte rupestre del Occidente Argentino. Aspectos generales y ensayos interpretativos. En: J. Schobinger, *Arqueología y arte rupestre de la región Cuyana*: 51-70. FFyL, UNCuyo, Mendoza.

2009c [1982] Los petroglifos del Cerro Tundqueral (Uspallata, Prov. Mendoza). En: J. Schobinger, *Arqueología y arte rupestre de la región Cuyana*: 71-91. FFyL, UNCuyo, Mendoza.

2009d [1985] Relación entre los petroglifos del Oeste de la Argentina y Chile. En: J. Schobinger, *Arqueología y arte rupestre de la región Cuyana*: 93-105 FFyL, UNCuyo, Mendoza.

2009e [1978] Arte rupestre del departamento de Malargüe (Sur de Mendoza). En: Schobinger. *Arqueología y Arte Rupestre de la región Cuyana*: 119-137. FFyL, UNCuyo, Mendoza.

SCHOBINGER, J. y GRADIN, C. 1985 *Cazadores de la Patagonia y agricultores andinos. Arte rupestre de la Argentina*. Madrid, Ediciones Encuentro

SCHOBINGER, J. y BÁRCENA, J. 1972-73 El tambo incaico de Tambillitos (Prov. De Mendoza, Argentina). *Actas del VI Congreso de Arqueología Chilena. Boletín de Prehistoria*. N° Especial: 397-403. Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueología. Universidad de Chile. Sociedad Chilena de Arqueología. Santiago de Chile.

SEOANE-VEIGA Y, SANTOS-ESTÉVEZ M, TRONCOSO A. 2009. Metodología para el relevamiento de arte rupestre a partir de calcos sobre plástico: aplicación a petroglifos de la cuenca superior del río Aconcagua, Chile Central. En: Sepúlveda, M., Briones, L. y Chacama, J. (eds.) *Crónicas sobre la Piedra. Arte Rupestre de las Américas* (pp. 254-255). Ediciones Universidad de Tarapaca, Arica-Chile.

SERGO, F. Y ZÁRATE BERNARDI, M. S. 2014 Petroglyphs in Cerro Tundqueral, Uspallata, Mendoza (Argentina): A Landscape Approach in a High-Altitude Desert. *4TH Southern Desert Conference. Mendoza*. Inédito https://www.academia.edu/14279811/Petroglyphs_At_Cerro_Tundqueral_Uspallata_Mendoza_Argentina_A_Landscape_Approach_in_a_High-Altitude_Desert

SHANKS, M. y C. TILLEY 1987 *Social Theory and Archaeology*. University of New Mexico Press, Albuquerque

SMITH, M. E. y PEREGRINE, P. 2012. Approaches to Comparative Analysis in Archaeology. En: Smith, M. (Ed.) *The Comparative Archaeology of Complex Societies*, (pp. 4-20). Cambridge University Press, New York

SORENSEN, M. 1997 Material culture and typology. *Current Swedish Archaeology* 5: 179-192

STEHBERG, R. 1995. *Instalaciones incaicas en el Norte y Centro Semiárido de Chile*. Colección de Antropología. Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos. Santiago de Chile.

- SUGRAÑES, N. y FRANCHETTI, F. 2012 Antecedentes, problemas y perspectivas del análisis cerámico en el sur de Mendoza. Una puesta al día. En: Neme, G. y A. Gil. (eds.) *Paleoecología Humana en el Sur de Mendoza: Perspectivas Arqueológicas* (pp. 229-253). Sociedad Argentina de Antropología. Buenos Aires
- TAÇON, P. 1994. Socialising landscapes: the long-term implications of signs, symbols and marks on the land. *Archaeology in Oceania* 29: 117-129.
- TAÇON P. y C. CHIPPINDALE 1998. Introduction: an archaeology of rock-art through informed methods and formal methods. En: C. Chippindale y P. Taçon (Eds.), *The archaeology of rock-art* (pp. 1-10). Cambridge University Press.
- THOMAS, J. 2004 *Archaeology and modernity*. Routledge, Londres y Nueva York
- TERRAZA, V. 2020 Paisaje y materialidad cerámica en el Valle de Uspallata en tiempos del Tardío local y de la dominación incaica (1000-1500 d.C.) *Tesis del Doctorado en Historia*. Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo. Inédita
- TERRAZA, V. y A. AUTERI 2020 Materialidad, agencia y linealidad cerámicas durante la dominación inca en el valle de Uspallata (Mendoza, Argentina). *Dominios Da Imagem*, 14 (27): 230-253
- TERRAZA, V. y J. BÁRCENA 2017 Los estilos tecnológicos cerámicos de La Chanchería como indicadores de modos de hacer y de producir de las sociedades tardías del valle de Uspallata. *Revista del Museo de Antropología*, Número Especial 1: 129-136. VI Jornadas Arqueológicas Cuyanas
- TERRAZA, V., MARSH, E., ZÁRATE, M.S., DA PEÑA, G. y GUEVARA, D. 2021 Arqueología del valle de Uspallata (NO de Mendoza): una síntesis actualizada. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 46(2): 527-560
- TOBAR, V. 2016 *Los diseños decorativos de la cerámica Viluco (siglos XV-XVII): Una aproximación a los lenguajes visuales locales*. Serie Publicaciones del CIRSIF N° 14. Centro de Investigaciones Ruinas de San Francisco y FFyL, UNCuyo. Mendoza.
- TRONCOSO, A.
- 2001 Sobre el arte rupestre en el Valle de Aconcagua y porqué los signos escudados son incaicos. *Actas del 4° Congreso Chileno de Antropología*. Santiago de Chile.
- 2002 Estilo, arte rupestre y sociedad en la zona central de Chile. *Complutum* 13: 135-153. Universidad Complutense de Madrid.
- 2003 Proposición de estilos para el arte rupestre del valle de Putaendo, curso superior del río Aconcagua. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 35 (2): 209-231
- 2004 El arte de la dominación: arte rupestre y paisaje durante el periodo incaico en la cuenca superior del río Aconcagua. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 36 (2): 453-461

- 2005 Hacia una semiótica del arte rupestre de la cuenca superior del Río Aconcagua, Chile Central. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 37-1: 21-35
- 2008a Arte rupestre en la cuenca del Río Aconcagua: Formas, sintaxis, estilo y poder. *Trabajos de Arqueología e Patrimonio (TAPA)*, 39. Instituto de Estudios Galegos Padre Sarmiento. Santiago de Compostela.
- 2008b Arquitectura imaginaria y ritualidad en movimiento: arte rupestre y espacio en el Cerro Paidahuen, Chile Central. En: Acuto, F. y Zarankin, A. (Eds.) *Sed non Satiata II.*. Colección Contextos-Humanos, Serie Inter.-Cultura: Memoria y Patrimonio (Pp. 279-302). Encuentro Grupo Editor, Argentina.
- 2011 Personajes fuera de lugar: Antropomorfos tardíos en el arte rupestre del norte semiárido de Chile. *Intersecciones en Antropología*. 12-1: 221-230. Buenos Aires
- 2012 Arte rupestre y camélidos en el Norte Semiárido de Chile: una discusión desde el valle de Choapa. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 17 (1): 75-93
- 2018a Produciendo arte rupestre, construyendo una comunidad en el centro norte de Chile (1000-1450 d.C.) En: Flores Blanco, L. (Ed.): *Lugares, monumentos, ancestros. Arqueologías de paisajes andinos y lejanos.* (pp. 119-135). Avqui Ediciones:
- 2018b Inca Landscapes of Domination: rock art and community in north-central Chile. En: Alconini, S y Covey, A. (Eds.) *The Oxford Handbooks of the Incas*.
- 2019a Rock art, ontology and cosmopolitics in the Southern Andes. *Time Mind* 12: 239-250
- 2019b Rock art, historical ontologies and the genealogy of Landscape. En: Lozada, M. y Tantaleán, H. (Eds.) *Andean ontologies. New Archaeological perspectives.* University Press of Florida:
- TRONCOSO, A., F. ARMSTRONG, F. VERGARA, P. URZÚA y P. LARACH 2008. Arte rupestre en el valle El Encanto (Ovalle, región de Coquimbo): Hacia una revaluación del sitio-tipo del estilo Limarí. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 13 (2): 9-36
- TRONCOSO, A., C. BECKER, D. PAVLOVIS, P. GONZÁLEZ, J. RODRÍGUEZ y C. SOLERVICENS 2009 El sitio LV099-B 'Fundo Agua Amarilla' y la ocupación del periodo incaico en la costa de la Provincia del Choapa, Chile. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 41 (2): 241-259.
- TRONCOSO, A., CRIADO BOADO, F., y SANTOS ESTÉVEZ, M. 2011 Arte rupestre y códigos espaciales: un caso de estudio en Chile Central. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 43 (2): 161-176

- TRONCOSO, A., PAVLOVIC, D., ACUTO, F., SÁNCHEZ, R., y GONZÁLEZ GARCÍA, C. 2012 Complejo arquitectónico Cerro Mercachas: arquitectura y ritualidad incaica en Chile Central. *Revista Española de Antropología Americana* 42 (2): 293-319
- TRONCOSO, A., VERGARA, F., GONZÁLEZ, P., LARACH, P., PINO, M., MOYA, F. y GUTIÉRREZ, R. 2014 Arte rupestre, prácticas socio-espaciales y la construcción de comunidades en el Norte Semiárido de Chile (Valle de Limarí). En: Falabella, F., Sanhueza, L., Cornejo, L. y Correa, I. (Eds.) *Distribución espacial en sociedades no aldeanas: del registro arqueológico a la interpretación social*. Serie monográfica de la Sociedad Chilena de Arqueología N° 4: 89-115.
- TRONCOSO, A., MOYA, F. y BASILE, M. 2016 Rock art and social networks among Hunter Gatherers of North-Central Chile. *J. Anthropol. Archaeol.* 42: 154-168
- TRONCOSO, A., MOYA, F., SEPÚLVEDA, M. y CÁRCAMO, J. 2017. First absolute dating of Andean hunter-gatherer rock art paintings from North Central Chile. *J. Archaeol. Anthropol. Sci.* 9: 223-232.
- TRONCOSO, A., PINO, M. y BELMAR, C. 2017 Piedras tacitas, prácticas spcio-espaciales, comunidades y paisaje en la cuenca hidrográfica del río Limarí (Norte semiárido, Chile). En: Balmar, C., Contreras, L. y Reyes, O. (Eds.) *Actualizaciones en el estudio de piedras tacitas: nuevas perspectivas*. (pp. 67-92). Serie monográfica de la Sociedad Chilena de Arqueología N°6
- TRONCOSO, A. y ARMASTRONG, F. 2017 Ontología, historia y la experiencia de arte rupestre en el Centro Norte de Chile. En: Pellini, J., Zarankin, A. y Salerno, M. (Eds.) *Sentidos indisciplinados. Arqueología, sensorialidad y narrativas alternativas* (pp. 307-346) JAS Arqueología, Madrid:
- TRONCOSO, A., ARMSTRONG, F. y MOYA, F. 2022 Ontología, modos de existencia y tecnologías: propuestas para un acercamiento relacional en arqueología. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 52: 81-104
- TUCKER, H., RISI, A. y BANDIERA, R. 2011 Identification of astronomical objects in ancient engravings: Malargüe, Mendoza, Argentina. Methodological contribution in archeoastronomy. *Proceedings of the International Astronomical Union*, 7 (278): 118-127.
- TUMI ECHEVERRÍA, G. e YZAGA, J. 2014 Cinco premisas que dificultan una aproximación científica a la investigación de las quilcas o el arte rupestre. *Boletín APAR*, 5 (19-20): 887-891
- UCKO, P y ROSENFELD , A. 1967. *Arte Paleolítico*. Madrid, Ed. Guadarrama.
- VALENZUELA, D; SANTORO, C. Y ROMERO, Á. 2004 Arte rupestre en asentamientos del Periodo Tardío en los Valles de Lluta y Azapa, Norte de Chile. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 36 -2: 421-437
- VARELA, A. y RIVEROS, M. 2004 Arte rupestre de San Juan: Petroglifos de Angaco (obra abierta en el espacio y el tiempo). *Chungará* 36: 663-671.

VELANDIA, C. 2019 ¿Qué significa 'arte' cuando hablamos de 'arte' rupestre? En: Velandia, C. (Ed.) *Exploraciones arqueológicas de un paisaje prehispánico con arte rupestre en el Tolima*. Universidad del Tolima, Colombia.

VERGARA, F. y TRONCOSO, A.

2015 Rock art, technique and technology: an exploratory study of hunter-gatherer and agrarian communities in pre-hispanic Chile (500 to 1450 CE). *Rock Art Research* 32(1): 31-45

2016 El arte de la paradoja: tecnología, incisiones, superposiciones y transformaciones en el arte rupestre del Norte Semiárido de Chile. *Intersecciones en Antropología* 17: 227-237

VIGLIANI, S.

2011 Pinturas espirituales. Identidad y agencia en el paisaje relacional de los cazadores, recolectores y pescadores del centro-oeste de Sonora. *Tesis doctoral*. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

2016 La noción de persona y la agencia de las cosas. Una mirada desde el arte rupestre. *Anales de Antropología*, 50: 24-48

VITRY, C.

2002 Apachetas y mojones, marcadores espaciales del paisaje prehispánico. *Revista 1 Escuela de Historia*. Año 1, Vol. 1 (1): 179-191.

2004 Propuesta metodológica para el registro de caminos con componentes inkas. *Andes* 15: 1-33

2020 Los caminos ceremoniales en los Apus del Tawantinsuyu. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 52 (3): 509-521.

VIVEIROS DE CASTRO, E. 2004 Perspectivismo y multinaturalismo en la América Indígena. En: Surallés, A. y García Hierro, P. (Eds.) *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno* (pp. 37-80). IWGIA, Copenhague.

WHALLON, R. 2011 An Introduction to Information and Its Role in Hunter-Gatherer Bands. En: R. Whallon, W. Lovis y R. Hitchcock (Eds.), *Ideas, Debates, and Perspectives 5. Information and its Role in Hunter-Gatherer Bands* (pp. 1-27). Cotsen Institute of Archaeology Press, University of California Press. Los Ángeles

WHITLEY, D. 2001. Rock art and rock art research in a worldwide perspective. En: D. Whitley (Ed.), *Handbook of Rock Art Research* (pp. 7-35). California, Altamira Press.

WILLIAMS, V.

2004 Poder estatal y cultura material en el Kollasuyu. *Boletín de Arqueología PUCP*, 8: 209-245.

2008 Espacios conquistados y símbolos materiales del Imperio Inca en el Noroeste de Argentina. En: González, P y Bray, T (ed) *Lenguajes visuales de los incas* (pp. 35-58) Oxford, British Archaeological Press.

WITMORE, C. 2007 Symmetrical archaeology: Excerpts of a manifiesto. *World Archaeology* 39 (4): 546-562

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

ZÁRATE BERNARDI, S.

2015 Sistematización del registro rupestre del Cerro Tunduqueral (Uspallata, Mendoza): un "archivo" necesario. Trabajo presentado en VI Jornadas Arqueológicas Cuyanas. CTDR- UTN Regional San Rafael. www.academia.edu/16413415/SISTEMATIZACION_DEL_REGISTRO_RUPESTRE_DEL_CERRO_TUNDUQUERAL_USPALLATA_MENDOZA_UN_ARCHIVO_NECESARIO

2017 Definición estilística de los petroglifos del cerro Tunduqueral: debates y perspectivas cronoculturales. Tesis de Licenciatura inédita. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo.

ZÁRATE, S. Y SERGO, F. 2014 Cerro Tunduqueral: contextualizando expresiones artísticas en el Valle de Uspallata, Mendoza. Trabajo presentado en el Primer Congreso Nacional de Arte Rupestre, Universidad Nacional de Rosario. Inédito

ZÁRATE BERNARDI, S., GASCO, A. Y DURÁN, V. 2016 Informe diagnóstico: Estado de situación del Cerro Tunduqueral. Presentado a la Dirección de Turismo de la Municipalidad de Las Heras a través del Instituto de Paleoecología humana, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza. Inédito.

ZÁRATE BERNARDI, M., PIAZZE, L., CUERVO, J., GASCO, A. y V. DURÁN 2019 Ante la emergencia lo posible. Recursos interpretativos en el Cerro Tunduqueral. *Revista de Sociedades de Paisajes Áridos y Semiáridos* XII (1): 230-252.

ZÁRATE BERNARDI, S. y D. ESTRELLA 2020 *Informe de tareas arqueológicas. Obra Variante Palmira, Ruta Nacional N° 7*. Informe presentado a la Dirección de Patrimonio Cultural y Museos de la Provincia de Mendoza. Inédito.

ZÁRATE BERNARDI, M., PUERTO MUNDT, S. y MARSH, E. 2020 Arte rupestre al sur del Tawantinsuyu: síntesis comparativa de las vertientes oriental y occidental de los Andes. *Cuadernos de Arte Prehistórico*. Número Especial 1: 52-88.

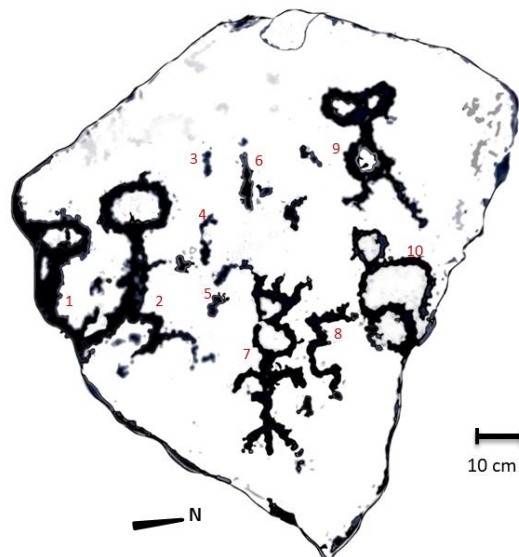
ANEXO 1

Calcos

Cerro Tunduqueral

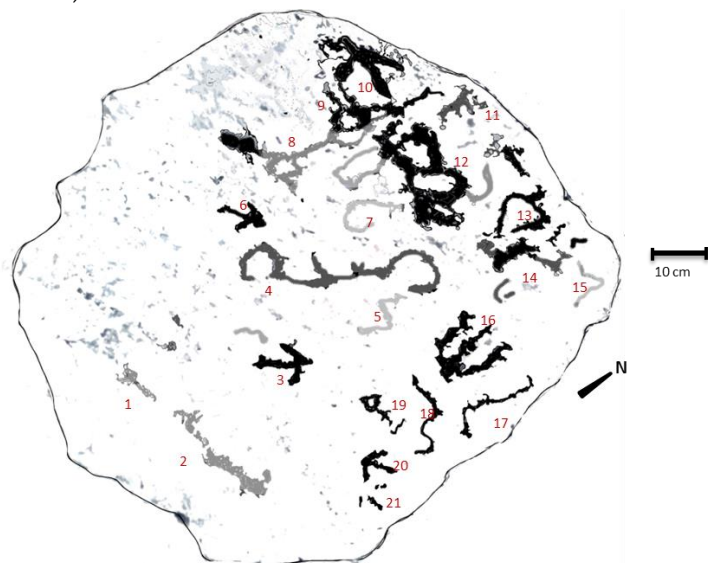
GRUPO 1

- Soporte 1, único panel (CT-G1S1P1)

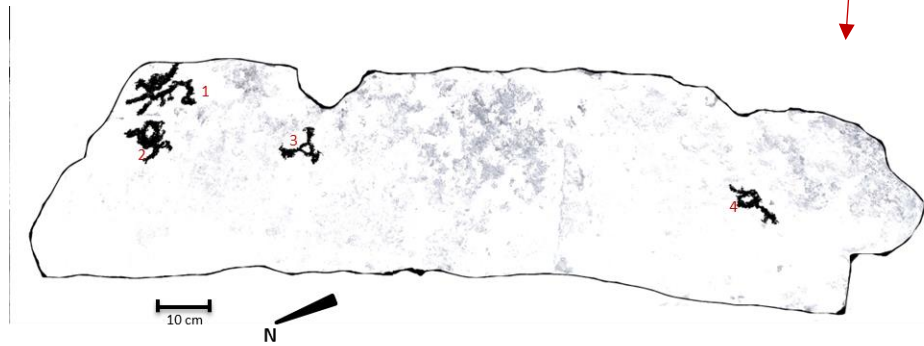
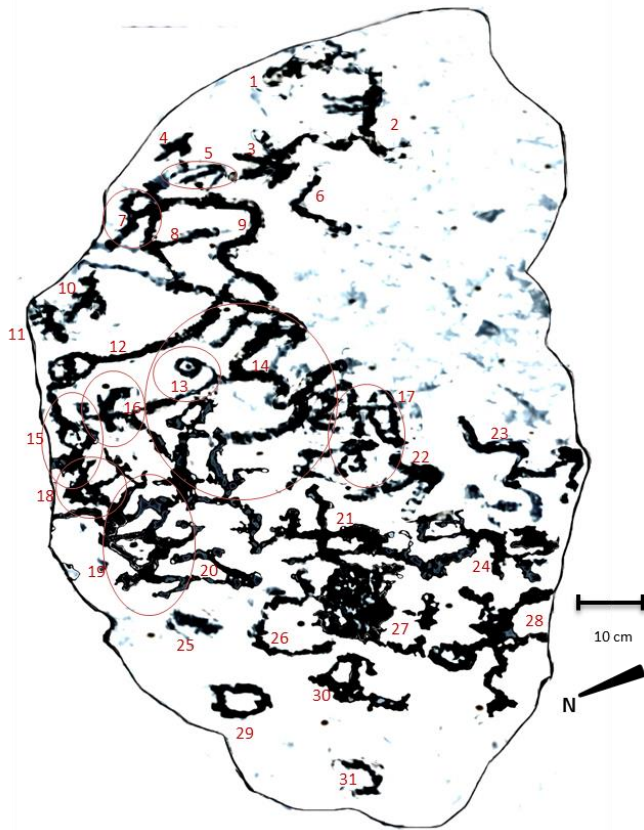


GRUPO 2

- Soporte 1, Panel 1 (CT-G2S1P1)

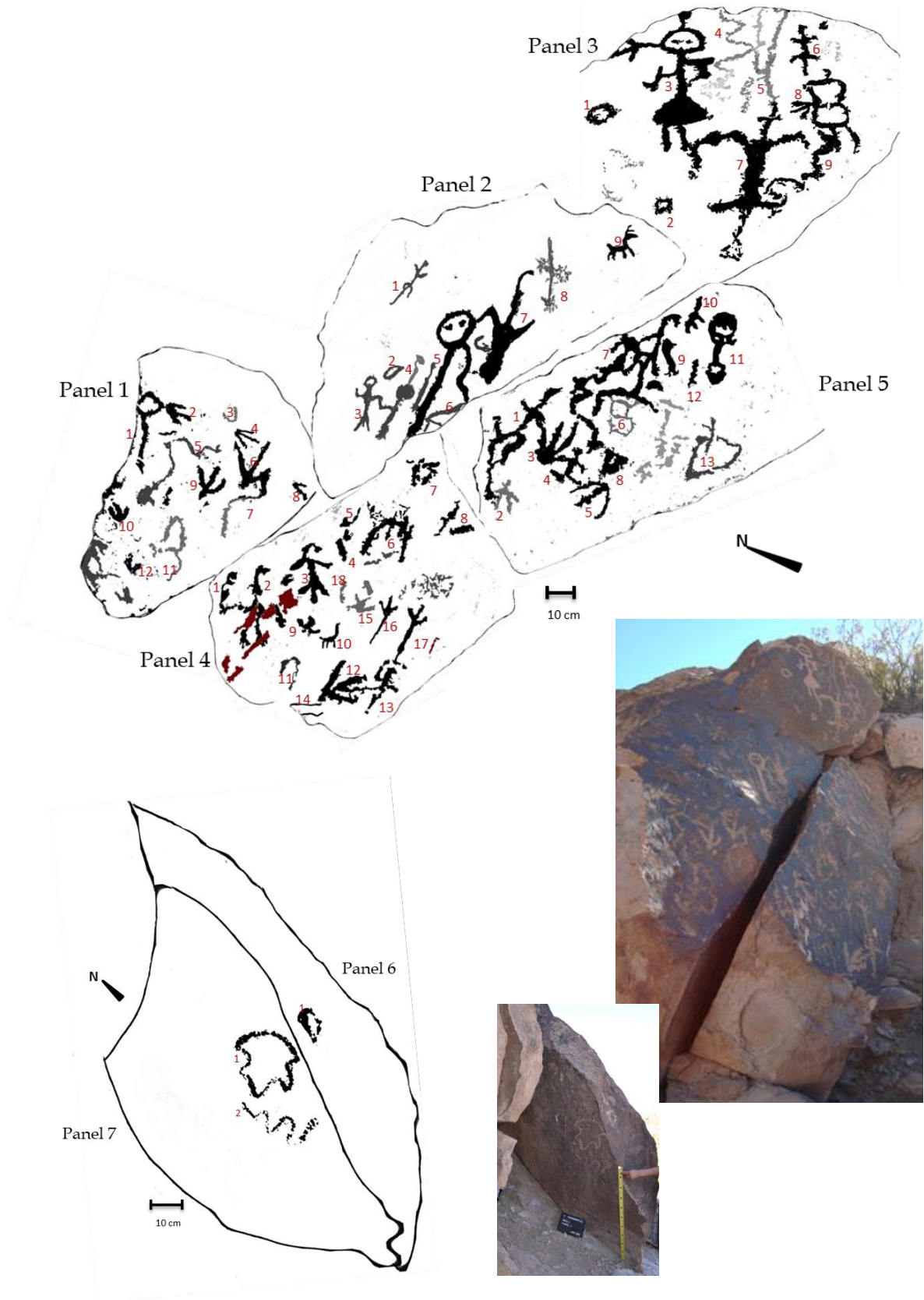


- Soporte 2, Panel 1 (CT-G2S2P1)

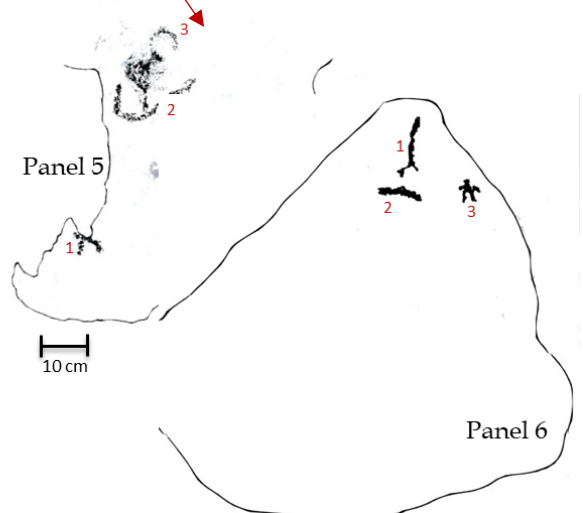
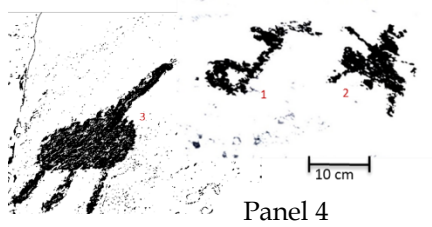
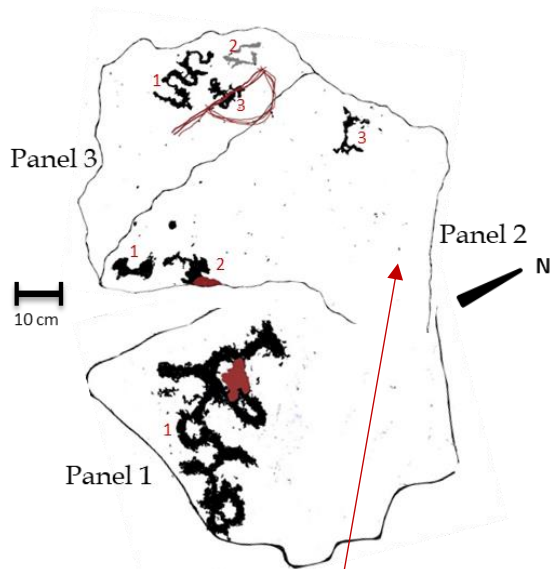


- Soporte 2, Panel 2 (CT-G2S2P2)

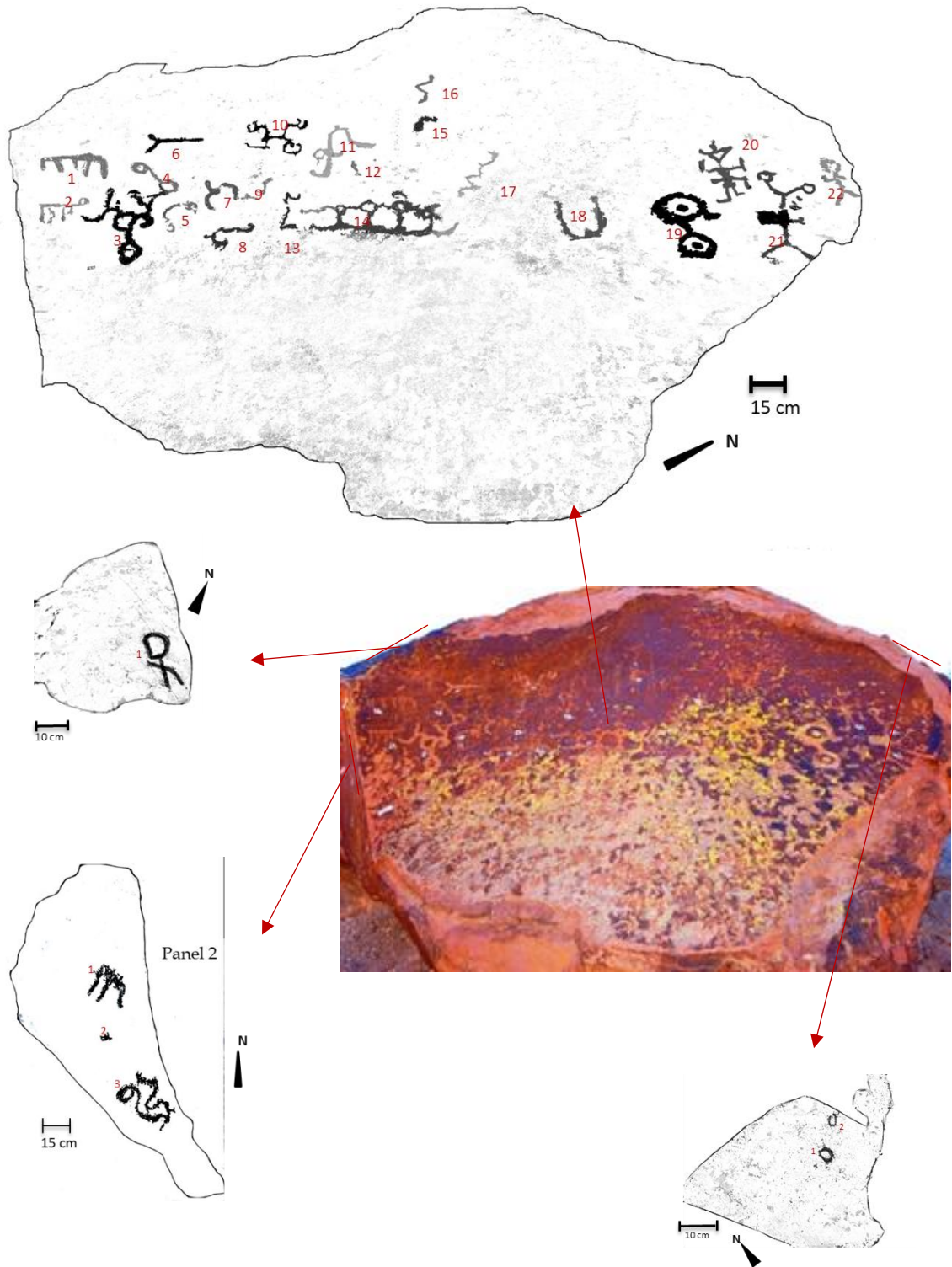
- Soporte 3, paneles 1 a 7 (CT-G2S3P1-P7)



- Soporte 4, paneles 1 a 6 (CT-G2S4P1-P6)



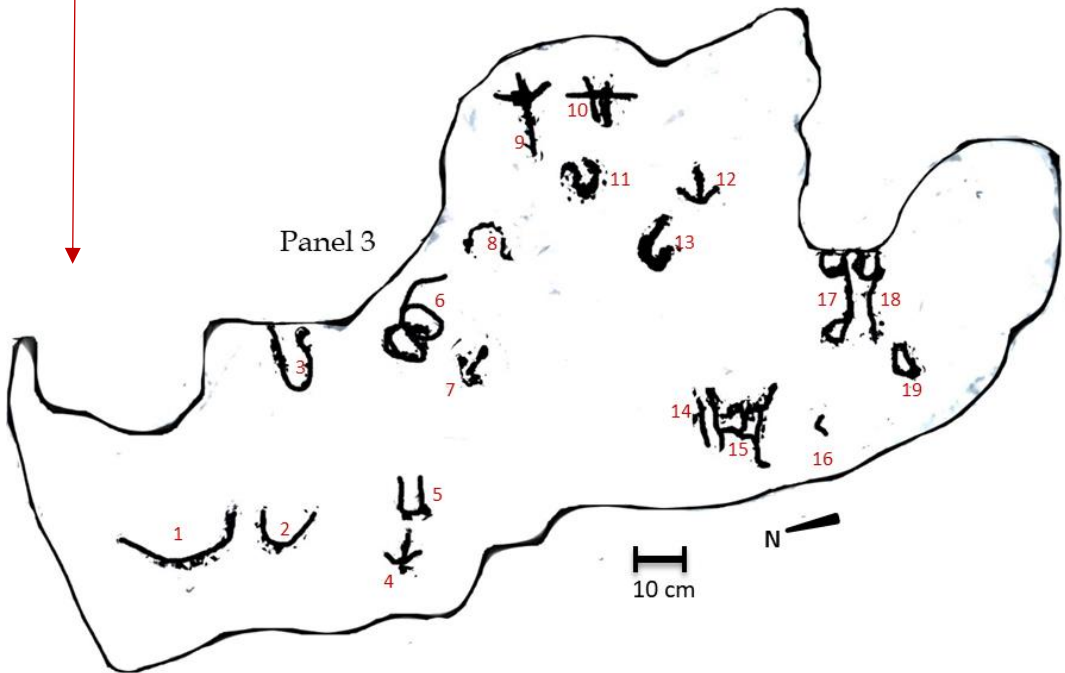
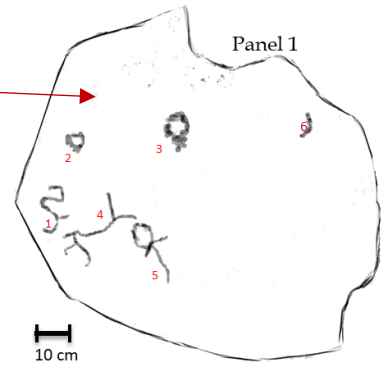
- Soporte 5, Panel 1 y 2 (CT-G2S5P1 y P2)



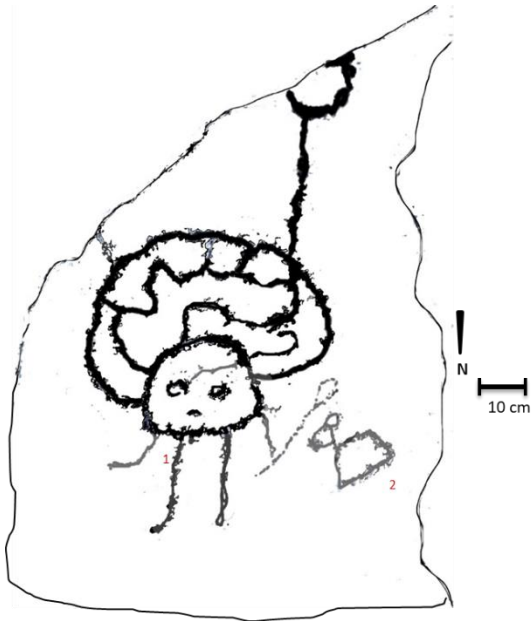
- Soporte 6, único panel (CT-G2S6P1)



- Soporte 7, paneles 1, 2 y 3 (CT-G2S7P1-P2-P3)



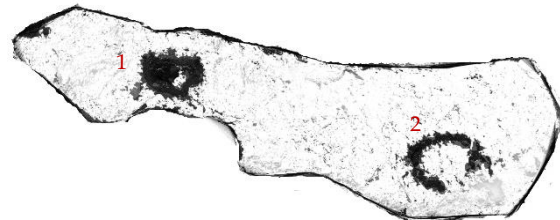
- Soporte 8, único panel (CT-G2S8P1)



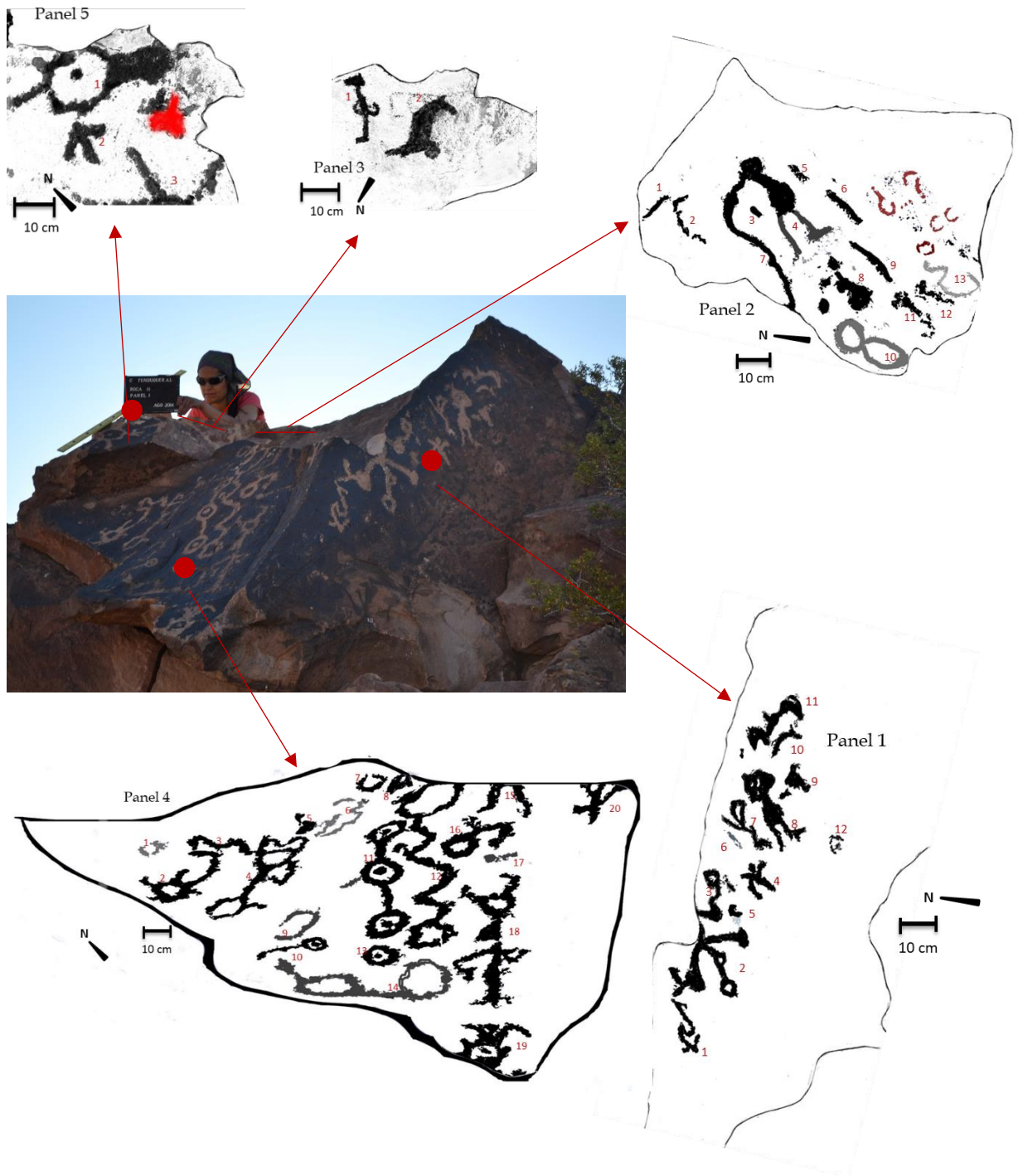
- Soporte 9, único panel y única figura (CT-G2S9P1F1)



- Soporte 10, único panel (CT-G2S20P1)



- Soporte 11, paneles 1 a 5



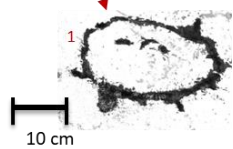
- Soporte 12, único panel (CT-G2S12P1)



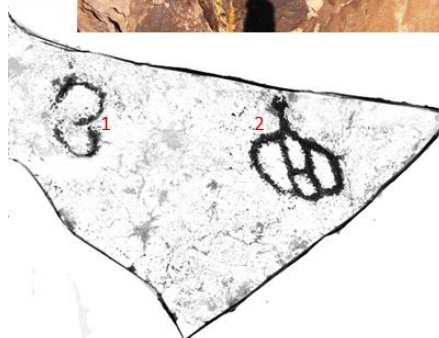
- Soporte 13, único panel (CT-G2S13P1)



- Soporte 14, único panel (CT-G2S14P1)



- Soporte 15, único panel (CT-G2S15P1)

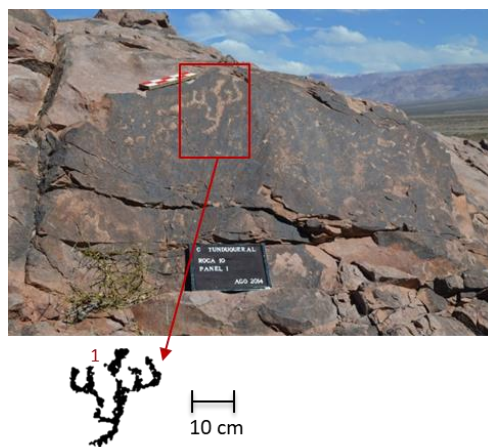


- Soporte 16, paneles en la cima de la cresta

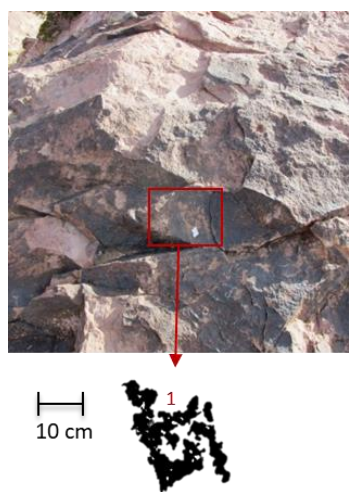
Panel 1 (CT-G2S16P1)



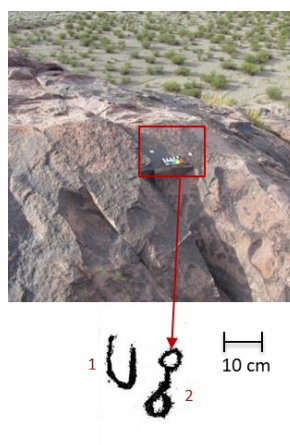
Panel 2 (CT-G2S16P2)



Panel 3 (CT-G2S16P3)

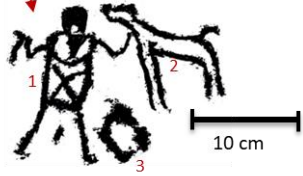


Panel 4 (CT-G2S16P4)

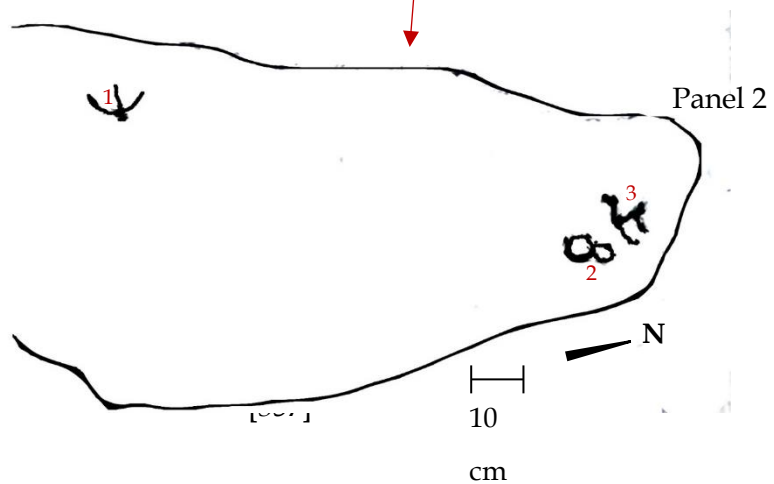
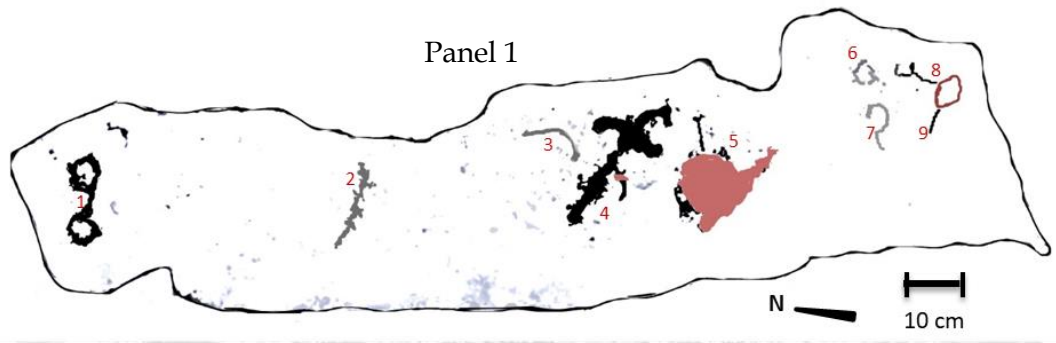


Panel 5 (CT-G2S16P5)

Panel 6 (CT-G2S16P6)



- Soporte 17, paneles 1 y 2 (CT-G2S17P1 y P2)



GRUPO 3

- Soporte 1, único panel (CT-G3S1P1)



- Soporte 2, único panel (CT-G3S1P2)

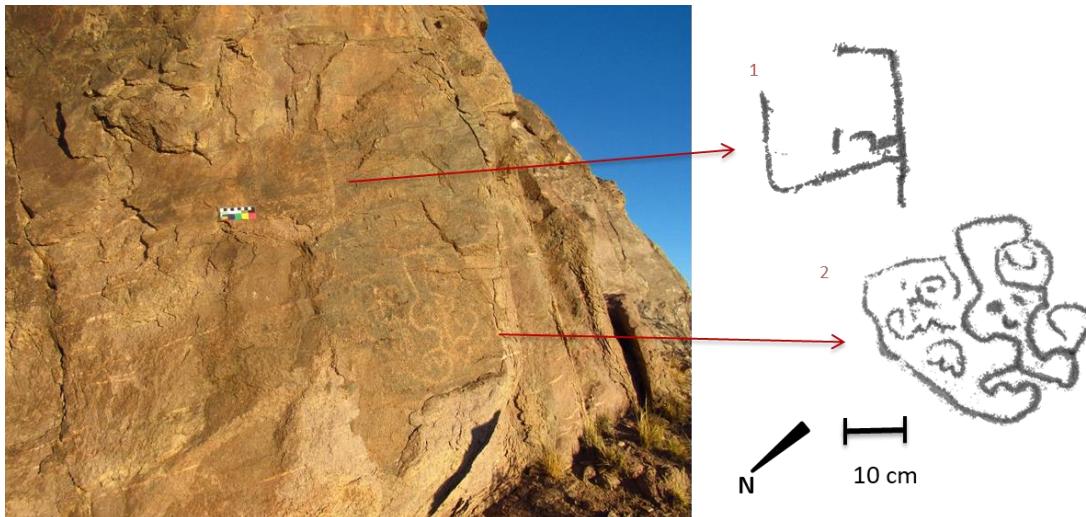


- Soporte 3, único panel (CT-G3S1P3)

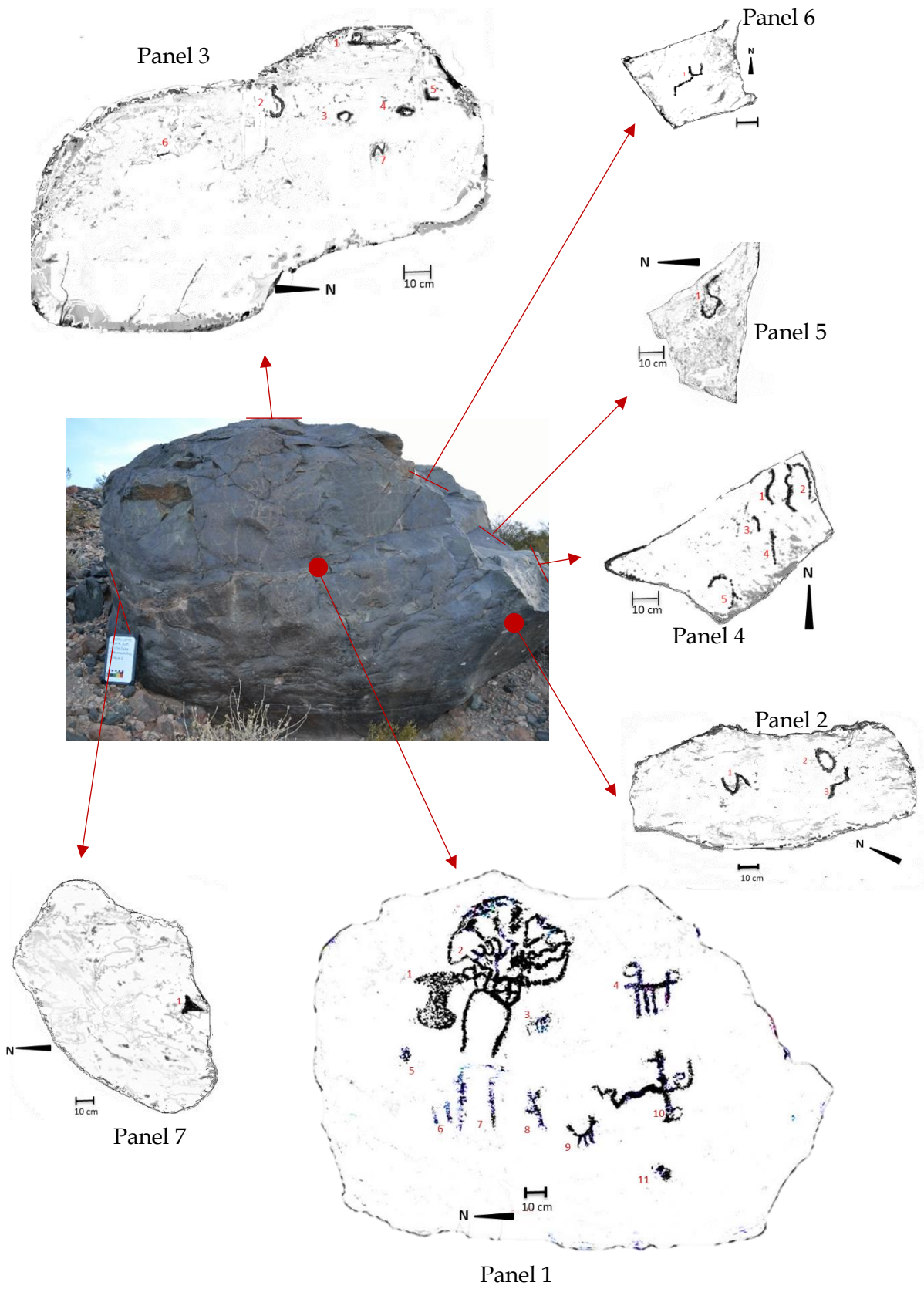


Petroglifo del Peñón

- Único soporte, único panel (Peñ-S1P1)



Uspallata Usina Sur

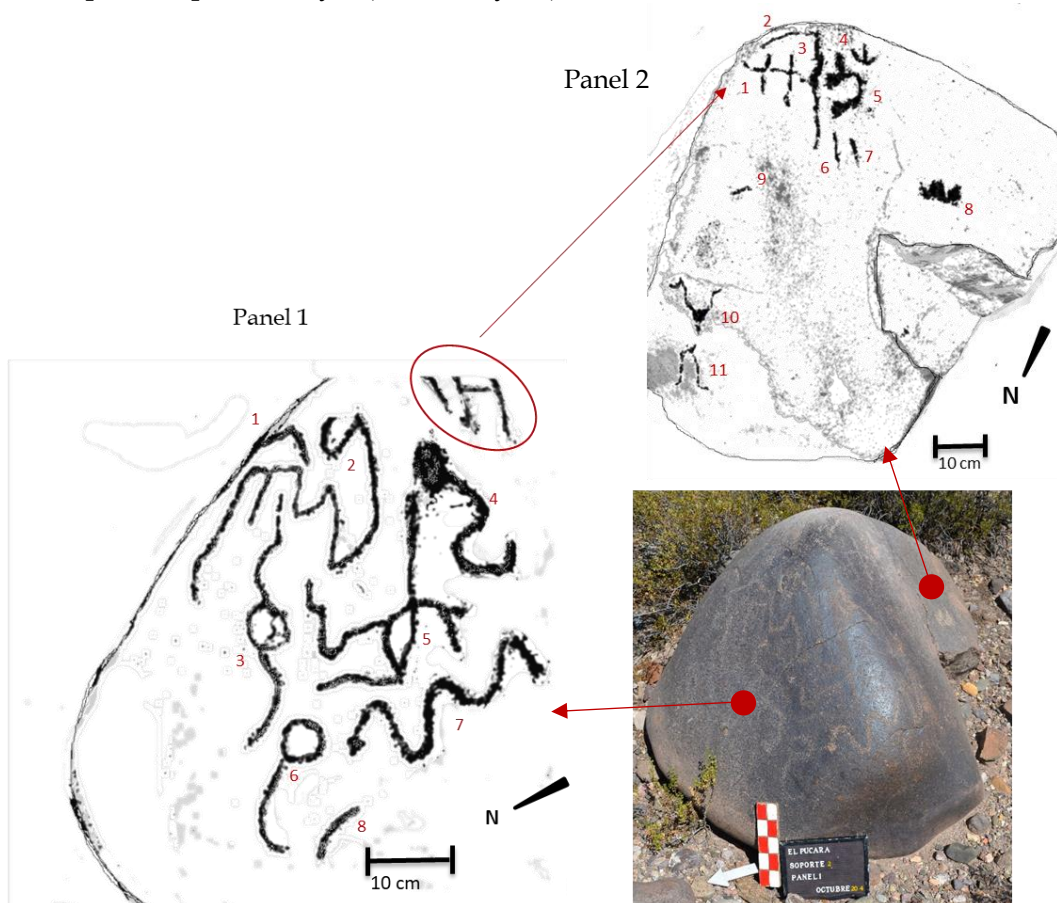


Pucará de Uspallata

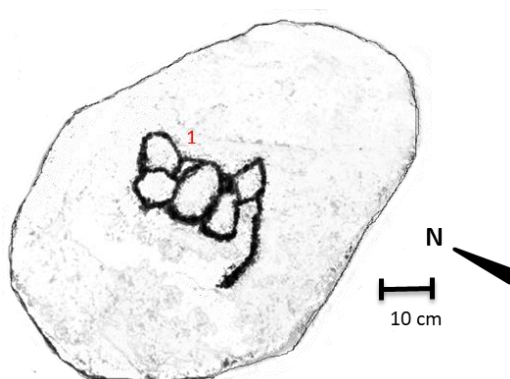
- Soporte 1, único panel (PU-S1P1)



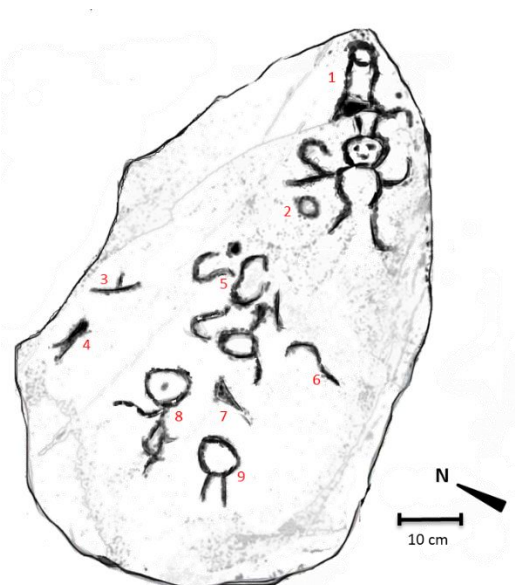
- Soporte 2, paneles 1 y 2 (PU-S2P1 y P2)



- Soporte 3, único panel (PU-S3P1)

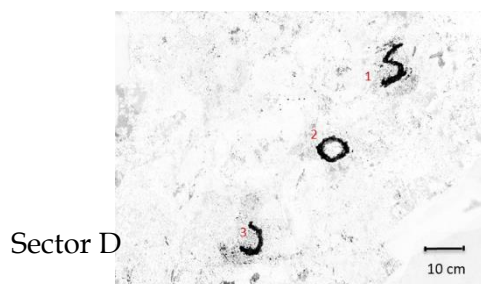
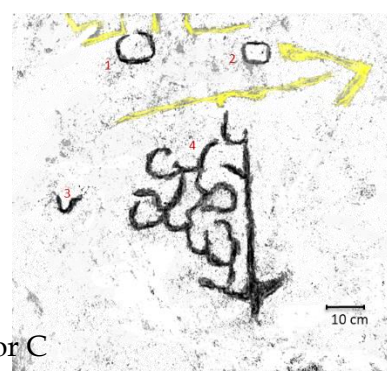
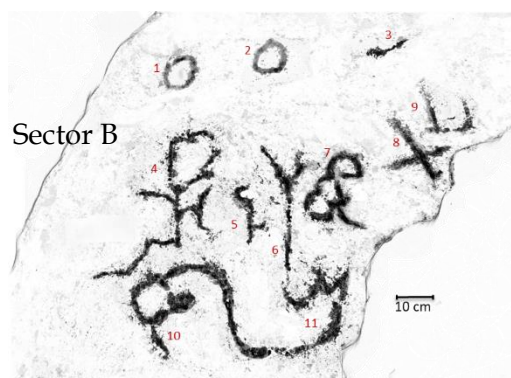
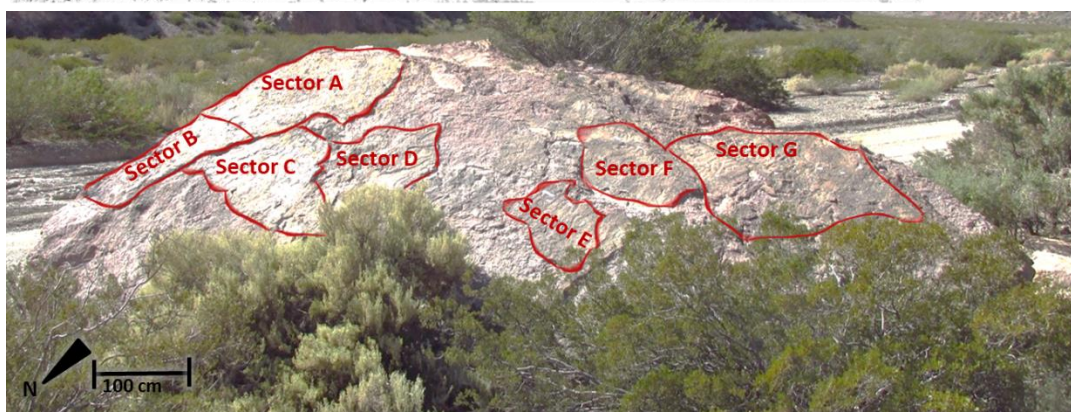


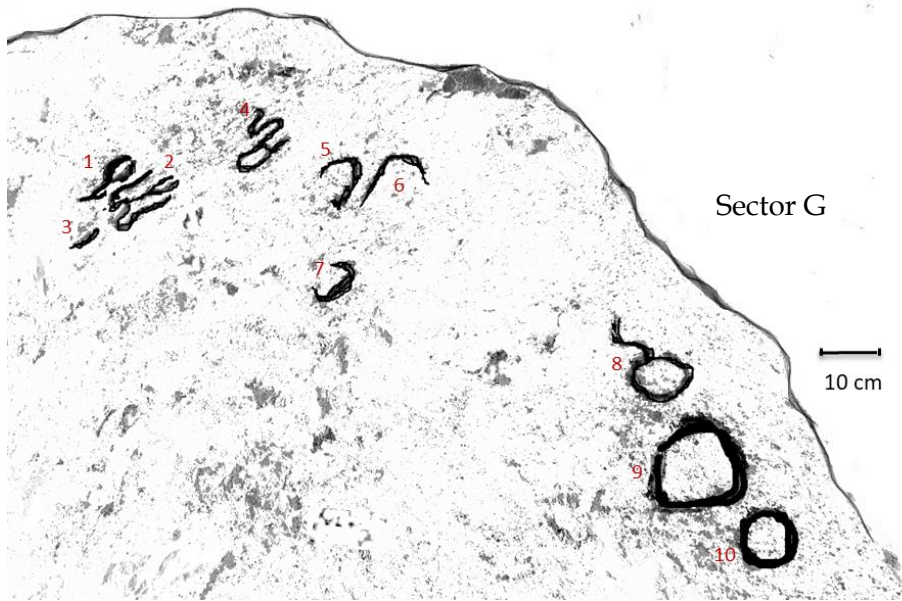
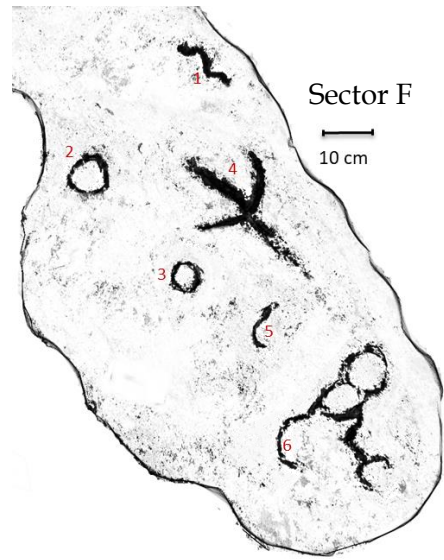
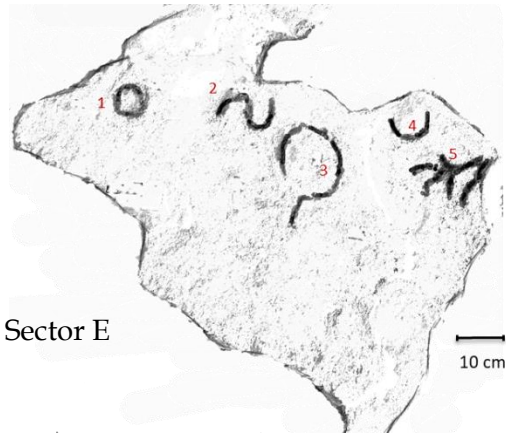
- Soporte 4, único panel (PU-S4P1)



Santa Elena

- Soporte 1, panel 1, sectores a-g (SE-S1P1a - P1g)



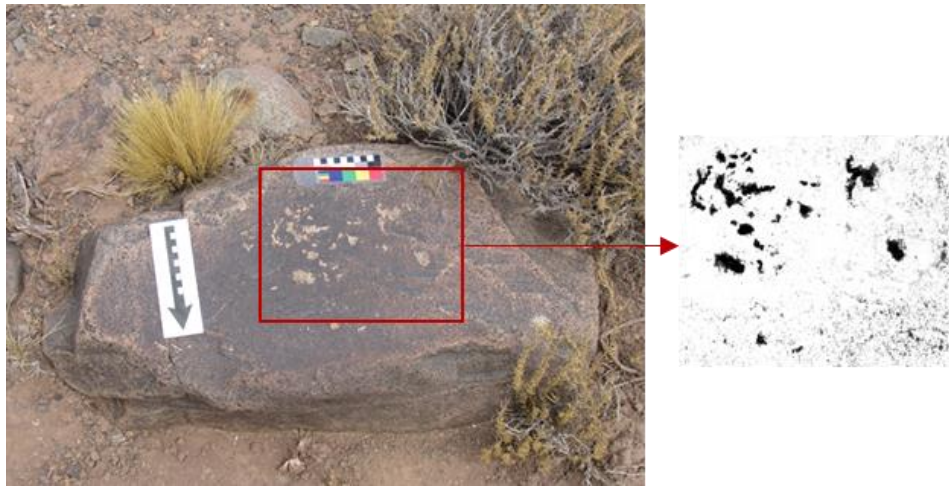


- Soporte 2, único panel (SE-S2P1)



Punta de Vacas 1

- Soporte 1, único panel (PdV1-S1P1)



- Soporte 2, único panel (PdV1-S2P1)

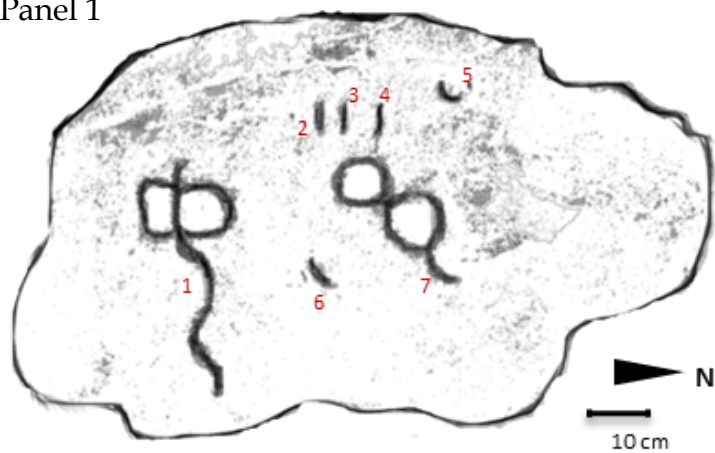


Punta de Vacas 2

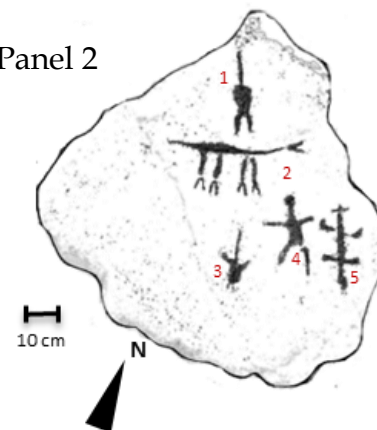
- Único soporte, dos paneles (PdV2-S1P1 y P2)



Panel 1

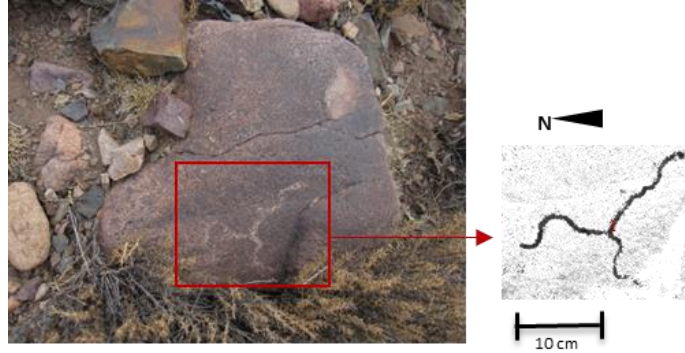


Panel 2

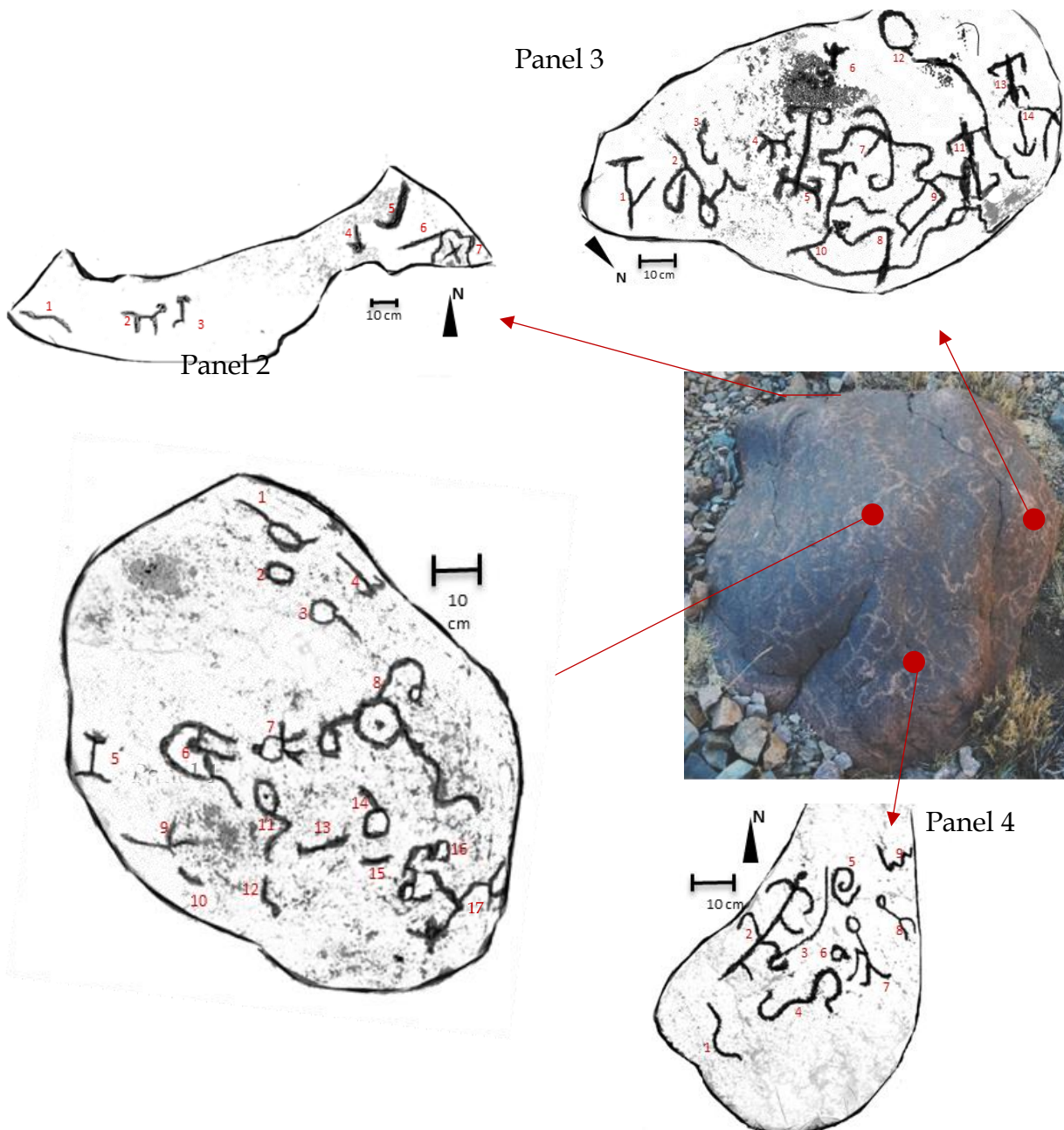


Portezuelo Colorado

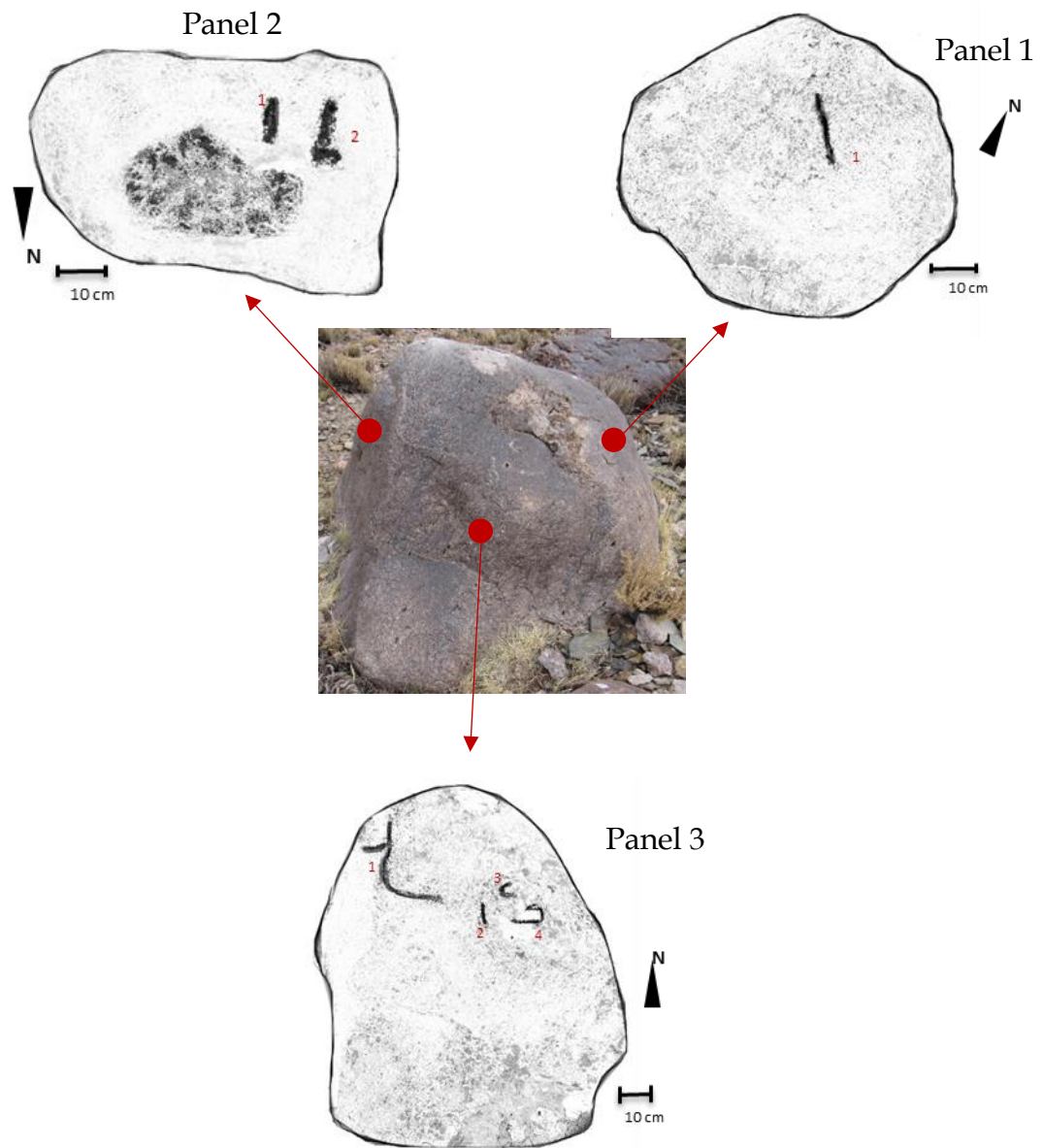
- Soporte 1, único panel (PC-S1P1)



- Soporte 2, paneles 1 a 4 (PC-S2P1 a P4)



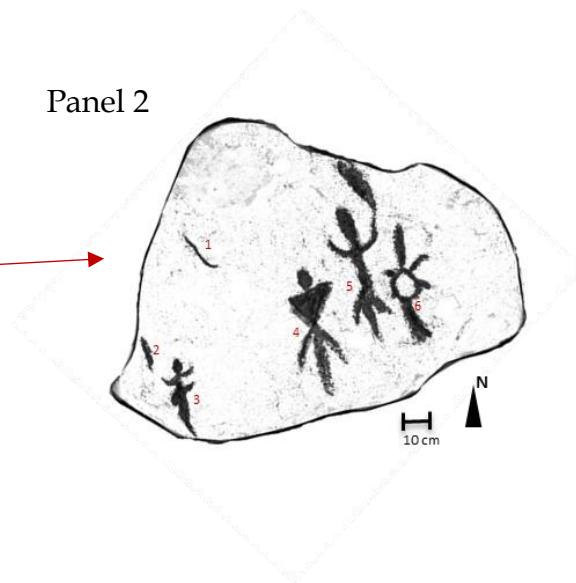
- Soporte 3, tres paneles (PC-S3P1, P2 y P3)



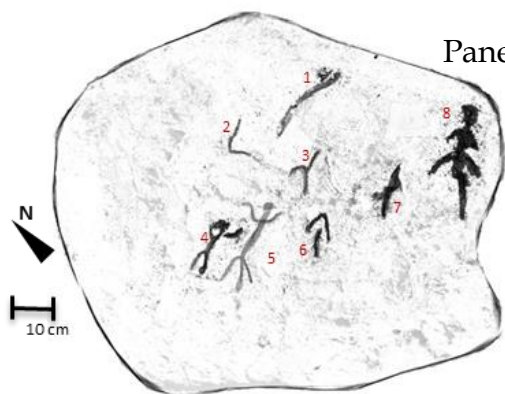
- Soporte 4, paneles 1 y 2 (PC-S4P1 y P2)



Panel 2



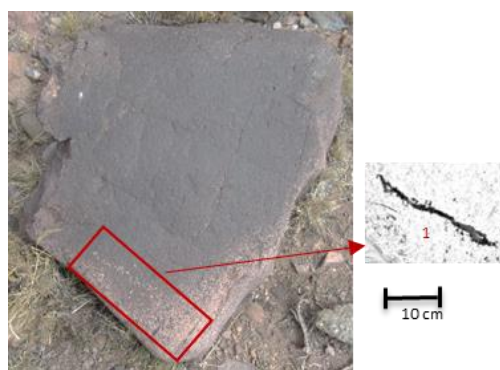
Panel 1



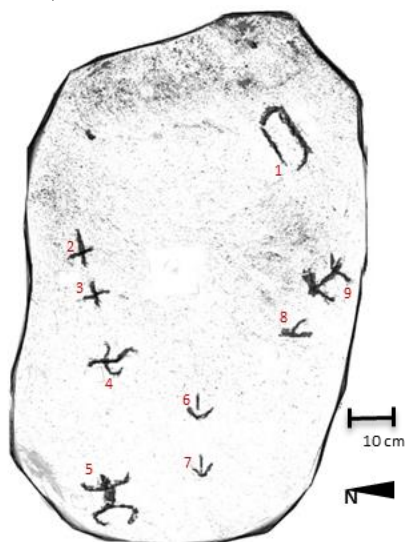
- Soporte 5, único panel y figura (PC-S5P1F1)



- Soporte 6, único panel y figura (PC-S6P1F1)



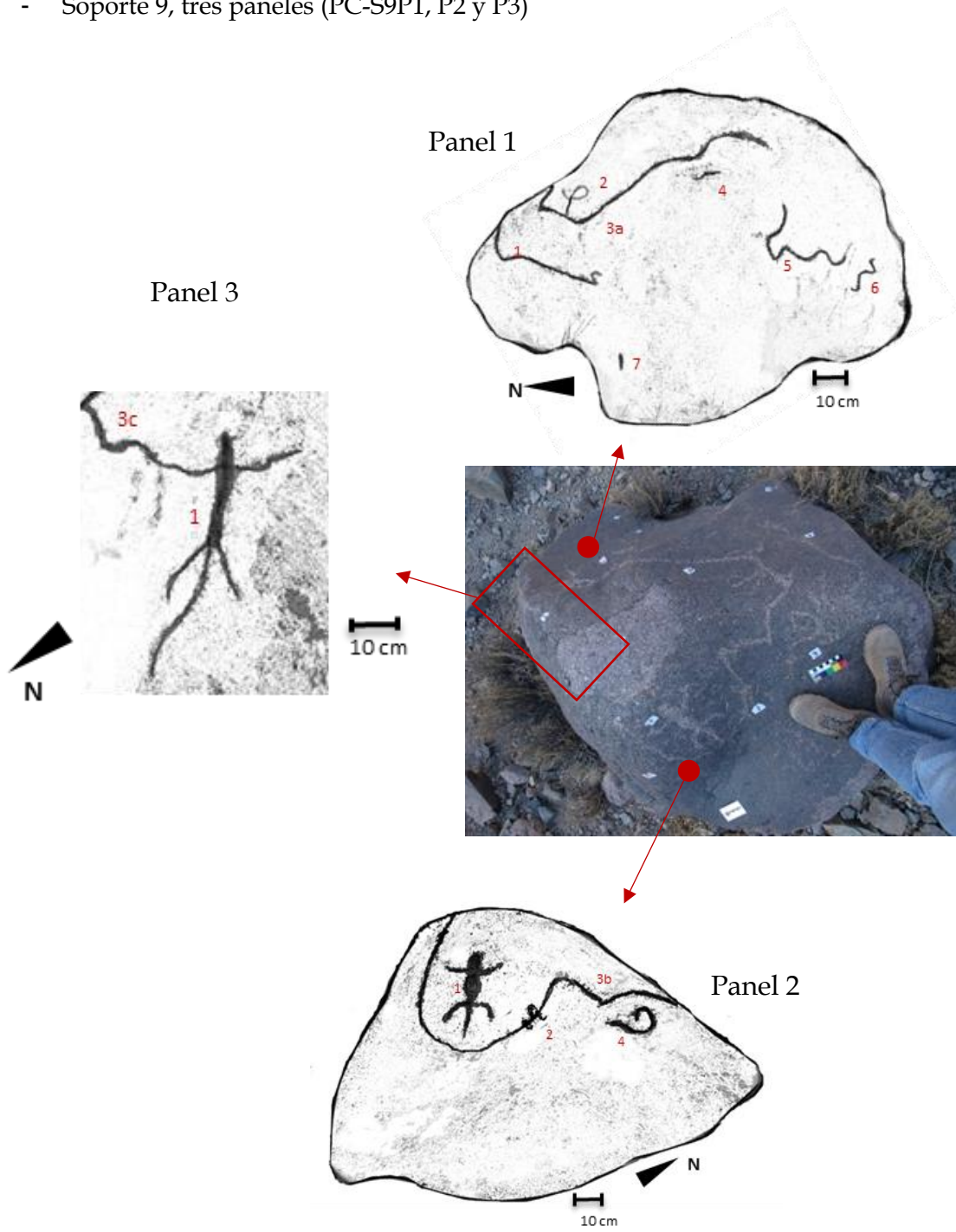
- Soporte 7, único panel (PC-S7P1)



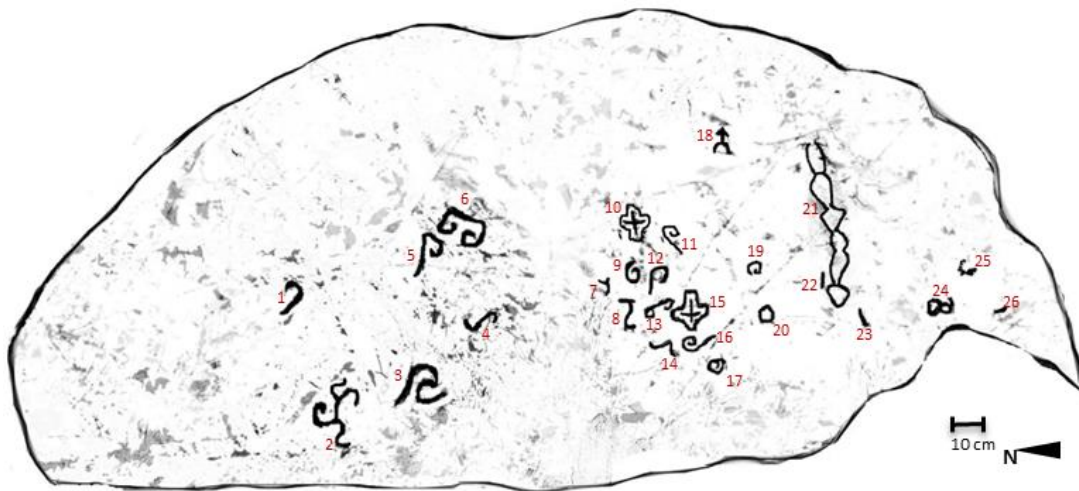
- Soporte 8, único panel (PC-S8P1)



- Soporte 9, tres paneles (PC-S9P1, P2 y P3)



Petroglifo del Puente



ANEXO 2

Tablas de datos

- **Tabla a. Soportes**
- **Tabla b. Paneles**
- **Tabla c. Motivos figurativos**
- **Tabla d. Motivos no figurativos**

a. TABLA DE SOPORTES

Denom.	Mat. prima	Características estructurales	Tamaño		Ubicación	Paneles		Figuras por soporte	Visibilización				Conservación
			Alto	Ancho		grabados	disponibles		hacia accesos	hacia otros soportes	desde accesos	desde otros soportes	
CT- G1S1	ignimbrita	roca aislada	210	275	500 m del conjunto principal	1	2	10	no	0	no	0	falta gran parte del panel grabado
CT- G2S1	ignimbrita	roca aislada	120	135	Este del cerro, mediana altura	2	3	23	sí	4	sí	3	se le colocó pircado debajo por riesgo de desplazamiento (I/16)
CT- G2S2	ignimbrita	roca aislada	62	110	Este del cerro, mediana altura	2	3	35	sí	6	sí	5	se le colocó pircado debajo por riesgo de desplazamiento (I/16)
CT- G2S3	ignimbrita	roca aislada	290	210	Este del cerro, mediana altura	7	7	67	sí	4	sí	4	gran desprendimiento producto de una nevada (IX/15)
CT- G2S4	ignimbrita	roca aislada	230	180	Conglomerado principal	6	6	16					roca fuera de lugar original, lo que ya había sido advertido por Schobinger
CT- G2S5	ignimbrita	roca aislada	320	380	Conglomerado principal	4	4	28	sí	3	sí	7	muy mala conservación por líquenes
CT- G2S6	ignimbrita	roca aislada	315	240	Conglomerado principal	1	2	73	sí	5	sí	8	parte inferior desprendida
CT- G2S7	ignimbrita	roca aislada	160	330	Conglomerado principal	3	3	54	sí	5	sí	6	iniciales modernas en la parte inferior
CT- G2S8	ignimbrita	roca aislada	180	340	Conglomerado principal	1	4	2	sí	5	sí	4	tiene un orificio de bala
CT- G2S9	ignimbrita	roca aislada	120	45	Oeste del cerro, más abajo que el conjunto principal	1	2	1	sí	1	no	0	
CT- G2S10	ignimbrita	roca aislada	50	100	Oeste del cerro, desprendido de la parte superior	1	2	2	sí	4	no	0	desprendido de la parte superior
CT- G2S11	ignimbrita	afloramiento rocoso	140	140	En la cima, hacia el oeste	5	5	50	sí	4	no	6	Parece haberse desprendido una parte
CT- G2S12	ignimbrita	afloramiento rocoso	122	263	En la cima, hacia el oeste	1	1	3	sí	6	no	2	
CT- G2S13	ignimbrita	roca madre	280	275	En la cima, hacia el oeste	1	1	1	sí	1	no	0	
CT- G2S14	ignimbrita	roca aislada	310	430	Media altura, al oeste del cerro	1	1	1	sí	1	no	3	mala conservación por líquenes

CT- G2S15	ignimbrita	afloramiento rocoso	80	95	En la cima, mira hacia el norte	1	1	2	sí	0	no	1	
CT- G2S16	ignimbrita	roca madre	300	500	cima del cerro	8	10	11	sí	8	no	0	rayados modernos constantes.
CT- G2S17	ignimbrita	roca aislada	63	340	al oeste del conjunto principal	2	2	6	sí	5	sí	3	
CT- G3S1	ignimbrita	roca aislada	160	50	pequeño montículo al oeste del conjunto principal	1	1	1	sí	1	no	1	
CT- G3S2	ignimbrita	roca aislada	240	140	pequeño montículo al oeste del conjunto principal	1	1	7	sí	1	no	1	
CT- G3S3	ignimbrita	roca aislada	360	230	pequeño montículo al oeste del conjunto principal	1	1	1	sí	1	no	1	
Peñ- S1	riolita	roca madre	120	90	pared	1	1	2	sí	0	sí	0	Buena
UUS-S1	granito	roca aislada	190	350	parte baja de un cerillo y cerca de barranca	7	9	29	sí	no	sí	no	Buena, afectada por caca de ave
PU-S1	granito	roca aislada	25	80	parte baja del cerrillo	1	1	1	no	no	no	no	buena
PU-S2	granito	roca aislada	125	150	parte baja del cerrillo	2	4	19	no	no	no	no	buena, un desprendimiento natural en parte inferior
PU-S3	granito	roca aislada	20	80	parte baja del cerrillo	1	1	1	no	no	no	no	buena, algnas grietas naturales
PU-S4	granito	roca aislada	23	104	parte baja del cerrillo	1	1	9	no	no	no	no	buena
SE-S1	ignimbrita	roca aislada	325	726	al costado ruta	1		50	sí	sí	sí	sí	pésima; arenada, sin pátina y con pintadas modernas
SE-S2	ignimbrita	roca aislada	125	139	al costado ruta	1		70	sí	sí	sí	sí	mala, pintadas modernas
PdV1-S1	diorita	roca aislada	15	37	15m al oeste Qhapaq Ñam	1	1	1	sí	no	no	no	buena
PdV1-S2	granito	roca aislada	30	118	100m al este del Qhapaq Ñam	1	1	4	sí	no	no	no	buena
PdV2-S1	diorita	roca aislada	110	205	margen derecha río Cuevas	2	4	12	sí	no	sí	no	buena
PC-S1	granito	roca aislada	28	50	margen de la senda	1	1	1	sí	sí	no	no	buena
PC-S2	granito	roca aislada	70	140	a 10m de la senda	4	4	47	sí	sí	sí	sí	buena
PC-S3	granito	roca aislada	90	140	al lado de soporte 2	3	4	7	sí	sí	sí	sí	buena
PC-S4	granito	roca aislada	70	190	mayor tamaño, más retirada de la senda	2	5	14	sí	sí	no	sí	buena
PC-S5	granito	roca aislada	30	60	1,5m de soporte 4	1	1	1	sí	sí	no	no	buena

PC-S6	granito	roca aislada	30	60	alejada 15m del conjunto principal	1	1	1	sí	sí	no	no	buena
PC-S7	granito	roca aislada	30	105	muy cercana a la huella, pero alejada del conjunto principal	1	1	9	sí	sí	sí	sí	buena
PC-S8	granito	roca aislada	80	100	cerca de la huella, pero alejada del conjunto principal	1	2	1	sí	sí	sí	no	muy meteorizada
PC-S9	granito	roca aislada	120	140	sobre la huella, alejada del conjunto principal	3	3	11	sí	sí	sí	sí	buena
PP-S1	arenisca	roca aislada	170	430	a 50m de la RN7	1	3	26	sí	no	no	no	buena

b. TABLA DE PANELES

Denominación	Accidentes	Tamaño	Alto	Ancho	Orient.	Orient. °	Inclin.	Inclin. °	MNF	Ocupación del panel	Disposición de las representaciones	Yuxt.	Superp.	Conservación
CT- G1S1P1	desprendimientos	g	210	275	E	85	recto	103	10	parcial	todo	1		se ha desprendido gran parte del panel
CT- G2S1P1	poros	m	130	135	cenit		cenit	158	21	exhaustiva	todo	1	3	panel muy afectado por la presencia de líquenes
CT- G2S1P2	poros	m	50	135	S	180	suelo	48	2	aislada	parte media horizontal			buena
CT- G2S2P1	poros	g	110	290	NW	300	oblicuo	150	31	exhaustiva	todo	18	3	buena
CT- G2S2P2	poros - desprendimiento	g	60	215	NW	310	recto	110	4	aislada	costado			muy afectado por líquenes
CT- G2S3P1	poros	p	65	85	E	80	recto	110	12	exhaustiva	todo	1		presenta rayados modernos pero no afectan la visibilización de los grabados
CT- G2S3P2	poros	m	65	110	NE	50	recto	104	9	parcial	parte inferior	2	2	buena
CT- G2S3P3	poros	m	85	90	E	90	recto	106	9	exhaustiva	todo	4		buena
CT- G2S3P4	desprendido	m	70	90	E	70	recto	102	17	exhaustiva	todo	2		rayados modernos sobre los grabados; panel desprendido
CT- G2S3P5	desprendido	m	60	120	E	70	recto	108	13	exhaustiva	todo	7		panel desprendido
CT- G2S3P6	desprendido	mg	270	40	SE	240	recto	85	1	aislada	parte media horizontal			buena
CT- G2S3P7	desprendido	g	190	120	W	277	recto	72	2	aislada	parte media vertical			buena
CT- G2S4P1	no corresponde	p	60	75	no corresponde		no corresponde		1	aislada	indeterminado			piquetes modernos sobre la figura
CT- G2S4P2	no corresponde	p	70	60	no corresponde		no corresponde		3	aislada	indeterminado			
CT- G2S4P3	no corresponde	p	70	35	no corresponde		no corresponde		3	parcial	indeterminado			rayados finos sobre las figuras
CT- G2S4P4	no corresponde	m			no corresponde		no corresponde		3	parcial	indeterminado			el panel está hacia abajo, no en su posición original porque el soporte se ha desplazado
CT- G2S4P5	no corresponde	p	80	60	no corresponde		no corresponde		3	aislada	indeterminado			mala; gran parte del panel falta

CT- G2S4P6	no corresponde	m	95	100	no corresponde		no corresponde		3	parcial	indeterminado			
CT- G2S5P1	poros	g	220	275	NW	300	recto	110	22	parcial	parte superior	2		Mala. La parte inferior está muy afectada por líquenes.
CT- G2S5P2	poros	m	170	75	S	190	recto	90	3	aislada	parte media vertical			parte inferior afectada por líquenes
CT- G2S5P3	poros	p	50	70	NW	302	oblicuo	50	2	aislada	esquina superior			mala. Parte del panel desprendido
CT- G2S5P4		p	70	50	SE	166	oblicuo	50	1	aislada	esquina inferior			mala. Líquenes y piqueteados modernos
CT- G2S6P1	poros - desprendimiento	g	150	240	N	340	recto	95	73	exhaustiva	todo	25	7	parte media inferior desprendida del panel; también piqueteados modernos
CT- G2S7P1	poros	g	240	250	S	200	recto	95	6	aislada	todo			
CT- G2S7P2	poros	g	145	280	NW	305	oblicuo	120	29	parcial	parte media horizontal	9		piqueteados modernos
CT- G2S7P3	desprendimientos	m	140	160	E	110	recto	72	19	aislada	todo			parte del panel desprendida
CT- G2S8P1	poros	m	110	160	NE	52	recto	90	2	parcial	parte media vertical			rayados modernos sobre la figura y balazos
CT- G2S9P1	grietas-poros	m	100	95	SW	220	oblicuo	120	1	aislada	esquina inferior			falta una parte del bloque
CT- G2S10P1	poros- desprendimientos	m	50	100	N	350	oblicuo	130	2	aislada	esquina inferior y superior			parece desprendido de la parte superior y tiene piqueteados modernos
CT- G2S11P1	desprendimientos	g	235	115	E	74	recto	106	12	parcial	parte superior			parte superior desprendida
CT- G2S11P2	poros	m	90	110	W	270	oblicuo	140	13	parcial	parte inferior	1		muchos rayamos modernos
CT- G2S11P3	desprendimientos	p	50	70	W	290	oblicuo	120	2	parcial	todo			buena parte del panel desprendido
CT- G2S11P4		m	105	125	SW	220	oblicuo	155	20	parcial	todo	1		parte superior desprendida
CT- G2S11P5	desprendimientos	p	50	30	NW	325	oblicuo	125	3	parcial	todo	1		falta una parte del bloque
CT- G2S12P1		g	120	260	E	70	recto	100	3	aislada	costado			
CT- G2S13P1	grietas	g	280	275	NW	310	recto	110	1	aislada	centro			afectado por grietas naturales

CT- G2S14P1	poros	g	310	430	SW	230	oblicuo	140	1	aislada	esquina superior			muy afectado por líquenes, se perciben otros posibles grabados pero no pueden identificarse
CT- G2S15P1		m	80	95	NW	305	oblicuo	120	2	aislada	parte media horizontal			afectado por grietas naturales
CT- G2S16P1		g	130	230	N	350	cenit	160	1	aislada	parte media horizontal			grietas naturales
CT- G2S16P2	poros	m	110	140	NE	40	oblicuo	150	1	aislada	esquina superior			
CT- G2S16P3	poros-grietas	p	30	60	E	90	recto	110	1	aislada	parte media horizontal			
CT- G2S16P4	grietas	p	30	25	E	90	oblicuo	125	2	exhaustiva	todo			muy agrietado
CT- G2S16P5	poros-grietas	m	200	200	cenit	154	cenit	164	3	parcial	parte media horizontal	1		rayados modernos
CT- G2S16P6	poros-grietas	p	70	80	S	180	cenit	160	1	aislada	esquina inferior			
CT- G2S17P1	poros	m	65	180	NE	50	oblicuo	122	9	aislada	todo			picados y rayados modernos
CT- G2S17P2		m	85	190	W	260	oblicuo	150	3	aislada	esquina inferior			descascaros y grietas naturales
CT- G3S1P1	grietas	m	50	160	S	195	oblicuo	120	1	aislada	costado			descascaros naturales
CT- G3S2P1	poros	g	240	140	S	180	oblicuo	120	7	parcial	centro			descascaros naturales
CT- G3S3P1	poros-grietas	g	360	230	SW	210	cenit	164	1	aislada	parte inferior			descascaros natuarles intensos
Peñ- S1P1	grietas	m	120	90	N	345	recto	95	2	parcial	centro			
UUS-S1P1	grietas	g	180	190	E	75	recto	90	11	aislada	exhaustiva			buena
UUS-S1P2	desteñido	p	75	85	NE	45	recto	105	3	aislada	exhaustiva			buena
UUS-S1P3	grietas	g	130	210	W	260	recto	70	7	aislada	exhaustiva			afectado por aves
UUS-S1P4		p	80	80	N	340	recto	90	5	aislada	exhaustiva			buena
UUS-S1P5		m	90	50	E	70	oblicuo	125	1	aislada	esquina superior			buena
UUS-S1P6	grietas	p	65	85	N	1	recto	85	1	aislada	centro			buena
UUS-S1P7	grietas	g	90	45	E	110	recto	85	1	aislada	lado			buena

PU-S1P1	grietas	p	55	65	NE	40	cenit	172	1	aislada	centro			buena
PU-S2P1		m	95	75	NE	40	recto	100	8	exhaustiva	exhaustiva			buena
PU-S2P2	desprendimientos	m	85	70	W	260	recto	107	11	exhaustiva	exhaustiva	1		buena
PU-S3P1	grietas	p	80	65	SW	240	cenit	174	1	exhaustiva	centro			buena
PU-S4P1	grietas	p	98	62	SW	210	cenit	168	9	exhaustiva	exhaustiva			buena
SE-S1P1a	poros-grietas-rayado	g	78	187	NW	317	oblicuo	140	11	aislada	exhaustiva			mala
SE-S1P1b	grietas-desprendimientos	m	75	70	NW	317	oblicuo	140	11	aislada	exhaustiva			mala
SE-S1P1c	grietas - poros	g	86	120	NW	317	oblicuo	140	4	aislada	centro			mala
SE-S1P1d	grietas	p	75	68	NW	317	oblicuo	140	3	aislada	parte media vertical			mala
SE-S1P1e	grietas	p	78	73	NW	317	oblicuo	140	5	aislada	exhaustiva			mala
SE-S1P1f	grietas-poros	g	105	60	NW	317	oblicuo	140	6	aislada	exhaustiva			mala
SE-S1P1g	grietas-poros-desprendimientos	g	96	153	NW	317	oblicuo	140	10	aislada	exhaustiva			mala
SE-S2P1	grietas-desprendimientos	g	139	270	NW	324	recto	110	70	exhaustiva	exhaustiva	14		media
PdV1-S1P1		p	73	37	cenit	45	cenit	169	1	exhaustiva	exhaustiva			buena
PdV1-S2P1		m	160	118	S	178	oblicuo	147	4	centro	centro			buena
PdV2-S1P1	grietas	m	60	100	W	268	oblicuo	135	7	aislada	exhaustiva			buena
PdV2-S1P2		p	60	60	SW	220	oblicuo	130	5	aislada	exhaustiva			buena
PC-S1P1	grietas	p	35	50	NE	53	oblicuo	143	1	aislada	parte inferior			buena
PC-S2P1		p	90	80	cenit		cenit	170	17	exhaustiva	exhaustiva			buena
PC-S2P2	desprendimientos	p	30	110	N	12	recto	92	7	aislada	exhaustiva			buena
PC-S2P3		p	125	70	SE	128	recto	105	14	exhaustiva	exhaustiva	3	1	buena
PC-S2P4	grietas	p	50	48	S	179	oblicuo	142	9	exhaustiva	exhaustiva	1		buena
PC-S3P1		m	90	90	NW	318	oblicuo	130	1	aislada	centro			buena
PC-S3P2	desprendimientos	m	90	120	S	175	oblicuo	133	2	aislada	esquina superior			buena
PC-S3P3		p	60	60	N	370	oblicuo	132	4	aislada	parte superior			buena
PC-S4P1	grietas	m	80	110	NE	54	oblicuo	149	8	centro	exhaustiva			buena
PC-S4P2		m	70	93	N	374	oblicuo	147	6	aislada	exhaustiva			buena

PC-S5P1	poros	p	55	60	cenit		cenit	170	1	aislada	centro			buena
PC-S6P1		9	50	60	cenit		cenit	174	1	aislada	esquina inferior			buena
PC-S7P1		m	110	50	E	93	cenit	175	9	aislada	exhaustiva			buena
PC-S8P1	desprendimientos	m	70	80	N	14	recto	113	1	aislada	costado			buena
PC-S9P1		m	100	120	E	93	oblicuo	121	7	aislada	exhaustiva	1		buena
PC-S9P2		m	70	100	SW	222	oblicuo	143	3	aislada	parte superior	1		buena
PC-S9P3		p	70	45	NE	49	oblicuo	135	1	aislada	centro	1		buena
PP-S1		g	170	430	E	101	recto	110	26	aislada	exhaustiva			buena

c. TABLA DE MOTIVOS FIGURATIVOS

Denominación	Tipo	Geom. del diseño	Orient.	Alto	Ancho	Técnica	Grosor surco	Cabeza	Extremidades sup	Extremidades inf.	Decoración	Rasgo de acción / expresión	Escenas	Yuxtap.	Superp.	lugar en el panel	Estilo
CT- G1S1P1F1	Antrop.	lineal	vertical	23	12	plc	3	círculo	no posee	no posee		carrera	con 2	2		4	I
CT- G1S1P1F2	Antrop.	lineal	vertical	37	20	plc	4	círculo	1 recta	2 semicirculares	pie	carrera	con 1	1		4	I
CT- G1S1P1F7	Antrop.	lineal	vertical	42	19	plc	2	círculo	2 semicirculares	2 rectas	penacho con prolongaciones / cinturón / sexo	movimiento de brazos				9	II
CT- G1S1P1F9	Ornitom.	circular	vertical	35	23	plc	3	círculo doble	no posee	1 recta / 1 curva	cuerpo circular	piernas abiertas				3	I
CT- G2S1P1F3	Tridígito	triangular	izquierda	10	13	plc	1									5	I
CT- G2S1P1F6	Tridígito	circular	oblicuo izq	10	6	plc	1				punto posterior					5	I
CT- G2S1P1F10	Tridígito	triangular	abajo	14	12	plc	2				línea posterior			9		2	II
CT- G2S1P1F11	Camélido	lineal	derecha	6	8	plc	2	lineal	2 rectas	1 recta / 1 curva	orejas					3	I
CT- G2S1P1F16	Tridígito	circular	oblicuo der	18	14	plc	2				círculo posterior					9	I
CT- G2S1P1F20	Tridígito	triangular	oblicuo der	7	8	plc	1									8	I
CT- G2S1P1F21	Tridígito	triangular	oblicuo der	6	7	pld	1									8	I
CT- G2S2P1F2	Camélido	lineal	abajo	15	12	plc	2	lineal	1 recta	2 rectas	cola y orejas					2	I
CT- G2S2P1F3	Tridígito	triangular	izquierda	5	7	plc-pa	1				línea posterior			5		2	II
CT- G2S2P1F4	Tridígito	triangular	izquierda	5	3	plc	1				línea posterior					2	II
CT- G2S2P1F5	Tridígito	circular	izquierda	8	5	plc	1							3		2	I
CT- G2S2P1F8	Tridígito	triangular	derecha	12	10	plc	1				línea posterior			7, 9		1	II
CT- G2S2P1F16	Tridígito	circular	derecha	10	7	plc	2				línea posterior			13		4	I
CT- G2S2P1F18	Tridígito	triangular	derecha	10	7	plc	2				línea posterior			15, 19		7	II
CT- G2S2P1F22	Tridígito	circular	izquierda	10	9	pld	2									8	I
CT- G2S2P1F24	Tridígito	circular	izquierda	14	16	plc	2							21		9	I
CT- G2S2P1F28	Antrop.	cuadrangular	horizontal	22	6	pa		círculo	2 sinuosas	2 rectas		movimiento de brazos				1	II
CT- G2S3P1F2	Tridígito	circular	derecha	10	8	plc	1									1	I
CT- G2S3P1F4	Tridígito	triangular	derecha	10	6	plc	1									2	I
CT- G2S3P1F6	Tridígito	triangular	oblicuo der	17	11	plc	2				línea posterior			7		6	II
CT- G2S3P1F9	Tridígito	circular	oblicuo der	12	11	plc	1				línea posterior					5	I
CT- G2S3P1F10	Tridígito	circular	vertical	6	7	plc	1									4	I
CT- G2S3P2F1	Lagarto	lineal	oblicuo der	20	6	plc	1	punto	2 rectas	1 sinuosa	cola lineal					2	III
CT- G2S3P2F3	Antrop.	lineal	vertical	15	8	plc	2	círculo	2 quebradas	2 rectas	sexo	movimiento de brazos		4		7	
CT- G2S3P2F5	Antrop.	lineal	vertical	41	13	plc	2	círculo	1 sinuosa	no posee	ojos			5, 6 y 7	s5	8	I

CT- G2S3P2F7	Lagarto	cuadrangular	abajo	37	18	pa		no posee	no posee	1 recta / 1 quebrada	cola lineal			5	sX	8	II
CT- G2S3P2F9	Camélido	lineal	derecha	8	9	plc	2	lineal	2 rectas	2 rectas	cola y orejas					6	I
CT- G2S3P3F3	Antrop.	lineal	vertical	44	24	pa		círculo	2 rectas	2 rectas	antena / bastón / faldellín / ojos	movimiento de brazos		7		1	II
CT- G2S3P3F6	Lagarto	lineal	vertical	15	10	plc	2	punto	2 rectas	2 rectas	cola lineal					3	II
CT- G2S3P3F7	Lagarto	cuadrangular	vertical	52	14	pa		triángulo	2 semicirculares	2 semicirculares	cola triangular			3 y 5		8	II
CT- G2S3P4F2	Ornitom.	lineal	vertical	28	16	plc	2	lineal	2 quebradas	2 rectas	alas / patas / pico			1		1	s/i
CT- G2S3P4F3	Lagarto	lineal	vertical	18	13	plc	3	lineal	2 rectas	2 rectas	cola lineal					2	I
CT- G2S3P4F6	Tridígito	circular	oblicuo izq	13	12	plc	2									3	I
CT- G2S3P4F10	Camélido	lineal	derecha	9	8	plc	1	lineal	1 recta	2 rectas	cola					5	I
CT- G2S3P4F12	Tridígito	triangular	derecha	14	14	plc	2							13		7	I
CT- G2S3P4F13	Lagarto	lineal	oblicuo der	19	12	plc	2	lineal	1 recta / 1 quebrada	2 rectas	cola triangular			12		7	II
CT- G2S3P4F16	Tridígito	triangular	oblicuo der	17	7	plc	1				línea posterior		paralelo trid. 17			8	II
CT- G2S3P4F17	Tridígito	triangular	oblicuo der	17	8	plc	1				línea posterior		paralelo trid. 16			8	II
CT- G2S3P5F2	Antrop.	lineal	vertical	11	12	plc	1	punto	2 rectas	2 rectas		piernas abiertas		1		4	II
CT- G2S3P5F3	Tridígito	circular	oblicuo der	18	12	pa					círculo posterior		asociado a antrop.	1, 4		4	I
CT- G2S3P5F4	Antrop.	lineal	oblicuo der	12	11	plc	2	punto	2 semicirculares	2 rectas		piernas abiertas	entre dos tridígitos	3 y 5		4	I
CT- G2S3P5F5	Tridígito	circular	abajo	12	12	plc	1						asociado a antrop.	4, 8		4	I
CT- G2S3P5F10	Camélido	lineal	vertical	13	4	plc	2	lineal	1 recta	1 recta	cola					3	II
CT- G2S4P4F2	Antrop.	cuadrangular	vertical	35	10	pa		círculo	1 recta / 1 quebrada	2 rectas	antenas / faldellín / sexo	movimiento de brazos					II
CT- G2S4P6F3	Antrop.	lineal	vertical	5	5	plc	1	punto	2 rectas	2 rectas						2	I
CT- G2S5P1F1	Camélido	lineal	izquierda	7	15	plc	1	lineal	2 rectas	2 rectas		cabeza hacia abajo				1	II
CT- G2S5P1F2	Camélido	lineal	derecha	10	12	plc	1	círculo	2 rectas	2 rectas						1	II
CT- G2S5P1F20	Antrop.	cuadrangular	vertical	27	15	pa		triángulo	2 quebradas	2 quebradas	antena / bastón / faldellín / pies	movimiento de brazos				6	II
CT- G2S5P1F21	Antrop.	lineal	vertical	35	20	pa		lineal	1 recta	2 rectas	antenas / ojos	piernas abiertas			bX	6	II
CT- G2S5P1F22	Antrop.	lineal	vertical	18	8	plc	1	círculo	1 recta / 1 semicircular	2 rectas		movimiento de brazos				6	II
CT- G2S6P1F1	Ornitom.	circular	vertical	40	10	pa		círculo	no posee	1 recta	antenas / pies					7	I
CT- G2S6P1F2	Ornitom.	circular	vertical	40	17	pa		círculo	no posee	1 recta				2		7	I
CT- G2S6P1F3	Antrop.	lineal	vertical	23	10	plc	2	círculo	2 semicirculares	2 rectas	sexo	brazos levantados	entre dos ornitorfos	4 y 17		7	I
CT- G2S6P1F4	Ornitom.	circular	vertical	45	14	pa		lineal	no posee	2 rectas				3, 17 y 18		7	I
CT- G2S6P1F7	Antrop.	lineal	vertical	15	10	plc	1	círculo	no posee	2 rectas	sexo					7	II
CT- G2S6P1F11	Ornitom.	circular	vertical	32	12			círculo	1 recta	1 recta	antenas			9		7	I
CT- G2S6P1F12	Tridígito	circular	vertical	17	15	pa					círculo posterior					7	I

CT- G2S6P1F13	Antrop.	triangular	vertical	39	11	pa		rombo	no posee	2 rectas				18		7	II
CT- G2S6P1F16	Antrop.	lineal	vertical	10	3	plc	1	círculo	no posee	2 rectas						4	I
CT- G2S6P1F17	Antrop.	lineal	vertical	20	6	plc	1	círculo	2 quebradas	2 semicirculares	antenas	movimiento de brazos / piernas abiertas		4 y 18		4	I
CT- G2S6P1F21	Antrop.	circular	vertical	34	26	pa		triángulo	1 semicircular / 1 recta	2 rectas	bastón / antenas / tambor	brazos levantados		15		5	I
CT- G2S6P1F23	Antrop.	lineal	vertical	21	9	plc	2	círculo	1 quebrada	2 rectas	escudo			24		4	II
CT- G2S6P1F24	Ornitom.	circular	vertical	19	8	pa		punto	no posee	círculo	antena			23		4	I
CT- G2S6P1F27	Antrop.	circular	vertical	33	19	plc	2	lineal	1 recta	1 recta	pies/ antena/ aureola	piernas juntas				1	I
CT- G2S6P1F28	Antrop.	circular	vertical	17	13	pa		círculo	2 rectas	no posee	antenas			29	b19	4	I
CT- G2S6P1F30	Antrop.	triangular	vertical	19	20	plc	1	lineal	2 quebradas	1 recta		movimiento de brazos / piernas juntas				1	II
CT- G2S6P1F33	Ornitom.	circular	vertical	26	20	pa		punto	2 semicirculares	2 rectas	pico/ garras marcadas	alas abiertas	sobre tridígito 34	34		2	I
CT- G2S6P1F34	Tridígito	circular	abajo	15	15	plc	2				círculo posterior		asociado a ornitom.		sX	5	I
CT- G2S6P1F36	Tridígito	circular	abajo	10	10	pa					círculo posterior					5	I
CT- G2S6P1F41	Camélido	lineal	derecha	17	11	plc	1	punto	1 recta	1 recta	cola					2	II
CT- G2S6P1F55	Antrop.	lineal	vertical	12	10	plc	1	círculo	2 rectas	2 rectas			apoyado sobre 54	54		5	II
CT- G2S6P1F59	Antrop.	circular	vertical	39	14	pa		círculo	no posee	2 rectas					s64	8	I
CT- G2S7P2F13	Lagarto	lineal	vertical	30	16	pa		círculo	2 quebradas	2 quebradas	cola lineal sinuosa			14		3	I
CT- G2S7P2F16	Antrop.	lineal	vertical	32	15	pa		círculo	2 semicirculares	no posee		brazos levantados			b15	3	
CT- G2S7P2F17	Tridígito	triangular	abajo	15	11	plc	2									5	I
CT- G2S7P2F27	Tridígito	triangular	abajo	9	9	plc	2				línea posterior					9	II
CT- G2S7P3F4	Tridígito	triangular	vertical	7	5	plc	1				línea posterior					8	II
CT- G2S7P3F7	Tridígito	triangular	oblicuo der	7	6	plc	1									5	I
CT- G2S7P3F9	Tridígito	triangular	vertical	13	10	plc	1				línea posterior					2	II
CT- G2S7P3F12	Tridígito	triangular	vertical	8	7	plc	1									2	I
CT- G2S8P1F1	Antrop.	circular	vertical	86	61	plc	1	lineal	1 semicircular / 1 recta	2 rectas	bastón / aureolado / antenas / ojos / boca	brazo levantado				5	I
CT- G2S11P1F4	Antrop.	lineal	oblicuo izq	12	10	plc	2	punto	2 rectas	2 rectas		brazos levantados / piernas abiertas				4	I
CT- G2S11P1F8	Antrop.	circular	oblicuo izq	25	10	pa		círculo	no posee	2 rectas	pie					4	I
CT- G2S11P2F4	Antrop.	circular	oblicuo izq	32	16	pa		círculo	no posee	2 rectas	pie			7		5	II
CT- G2S11P3F1	Antrop.	lineal	vertical	23	14	pa		rectángulo	2 semicirculares	1 recta	pie	brazo sobre el cuerpo / piernas juntas				4	I
CT- G2S11P4F18	Antrop.	lineal	vertical	47	30	plc	3	círculo	2 quebradas	1 recta	antenas / tambor / pies	movimiento de brazos / piernas juntas				6	II
CT- G2S11P5F2	Tridígito	triangular	abajo	8	7	plc	2									5	I

CT- G2S12P1F1	Antrop.	circular	vertical	14	15	pa		círculo	1 recta	2 rectas	bastón / tambor	brazo levantado				5	III
CT- G2S13P1F1	Antrop.	circular	vertical	25	15	pa		círculo	2 rectas	2 rectas	ojos					5	III
CT- G2S16P1F1	Antrop.	lineal	vertical	14	11	pa		lineal	2 rectas	1 recta	pies	brazos levantados / piernas juntas				5	III
CT- G2S16P5F1	Antrop.	lineal	vertical	25	19	plc	1	círculo	2 quebradas	2 rectas	uncu/ bastón / sexo / pies	brazos levantados	con camélido 2			5	III
CT- G2S16P5F2	Camélido	lineal	izquierda	19	17	plc	1	lineal	2 rectas	2 rectas	cola		arriado por antropomorfo			5	III
CT- G2S16P6F1	Camélido	triangular	izquierda	14	12	plc	1	círculo	2 rectas	1 recta	cola y orejas					5	III
CT- G2S17P2F1	Tridígito	circular	vertical	5	13	plc	1				línea posterior					1	I
CT- G2S17P2F3	Camélido	lineal	izquierda	9	12	plc	2	lineal	1 semicircular	1 recta		carrera				9	I
Peñ-S1P1F2	Antrop.	circular	oblicuo izq	42	43	plc	1,5	lineal	2 sinuosas	no posee	aureolado / ojos / boca					5	I
UUS-S1P1F2	Antrop.	lineal	vertical	47	35	plc	2	lineal	no posee	no posee	aureolado		con tumi	1		2	I
UUS-S1P1F3	Camélido	lineal	derecha	7	12	plc	1	lineal	2 rectas	2 rectas						5	II
UUS-S1P1F4	Camélido	lineal	izquierda	15	20	plc	2	círculo	2 rectas	2 rectas	cola circular					3	s/i
UUS-S1P1F9	Camélido	circular	derecha	13	13	plc	1	lineal	2 rectas	1 recta	cola	cola erguida				8	II
PU-S2P2F4	Tridígito	triangular	vertical	5	4	plc	1									2	II
PU-S4P1F1	Antrop.	lineal	vertical	36	21	plc	2,5	círculo	2 sinuosas	2 semicirculares	penacho / ojos / boca	brazos levantados				2	s/i
SE-S1P1F4	Tridígito	circular	oblicuo der	19	14	plc	1,5				línea posterior					6	n/c
SE-S2P1F27	Tridígito	circular	izquierda	24	22	plc	1,2				línea perpendicular					2	I
SE-S2P1F28	Tridígito	circular	derecha	12	16	plc	1,2									5	I
SE-S2P1F46	Tridígito	circular	izquierda	31	13	plc	1,3							47		3	I
PdV2-S1P2F1	Antrop.	circular	vertical	20	10	pa		no posee	no posee	2 rectas			cuello largo sin cabeza			2	s/i
PdV2-S1P2F2	Camélido	lineal	derecha	10	28	plc	2,5	lineal	2 rectas	2 rectas	hocico / pezuñas					5	II
PdV2-S1P2F3	Tridígito	triangular	vertical	13	7	plc-pa	0,9				círculo posterior					8	I
PdV2-S1P2F4	Antrop.	lineal	vertical	17	10	plc	0,7	punto	2 rectas	2 rectas						6	II
PdV2-S1P2F5	Lagarto	lineal	vertical	18	8	plc	1,3	lineal	2 quebradas	2 rectas	cola lineal					6	II
PC-S2P2F2	Camélido	lineal	derecha	10	10	plc	0,8	punto	1 recta	1 recta	cola	cola erguida				4	II
PC-S2P3F4	Camélido	lineal	derecha	7	8	plc	0,8	punto	1 recta	2 rectas	cola	cola erguida				4	II
PC-S2P3F11	Antrop.	lineal	vertical	32	10	plc-pa	0,6	punto	2 quebradas	2 quebradas	pies	movimiento de brazos		7 y 10		6	III
PC-S2P3F13	Lagarto	lineal	vertical	12	7	plc-pa	3	lineal	2 quebradas	2 rectas	cola triangular					6	II
PC-S2P4F7	Antrop.	lineal	vertical	16	8	plc	1	círculo	1 quebrada	2 semicirculares	pies					6	II
PC-S2P4F8	Antrop.	lineal	oblicuo izq	10	5	plc	0,8	círculo	no posee	1 recta / 1 semicircular						6	II
PC-S4P1F4	Antrop.	lineal	vertical	13	7	plc	1,4	círculo	2 semicirculares	2 rectas		brazos levantados				5	II

PC-S4P1F5	Antrop.	lineal	vertical	20	10	plc	1,6	punto	2 sinuosas	1 recta / 1 sinuosa	sexo	brazos levantados				5	II
PC-S4P1F6	Tridígito	triangular	abajo	10	6	plc	0,5									5	II
PC-S4P1F8	Lagarto	triangular	vertical	29	12	pa		círculo	2 rectas	2 rectas	cola triangular					3	II
PC-S4P2F3	Lagarto	lineal	vertical	16	9	pa	3	círculo	2 quebradas	2 rectas	cola triangular					7	II
PC-S4P2F4	Lagarto	triangular	vertical	25	10	pa		círculo	no posee	2 rectas	cola lineal					5	II
PC-S4P2F5	Lagarto	lineal	vertical	39	13	pa		óvalo	2 semicirculares	2 rectas	cola triangular	pata delantera extendida				5	II
PC-S7P1F5	Antrop.	lineal	vertical	11	9	plc	1,6	lineal	2 semicirculares	2 semicirculares		piernas flexionadas				7	II
PC-S7P1F6	Tridígito	triangular	vertical	4	5	plc	0,3						alineado con 7			8	II
PC-S7P1F7	Tridígito	triangular	vertical	4	4	plc	0,3						alineado con 6			8	II
PC-S7P1F9	Antrop.	lineal	oblicuo der	10	7	plc	1,2	lineal	2 rectas	2 rectas		brazos levantados / piernas abiertas				6	II
PC-S9P2F1	Lagarto	circular	vertical	25	17	pa	4	círculo	2 rectas	2 semicirculares	cola lineal		rodeada por 3b			1	I
PC-S9P3F1	Lagarto	lineal	vertical	50	20	plc	3,2	lineal	2 sinuosas	2 rectas	cola lineal		se une por la pata de adelante con 3c	con 3c		5	I
PP-S1P1F18	Antrop.	lineal	vertical	10	9	plc	1,4	punto	2 rectas	2 semicirculares						3	II

d. TABLA MOTIVOS NO FIGURATIVOS

Denominación	Tipo	Geometría del diseño	Forma	Orient.	Alto	Ancho	Técnica	Grosor del surco	apéndices	decoración	Escenas - Diseños	Yuxtap.	Superp.	lugar en el panel	estilo
CT- G1S1P1F3	simple	lineal	recta	vertical	8	1	plc	1						2	s/i
CT- G1S1P1F4	simple	lineal	recta	vertical	5	1	plc	1						5	I
CT- G1S1P1F5	simple	lineal	recta	vertical	13	3	plc	1						5	I
CT- G1S1P1F6	simple	lineal	recta	vertical	14	2	plc	2						2	I
CT- G1S1P1F8	complejo	cuadrangular	cruz	vertical	21	14	plc	2						9	III
CT- G1S1P1F10	complejo	circular	s/c	vertical	29	25	plc	2	círculo	círculo				6	I
CT- G2S1P1F1	complejo	lineal	recta	oblicua izq	8	1	plc	1	punto					1	II
CT- G2S1P1F2	simple	lineal	recta	oblicua izq	22	2	pld	2						1	II
CT- G2S1P1F4	complejo	lineal	recta	horizontal	9	38	plc	2	perpendicular recta 2 / semicírculo 2					5	I
CT- G2S1P1F5	simple	lineal	zigzag	horizontal	8	9	pld	1						5	I
CT- G2S1P1F7	simple	circular	semicírculo	horizontal	6	13	pld	1					b12		I
CT- G2S1P1F8	complejo	circular	círculo doble	oblicua der	10	20	plc	1		perpendicular recta			b9	6	II
CT- G2S1P1F9	complejo	circular	círculo		9	21	plc	3	perpendicular recta 2			1	s8		II
CT- G2S1P1F12	complejo	circular	círculo doble	vertical	20	16	plc	3	perpendicular sinuosa 2				s7	3	I
CT- G2S1P1F13	complejo	triangular	triángulo	horizontal	8	10	plc	1	perpendicular recta					6	II
CT- G2S1P1F14	simple	lineal	zigzag	horizontal	6	17	plc	3						6	II
CT- G2S1P1F15	simple	lineal	sinuosa	vertical	7	5	pld	1						6	I
CT- G2S1P1F17	simple	lineal	quebrada	horizontal	10	14	plc	1						9	II
CT- G2S1P1F18	complejo	lineal	sinuosa	vertical	14	5	plc	1		punto				9	I
CT- G2S1P1F19	complejo	circular	círculo		7	3	plc	1	perpendicular recta					8	II
CT- G2S1P2F1	simple	lineal	sinuosa	horizontal	10	8	pld	1						4	I
CT- G2S1P2F2	simple	circular	semicírculo	vertical	7	5	plc	1						6	I
CT- G2S2P1F1	complejo	lineal	recta	oblicua der	15	7	pld	2	perpendicular recta 2					2	s/i
CT- G2S2P1F6	simple	lineal	quebrada	oblicua der	22	7	plc	1						2	II
CT- G2S2P1F7	complejo	circular	círculo		13	5	plc	1	perpendicular recta			8 y 9		1	II
CT- G2S2P1F9	simple	lineal	sinuosa	oblicua izq	22	11	plc	2				7		2	I
CT- G2S2P1F10	complejo	lineal	recta	vertical	9	6	plc	2	curva perpendicular 2 / punto					4	II
CT- G2S2P1F11	complejo	lineal	recta	oblicua izq	9	4	plc-pa	2	perpendicular recta 2					4	s/i
CT- G2S2P1F12	complejo	circular	círculo doble		38	8	plc	1	perpendicular sinuosa	perpendicular recta		14 -15		4	I
CT- G2S2P1F13	complejo	circular	círculo		4	3	plc	1		punto		16		4	II
CT- G2S2P1F14	complejo	lineal	imbricada	vertical	27	20	plc	2	perpendicular recta 3			12-13-16- 17		5	II
CT- G2S2P1F15	complejo	circular	círculo		12	6	plc	2	perpendicular recta 2			12-16-18		4	II
CT- G2S2P1F17	complejo	lineal	imbricada	vertical	10	15	plc	1	perpendicular recta 2 / punto / círculo			14		5	II
CT- G2S2P1F19	complejo	lineal	imbricada	vertical	16	26	plc	2	perpendicular recta 4/círculo			19-20		7	II
CT- G2S2P1F20	complejo	lineal	quebrada	horizontal	7	14	plc	1	perpendicular recta			19		7	II
CT- G2S2P1F21	complejo	lineal	cruz		14	17	plc	2	punto / perpendicular recta			14-24-27		8	III

CT- G2S2P1F23	complejo	lineal	sinuosa	oblicua izq	23	18	plc	1	perpendicular sinuosa				9	I
CT- G2S2P1F25	simple	lineal	recta	oblicua izq	8	3	plc	1					7	II
CT- G2S2P1F26	simple	circular	semicírculo	vertical	15	14	pld	1				27	8	I
CT- G2S2P1F27	complejo	cuadrangular	cuadrado	vertical	14	13	pa		perpendicular recta			26-21	8	II
CT- G2S2P1F29	simple	circular	círculo		5	9	plc	1					7	II
CT- G2S2P1F30	complejo	circular	círculo		10	17	plc	1	perpendicular recta				8	II
CT- G2S2P1F31	simple	circular	semicírculo	horizontal	5	6	plc	1					8	I
CT- G2S2P2F1	complejo	lineal	s/c	oblicua izq	12	9	pa	1	perpendicular recta 2 / punto				1	II
CT- G2S2P2F2	complejo	circular	círculo		8	8	plc	2	perpendicular sinuosa 2				1	I
CT- G2S2P2F3	complejo	circular	círculo		7	6	plc	1	perpendicular recta 2/punto				4	II
CT- G2S2P2F4	complejo	circular	círculo		10	4	plc	1	perpendicular recta 2				6	II
CT- G2S3P1F1	complejo	circular	círculo		20	8	plc	1	perpendicular recta				1	II
CT- G2S3P1F3	simple	circular	semicírculo	vertical	5	6	plc	1					2	I
CT- G2S3P1F5	simple	lineal	sinuosa	oblicua der	32	12	pld-pa	1					4	I
CT- G2S3P1F7	simple	lineal	sinuosa	oblicua der	22	8	pld	1			6		9	I
CT- G2S3P1F8	simple	lineal	quebrada	vertical	7	4	plc	1					9	II
CT- G2S3P1F11	complejo	circular	semicírculo	vertical	20	8	pld	1	perpendicular sinuosa				8	I
CT- G2S3P1F12	simple	lineal	quebrada	vertical	7	6	plc	1					7	II
CT- G2S3P2F2	simple	circular	círculo		3	6	plc	1					7	s/i
CT- G2S3P2F4	complejo	circular	círculo		32	7	pa		perpendicular recta 2			3	7	I
CT- G2S3P2F6	simple	lineal	quebrada	oblicua der	3	13	plc	1				5	8	s/i
CT- G2S3P2F8	complejo	lineal	recta	vertical	23	12	plc-pa	2	perpendicular recta 2/punto				6	III
CT- G2S3P3F1	simple	circular	círculo		6	10	plc	1					4	II
CT- G2S3P3F2	simple	circular	círculo		5	5	plc	1					7	II
CT- G2S3P3F4	simple	lineal	sinuosa	vertical	20	10	pld	1				5	2	I
CT- G2S3P3F5	complejo	lineal	recta	vertical	30	8	pld	1	perpendicular recta			2	2	II
CT- G2S3P3F8	complejo	lineal	s/c	vertical	15	18	plc	2	perpendicular recta 2	perpendicular recta		1		I
CT- G2S3P3F9	simple	lineal	sinuosa	oblicua der	15	10	plc	2				1	9	I
CT- G2S3P4F1	simple	lineal	recta	oblicua der	12	3	plc	2				12	1	s/i
CT- G2S3P4F4	simple	lineal	recta	oblicua izq	10	2	pld	2					2	II
CT- G2S3P4F5	simple	circular	semicírculo	horizontal	7	2	plc	2					2	I
CT- G2S3P4F7	simple	circular	círculo		10	10	pld	1					3	II
CT- G2S3P4F8	simple	lineal	quebrada	horizontal	12	10	pld	1					6	II
CT- G2S3P4F9	complejo	lineal	s/c	oblicua der	5	10	plc	2	punto				4	I
CT- G2S3P4F11	simple	circular	semicírculo	vertical	7	5	plc	1					4	I
CT- G2S3P4F14	simple	lineal	recta	horizontal	7	4	plc	1		paralela			7	s/i
CT- G2S3P4F15	complejo	circular	círculo		7	10	pa		perpendicular recta 4				5	I
CT- G2S3P5F1	complejo	lineal	recta	oblicua der	45	12	plc	2	perpendicular recta 3 / perpendicular curva 1			2 y 3	1	II
CT- G2S3P5F6	complejo	cuadrangular	rectángulo	oblicua der	10	8	plc	1	perpendicular recta 2	perpendicular interna		7	5	III
CT- G2S3P5F7	complejo	lineal	imbricada	oblicua der	42	25	plc	2	perpendicular recta 3/ perpendicular curva	círculo		6 y 9	2	II
CT- G2S3P5F8	simple	circular	semicírculo		8	8	plc	3				2	5	I
CT- G2S3P5F9	simple	lineal	recta	vertical	12	3	pa	3					6	s/i

CT- G2S3P5F11	complejo	circular	círculo doble		23	9	plc	3	perpendicular recta / círculo	perpendicular recta				3	II
CT- G2S3P5F12	simple	lineal	recta	oblicua der	10	1	plc	2						6	II
CT- G2S3P5F13	complejo	triangular	triángulo	oblicua der	20	13	plc	1	perpendicular recta					9	II
CT- G2S3P6F1	simple	circular	círculo		10	7	pld	1						4	II
CT- G2S3P7F1	complejo	lineal	sinuosa		20	17	pld	1		lado sinuoso				6	I
CT- G2S3P7F2	simple	lineal	sinuosa	oblicua der	20	10	pld	1						5	I
CT- G2S4P1F1	complejo	lineal	imbricada	vertical	40	30	plc	2	perpendicular recta 4	círculos				nc	I
CT- G2S4P2F1	simple	circular	semicírculo	horizontal	4	6	plc	2						nc	I
CT- G2S4P2F2	simple	circular	semicírculo	vertical	5	6	plc	2						nc	I
CT- G2S4P2F3	simple	cuadrangular	rectángulo	vertical	7	4	pld	1						nc	II
CT- G2S4P3F1	simple	lineal	sinuosa	vertical	22	15	plc	1						nc	I
CT- G2S4P3F2	simple	circular	círculo		6	5	plc	1						nc	II
CT- G2S4P3F3	simple	circular	semicírculo	horizontal	5	7	plc	2						nc	s/i
CT- G2S4P4F1	complejo	lineal	recta	vertical	12	5	plc	1	perpendicular recta	semicírculo				nc	II
CT- G2S4P4F3	complejo	circular	círculo	horizontal	13	10	pa		perpendicular recta 4					nc	I
CT- G2S4P5F1	simple	lineal	quebrada	horizontal			pld	1						nc	s/i
CT- G2S4P5F2	simple	circular	semicírculo	oblicua der	10	18	pld	1						nc	I
CT- G2S4P5F3	complejo	triangular	triángulo	horizontal	17	10	pa		perpendicular sinuosa 2					nc	s/i
CT- G2S4P6F1	simple	lineal	recta	vertical	12	1	plc	1						nc	s/i
CT- G2S4P6F2	simple	lineal	recta	horizontal	1	10	plc	1						nc	s/i
CT- G2S5P1F3	complejo	lineal	imbricada	vertical	30	30	plc	2	perpendicular recta 2 / perpendicular curva	círculo/semicírculo 2	4			4	II
CT- G2S5P1F4	complejo	circular	círculo doble	oblicua izq	18	5	plc	1		perpendicular recta	3			1	II
CT- G2S5P1F5	simple	circular	semicírculo	oblicua der	15	14	pld	1						4	I
CT- G2S5P1F6	complejo	lineal	recta	horizontal	6	25	plc	1	perpendicular recta 2					1	II
CT- G2S5P1F7	complejo	circular	semicírculo	oblicua der	12	15	plc	1	perpendicular recta		9			1	I
CT- G2S5P1F8	complejo	circular	semicírculo	horizontal	5	17	plc	1	perpendicular recta					4	I
CT- G2S5P1F9	simple	lineal	sinuosa	oblicua der	15	3	plc	1			7			1	I
CT- G2S5P1F10	complejo	lineal	voluta	horizontal	15	25	plc	1	perpendicular sinuosa 2 / círculo					2	I
CT- G2S5P1F11	complejo	lineal	imbricada	vertical	10	18	plc	1	perpendicular recta 2/ perpendicular curva 1	círculo				2	II
CT- G2S5P1F12	simple	lineal	recta	vertical	7	1	plc	1						2	s/i
CT- G2S5P1F13	simple	lineal	quebrada	vertical	15	7	pld	1							II
CT- G2S5P1F14	complejo	circular	círculo triple	horizontal	15	50	plc	2	perpendicular sinuosa 4	círculo 4				5	I
CT- G2S5P1F15	simple	lineal	quebrada	horizontal	5	5	plc	1						2	II
CT- G2S5P1F16	simple	lineal	zigzag	vertical	15	5	plc	1						2	II
CT- G2S5P1F17	simple	lineal	zigzag	oblicua der	25	6	pld	1						5	II
CT- G2S5P1F18	simple	circular	semicírculo	vertical	18	18	plc	1						6	I
CT- G2S5P1F19	complejo	circular	círculo doble	vertical	30	18	plc	2	perpendicular sinuosa	punto 2/ recta perpendicular				6	II
CT- G2S5P2F1	complejo	lineal	s/c	vertical	22	17	plc	1	perpendicular recta					2	II
CT- G2S5P2F2	simple	lineal	recta	horizontal	2	3	pa							5	II
CT- G2S5P2F3	complejo	lineal	imbricada	vertical	30	30	plc	2	perpendicular sinuosa / círculo					8	II
CT- G2S5P3F1	simple	circular	círculo		5	5	plc	1						3	II

CT- G2S5P3F2	simple	circular	círculo		4	5	plc	1						3	II
CT- G2S5P4F1	complejo	circular	círculo	vertical	25	12	plc	1	perpendicular recta					9	II
CT- G2S6P1F5	complejo	cuadrangular	cuadrado		8	8	pa		perpendicular recta 3					7	II
CT- G2S6P1F6	complejo	circular	círculo	vertical	9	6	plc	1	perpendicular recta					7	II
CT- G2S6P1F8	simple	lineal	sinuosa	vertical	27	5	plc	1						7	I
CT- G2S6P1F9	complejo	circular	círculo	vertical	23	8	pa		perpendicular recta/ punto			11		7	I
CT- G2S6P1F10	complejo	circular	círculo	vertical	16	4	pa		punto 2/ perpendicular recta 1					7	II
CT- G2S6P1F14	complejo	cuadrangular	rectángulo	vertical	29	25	plc	1	círculo/ perpendicular recta / triángulo					7	II
CT- G2S6P1F15	simple	lineal	quebrada	vertical	16	10	plc	2						7	II
CT- G2S6P1F18	complejo	circular	círculo	vertical	25	11	plc	1	perpendicular curva 2			4, 13, 24, 29		4	I
CT- G2S6P1F19	complejo	cuadrangular	cuadrado	vertical	14	10	pa		perpendicular recta 3 / perpendicular curva			18, 28		4	II
CT- G2S6P1F20	complejo	cuadrangular	cuadrado	vertical	26	10	pa		triángulo					4	II
CT- G2S6P1F22	complejo	circular	círculo	vertical	17	12	pa		perpendicular curva 2					5	I
CT- G2S6P1F25	simple	lineal	recta	vertical	8	2	plc	1						1	s/i
CT- G2S6P1F26	simple	lineal	recta	oblicua der	3	11	plc	1						7	s/i
CT- G2S6P1F29	complejo	cuadrangular	s/c	vertical	29	12	pa		perpendicular recta 4			20	sX	4	II
CT- G2S6P1F31	simple	lineal	recta	oblicua der	9	5	plc	2						1	I
CT- G2S6P1F32	complejo	cuadrangular	rectángulo	oblicua der	25	20	pa		semicirculares perpendiculares				sX	2	I
CT- G2S6P1F35	complejo	circular	círculo doble	vertical	28	30	pa			perpendicular recta			sX	5	I
CT- G2S6P1F37	simple	circular	s/c	vertical	8	3	pa							5	s/i
CT- G2S6P1F38	complejo	lineal	s/c	vertical	32	17	pa		perpendicular sinuosa 2	círculo 2			sX	5	I
CT- G2S6P1F39	simple	cuadrangular	cuadrado	horizontal	11	14	pa							5	s/i
CT- G2S6P1F40	simple	lineal	recta	oblicua der	12	4	plc	1						2	I
CT- G2S6P1F42	complejo	lineal	quebrada	vertical	9	12	plc	1	perpendicular recta					2	I
CT- G2S6P1F43	simple	circular	semicírculo	horizontal	5	6	plc	1						2	I
CT- G2S6P1F44	complejo	lineal	recta	oblicua der	4	8	plc	1	perpendicular recta					2	I
CT- G2S6P1F45	complejo	circular	semicírculo	vertical	17	9	plc	2	perpendicular recta					2	I
CT- G2S6P1F46	complejo	circular	círculo	vertical	19	8	plc	2	perpendicular recta con punto al final					2	I
CT- G2S6P1F47	simple	circular	círculo		5	5	pa							2	I
CT- G2S6P1F48	complejo	lineal	s/c	vertical	18	20	plc	2	perpendicular recta / perpendicular curva 2	puntos			sX	2	I
CT- G2S6P1F49	complejo	triangular	triángulo	vertical	26	20	pa		perpendicular recta / tridígito				sX	5	II
CT- G2S6P1F50	complejo	lineal	imbricada	oblicua izq	20	33	pa		perpendicular recta / círculo 2			51		5	II
CT- G2S6P1F51	complejo	circular	círculo	horizontal	24	40	pa		círculo / perpendicular recta 1	círculo		50		8	I

CT- G2S6P1F52	simple	lineal	quebrada	vertical	7	3	plc	1						5	II
CT- G2S6P1F53	complejo	circular	círculo	vertical	14	18	pa		perpendicular sinuosa 2			58		5	I
CT- G2S6P1F54	complejo	circular	círculo triple	horizontal	25	45	plc	2	perpendicular recta 4	punto 3		55, 56		5	II
CT- G2S6P1F56	simple	lineal	quebrada	vertical	10	5	plc	2				54		5	II
CT- G2S6P1F57	simple	lineal	sinuosa	vertical	18	10	plc	1						3	I
CT- G2S6P1F58	complejo	lineal	imbricada	vertical	43	30	pa		perpendicular sinuosa 5 / círculo			53,59, 61		6	II
CT- G2S6P1F60	complejo	lineal	recta	oblicua der	15	10	plc	3	perpendicular recta 2			61		6	II
CT- G2S6P1F61	complejo	circular	círculo doble	vertical	37	17	plc-pa		perpendicular recta 2			58, 60, 63, 65	sX	6	I
CT- G2S6P1F62	simple	triangular	triángulo		5	6	pa							6	s/i
CT- G2S6P1F63	complejo	circular	círculo	oblicua der	29	36	pa		perpendicular recta 4/ perpendicular curva 2	círculo/lado sinuoso		61, 65, 66		6	I
CT- G2S6P1F64	complejo	lineal	s/c	oblicua izq	10	16	plc	3					b1	9	s/i
CT- G2S6P1F65	complejo	lineal	quebrada	vertical	20	12	plc	2	perpendicular sinuosa			63, 70		9	I
CT- G2S6P1F66	complejo	circular	círculo	vertical	37	20	pa		círculo / perpendicular recta 1	círculo 4		63		9	I
CT- G2S6P1F67	simple	lineal	cruz	horizontal	18	13	plc	2						9	I
CT- G2S6P1F68	complejo	circular	semicírculo	horizontal	14	20	plc	3	perpendicular recta					9	I
CT- G2S6P1F69	complejo	triangular	triángulo	vertical	11	9	pa		perpendicular recta 3			72		9	s/i
CT- G2S6P1F70	complejo	lineal	s/c	horizontal	10	22	pa-ais		piqueteados aislados					9	s/i
CT- G2S6P1F71	simple	circular	semicírculo	horizontal	12	8	plc	3						9	s/i
CT- G2S6P1F72	complejo	circular	círculo triple	vertical	51	10	plc	2		perpendicular recta 4		69		9	II
CT- G2S6P1F73	simple	lineal	sinuosa	vertical	20	9	plc	3						9	I
CT- G2S7P1F1	complejo	lineal	sinuosa	vertical	25	13	plc	2	perpendicular recta					7	I
CT- G2S7P1F2	simple	circular	círculo		17	12	pa							4	I
CT- G2S7P1F3	simple	circular	círculo		81	11	pa							2	I
CT- G2S7P1F4	complejo	lineal	sinuosa	oblicua der	26	14	plc	2	perpendicular recta					7	I
CT- G2S7P1F5	complejo	lineal	sinuosa	oblicua izq	25	8	plc	2	perpendicular sinuosa					8	I
CT- G2S7P1F6	simple	lineal	sinuosa	vertical	4	8	plc	2						3	II
CT- G2S7P2F1	complejo	lineal	sinuosa	vertical	20	4	plc	1	punto					1	I
CT- G2S7P2F2	simple	circular	semicírculo	horizontal	5	4	pa							4	s/i
CT- G2S7P2F3	complejo	circular	círculo	vertical	12	17	pa		perpendicular recta 2					2	s/i
CT- G2S7P2F4	complejo	circular	círculo	horizontal	20	14	plc	1	perpendicular curva					2	s/i
CT- G2S7P2F5	complejo	circular	círculo	oblicua der	19	13	pld	2	perpendicular recta 2					5	I
CT- G2S7P2F6	simple	lineal	recta	vertical	10	2	plc	2						5	s/i
CT- G2S7P2F7	complejo	circular	círculo	vertical	10	7	plc	2	perpendicular recta 2/ perpendicular curva 2			11		5	I
CT- G2S7P2F8	complejo	cuadrangular	rectángulo	vertical	14	17	plc	1	perpendicular recta 1			11		5	I
CT- G2S7P2F9	complejo	triangular	triángulo	vertical	15	8	pa							2	I
CT- G2S7P2F10	simple	circular	círculo		12	8	plc	1				11		5	I
CT- G2S7P2F11	complejo	lineal	sinuosa	vertical	54	28	plc	2	perpendicular curva 4 / círculo 2			8, 9, 10		5	I
CT- G2S7P2F12	complejo	lineal	recta	vertical	63	20	pa		perpendicular recta 2 / círculo 3			13, 14		5	I

CT- G2S7P2F14	complejo	lineal	imbricada	vertical	24	24	plc	3	perpendicular sinuosa			12, 13, 15, 18	s15	3	II
CT- G2S7P2F15	simple	lineal	sinuosa	oblicua der	26	22	pld	1				14, 16, 19, 20	bX	3	I
CT- G2S7P2F18	complejo	lineal	círculo doble	horizontal	47	45	plc	2	perpendicular sinuosa 3 / perpendicular recta 2 / círculo 2			14		8	I
CT- G2S7P2F19	complejo	circular	círculo	vertical	14	9	plc	2	perpendicular recta			15		3	II
CT- G2S7P2F20	complejo	lineal	quebrada	vertical	22	6	pld	1	perpendicular recta			15, 21		3	II
CT- G2S7P2F21	complejo	lineal	quebrada	vertical	26	16	pa		perpendicular sinuosa 2 / perpendicular recta 2	reborde				1	I
CT- G2S7P2F22	complejo	circular	círculo	vertical	22	18	pa		perpendicular recta 3			23		6	I
CT- G2S7P2F23	complejo	cuadrangular	rectángulo	vertical	31	9	plc	1		lados sinuosos		22		6	I
CT- G2S7P2F24	complejo	circular	círculo	vertical	14	8	pld	1	perpendicular recta / círculo 3					9	I
CT- G2S7P2F25	simple	lineal	sinuosa	vertical	17	8	pld	1						9	I
CT- G2S7P2F26	simple	lineal	quebrada	vertical	13	7	plc	3						9	II
CT- G2S7P2F28	simple	lineal	sinuosa	vertical	22	18	plc	1						9	I
CT- G2S7P2F29	complejo	circular	círculo		10	8	plc	1		perpendicular recta				9	s/i
CT- G2S7P3F1	simple	circular	semicírculo	horizontal	9	24	plc	1						7	I
CT- G2S7P3F2	simple	circular	semicírculo	horizontal	8	10	plc	1						7	I
CT- G2S7P3F3	simple	circular	semicírculo	vertical	13	9	plc	1						4	I
CT- G2S7P3F5	simple	cuadrangular	rectángulo	vertical	8	5	plc	1						8	II
CT- G2S7P3F6	complejo	circular	círculo doble	oblicua der	16	12	plc	1	perpendicular sinuosa					5	I
CT- G2S7P3F8	complejo	circular	semicírculo	horizontal	10	5	plc	1	punto					5	I
CT- G2S7P3F10	complejo	lineal	s/c	vertical	12	15	plc	1	perpendicular recta 4					2	II
CT- G2S7P3F11	simple	circular	semicírculo	vertical	7	8	plc	1						2	I
CT- G2S7P3F13	simple	circular	semicírculo	oblicua der	10	8	plc	2						5	I
CT- G2S7P3F14	simple	lineal	recta	vertical	9	2	plc	1						8	II
CT- G2S7P3F15	complejo	cuadrangular	rectángulo	vertical	16	13	plc	1	perpendicular recta 4					9	I
CT- G2S7P3F16	simple	lineal	quebrada	vertical	4	3	plc	1						9	II
CT- G2S7P3F17	complejo	lineal	círculo doble	vertical	18	5	plc	1	perpendicular recta		igual a 18			6	II
CT- G2S7P3F18	complejo	circular	círculo	vertical	16	5	plc	1	perpendicular recta		igual a 17			6	II
CT- G2S7P3F19	simple	circular	círculo		6	4	plc	1						6	I
CT- G2S8P1F2	complejo	circular	círculo	oblicua der	17	14	pld	1	círculo 2					9	I
CT- G2S9P1F1	complejo	circular	círculo	oblicua der	9	4	plc	1	perpendicular recta	punto				9	II
CT- G2S10P1F1	simple	circular	círculo		11	7	plc	1						1	II
CT- G2S10P1F2	simple	circular	círculo		13	10	pld	1						6	II
CT- G2S11P1F1	simple	lineal	sinuosa	oblicua izq	14	8	plc	1						7	I
CT- G2S11P1F2	complejo	triangular	recta	oblicua izq	22	29	plc	3	punto 3/ círculo 2 / perpendicular 2					7	II
CT- G2S11P1F3	complejo	circular	círculo	vertical	16	7	plc	2	perpendicular sinuosa					4	I
CT- G2S11P1F5	simple	lineal	quebrada	vertical	4	5	plc	2						4	s/i
CT- G2S11P1F6	simple	lineal	recta	oblicua izq	6	2	pld	1						4	s/i
CT- G2S11P1F7	complejo	lineal	zigzag	oblicua izq	18	8	plc	2	perpendicular sinuosa					4	I
CT- G2S11P1F9	complejo	triangular	triángulo	oblicua izq	9	7	pa		punto					1	II
CT- G2S11P1F10	simple	circular	semicírculo	oblicua der	3	11	plc	1						1	I

CT- G2S11P1F11	complejo	lineal	sinuosa	oblicua der	7	20	plc	3	perpendicular recta					1	I
CT- G2S11P1F12	simple	circular	círculo		6	4	pld	1						5	II
CT- G2S11P2F1	simple	lineal	recta	oblicua der	10	10	plc	1						4	II
CT- G2S11P2F2	simple	circular	semicírculo	oblicua izq	17	10	pld	1						4	I
CT- G2S11P2F3	simple	lineal	recta	oblicua izq	3	1	plc	1						5	s/i
CT- G2S11P2F5	simple	lineal	recta	oblicua izq	7	2	plc	3						5	s/i
CT- G2S11P2F6	simple	lineal	recta	oblicua izq	15	2	plc	1						5	s/i
CT- G2S11P2F7	simple	lineal	sinuosa	oblicua izq	42	21	plc	2				4		4	I
CT- G2S11P2F8	complejo	circular	círculo doble	oblicua izq	20	18	pa		perpendicular recta/ puno					8	I
CT- G2S11P2F9	simple	lineal	recta	oblicua izq	16	3	plc	1						5	I
CT- G2S11P2F10	simple	circular	círculo doble	oblicua izq	24	11	plc	1						8	I
CT- G2S11P2F11	simple	lineal	recta	oblicua izq	13	5	pld	2						9	I
CT- G2S11P2F12	simple	lineal	recta	oblicua izq	14	6	pld	2						9	II
CT- G2S11P2F13	simple	lineal	sinuosa	oblicua izq	20	10	plc	1						8	I
CT- G2S11P3F2	simple	cuadrangular	rectángulo	vertical	23	20	pa							5	II
CT- G2S11P4F1	simple	circular	círculo		5	10	pld	1						4	II
CT- G2S11P4F2	complejo	circular	círculo	oblicua der	20	30	plc	2	perpendicular recta 3/ perpendicular curva 2			4		4	I
CT- G2S11P4F3	simple	lineal	sinuosa	horizontal	5	25	plc	2				2, 4		4	I
CT- G2S11P4F4	complejo	circular	círculo doble	oblicua der	45	18	plc	2	perpendicular sinuosa 2	perpendicular recta		2, 3		4	I
CT- G2S11P4F5	simple	triangular	triángulo	oblicua der	9	9	pa							2	II
CT- G2S11P4F6	simple	circular	semicírculo		22	17	pld	1						2	I
CT- G2S11P4F7	simple	circular	círculo		6	10	plc	1						2	II
CT- G2S11P4F8	simple	circular	círculo		8	10	plc	2						2	II
CT- G2S11P4F9	simple	circular	círculo		18	8	plc	1						4	I
CT- G2S11P4F10	complejo	circular	círculo	oblicua der	5	28	plc	1	perpendicular recta	punto				7	II
CT- G2S11P4F11	complejo	circular	círculo triple	vertical	43	30	plc	2	perpendicular recta 3	punto 3				5	II
CT- G2S11P4F12	complejo	circular	círculo doble	vertical	60	28	plc	2	perpendicular sinuosa					5	I
CT- G2S11P4F13	complejo	circular	círculo		15	8	plc	2		punto				8	II
CT- G2S11P4F14	complejo	circular	círculo doble	horizontal	15	63	plc	2	perpendicular recta					8	I
CT- G2S11P4F15	simple	lineal	quebrada	vertical	10	20	plc	2						3	s/i
CT- G2S11P4F16	complejo	circular	círculo	oblicua der	15	26	plc	2	perpendicular recta / perpendicular curva					3	I
CT- G2S11P4F17	simple	lineal	recta	oblicua der	2	12	pld	1						6	s/i
CT- G2S11P4F19	complejo	circular	círculo	vertical	19	25	plc	2	perpendicular recta 2 / perpendicular curva 1	punto				9	II
CT- G2S11P4F20	complejo	triangular	triángulo	vertical	17	20	plc	2	perpendicular recta 2					3	II
CT- G2S11P5F1	complejo	circular	círculo	horizontal	36	13	plc-pa	2	perpendicular recta 2/ areal	punto				4	II
CT- G2S11P5F3	simple	lineal	quebrada	horizontal	17	12	plc	2						6	s/i
CT- G2S12P1F2	complejo	circular	círculo	vertical	6	3	pa		perpendicular recta					5	I
CT- G2S12P1F3	simple	circular	círculo		4	4	plc	1						5	II
CT- G2S14P1F1	complejo	circular	círculo	vertical	25	15	plc	1	perpendicular recta 2	puntos				1	II
CT- G2S15P1F1	simple	circular	círculo doble		18	10	pld	1						4	II
CT- G2S15P1F2	complejo	circular	círculo	horizontal	26	20	plc	2	perpendicular recta / punto	círculo 2				6	I
CT- G2S16P2F1	complejo	lineal	sinuosa	vertical	31	22	plc	1	perpendicular sinuosa 2					3	I

CT- G2S16P3F1	complejo	cuadrangular	rectángulo	oblicua der	17	7	plc	2	perpendicular recta 3				4	III
CT- G2S16P4F1	simple	circular	semicírculo	vertical	8	10	plc	1					4	I
CT- G2S16P4F2	complejo	circular	círculo doble	vertical	18	7	plc	1	perpendicular recta				4	II
CT- G2S16P5F3	simple	circular	círculo		9	7	plc	1					5	s/i
CT- G2S17P1F1	complejo	circular	círculo doble	vertical	15	5	plc	1	perpendicular recta				4	II
CT- G2S17P1F2	simple	lineal	recta	oblicua der	15	5	pld	1					4	I
CT- G2S17P1F3	simple	circular	semicírculo	horizontal	13	5	plc	1					2	I
CT- G2S17P1F4	complejo	lineal	cruz	oblicua der	25	14	pa		perpendicular sinuosa				5	III
CT- G2S17P1F5	simple	lineal	s/c		19	11	plc	1					5	s/i
CT- G2S17P1F6	simple	circular	círculo		4	4	pld	1					3	II
CT- G2S17P1F7	simple	circular	semicírculo	vertical	8	5	plc	1					3	I
CT- G2S17P1F8	complejo	lineal	recta	horizontal	4	9	plc	1	perpendicular recta				3	I
CT- G2S17P1F9	complejo	circular	círculo	vertical	5	2	plc	1	perpendicular recta				3	s/i
CT- G2S17P2F2	simple	circular	círculo doble	horizontal	15	17	plc	1					9	I
CT- G3S1P1F1	complejo	lineal	rectángulo	vertical	12	17	plc	1	perpendicular recta 2				6	II
CT- G3S2P1F1	simple	lineal	recta	oblicua der	7	3	plc	1					5	s/i
CT- G3S2P1F2	simple	circular	círculo		7	7	plc	1					5	II
CT- G3S2P1F3	simple	circular	círculo		3	3	plc	1					5	II
CT- G3S2P1F4	simple	circular	círculo		3	3	plc	1					5	II
CT- G3S2P1F5	simple	lineal	recta	oblicua der	6	5	plc	1					5	s/i
CT- G3S2P1F6	complejo	circular	semicírculo	oblicua der	8	11	plc	1	perpendicular recta 2				5	I
CT- G3S2P1F7	simple	circular	círculo		11	8	plc	1					5	II
CT- G3S3P1F1	complejo	circular	círculo	vertical	9	7	plc	2	perpendicular recta 3/ punto				9	II
Peñ-S1P1F1	complejo	cuadrangular	cuadrado		35	26	plc	1	perpendicular recta				1	I
UUS-S1P1F1	complejo	cuadrangular	rectángulo	vertical	23	12	pa			lados semicirculares			1	III
UUS-S1P1F5	simple	circular	círculo	vertical	5	4	pa						6	s/i
UUS-S1P1F6	simple	lineal	recta	vertical	15	12	plc	1			paralelas		4	s/i
UUS-S1P1F7	simple	cuadrangular	rectángulo	vertical	25	14	plc	1,5		lado semicircular			4	III
UUS-S1P1F8	complejo	lineal	recta	vertical	20	11	plc	1	perpendicular sinuosa 2				5	I
UUS-S1P1F10	complejo	lineal	cruz	horizontal	25	35	plc-pa	2,5	círculo 2	lado sinuoso			6	III
UUS-S1P1F11	simple	circular	círculo	vertical	4	3	pa						4	s/i
UUS-S1P2F1	complejo	circular	semicírculo	vertical	12	10	plc	1	perpendicular recta				4	I
UUS-S1P2F2	simple	circular	círculo	vertical	11	8	plc	1,5					3	s/i
UUS-S1P2F3	simple	lineal	sinuosa	vertical	16	7	plc	1					6	s/i
UUS-S1P3F1	complejo	lineal	recta	horizontal	6	34	plc	1	perpendicular recta / círculo				3	I
UUS-S1P3F2	simple	lineal	sinuosa	vertical	10	5	plc	1					5	I
UUS-S1P3F3	simple	circular	círculo	horizontal	4	8	plc	1					6	s/i
UUS-S1P3F4	simple	circular	círculo	horizontal	5	10	plc	2					6	s/i
UUS-S1P3F5	simple	lineal	quebrada	vertical	9	5	plc	1					6	s/i
UUS-S1P3F6	simple	lineal	quebrada	horizontal	8	1	plc	1					4	s/i
UUS-S1P3F7	simple	lineal	zigzag	horizontal	9	6	plc	1					6	s/i
UUS-S1P4F1	simple	lineal	sinuosa	vertical	8	2	plc	1					3	s/i
UUS-S1P4F2	complejo	cuadrangular	rectángulo	vertical	14	6	plc	2		lado sinuoso			3	I
UUS-S1P4F3	simple	circular	semicírculo	vertical	4	1	plc	1					5	s/i

UUS-S1P4F4	simple	lineal	recta	vertical	11	2	plc	1,5						5	s/i
UUS-S1P4F5	complejo	circular	semicírculo	vertical	10	10	plc	1,5	perpendicular sinuosa					7	l
UUS-S1P5F1	simple	lineal	sinuosa	vertical	16	9	plc	1						5	l
UUS-S1P6F1	complejo	circular	semicírculo	horizontal	16	10	plc	1,5	perpendicular sinuosa					5	l
UUS-S1P7F1	simple	triangular	triángulo	vertical	5	4	pa							6	s/i
PU-S1P1F1	simple	circular	círculo	horizontal	4	5	pa							5	s/i
PU-S2P1F1	simple	lineal	quebrada	horizontal	4	6	plc	1						1	s/i
PU-S2P1F2	complejo	lineal	sinuosa	vertical	28	24	plc	1	perpendicular recta					4	l
PU-S2P1F3	complejo	circular	círculo	vertical	37	6	plc	1	perpendicular sinuosa 2					4	l
PU-S2P1F4	complejo	circular	círculo	vertical	29	14	pa		perpendicular sinuosa					2	l
PU-S2P1F5	complejo	lineal	cruz	vertical	24	20	plc	1	perpendicular recta/ perpendicular sinuosa	semicírculo				5	l
PU-S2P1F6	complejo	circular	círculo	vertical	14	4	plc	1	perpendicular sinuosa					8	l
PU-S2P1F7	complejo	lineal	sinuosa	vertical	20	8	plc	1,5		triángulo				6	s/i
PU-S2P1F8	simple	circular	semicírculo	vertical	7	1	plc	1						8	s/i
PU-S2P2F1	complejo	lineal	recta	vertical	8	11	plc	1	perpendicular recta			3		1	l
PU-S2P2F2	simple	circular	semicírculo	horizontal	2	8	plc	1				3		1	s/i
PU-S2P2F3	simple	lineal	recta	vertical	24	3	plc	2				1, 2		1	l
PU-S2P2F5	complejo	circular	semicírculo	vertical	14	7	plc	2	perpendicular recta					2	l
PU-S2P2F6	simple	lineal	recta	vertical	5	1	plc	1			paralela			5	s/i
PU-S2P2F7	simple	lineal	recta	vertical	4	1	plc	1			paralela			5	s/i
PU-S2P2F8	complejo	triangular	triángulo doble	horizontal	4	7	pa		perpendicular recta					6	s/i
PU-S2P2F9	simple	lineal	recta	horizontal	1	4	plc	1						4	s/i
PU-S2P2F10	complejo	triangular	triángulo	vertical	10	8	pa	3	perpendicular sinuosa		continúa en 11			7	l
PU-S2P2F11	simple	lineal	quebrada	vertical	8	6	plc	1			continúa en 10			7	l
PU-S3P1F1	complejo	lineal	imbricada	horizontal	24	29	plc	1,5	perpendicular recta	círculo 5				5	l
PU-S4P1F2	simple	circular	círculo		4	4	plc	1						2	s/i
PU-S4P1F3	complejo	lineal	recta	vertical	9	3	plc	1	perpendicular recta					4	s/i
PU-S4P1F4	simple	lineal	recta	vertical	7	2	plc	2						7	s/i
PU-S4P1F5	complejo	lineal	imbricada	horizontal	19	22	plc	1,5	perpendicular recta 2/ perpendicular sinuosa 2	círculo y semicírculo				5	l
PU-S4P1F6	simple	lineal	sinuosa	horizontal	4	11	plc	1						6	l
PU-S4P1F7	simple	triangular	triángulo	horizontal	4	7	pa							8	s/i
PU-S4P1F8	complejo	circular	círculo	vertical	19	12	plc	1	perpendicular sinuosa 3	punto				8	l
PU-S4P1F9	complejo	circular	círculo	vertical	9	6	plc	1	perpendicular recta 2					8	l
SE-S1P1aF1	simple	circular	semicírculo	vertical	11	7	plc	2				2		1	n/c
SE-S1P1aF2	complejo	lineal	recta	horizontal	18	24	plc	2	perpendicular recta 2			1		1	n/c
SE-S1P1aF3	complejo	lineal	recta	vertical	24	20	plc-pa	2,4	perpendicular recta					1	n/c
SE-S1P1aF4	simple	circular	círculo		7	7	plc	1,3						1	n/c
SE-S1P1aF5	complejo	circular	círculo	vertical	8	9	plc	1,5	perpendicular recta					1	n/c
SE-S1P1aF6	simple	cuadrangular	rectángulo	vertical	8	5	plc	1,6						1	n/c
SE-S1P1aF7	simple	circular	círculo		12	11	plc	2,4						1	n/c
SE-S1P1aF8	simple	circular	semicírculo	vertical	9	7	plc	1,7						1	n/c
SE-S1P1aF9	simple	lineal	quebrada	vertical	8	6	plc	1,3						1	n/c
SE-S1P1aF10	simple	lineal	recta	vertical	7	3	plc	2,2						1	n/c
SE-S1P1aF11	simple	circular	círculo		9	9	plc	1						1	n/c

SE-S1P1bF1	simple	circular	círculo		9	7	plc	1					4	n/c
SE-S1P1bF2	simple	circular	círculo		9	7	plc	1,1					4	n/c
SE-S1P1bF3	simple	lineal	recta	horizontal	6	2	plc	1,5					4	n/c
SE-S1P1bF4	complejo	lineal	recta	vertical	31	17	plc	1,2	perpendicular sinuosa 3				4	n/c
SE-S1P1bF5	complejo	lineal	recta	vertical	5	4	plc	1	perpendicular recta/ semicírculo				4	n/c
SE-S1P1bF6	complejo	lineal	recta	vertical	13	6	plc	1,2	perpendicular recta				4	n/c
SE-S1P1bF7	complejo	circular	círculo triple	vertical	16	9	plc	1	perpendicular sinuosa	3 círculos			4	n/c
SE-S1P1bF8	simple	lineal	cruz	vertical	12	12	plc	1,2					4	n/c
SE-S1P1bF9	simple	cuadrangular	quebrada	vertical	9	6	plc	1,5					4	n/c
SE-S1P1bF10	complejo	circular	círculo	horizontal	30	20	plc-pa	1,2	perpendicular sinuosa		11		4	n/c
SE-S1P1bF11	complejo	lineal	quebrada	vertical	25	14	plc	1,6	semicircular horizontal		10		4	n/c
SE-S1P1cF1	simple	circular	círculo		9	11	plc	1					4	n/c
SE-S1P1cF2	simple	cuadrangular	rectángulo		10	9	plc	1,2					4	n/c
SE-S1P1cF3	simple	lineal	sinuosa	horizontal	7	5	plc	1					4	n/c
SE-S1P1cF4	complejo	lineal	imbricada	vertical	54	28	plc-pa	2	semicírculo 3/ perpendicular recta 3				4	n/c
SE-S1P1dF1	simple	lineal	sinuosa	vertical	9	7	plc	2,5					5	n/c
SE-S1P1dF2	simple	circular	círculo		8	9	plc	1,7					5	n/c
SE-S1P1dF3	simple	circular	semicírculo	vertical	14	15	plc	1,7					5	n/c
SE-S1P1eF1	simple	circular	círculo		4	4	plc	1,2					5	n/c
SE-S1P1eF2	simple	lineal	sinuosa	horizontal	4	7	plc	1,7					5	n/c
SE-S1P1eF3	simple	circular	semicírculo	vertical	22	12	plc	1,5					5	n/c
SE-S1P1eF4	simple	circular	semicírculo	horizontal	3	12	plc	1,1					5	n/c
SE-S1P1eF5	complejo	lineal	recta	horizontal	18	11	plc	1,8	perpendicular recta 4				5	n/c
SE-S1P1fF1	simple	lineal	sinuosa	horizontal	8	28	plc	2,2					6	n/c
SE-S1P1fF2	simple	circular	círculo		11	11	plc	1,6					6	n/c
SE-S1P1fF3	simple	circular	círculo		12	13	plc	1					6	n/c
SE-S1P1fF5	simple	circular	semicírculo	vertical	10	4	plc	1,2					6	n/c
SE-S1P1fF6	complejo	circular	círculo doble	vertical	34	18	plc	1,5	perpendicular sinuosa 2				6	n/c
SE-S1P1gF1	complejo	circular	círculo	vertical	23	19	plc	2,5	perpendicular recta				3	n/c
SE-S1P1gF2	complejo	lineal	sinuosa	vertical	19	22	plc	2,5	perpendicular sinuosa				3	n/c
SE-S1P1gF3	simple	lineal	recta	vertical	7	2	plc	1,8					3	n/c
SE-S1P1gF4	complejo	lineal	sinuosa	horizontal	25	18	plc	2,5	semicírculo				3	n/c
SE-S1P1gF5	simple	circular	semicírculo	vertical	10	5	plc	1,6			espejo con 6		3	n/c
SE-S1P1gF6	simple	circular	semicírculo	vertical	12	6	plc	2			espejo con 5		3	n/c
SE-S1P1gF7	simple	circular	semicírculo	vertical	8	6	plc	1,5					3	n/c
SE-S1P1gF8	complejo	circular	círculo	vertical	7	10	plc	1	perpendicular sinuosa				3	n/c
SE-S1P1gF9	simple	circular	círculo		11	12	plc	1,6					3	n/c
SE-S1P1gF10	simple	circular	círculo		6	7	plc	1,3					3	n/c
SE-S2P1F1	complejo	circular	círculo	vertical	18	11	plc	1,5	perpendicular sinuosa				4	I
SE-S2P1F2	complejo	circular	círculo	horizontal	20	7	plc	1,2	perpendicular recta 2				4	I
SE-S2P1F3	simple	lineal	sinuosa	vertical	20	4	plc	1,7					4	I
SE-S2P1F4	complejo	circular	círculo doble	horizontal	40	16	plc	2	perpendicular recta 2/ triángulo				4	II
SE-S2P1F5	complejo	lineal	imbricada	vertical	43	47	plc	1,5	perpendicular sinuosa 4	semicírculo 2			4	III
SE-S2P1F6	complejo	lineal	sinuosa	vertical	17	12	plc	1,8		recta			4	I

SE-S2P1F7	complejo	lineal	cruz	vertical	40	16	plc	2	perpendicular recta	reborde			4	III
SE-S2P1F8	simple	lineal	sinuosa	vertical	20	11	plc	1,7					4	I
SE-S2P1F9	simple	circular	círculo		10	9	plc	1,1					4	s/i
SE-S2P1F10	simple	cuadrangular	rectángulo	vertical	25	8	plc	1,2					4	II
SE-S2P1F11	simple	lineal	recta	vertical	8	2	plc	1					4	s/i
SE-S2P1F12	complejo	cuadrangular	cuadrado	vertical	52	28	plc-pa		perpendicular recta/ perpendicular sinuosa 2	círculo 2/ punto		13	4	III
SE-S2P1F13	complejo	lineal	quebrada	horizontal	22	34	plc	2,3	perpendicular recta			12	4	II
SE-S2P1F14	complejo	lineal	sinuosa	vertical	27	13	plc	1,5	perpendicular sinuosa				4	I
SE-S2P1F15	simple	circular	círculo		8	10	plc	1					4	s/i
SE-S2P1F16	complejo	circular	círculo doble	vertical	53	17	plc	2	perpendicular sinuosa 2	perpendicular recta		17	2	I
SE-S2P1F17	complejo	circular	círculo	vertical	42	20	plc	1,5	perpendicular sinuosa 2	punto		16	2	I
SE-S2P1F18	simple	circular	semicírculo	vertical	14	11	plc	1,5					2	I
SE-S2P1F19	simple	circular	semicírculo	horizontal	4	18	plc	1,3				36	2	s/i
SE-S2P1F20	simple	circular	círculo		5	4	plc	1					2	I
SE-S2P1F21	simple	lineal	sinuosa	horizontal	7	15	plc	1					2	I
SE-S2P1F22	complejo	circular	círculo		10	12	plc	1,3		recta 2			2	I
SE-S2P1F23	simple	circular	semicírculo		10	10	plc	1,3					5	s/i
SE-S2P1F24	complejo	triangular	triángulo	vertical	22	10	pa	4	perpendicular sinuosa				4	I
SE-S2P1F25	simple	lineal	sinuosa	oblicua der	20	16	plc	1,2					5	I
SE-S2P1F26	complejo	lineal	sinuosa	oblicua der	50	20	plc	1		círculo			2	I
SE-S2P1F29	simple	lineal	quebrada	vertical	16	10	plc	1,2					5	s/i
SE-S2P1F30	complejo	lineal	sinuosa	vertical	68	44	plc-pa		perpendicular recta			31	5	I
SE-S2P1F31	simple	circular	círculo		7	8	plc	1				30	8	s/i
SE-S2P1F32	simple	circular	semicírculo	vertical	12	8	plc	1					8	s/i
SE-S2P1F33	complejo	lineal	cruz	vertical	32	30	plc	1,2		reborde			8	III
SE-S2P1F34	simple	circular	semicírculo	vertical	25	18	plc	1,7				27	5	I
SE-S2P1F35	simple	lineal	sinuosa	horizontal	3	10	plc	1,2					5	s/i
SE-S2P1F36	simple	circular	semicírculo	horizontal	4	8	plc	1				19	2	s/i
SE-S2P1F37	simple	circular	semicírculo	vertical	14	14	plc	1,3				38	2	I
SE-S2P1F38	simple	lineal	sinuosa	horizontal	33	14	plc	1,5				37	2	I
SE-S2P1F39	complejo	lineal	cruz	horizontal	28	36	plc	1,5		reborde		41	2	III
SE-S2P1F40	complejo	lineal	sinuosa	oblicua der	35	15	plc	1,5	perpendicular sinuosa 3				2	III
SE-S2P1F41	complejo	circular	círculo doble	horizontal	18	34	plc	1,3		círculo 2		39	5	I
SE-S2P1F42	simple	lineal	quebrada	vertical	10	6	plc	1					5	s/i
SE-S2P1F43	complejo	circular	círculo	horizontal	16	40	plc	1,5	perpendicular sinuosa 2	punto 2		46	2	I
SE-S2P1F44	complejo	lineal	sinuosa	horizontal	15	37	plc	2	perpendicular recta 3				2	s/i
SE-S2P1F45	simple	lineal	sinuosa	horizontal	6	11	plc	1					2	s/i
SE-S2P1F47	complejo	circular	círculo doble	vertical	27	18	plc	1,5	perpendicular sinuosa 3	punto		46 y 48	3	I
SE-S2P1F48	complejo	lineal	sinuosa	oblicua der	30	22	plc	1,5	perpendicular sinuosa			47	5	I
SE-S2P1F49	complejo	circular	semicírculo	horizontal	13	34	plc	1,3		semicírculo			3	s/i
SE-S2P1F50	simple	circular	círculo		10	8	plc	1					3	s/i
SE-S2P1F51	complejo	lineal	sinuosa	oblicua izq	40	8	plc	1,5	perpendicular recta				3	I
SE-S2P1F52	simple	circular	semicírculo	vertical	14	9	plc	1					3	s/i
SE-S2P1F53	complejo	circular	círculo		14	12	plc	1,7	perpendicular recta			51	3	s/i
SE-S2P1F54	complejo	circular	círculo	vertical	17	9	plc	1,5	perpendicular recta			47	3	I
SE-S2P1F55	complejo	lineal	sinuosa	horizontal	25	30	plc	1,5	perpendicular sinuosa 2				3	I

SE-S2P1F56	simple	lineal	quebrada	oblicua izq	7	4	plc	1						3	s/i
SE-S2P1F57	simple	circular	semicírculo	horizontal	5	8	plc	1						3	s/i
SE-S2P1F58	simple	circular	semicírculo	horizontal	6	9	plc	1						3	s/i
SE-S2P1F59	complejo	circular	círculo	horizontal	25	6	plc	1	perpendicular sinuosa					6	I
SE-S2P1F60	complejo	circular	círculo	vertical	28	15	plc	1,6	perpendicular quebrada					6	I
SE-S2P1F61	complejo	lineal	imbricada		33	30	plc	1,8	perpendicular recta 3	círculo				6	I
SE-S2P1F62	simple	lineal	sinuosa	horizontal	21	12	plc	1						6	s/i
SE-S2P1F63	simple	lineal	sinuosa	oblicua der	18	8	plc	1,5						6	s/i
SE-S2P1F64	complejo	lineal	sinuosa	vertical	46	28	plc-pa	3	perpendicular sinuosa 2					6	I
SE-S2P1F65	simple	lineal	sinuosa	horizontal	19	10	plc	2						6	I
SE-S2P1F66	simple	circular	semicírculo	vertical	21	11	plc	2						6	s/i
SE-S2P1F67	simple	circular	círculo		8	10	plc	1						9	s/i
SE-S2P1F68	simple	circular	semicírculo	vertical	19	10	plc	1,8						6	s/i
SE-S2P1F69	simple	lineal	sinuosa	vertical	25	14	plc	1,5						9	I
SE-S2P1F70	simple	lineal	sinuosa	horizontal	21	18	plc	1,5						9	I
PdV1-S1P1F1	-	-	-	vertical	35	42	ais							5	n/c
PdV1-S2P1F1	simple	circular	círculo		9	9	plc	1,4						2	s/i
PdV1-S2P1F2	simple	lineal	sinuosa	vertical	28	5	plc	2						5	III
PdV1-S2P1F3	complejo	circular	espiral	vertical	31	10	plc	1,8	perpendicular sinuosa					5	III
PdV1-S2P1F4	simple	circular	círculo		11	9	plc	1						6	s/i
PdV2-S1P1F1	complejo	circular	círculo doble	vertical	40	17	plc	1,6	perpendicular sinuosa					4	II
PdV2-S1P1F2	simple	lineal	recta	vertical	5	1	plc	1				3 y 4		2	s/i
PdV2-S1P1F3	simple	lineal	recta	vertical	5	1	plc	1				2 y 4		2	s/i
PdV2-S1P1F4	simple	lineal	recta	vertical	5	1	plc	1				2 y 3		2	s/i
PdV2-S1P1F5	simple	circular	semicírculo	oblicua izq	4	3	plc	1						3	s/i
PdV2-S1P1F6	simple	circular	semicírculo	oblicua izq	3	2	plc	0,8						8	s/i
PdV2-S1P1F7	complejo	circular	círculo doble	oblicua izq	26	10	plc	2,1	perpendicular sinuosa					5	II
PC-S1P1F1	complejo	circular	semicírculo	horizontal	17	10	plc	1	perpendicular sinuosa					8	I
PC-S2P1F1	complejo	circular	círculo	vertical	13	6	plc	1,4	perpendicular recta 2					3	II
PC-S2P1F2	simple	circular	círculo		6	6	plc	1,6						3	s/i
PC-S2P1F3	complejo	circular	círculo	vertical	6	7	plc	1,2	perpendicular recta					3	II
PC-S2P1F4	complejo	lineal	recta	vertical	11	6	plc	1,2	perpendicular sinuosa					3	II
PC-S2P1F5	complejo	lineal	recta	vertical	8	7	plc	1,4	perpendicular recta 2					4	II
PC-S2P1F6	complejo	circular	semicírculo	horizontal	11	17	plc-pa	2	perpendicular recta 2/ perpendicular sinuosa	punto				4	I
PC-S2P1F7	complejo	circular	círculo	horizontal	8	11	plc	1,5	perpendicular recta 3	punto				5	II
PC-S2P1F8	complejo	circular	círculo	vertical	41	22	plc	1,5	perpendicular sinuosa 3/ círculo 2	punto				6	II
PC-S2P1F9	complejo	lineal	recta	horizontal	13	8	plc	1	perpendicular recta 2					4	II
PC-S2P1F10	simple	lineal	recta	oblicua izq	6	3	plc	1						4	s/i
PC-S2P1F11	complejo	circular	círculo	vertical	15	7	plc	1,4	perpendicular sinuosa	punto central				5	II
PC-S2P1F12	simple	lineal	sinuosa	vertical	8	3	plc	1						4	s/i
PC-S2P1F13	simple	lineal	recta	horizontal	3	10	plc	1,2						5	s/i
PC-S2P1F14	complejo	circular	círculo	vertical	6	8	plc	1,4	perpendicular recta					5	s/i

PC-S2P1F15	simple	lineal	recta	horizontal	2	5	plc	1						8	II
PC-S2P1F16	complejo	circular	círculo doble	oblicua der	15	12	plc	1,5	perpendicular recta	perpendicular sinuosa				8	II
PC-S2P1F17	complejo	circular	círculo doble	horizontal	16	24	plc-pa	2	perpendicular recta 2	perpendicular sinuosa				8	II
PC-S2P2F1	simple	lineal	sinuosa	horizontal	2	10	plc	1						4	s/i
PC-S2P2F3	complejo	lineal	sinuosa	vertical	8	5	plc	1	perpendicular sinuosa					4	II
PC-S2P2F4	complejo	lineal	recta	vertical	8	4	plc-pa	1		triángulo				6	II
PC-S2P2F5	simple	circular	semicírculo	oblicua der	18	8	plc	2						6	II
PC-S2P2F6	simple	lineal	recta	oblicua der	4	12	plc	1				7		6	II
6															
PC-S2P2F7	complejo	lineal	cruz	oblicua der	7	15	plc	0,7		reborde		6		6	III
PC-S2P3F1	complejo	lineal	recta	vertical	21	14	plc	1,2	perpendicular recta 2					4	II
PC-S2P3F2	complejo	lineal	imbricada		35	33	plc	1,5	perpendicular quebrada	círculo				4	I
PC-S2P3F3	simple	lineal	sinuosa	vertical	9	4	plc	1						6	s/i
PC-S2P3F5	complejo	lineal	volutas	vertical	19	10	plc	1,2	perpendicular sinuosa			con 6		5	III
PC-S2P3F6	complejo	lineal	recta	vertical	8	5	pa		perpendicular recta 2			con 5		5	s/i
PC-S2P3F7	complejo	lineal	imbricada	horizontal	38	52	plc	1,5	perpendicular sinuosa 4			8, 9, 10, 11		5	I
PC-S2P3F8	complejo	lineal	sinuosa	oblicua izq	18	22	plc-pa	2		triángulo	forma cruz con 10	7, 10		8	II
PC-S2P3F9	complejo	cuadrangular	rectángulo	oblicua der	12	6	plc	0,8	perpendicular recta			7, 11		9	III
PC-S2P3F10	complejo	lineal	sinuosa	horizontal	16	37	plc	0,8	perpendicular recta		forma cruz con 8	7, 8, 11		8	II
PC-S2P3F12	complejo	circular	círculo	vertical	45	19	plc	1,1	perpendicular sinuosa			11		6	II
PC-S2P3F14	complejo	lineal	cruz		17	15	plc	0,9	perpendicular recta			13		6	II
PC-S2P4F1	simple	lineal	sinuosa	vertical	12	6	plc	1						9	s/i
PC-S2P4F2	complejo	lineal	sinuosa	oblicua der	40	14	plc-ab	1	perpendicular sinuosa 8	punto		3		4	III
PC-S2P4F3	simple	lineal	sinuosa	oblicua der	25	8	plc	1				2		5	s/i
PC-S2P4F4	simple	lineal	sinuosa	horizontal	10	19	plc	1						5	I
PC-S2P4F5	simple	circular	espiral	vertical	9	9	plc	0,9						2	III
PC-S2P4F6	simple	circular	círculo		4	4	plc	0,8						5	s/i
PC-S2P4F9	simple	lineal	sinuosa	oblicua der	14	14	plc	1,2						3	II
PC-S3P1F1	simple	lineal	recta	vertical	17	3	plc	1,8						5	s/i
PC-S3P2F1	simple	cuadrangular	rectángulo	vertical	14	4	pa	4						3	s/i
PC-S3P2F2	complejo	cuadrangular	rectángulo	vertical	18	5	pa	5	perpendicular recta					3	s/i
PC-S3P3F1	complejo	lineal	sinuosa	vertical	20	20	plc	0,9	perpendicular recta					1	s/i
PC-S3P3F2	simple	lineal	recta		9	2	plc	1,4						5	s/i
PC-S3P3F3	simple	circular	semicírculo		6	6	plc	1,6						6	s/i
PC-S3P3F4	simple	circular	semicírculo		8	10	plc	1,5						6	s/i
PC-S4P1F1	simple	lineal	recta	oblicua der	10	8	plc-pa	4						2	s/i
PC-S4P1F2	simple	lineal	quebrada	vertical	10	9	plc	1						5	II
PC-S4P1F3	complejo	lineal	sinuosa	vertical	10	5	plc	1	perpendicular sinuosa					5	II
PC-S4P1F7	complejo	lineal	recta	vertical	10	8	pa	4	perpendicular sinuosa					6	s/i
PC-S4P2F1	simple	lineal	sinuosa	oblicua izq	10	2	plc	0,7						1	s/i
PC-S4P2F2	simple	lineal	recta	oblicua izq	9	3	plc	2						4	s/i
PC-S4P2F6	complejo	circular	círculo	vertical	20	11	plc-pa	1,6	perpendicular recta 5					6	II
PC-S5P1F1	complejo	circular	semicírculo	vertical	6	9	plc	0,6	perpendicular recta					5	II
PC-S6P1F1	simple	lineal	recta	horizontal	1	6	plc	1						8	s/i
PC-S7P1F1	simple	cuadrangular	rectángulo	vertical	11	5	plc	1						3	III
PC-S7P1F2	simple	lineal	cruz		6	4	plc	0,5		alineada con 2				4	III

PC-S7P1F3	simple	lineal	cruz		5	4	plc	0,5			alineada con 3			4	III
PC-S7P1F4	simple	lineal	cruz		6	9	plc	1						4	III
PC-S7P1F8	complejo	lineal	recta	horizontal	7	10	plc	1,2	perpendicular recta					6	s/i
PC-S8P1F1	simple	lineal	recta	oblicua der	10	4	plc	0,4						4	s/i
PC-S9P1F1	simple	lineal	sinuosa	horizontal	6	23	plc	1,6						4	s/i
PC-S9P1F2	simple	lineal	espiral	vertical	8	4	plc	0,6				3a		4	III
PC-S9P1F3a	complejo	lineal	sinuosa	horizontal	25	68	plc	1,8			se continúa con 3b	2		2	I
PC-S9P1F4	simple	lineal	recta	horizontal	4	3	plc	0,8						2	s/i
PC-S9P1F5	simple	lineal	sinuosa	horizontal	22	17	plc	1						6	I
PC-S9P1F6	simple	lineal	sinuosa	vertical	11	6	plc	1						6	I
PC-S9P1F7	simple	lineal	recta	vertical	4	1	plc	1						8	s/i
PC-S9P2F2	complejo	circular	s/c	horizontal	4	9	pa				sobre 3b		con 3b	5	I
PC-S9P2F3b	complejo	lineal	sinuosa	horizontal	48	76	plc	1,8			se continúa con 3a y 3c y rodea a 1	2		8	I
PC-S9P1F4	simple	lineal	espiral	horizontal	5	11	plc	0,8						6	III
PC-S9P3F3c	complejo	lineal	sinuosa	horizontal	18	15	plc	1,8			se continúa con 3b y forma figura 1	1		3	I
PP-P1S1F1	simple	circular	semicírculo	horizontal	6	13	plc	1						4	s/i
PP-P1S1F2	complejo	lineal	volutas	vertical	21	16	plc-ab	2	perpendicular sinuosa 4					7	III
PP-P1S1F3	complejo	lineal	quebrada	vertical	12	13	plc-ab	1,5	semicírculo					7	II
PP-P1S1F4	simple	lineal	sinuosa	oblicua der	10	7	plc	0,8						7	s/i
PP-P1S1F5	simple	circular	semicírculo	vertical	14	8	plc	0,9						4	III
PP-P1S1F6	complejo	lineal	volutas	oblicua izq	10	16	plc-ab	1,2	perpendicular sinuosa 2					4	III
PP-P1S1F7	complejo	circular	semicírculo	vertical	9	5	plc	2	perpendicular recta					5	s/i
PP-P1S1F8	complejo	circular	semicírculo	vertical	11	8	plc	1,5	perpendicular recta					5	II
PP-P1S1F9	simple	lineal	espiral	vertical	8	8	plc	1						5	III
PP-P1S1F10	complejo	lineal	cruz		12	12	plc	0,8		reborde				5	III
PP-P1S1F11	simple	lineal	espiral	oblicua izq	25	9	plc	0,8						5	III
PP-P1S1F12	simple	lineal	espiral	vertical	14	7	plc	1,5						5	III
PP-P1S1F13	complejo	lineal	volutas	oblicua der	4	7	plc	0,8	perpendicular sinuosa 2		con 15			5	III
PP-P1S1F14	simple	lineal	quebrada	horizontal	6	8	plc	1,3						5	II
PP-P1S1F15	complejo	lineal	cruz		12	13	plc-ab	1,5		reborde	con 13			5	III
PP-P1S1F16	simple	lineal	espiral	oblicua der	6	11	plc	1,5						5	III
PP-P1S1F17	complejo	circular	círculo		6	6	plc-ab	1		recta				5	s/i
PP-P1S1F19	simple	circular	semicírculo		7	5	plc	1						5	s/i
PP-P1S1F20	simple	circular	círculo		8	9	plc	1,7						5	s/i
PP-P1S1F21	complejo	lineal	s/c	vertical	48	10	plc	2	rombos unidos		con 22 y 23			6	s/i
PP-P1S1F22	simple	lineal	recta	vertical	6	1	plc	1			con 21			6	III
PP-P1S1F23	simple	lineal	recta	vertical	8	1	plc	2			con 21			6	s/i
PP-P1S1F24	complejo	circular	círculo doble	horizontal	5	10	plc	1,1	perpendicular recta					6	II
PP-P1S1F25	simple	circular	semicírculo	horizontal	5	9	pld	1						6	s/i
PP-P1S1F26	simple	lineal	recta	horizontal	3	4	pld	1						6	s/i