

**TIEMPOS, CUEVAS Y PINTURAS.
REFLEXIONES SOBRE LA POLICRONÍA DEL ARTE RUPESTRE DE
OYOLA (PROVINCIA DE CATAMARCA, ARGENTINA)**

Marcos Quesada y Lucas Gheco***

Fecha recepción: 8 de septiembre de 2014

Fecha de aceptación: 15 de junio de 2015

RESUMEN

En este trabajo se analizan y discuten diversos aspectos que nos permiten pensar el arte rupestre del sitio arqueológico de Oyola (provincia de Catamarca, Argentina) como un montaje policrónico. De esta manera, a partir del análisis detallado de dos casos de este sitio (abrigos 11 y 14), se indaga en los procesos de formación y transformación de los abrigos con pinturas y se los compara con otros sitios cuyas lógicas de agregación de motivos en el tiempo parecen haber sido diferentes. Por último, se destacan algunas consecuencias que resultan de la comprensión de estos abrigos como montajes de tiempos heterogéneos, fundamentalmente vinculadas a los conceptos de estilo, tradición y memoria.

Palabras clave: arte rupestre – Oyola – sierra de Ancasti – montajes policrónicos

**TIME, CAVES AND PAINTS.
REFLECTIONS ABOUT THE POLYCHRONY OF THE ROCK ART OF OYOLA
(CATAMARCA PROVINCE, ARGENTINA)**

ABSTRACT

This paper analyzes and discusses different aspects that allow us to think the rock art of the archaeological site of Oyola (Catamarca Province, Argentina) as a polychronic assembly. In

* Centro de Investigaciones y Transferencia de Catamarca (CITCA), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas-Universidad Nacional de Catamarca y Escuela de Arqueología, Universidad Nacional de Catamarca. E-mail: mquesada@yahoo.com.ar

** Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Escuela de Arqueología, Universidad Nacional de Catamarca. E-mail: gheco@hotmail.com

this way, it explores the processes of formation and transformation of the shelters with paintings. They are compared with other sites whose logical of aggregation of motifs in time seem to have been different. Finally, we highlight some of the consequences that result from understanding these caves as assembly of heterogeneous times, mainly linked to the concepts of style, tradition and memory.

Keywords: *rock art – Oyola – Ancasti’s Mountain – polychronic assemblies*

El 24 de marzo de 1935 alguien, de quien solo conocemos la inicial de su nombre y su apellido (P. Pérez), al parecer acompañado de otras dos personas de las que sabemos solo sus iniciales (R. D. y N. F.), se refugiaron en una gran cueva en proximidades de la localidad de Oyola, en la provincia de Catamarca. Es probable que esa cueva fuera un puesto de pastoreo o que hubiera funcionado como posta en un circuito de tráfico de animales dado que, por entonces, la ladera oriental de las serranías de El Alto-Ancasti (donde se ubica Oyola) era un ámbito especializado en la cría de vacunos. Sabemos de este efímero episodio acaecido en aquél recóndito lugar de esas montañas boscosas porque P. Pérez y sus compañeros decidieron dejar su testimonio pintado en las paredes de la cueva. Que algunos de los motivos pintados correspondan al estilo conocido como “marcas de ganado” (Podestá *et al.* 2011) apoya la hipótesis de la profesión ganadera o arriera de esas personas. Sin embargo, además de estas marcas, P. Pérez –o alguno de sus compañeros– eligió una oquedad lateral de la gran cueva para dejar el siguiente mensaje: “¿Quién se acuerda de P. Pérez? Marzo 24 de 1935”. Algún tiempo después, alguien, que al parecer se sintió interrogado, decidió contestar la pregunta, aunque esta vez permaneciendo anónimo, y escribió con una caligrafía diferente y con pintura de un tono más claro, la corta respuesta “Yo” (figura 1).

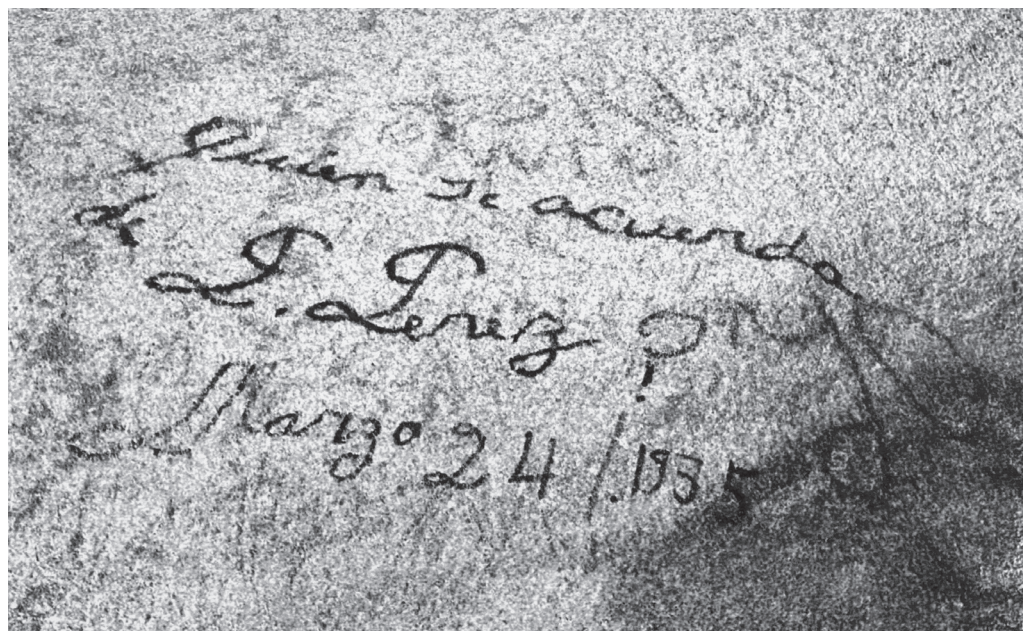


Figura 1. Inscripciones en la Cueva Oyola 5. Fotografía procesada con D-Stretch (Harman 2008) para resaltar las pinturas negras

A quienes escribimos este trabajo, la breve conversación, aunque quizá prolongada en el tiempo, nos resultó a la vez curiosa y algo inquietante. Por una parte porque ese mensaje en el tiempo podría remitir a temas tan inescrutables como la finitud y la trascendencia, pero no es eso lo que queremos discutir aquí, sino otro aspecto también intrigante como son las temporalidades que se imbrican o construyen en la producción del arte rupestre. Detengámonos por un momento en el contexto práctico en el cual P. Pérez dejó su mensaje. Resulta claro que lo hace en su presente aunque dirigiéndose a un interlocutor que no estaba allí en ese momento sino que, como nosotros, leeríamos su mensaje en un futuro indefinido para él. Al mismo tiempo, aún en su presente, el autor se enuncia ya como pasado, como posible ausencia y potencial recuerdo. Algo similar habría sucedido con quien respondió a su pregunta. Pero entonces, ¿cuál es el tiempo relevante para entender este mensaje rupestre?, ¿su contexto presente inmediato, su pasado imaginado o su futuro esperado? Probablemente ninguno de los tres, ya que resulta evidente que la comprensión de esta pequeña acción comunicativa debe entenderse en una estructura de tiempo compleja, policrónica.

La cuestión tiene aún otras aristas. La cueva donde se refugió P. Pérez es una de las numerosas que existen sobre un gran afloramiento granítico donde, al día de hoy, sabemos que al menos otras 34 fueron pintadas o grabadas cientos o miles de años antes que el posible arriero dejara allí su mensaje. Resulta muy improbable que P. Pérez desconociera los resultados de los eventos de pintado anteriores, tan profusamente realizados allí desde tiempos prehispánicos, ya que, incluso, algunas frases se pintaron por encima de los relictos desleídos de antiguos motivos. Más bien, es posible que eligiera dejar su pregunta en un espacio que ya había sido habilitado para dejar mensajes pintados. De esta manera, podríamos pensar que la fugaz acción de Pérez se vinculó, y en cierta medida actualizó bajo lógicas culturales diferentes, una característica del arte rupestre: su capacidad de condensar distintos tiempos y personas.

A lo largo de las próximas secciones analizaremos y discutiremos diversos aspectos que nos permiten pensar el arte rupestre del sitio arqueológico de Oyola como un montaje policrónico. De esta manera, indagaremos en los procesos de formación y transformación de los abrigos con pinturas y los compararemos con otros sitios cuyas lógicas de agregado de motivos en el tiempo parecen haber sido diferentes. Por último, destacaremos algunas consecuencias que resultan de la comprensión de estos abrigos como montajes de tiempos heterogéneos, fundamentalmente vinculadas a los conceptos de estilo, tradición y memoria.

EL ARTE RUPESTRE DE OYOLA

En las montañas boscosas de la ladera oriental de la sierra de El Alto-Ancasti, en la provincia de Catamarca, se ubican más de un centenar de cuevas y aleros con arte rupestre prehispánico y colonial. A mediados del siglo pasado, distintos equipos de investigación dirigidos por Nicolás de la Fuente, Ángel Segura y Amalia Gramajo de Martínez Moreno realizaron las primeras investigaciones científicas de estos sitios arqueológicos. A pesar de sus diferencias, todos concluyeron que el arte rupestre de esta sierra podía adscribirse a la cultura de La Aguada como consecuencia de las similitudes que observaban entre las pinturas y grabados rupestres y los diseños cerámicos (De la Fuente 1969; Segura 1970; Gramajo y Martínez Moreno 1978). Otros investigadores continuaron estos estudios con énfasis en los sitios de La Tunita y La Candelaria y reforzaron la atribución del arte rupestre a la cultura de La Aguada, al Período Medio o de Integración Regional, con una duración aproximada entre el 600-1200 d.C. (González 1977; Hedges *et al.* 1998; Llamazares 1999/2000; Nazar 2003; Calomino 2009; Nazar *et al.* 2012).

Luego de seis décadas de investigaciones, la continuidad en la adscripción de las pinturas rupestres de la sierra de Ancasti a la cultura de La Aguada terminó creando una imagen homogénea

del arte de esta zona. Resulta interesante advertir que, al mismo tiempo que los investigadores reforzaban esta atribución cultural, también destacaban que, en los mismos abrigos, existían motivos cuyos diseños se alejaban de la iconografía del Período Medio (De la Fuente 1969; Segura 1970; González 1977; Gramajo y Martínez Moreno 1978; De la Fuente *et al.* 1982; Llamazares 1993; entre otros). Aunque plantearon algunas hipótesis para explicar estas diferencias, como el resultado del accionar de otros pueblos, otras culturas u otros momentos, estas líneas de investigación no fueron continuadas.

El sitio arqueológico de Oyola se ubica en proximidades de la localidad homónima del departamento El Alto de la sierra de El Alto-Ancasti. Amalia Gramajo y Hugo Martínez Moreno realizaron las primeras investigaciones de esta zona, donde describieron 7 abrigos con arte rupestre (Gramajo y Martínez Moreno 1978). Las prospecciones conducidas a partir del año 2009 nos han permitido localizar, hasta el momento, 35 abrigos con pinturas y grabados prehispánicos en la base de enormes bloques rocosos dispersos sobre la superficie de un extenso cuerpo intrusivo granítico de forma circular de 2,5 km de diámetro.

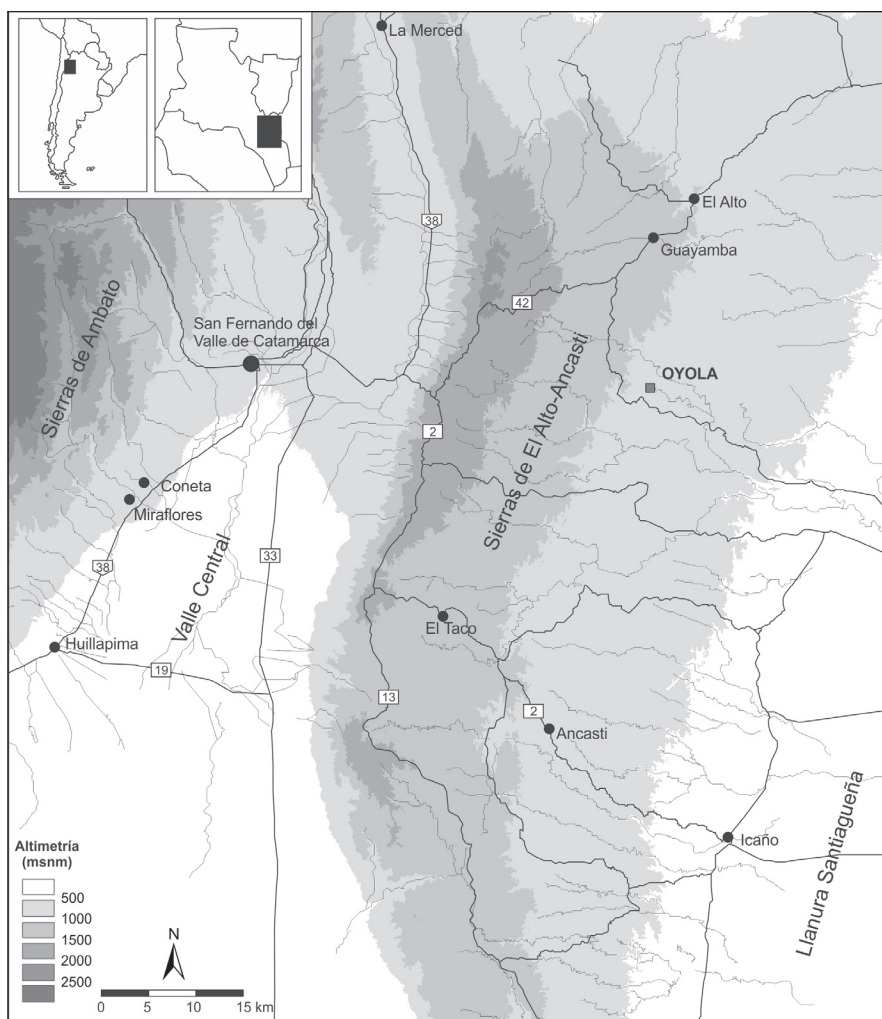


Figura 2. Mapa de la Sierra de El Alto-Ancasti en la provincia de Catamarca con la ubicación del sitio arqueológico de Oyola

A través de los estudios emprendidos en estos años de trabajo en Oyola, hemos podido registrar un conjunto de indicios como superposiciones entre los motivos pintados, diferencias en la composición química de las mezclas pigmentarias, variabilidad en los diseños morfológicos y en los colores utilizados, entre otros aspectos, que nos permiten pensar que estos abrigos con arte rupestre no son el resultado de un único evento de pintado, sino el producto de un proceso de múltiples agregados de motivos en el tiempo cuya complejidad recién estamos comenzando a conocer (Quesada y Gheco 2011; Gheco 2012; Gheco y Quesada 2012, Gheco *et. al.* 2013). La hipótesis de estas cuevas pintadas como el resultado de una historia de numerosos eventos de pintado abre nuevos interrogantes sobre el proceso de transformación de los paneles rupestres, su posible significación cambiante y las diferentes prácticas sociales asociadas a cada momento de la producción de estos montajes policrónicos.

POLICRONÍAS

En este punto cobra relevancia retomar algunas propuestas de investigadores como Umberto Eco y George Didi-Huberman, cuyas reflexiones nos permiten plantear distintos sentidos en los que puede comprenderse la policronía de las obras de arte, en este caso, de los paneles con pinturas rupestres.¹

En primer lugar, Eco utiliza el concepto de *obra abierta* para referirse a la autonomía ejecutiva de los intérpretes para intervenir en las composiciones musicales de acuerdo a su particular sensibilidad (Eco 1992 [1962]). Sin intentar contraponer obras “abiertas” y “cerradas”, Eco intenta destacar que todas las obras de arte, incluso las más tradicionales, se presentan como un campo de posibilidades para quien las ejecuta y/o aprecia. De tal manera, la apertura de las obras de arte se planteaba en dos sentidos. Por un lado, la polisemia de lecturas e interpretaciones posibles según cada perspectiva individual; por el otro, el carácter no finalizado de cualquier manifestación artística, posible de ser transformada más allá de la intención del autor original. Este último sentido se vincula a la posible modificación de una obra en términos materiales, lo cual se condice con lo observado en Oyola, donde los paneles con pinturas y grabados prehispánicos fueron transformados en el tiempo. Por lo tanto, aquí cobra importancia destacar dos características de algunas obras de arte y, fundamentalmente, del arte rupestre: su perdurabilidad y su capacidad de aditividad (Aschero 1994). Estas permiten conectar y condensar tiempos y personas que no habrían tenido contacto entre sí más que a través del panel con pinturas (Aschero 2007).

Por su parte, Didi-Huberman también destaca la perdurabilidad de la imagen al mencionar que “ante ella, somos el elemento frágil, el elemento de paso” (2008:32). De este modo, se introduce en una profunda reflexión sobre la imagen en tanto objeto de tiempo complejo, en un sentido diferente del de Eco, con el anacronismo como regla antes que como excepción. Al plantear la existencia de supervivencias de un pasado latente inmerso en las imágenes, Didi-Huberman retoma una línea de investigación iniciada por el hamburgués Aby Warburg a fines del siglo XIX en donde la memoria, comprendida en términos psíquicos, hace posible la coexistencia en una imagen de temas, motivos o símbolos que la historia del arte tradicional ha ubicado en recortes cronológicos y espaciales diferentes. El ejemplo elegido por Didi-Huberman para ilustrar su exposición es el muro pintado por Fra Angelico, *Santa Conversación*, en el convento florentino de San Marcos, al cual interpreta como un objeto de tiempo complejo, que remite a motivos o rasgos de otras obras y autores distantes en el tiempo y el espacio. En palabras del autor, se trata de “un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos que conforman anacronismos” (Didi-Huberman 2008:39).

Si bien podríamos suponer ciertas similitudes en las propuestas de Eco y Didi-Huberman, la policronía de las obras de arte posee una génesis diferente según la visión de cada autor. Para el primero, las obras son transformadas en el tiempo como resultado del accionar de múltiples

actores que las modifican o reinterpretan. Es en relación con este tipo de procesos que frecuentemente se considera al arte rupestre como “obras abiertas” (Gallardo y de Souza 2008; Armstrong 2010; Gheco y Quesada 2012; Gheco *et al.* 2013). En cambio, para Didi-Huberman el fresco de Fra Angelico se constituye en montaje policrónico en el mismo acto de su creación, como el producto de un proceso mental mediante el cual el artista incluye en su obra motivos o símbolos de otros tiempos y autores. De este modo, afirma que “en algunos lapsos del presente, un artista del Renacimiento [...] habrá concretado para el futuro una verdadera constelación, hecha imagen, de tiempos heterogéneos” (2008:42). Sin embargo, solo aquellas personas entrenadas en detectar los indicios de estas policronías pueden apreciarlas.

Cada una de las propuestas delineadas más arriba supone grandes desafíos para observar las policronías de las obras de arte. Pero esta dificultad aún puede ser mayor si pensamos en la posibilidad de que existan numerosos artistas que, en el tiempo, participaron de la creación de la obra y, por lo tanto, cada uno de ellos haya combinado el montaje mental definido por Didi-Huberman con la propuesta más pragmática de Eco. Esta situación, que puede vincularse a dos formas diferentes de construcción de una imagen que producen objetos policrónicos, puede ser observada en los abrigos con arte rupestre de Oyola.

En primer lugar, porque al parecer allí los pintores retomaron figuras o temas producidos en momentos, espacios e incluso soportes diferentes (cerámica, tejidos, etc.) al confeccionar los nuevos motivos. La presencia de figuras más antiguas en el interior de los abrigos e, incluso, sobre las mismas paredes en el momento de los nuevos eventos de pintado podría sumar a esta hipótesis. Aquí adquiere sentido una noción de tradición que no se limita a la repetición pasiva de figuras, sino que destaca la capacidad activa de los individuos de introducir modificaciones, seleccionar distintas lógicas de agregado (yuxtaposición, superposición, selección de abrigos sin pinturas anteriores, etc.) y reincorporar viejos motivos en nuevos discursos pictóricos. La presencia de algunas figuras en Oyola cuyo diseño es recurrente en otras cuevas y en otros materiales –como el personaje con los brazos en alto (figura 3)– puede vincularse con tradiciones de larga duración y una amplia extensión espacial en el área valliserrana. Lo mismo puede decirse de ciertas formas de representación de camélidos con amplia dispersión en el área circundante a las Salinas Grandes (sur de Santiago del Estero y Catamarca, norte de Córdoba y este de La Rioja) (figuras 8 y 9).



Figura 3. Calco digital del motivo antropomorfo de la Cueva Oyola 24

Por otra parte, diferentes indicios permiten considerar que la historia de formación de los conjuntos rupestres de El Alto-Ancasti pudo haber sido de considerable duración. Los fechados de entre 700 d.C. y 1300 d.C. obtenidos para la cercana cueva de La Candelaria (Llamazares 1999/2000) estarían indicando no más que un segmento de esa historia regional de elaboración de conjuntos rupestres. Aunque aún no disponemos de series de dataciones que informen con mayor certeza de la completa cronología involucrada en la formación de los paneles pintados de Oyola, en la cueva 7 hemos podido identificar un mínimo de ocho eventos de pintado diferentes a partir de la combinación del análisis químico de pequeñas muestras de pinturas y el estudio de las superposiciones entre motivos (Gheco 2012). Por lo tanto, es factible pensar que aquí también pudo darse un proceso de similar duración o, como parece ser el caso, incluso más prolongado.² En tal situación, una posibilidad más cercana a la propuesta de Eco sería la de una transformación material de las paredes de los abrigos mediante la confección de nuevos motivos por parte de diferentes personas a lo largo de un período que pudo ser relativamente extenso y cuyo resultado serían verdaderos montajes policrónicos. Como en el fresco de Fra Angélico, en los paneles pintados de Oyola se esconden indicios del montaje, pero con una diferencia importante: no se trata de la labor de un único autor enfrentado al muro blanqueado, sino de varios autores que en distintos momentos se enfrentaron a la obra de otros anteriores.

Sin embargo, frente a la complejidad que supone la combinación de estos dos planos de análisis de la noción de montajes policrónicos, esta situación aún puede mostrar otras aristas. La investigación sobre las formas de construcción de los paneles pintados de Oyola revela pistas de una lógica de agregación de motivos donde el paso del tiempo o, al menos, la transformación de sus repertorios pictóricos no resulta evidente, dado que las imágenes dispuestas en paralelo sobre las rocas parecen, en cambio, corresponder a un mismo momento atemporal de ejecución. Solo una mirada en detalle con ayuda de luz artificial, cámaras de alta definición y análisis químicos de relativa complejidad pueden dar pistas de la diacronía de su ejecución, como desarrollamos en detalle en otros trabajos (Gheco y Quesada 2012, 2013; Gheco *et al.* 2013).³

Para comprender mejor esta situación, es conveniente referirnos brevemente a otros sitios arqueológicos a partir de los cuales, por contraposición, podremos reflexionar sobre las características de la policronía del arte rupestre de Oyola.

INDICIOS DE UN PROCESO

Historias superpuestas

Existen diferentes formas de articulación de los motivos de distintos momentos confeccionados sobre un mismo panel con arte rupestre. Una de estas es la superposición, tradicionalmente considerada como una línea de aproximación a la datación—aunque relativa—de las pinturas. Harris (1991) formalizó como “Ley de Superposición” el principio según el cual podemos ordenar estratigráficamente los rasgos arqueológicos mediante la observación de sus relaciones de subyacencia y suprayacencia. Sin embargo, debe considerarse que este ordenamiento implica secuencia y no cronología, ya que nada dice sobre el tiempo transcurrido entre los eventos que dieron origen a los rasgos estratigráficos considerados.

Además de su utilidad como indicador de secuencia, es importante remarcar la importancia de estudiar las lógicas de superposición para comprender las elecciones y actitudes de los ejecutantes hacia los motivos ya existentes y cuál sería la relación espacial apropiada con estos al momento de incorporar nuevos motivos. De modo general, se considera que las superposiciones (o su ausencia) y otras formas de vinculación espacial se relacionan con determinadas estrategias de incorporación o exclusión de los motivos de momentos anteriores con respecto a los nuevos

relatos pintados (Troncoso 2008). Así, el estudio de las superposiciones no solo tiene un valor metodológico para la comprensión de ciertas dimensiones de temporalidad del arte rupestre, sino que además permite aproximarnos a las formas que fueron tomando los conjuntos rupestres en el tiempo, sus transformaciones y significados.

En ciertos contextos bien conocidos, por ejemplo, los paneles con arte rupestre de Taira, en Chile, y Confluencia, en la Puna Argentina, se han identificado lógicas de agregación de motivos en el tiempo que parecen haber estado relacionadas con la superposición reiterada de las figuras.

En el caso de Taira, los motivos que conforman sus 29 paneles con arte rupestre fueron grabados y pintados en las paredes del alero y corresponden, en su mayoría, a figuras antropomorfas y zoomorfas, fundamentalmente camélidos. Su datación ha sido objeto de varios análisis, pero puede considerarse el rango temporal de 800-400 a.C. como el inicio de la confección de las primeras pinturas (Berenguer 1999). Entre las múltiples características del sitio de Taira y del estilo que toma ese nombre, a los fines de este trabajo es importante destacar la recurrencia de la superposición entre las figuras, que parecen corresponder a diferentes planos de acción.

Otro caso con características similares podría ser el del sitio denominado Confluencia en la Puna catamarqueña. Allí, Aschero (1999) describe un conjunto de diseños que, según él, recuerdan los de la serie Taira-Tulán de la región chilena de Atacama y también presentan las típicas superposiciones entre figuras. Martel y su equipo (2012) estudiaron en detalle uno de los paneles con grabados de Confluencia para definir las distintas etapas de la secuencia de su ejecución, desde momentos muy tempranos (*ca.* 2000 a.C.) hasta la invasión hispana. Aunque existió una continuidad en el uso del espacio plástico durante todo este tiempo, en algunos momentos parece haber existido una intencionalidad de ubicar las nuevas figuras en espacios antes no ocupados y, en otros, superpuestas a los motivos anteriores. Estas características, para los investigadores, estarían marcando etapas de apropiación, incorporación y resignificación de lo previo a los nuevos discursos –cuando los nuevos motivos se ubican en áreas libres– y períodos de imposición de nuevos relatos y signos –cuando las representaciones se superponen a las anteriores (Martel *et al.* 2012)–.

Nos interesa traer estos casos como ejemplos para ilustrar lógicas de agregación en las cuales se destaca la importancia de la superposición de figuras como evidencia de la transformación de los paneles en el tiempo. En este sentido, cobran relevancia para esta discusión las palabras de Berenguer (1999:24) respecto de Taira: “continuamente grabados y vueltos a grabar, pintados y repintados como ningún otro estilo en el Alto Loa, los paneles de Taira dan la sensación de obras en constante ejecución, jamás concluidas”.

Historias en paralelo: la superposición como excepción

Los ejemplos anteriores, por contraposición, nos sirven para pensar las formas de agregación de los motivos en Oyola. De los 35 abrigos y cuevas con arte rupestre que localizamos hasta el momento sobre el extenso afloramiento granítico de Oyola, no todos han sido pintados con igual profusión, pero del relevamiento de los conjuntos pictóricos surge que hay allí varios centenares de motivos que conforman, en ocasiones, abigarrados conjuntos. A pesar de este número elevado de figuras, al documentar los vínculos espaciales entre los motivos nos enfrentamos a una situación llamativa: existen muy pocos casos de superposición en relación con la cantidad de motivos y, por otro lado, estos pocos casos podrían pasar desapercibidos al observador.

Una de las cuevas con mayor cantidad de pinturas, la 7, presenta 76 motivos y solo 9 superposiciones (figura 4). Sin embargo, a partir del análisis en detalle de cada uno de estos casos, es posible apreciar que distan de ser iguales entre sí (Gheco 2012). En primer lugar, debemos distinguir aquellas superposiciones entre partes o elementos de un mismo motivo de aquellos

casos en que se superponen motivos pintados con cierta independencia en el tiempo. Salvando el buen grado de subjetividad que tiene esta diferenciación, podemos pensar que 2 de las 9 superposiciones podrían ser entre elementos de un único motivo (figura 4, n° 4 y 8). Los restantes 7 casos tampoco son iguales. Cuatro de ellos se dan entre figuras que se superponen muy pocos milímetros, siendo su observación bastante dificultosa (figura 4, n° 1a, 3, 5 y 7). Por último, de las otras tres superposiciones cuyos motivos tienen una mayor superficie de contacto, dos se realizaron entre figuras de colores similares, lo cual también genera problemas para apreciarlas (figura 4, n° 1b y 6). Solo un caso, donde se superpone un motivo antropomorfo rojo sobre otro lineal blanco, puede ser de más fácil observación (figura 4, n° 2).

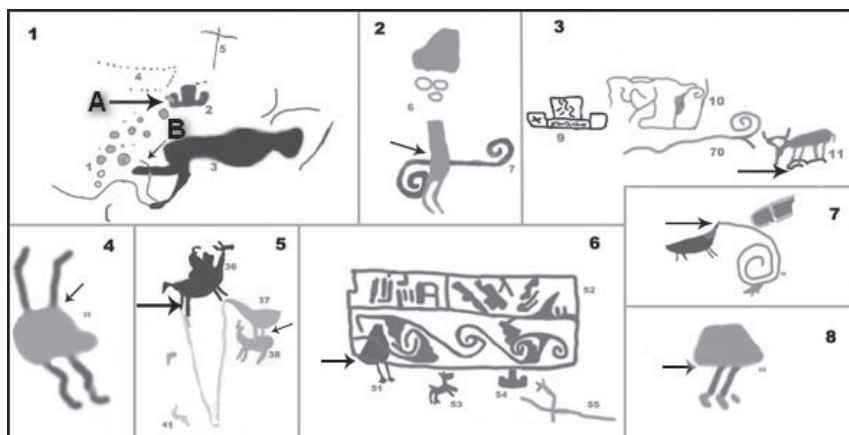


Figura 4. Calcos digitales de las superposiciones en Oyola 7. Las flechas indican el punto o área de contacto. Adaptada de Gheco y Quesada 2013

A partir de los resultados obtenidos en la cueva 7, decidimos concentrarnos en el estudio de los casos de superposición documentados en los restantes 34 abrigos de Oyola con el objetivo de observar si las pautas identificadas en esa cueva pueden extrapolarse a las demás. En primer lugar, debemos destacar la escasa cantidad de superposiciones documentadas en los otros abrigos, aunque corresponde mencionar que la localización en los últimos meses de nuevas cuevas podría generar algunos cambios en estas observaciones. Hemos relevado solo 5 casos de motivos superpuestos en las demás cuevas y aleros que han sido descritos en detalle en otro trabajo (Gheco y Quesada 2013). En líneas generales, la mayoría de estas situaciones se caracterizan por la escasa superficie de superposición entre las figuras, muchas veces de solo unos milímetros. A esto debemos sumarle la dificultad que presenta observar estos casos en motivos pintados con colores similares o bien cuando se han utilizado otras técnicas de confección, como el raspado de las capas superficiales de la roca, que tienden a disimular el agregado de figuras.

En términos generales, podríamos pensar que si bien existe una intención de vincular espacialmente las figuras agregadas, también es posible inferir que la escasez de superposiciones y la dificultad de notar las existentes podrían vincularse a un interés en no hacer evidente la diacronía de los procesos de confección o que, al menos, tuvo ese efecto.

MONTAJES

En las secciones anteriores planteamos diferentes formas en que puede comprenderse el arte rupestre de Oyola en tanto montaje policrónico. Por un lado, existe la posibilidad de que

distintos autores hayan retomado y combinado, tal como describe Didi-Huberman (2008, 2009), motivos, rasgos o temas de otros soportes o temporalidades, quizás presentes en otras cuevas, al momento de realizar las nuevas pinturas. Pero también debemos considerar la confección de estos montajes como el resultado material, no acabado, abierto, de múltiples eventos de pintado que se sucedieron en el tiempo. Si bien recién estamos comenzando a conocer estas historias de los abrigos de Oyola, hemos podido observar las evidencias de un proceso que tiende a continuar y, probablemente, a reinterpretar los paneles pintados con el agregado de nuevos motivos sin hacer evidentes estos cambios. Colores similares, diseños recurrentes y escasas superposiciones parecen haber sido algunas de las formas de lograrlo. Veamos un par de ejemplos.

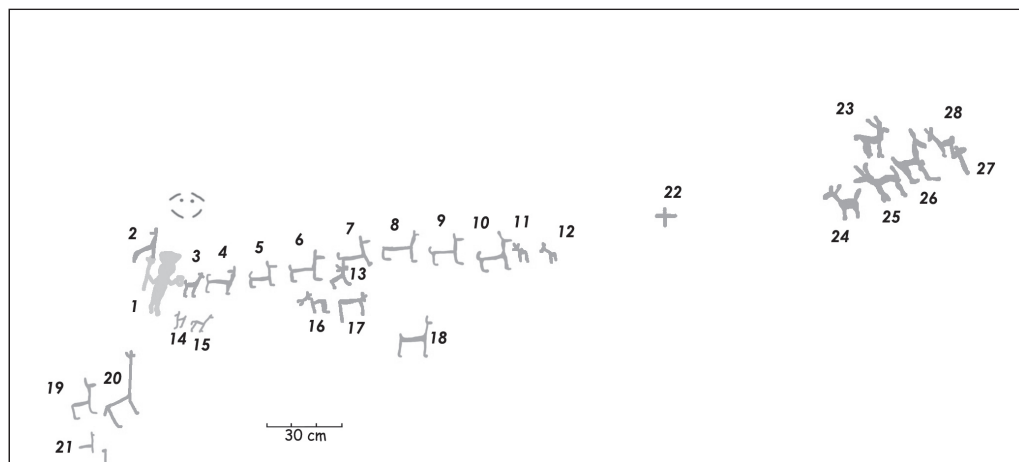


Figura 5. Calcos digitales a partir de fotografías en alta resolución de los motivos de la cueva Oyola 14

La cueva Oyola 14 es un pequeño abrigo en cuyo interior puede observarse, entre otras pinturas, una hilera de camélidos lineales de diseño ortogonal (figura 5). Otros camélidos algo diferentes se encuentran dispersos en las paredes de la cueva. Además de estas figuras, puede apreciarse un motivo bastante desleído de un personaje antropomorfo con los brazos elevados, portando objetos en las manos, de confección frontal y con las piernas semiflexionadas hacia un lado. Por último, también se observan algunos trazos en color rojizo y varios diseños grabados y/o raspados sobre la roca, algunos que se asemejan a cruces cristianas y otros a inscripciones modernas.

Comencemos a pensar la historia de este abrigo por aquellos motivos para los cuales tenemos algunos datos que nos pueden dar pistas sobre la temporalidad de su confección. Las letras y nombres raspados, incluso las posibles cruces, pueden ser atribuidas a momentos más o menos modernos (figura 5, nº 22 y 27). En cuanto al antropomorfo, su diseño puede vincularse tentativamente a la iconografía Aguada de acuerdo a la combinación de distintos elementos como la flexión de sus piernas, la portación de objetos en sus manos, la norma frontal del cuerpo, etc. (Aschero 1999, 2000) (figura 5, nº 1). En cambio, para los camélidos, tenemos menos datos. En primer lugar, sus formas no se asemejan a los diseños descritos para la iconografía Aguada, sino más bien a algunos camélidos estudiados en el norte chileno y la puna argentina y atribuidos a los períodos Tardío e Inka (Aschero 2000; Sepúlveda 2004; Troncoso 2012). Este dato, sumado a las diferencias de color con el antropomorfo –mucho más desleído y deteriorado–, nos inclinan a pensar que los camélidos podrían ser de factura posterior.

Pero la cuestión toma mayor complejidad cuando profundizamos en el análisis detallado de los camélidos de este abrigo. Si bien a primera vista todos parecen muy similares, existen un

conjunto de pequeñas, pero significativas, diferencias que nos permiten distinguir, al menos, 3 o 4 grupos. En primer lugar, podríamos considerar los camélidos lineales de diseño estrictamente ortogonal y de perfil que conforman una hilera en sentido izquierda-derecha (figura 5, nº 4 al 10) y algunos otros que conservan la misma forma pero se presentan en otras posiciones dentro del panel (figura 5, nº 14, 15, 18, 19 y 21). Por otro lado, podemos observar otro grupo de camélidos de cuerpo más corto, con dos orejas y con una leve inclinación del cuello hacia adelante cuya disposición es mucho más desordenada en las distintas paredes de la cueva (figura 5, nº 3, 11, 12, 13, 16, 17, 23, 24, 25, 26 y 28). Entre ambas formas de camélidos hemos detectado un caso de superposición (nº 7 y 13) que nos permite sostener que este último grupo podría ser anterior al conjunto de camélidos ortogonales alineados. Los resultados preliminares de algunos análisis químicos también aportan datos al respecto dado que se aprecian diferencias en la composición de las pinturas de ambos conjuntos de camélidos.⁴ Por último, podemos observar dos camélidos que se distinguen de los grupos anteriores por la técnica de confección o la proporción de las partes de su cuerpo. Uno ha sido realizado a través del raspado lineal de la pátina de la roca (figura 5, nº 2) y probablemente se trate de un motivo moderno, contemporáneo a los escritos de acuerdo a la pátina formada sobre la figura y el hecho que su pata delantera fue confeccionada algunos milímetros sobre el extremo superior de uno de los instrumentos portados por el antropomorfo. Es interesante notar que el autor de esta figura continuó con las formas de los camélidos que ya estaban pintados en la cueva. El otro camélido (figura 5, nº 20) está confeccionado mediante piqueteado de la pátina y presenta una forma diferente cuyas extremidades, sobre todo el cuello, son más prolongadas. Si tenemos en cuenta estos elementos cronológicos podríamos hipotetizar que el antropomorfo y los camélidos con dos orejas (figura 6 A, nº 1, 3, 11, 12, 13, 16, 17, 23, 24, 25, 26 y 28), aunque no necesariamente contemporáneos entre sí, parecen ser anteriores a la hilera de camélidos ortogonales con una oreja (figura 6 B, nº 4 al 10), que a su vez parecen ser anteriores al camélido raspado sobre el antropomorfo (figura 6 C, nº 2). Los camélidos 19 y 21, por la similitud morfológica, podrían ser contemporáneos a la hilera de camélidos ortogonales con una oreja. No tenemos por ahora elementos que nos permitan agregar a esta secuencia al camélido de cuello largo (nº 20).

Lo interesante aquí es que, a primera vista, uno parece estar frente a una escena (asociación de motivos) que expresa una narrativa (tema) de una tropa, en este caso acompañada por un antropomorfo, quizá un tema de pastoreo o caravana. La escasez de superposiciones y la similitud cromática, además de la primacía de las representaciones de camélidos con relativa similitud morfológica y uniformidad de tamaños, podrían hacer pensar que el tema fue anterior a la elaboración del conjunto rupestre. Sin embargo, las leves diferencias estilísticas, las distintas composiciones pigmentarias y la única y sutil superposición podrían mostrar que el tema, o su forma última, se fue conformando a lo largo del tiempo en un diálogo entre artistas que quizá no se conocieron. Por ejemplo, el aspecto disciplinado o dócil que le brinda el arreglo lineal y carácter estático de los camélidos ortogonales, que hace pensar en las caravanas representadas en ciertos sitios del período tardío, parece haber sido logrado recién en un momento avanzado de elaboración de la escena.

Otro ejemplo ayudará a ilustrar la manera en que se conformaron los montajes policrónicos de Oyola. El alero 11 presenta un conjunto rupestre integrado por una escena que muestra una hilera de camélidos y, en su extremo derecho, casi en contacto, un zoomorfo con fauces y manchas. En una posición superior hay un antropomorfo de gran tamaño (nº 7) y, a su derecha, dos camélidos de regular conservación (nº 8 y 9) (figura 7).

Si prestamos atención a la hilera de camélidos podemos notar que 4 de estos (nº 1 a 4) están representados según una modalidad bien definida: cuerpos en forma de medialuna de diseño plano, cabeza pequeña con dos orejas y las cuatro extremidades dibujadas con trazos finos poniendo especial atención en la representación de los dos dedos. A diferencia de la actitud estática de los

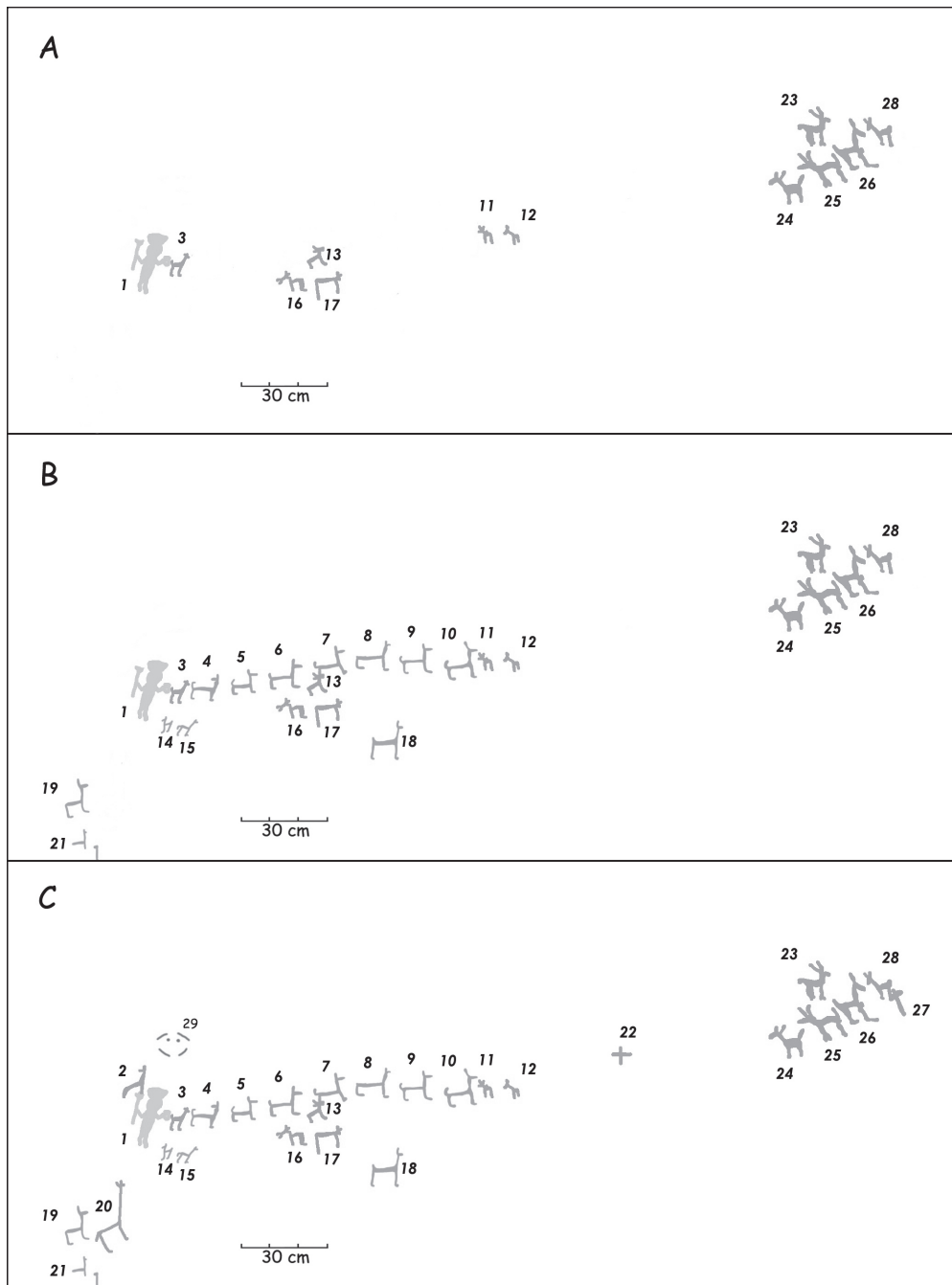


Figura 6. Secuencia hipotética de pintado del abrigo Oyola 14

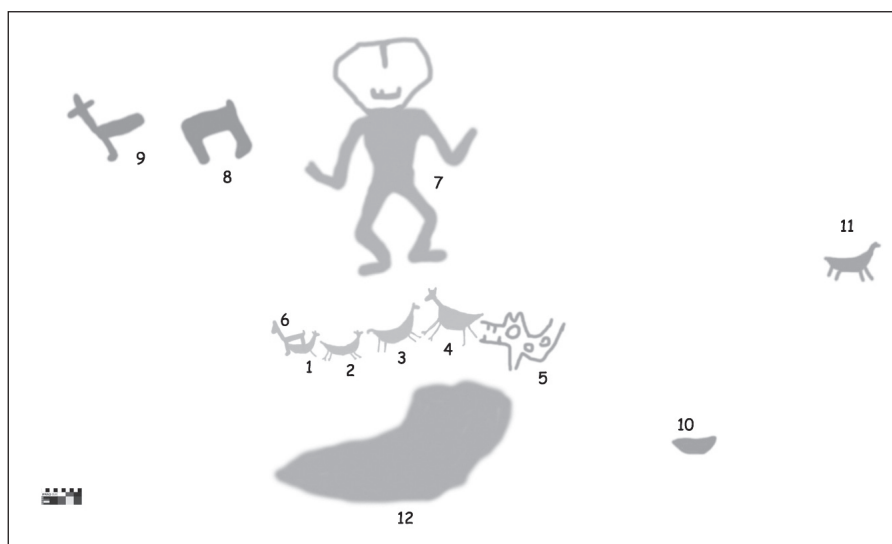


Figura 7. Calcos digitales a partir de fotografías en alta resolución de los motivos de la cueva Oyola 11

camélidos de la cueva 14, que describimos anteriormente, estos se muestran en actitud dinámica de carrera. En el extremo izquierdo de la hilera, claramente superpuesto al último camélido de cuerpo de medialuna, se dibujó un camélido diferente (n°6), similar a algunos de los descriptos en la cueva 14 (figura 5, n° 4 a 10). El zoomorfo de la derecha (n° 5) presenta similitudes con algunas representaciones del “jaguar” de estilo Aguada y, a diferencia de los camélidos de cuerpo de medialuna, está confeccionado con un diseño lineal.

La escena parece mostrar un tema de predación: el jaguar persigue a los camélidos en fuga. Resulta muy poco evidente que el tema original haya podido haber sido otro ya que los camélidos con cuerpo de media luna parecen haber estado allí antes que el jaguar fuera pintado y claramente son más antiguos que el camélido (n° 6) que se superpone a uno de ellos. Esta relación de superposición (camélido con cuerpo de medialuna subyaciendo a un camélido ortogonal) es clara en este caso y se repite en la cueva 7, aunque allí la superficie de contacto entre los motivos es mucho menor. Los camélidos con cuerpo de media luna podrían ser muy antiguos, quizá de los primeros motivos pintados en las cuevas del este catamarqueño. Su distribución se extiende también a vastas áreas en torno a las Salinas Grandes por el norte de Córdoba y este de La Rioja (Recalde y Pastor 2011) y es probable que fueran elementos de diseño compartidos por las sociedades de esta región circumsalina antes que tomaran trayectorias históricas con marcadas diferencias a partir del primer milenio d.C.⁵ Falta aún confirmar esta asignación temporal mediante dataciones directas, pero el hecho de que no halláramos ningún caso en el cual fueran los camélidos con cuerpo de medialuna los superpuestos a cualquier otro motivo podría considerarse un apoyo adicional a esa hipótesis cronológica.⁶ Por otra parte, otros indicios podrían sustentar la diacronía entre el jaguar y los camélidos de cuerpo de media luna en el alero Oyola 11. A nivel regional, la asociación entre estos motivos no es recurrente, pero en los casos en que se vinculan en un mismo panel, como en La Piedra con Pinturas de El Taco (figura 8) y El Cajón, los felinos son bastante diferentes en su morfología y también en el modo de construcción de la imagen ya que en esos casos son, como los camélidos en cuestión, de confección plana y no lineal, como en el caso que estamos discutiendo. Entonces, parece bastante plausible que la escena original haya sido solo la hilera de camélidos con cuerpo de medialuna, que es, por otra parte, muy similar a la escena hallada en la cueva 15 de Oyola (figura 9). Se trataría entonces

de un tema de una tropa de camélidos que luego es transformada en uno de predación con el agregado del jaguar de estilo Aguada.



Figura 8. Calcos digitales a partir de fotografías en alta resolución de los motivos del sitio La Piedra con Pinturas de El Taco

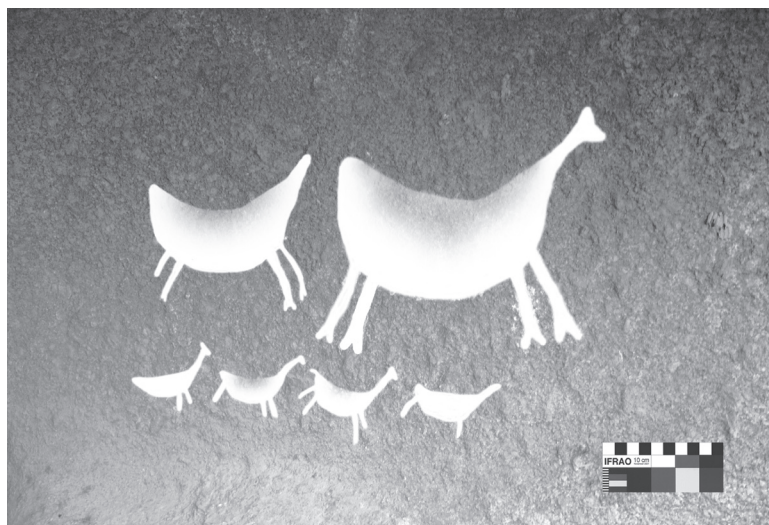


Figura 9. Calcos digitales a partir de fotografías en alta resolución de los motivos de camélidos del abrigo Oyola 15

Finalmente, el agregado del camélido ortogonal superpuesto en el extremo izquierdo de la hilera viene a completar el arreglo lineal de este sector del conjunto de Oyola 11. El gran antropomorfo y los dos camélidos a la izquierda, que se disponen en posición superior al conjunto que acabamos de describir, podrían ser contemporáneos del jaguar. El primero corresponde a una modalidad de diseño afín al estilo Aguada (González 1977; Aschero 1999, 2000), mientras que los segundos presentan morfología y forma de confección bien definida⁷ que aparecen recurrentemente en asociación con aquella clase de antropomorfos, como en la cueva 13 (figura 10).



Figura 10. Calcos digitales de algunos motivos de camélidos y antropomorfo de Oyola 13

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES. TRES FUENTES DE INCERTIDUMBRE: ESTILO, MEMORIA Y TIEMPO

Seguramente las asignaciones cronológicas de los estilos de los motivos de Oyola deberán ser afinadas mediante dataciones directas. Sin embargo, lo que queremos destacar aquí con la ayuda de los casos descritos es, por un lado, la existencia de estos procesos de conformación de montajes policrónicos, pero más importante aún, la voluntad de los sucesivos pintores de entrar en diálogo con sus pares más antiguos. Esto parece haber sucedido mediante la vinculación espacial de los nuevos motivos con los ya existentes, conformando conjuntos articulados a modo de escenas. Debe destacarse además, que en tales casos parece haberse tomado como punto de partida un tema ya planteado para, mediante un nuevo elemento agregado, enfatizar o modificar aquel argumento original, del modo en que lo hizo tiempo después el interlocutor de P. Pérez.

Esta situación nos enfrenta a una fuente de incertidumbre vinculada al valor de la noción de estilo para el análisis del significado de los conjuntos rupestres. Planteamos esto para referirnos al caso de los abrigos de la sierra de El Alto-Ancasti, y en particular de Oyola, pero quizás resulte relevante para muchos otros sitios. Como vimos, desde el comienzo de las investigaciones del arte rupestre del este catamarqueño, el principal interés estuvo puesto en la asignación cronológico-

cultural de los motivos ya que esto podría proporcionar dos aparentes ventajas para abordar su estudio. Por un lado, permitiría definir una etapa, período o época dentro de la cual agrupar figuras de relativa sincronía, lo cual podría evitar incorporar al análisis elementos correspondientes a otros tiempos, racionalidades, culturas, etc. Por otra parte, proporcionaría contextos de interpretación más amplios relativos a formas económicas, políticas e ideológicas contemporáneas. Por ejemplo, para aquellos motivos asignables a la Cultura de La Aguada, se propuso que debían ser interpretados en relación con un chamanismo incrementado, procesos de integración regional o consolidación de estructuras políticas centralizadas (González 1977, 1998; Gudemos 2003, entre otros).

Sin embargo, en relación con la primera de estas cuestiones, hemos visto que en tanto montajes policrónicos, los anacronismos son constitutivos de los contextos de significación (Didi-Huberman 2008) toda vez que participan activamente de esos diálogos que en el tiempo dieron origen y forma a muchas escenas y parecen haber actuado entonces como argumentos a partir de los cuales se desarrollaron los nuevos temas. Los artistas de Oyola incorporaron elementos anteriores que quizá no eran específicos del modo de hacer vigente en ese momento en particular, pero que continuaron ejerciendo agencia al ser reincorporados a la vida social y resignificados mediante el agregado de nuevos motivos en estos nuevos contextos de significación. Esta situación indica que si bien puede considerarse al estilo, desde una perspectiva metodológica del análisis formal, como una herramienta para desentrañar los procesos históricos de confección de los conjuntos rupestres, desde una visión histórica más pragmática resalta el carácter plástico, inestable y permeable de esta noción. Los anacronismos, entonces, no son en Oyola anomalías que deban ser eliminadas o minimizadas mediante recursos metodológicos, sino elementos constitutivos de los conjuntos rupestres que deben ser considerados teóricamente y explicados históricamente.

En relación con el segundo aspecto, resulta innegable que los procesos de confección de los montajes policrónicos de Oyola se produjeron en el marco de sucesivas estructuras políticas, sociales y económicas de escala regional y de largo término y que, en alguna medida, los sentidos movilizados en cada episodio de pintado estaban en relación con estas. Sin embargo, resulta al mismo tiempo claro que hay otras escalas actuantes en cada episodio concreto de producción del arte rupestre, que son mucho más restringidas y contingentes, las cuales se resolvían frente al panel, en los efímeros microcosmos en los cuales distintas generaciones de pintores entraban en diálogo reincorporando motivos específicos, articulando escenas concretas y, al mismo tiempo, transformando sus sentidos. Por cierto, entonces, que una comprensión cabal de los procesos de formación de los montajes policrónicos de Oyola no será encontrada en aquellas escalas estructurales ni en estas otras contingentes, sino en la negociación, en los planos de fricción entre ellas, allí donde resultó posible y apropiado que los camélidos con cuerpo de medialuna escaparan de las fauces del jaguar Aguada.

Otra fuente de incertidumbre se vincula al reconocimiento de la importancia de comprender los vínculos entre estos procesos de pintado de los abrigos y la construcción de la memoria colectiva de estos grupos. Varios autores han expuesto la posibilidad de que el arte rupestre haya tenido un rol importante como parte de distintas técnicas mnemónicas (Van Dyke y Alcock 2003; Armstrong 2010; Martel *et al.* 2012; Pastor 2012; entre otros). En particular, Severi (2010) remarcó los vínculos entre la narrativa ritual y las pictografías y, sobre todo, el grado de necesidad mutua que tienen una y otra forma de expresión de la memoria. Para perdurar la oralidad necesita de referentes duraderos y las pictografías buscan ser significadas, invitan permanentemente a la interpretación. Sobre esto resulta de interés la vinculación entre la historia de formación de los conjuntos rupestres de Oyola y la construcción de memorias colectivas, ya que surge allí otra fuente de incertidumbre que resumimos en la siguiente pregunta: ¿qué posibilidades de perduración tienen narrativas que se articulan a, o son evocadas por, referentes materiales que son ellos mismos transformados a través del tiempo, como vimos que sucedió en Oyola? Posiblemente pocas a largo plazo y, por consiguiente, debemos considerar que sufrieron transformaciones en el

tiempo. Pero también debemos advertir que, aunque las narrativas orales o gestuales son siempre actuales ya que se realizan en el efímero acto de la enunciación o la performance, conservaron un aparente origen ancestral ya que aparecen evocadas por referentes materiales cuya génesis aparenta distar en el tiempo. Y, además, aparecen como primigenias ya que refieren a objetos cuyas transformaciones no son evidentes. Entonces bien, las pictografías de Oyola pudieron resultar medios eficaces para la construcción de memoria histórica por parte de quienes participaban de las actividades involucradas en la significación del arte rupestre; pero podría ser el caso de que esa construcción de la memoria no implicara necesariamente la perduración de narrativas históricas a lo largo del tiempo, sino la permanente vinculación de las cambiantes interpretaciones a un pasado atemporal, a un orden invariable, a través de la incorporación disimulada de los nuevos motivos. Paneles que se transforman pero conservan un aspecto de unidad que crean espacios donde persiste la sensación de lo inmóvil y primigenio que usualmente rodea la construcción de la memoria y, específicamente, los lugares que la albergan (Klein 2008).

Por último, una tercera fuente de incertidumbre resulta del desplazamiento temporal de la racionalidad de las prácticas de ejecución de pinturas en los abrigos de Oyola. Si fueran ciertas nuestras apreciaciones sobre los procesos de elaboración de los conjuntos rupestres como montajes policrónicos que generan anacronismos, entonces podríamos estar frente a esquemas de tiempo que no tienen una estructura lineal del modo pasado-presente-futuro, como supone la temporalidad occidental moderna que forzosamente introdujimos al comienzo de este artículo para llamar la atención sobre la complejidad del breve diálogo de P. Pérez con su interlocutor anónimo. Tampoco se nota la elaboración de estructuras cíclicas de tiempo, como podemos imaginar que estaban presentes, por ejemplo, en las prácticas agrícolas que, sin embargo, no tenían lugar en el espacio donde se ubican las cuevas con pinturas. Más bien, pareciera que no hay una estructura de tiempo. Una vez iniciado el proceso histórico de elaboración de los conjuntos rupestres, cada evento de pintura tenía la capacidad de actualizar los viejos diseños y, en el mismo movimiento, preterizar los nuevos al referirlos a aquellos temas que ya estaban presentes allí. Para enfatizar esto señalaremos que en algunos casos pareciera que los procesos dialógicos de formación de los conjuntos rupestres se hubieran iniciado antes de las primeras pinturas puesto que puede sostenerse que el primer diálogo debió ser directamente con las rocas. Esto se aplica en un sentido general, al momento de seleccionar cuáles cuevas serían pintadas, que no lo fueron todas, o en qué lugar de las paredes se ubicarían los motivos y también en situaciones más específicas y concretas. Tal es el caso, por ejemplo, de la cueva 8 donde una gran serpiente surge desde una grieta en la roca para terminar introduciéndose en otra habiendo, entonces, un argumento –las grietas– anterior a la primera pintura (figura 11).

A lo largo de este trabajo hemos descripto varias formas de comprender el arte rupestre de Oyola en tanto montaje policrónico y algunas de las consecuencias que se derivan de la aplicación de este concepto en relación con las nociones de tradición, estilo y memoria. Llegados a este punto, conviene preguntarnos ¿qué tienen en común el episodio de P. Pérez, con el que comenzamos el trabajo, y los paneles pintados de Oyola 11 y 14? ¿Qué los diferencia?

Más allá de los significados particulares que debieron haber tenido las pinturas, ambos casos son la expresión material de un proceso que condensa tiempos y personas diferentes. Si bien esto es posible como un acto mental y mnémico, similar a lo descripto por Didi-Huberman, en Oyola parece haber ocurrido también como el resultado de una historia de agregado de motivos en el tiempo. En cada situación, los ejecutantes de las pinturas debieron negociar con los motivos anteriores, exponer sus necesidades presentes y sus expectativas a futuro. En cada evento de pintado parece retomarse un diálogo que se expresa sobre las rocas, que es transformador, pero aparenta continuidad, que se produce en la cuestionable arbitrariedad de la práctica, pero que se legitima al ser desplazado del presente.



Figura 11. Calcos digitales de los motivos del alero Oyola 8. Nótese la vinculación entre los motivos de serpientes y las grietas y oquedades de la roca

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación fue conducida desde la Escuela de Arqueología de la Universidad Nacional de Catamarca y, más recientemente, también desde el Centro de Investigación y Transferencia de Catamarca (CONICET/UNCA). Deseamos agradecer a Carlos Barot, Omar Burgos y Marcos Gastaldi por haber participado de las tareas de campo y a los pobladores de Oyola por recibirnos y ayudarnos en todo lo que necesitamos. Las fotografías digitales utilizadas para hacer los calcos fueron realizadas por Oscar Dechiara. Este trabajo fue realizado gracias al financiamiento de la National Geographic Society (*Young Explorers Grant 9465-14*), la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Catamarca, la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica y el Fondo Nacional de las Artes. Agradecemos los valiosos comentarios de Andrés Troncoso, Inés Gordillo, Pablo Cruz y Mara Basile. La responsabilidad de lo dicho en este trabajo sigue siendo de los autores.

NOTAS

- ¹ Debemos destacar la distancia que separa el arte rupestre de las obras consideradas como parte del arte tradicional post-iluminista. Diferentes autores, desde las más variadas disciplinas, se han encargado de revisar estas diferencias, por lo que remitimos a los lectores a algunas de estas obras: Bovisio 1992; Colombres 2005; Lagrou 2007, 2010. Sin embargo, en esta ocasión queremos remarcar que el arte rupestre, al igual que muchos de los objetos de arte tradicionales, comparten como característica la capacidad de condensar distintos tiempos.
- ² Más adelante discutiremos sobre la asignación cronológica de ciertos motivos.
- ³ Los análisis químicos fueron realizados a través de las técnicas de Microscopía Electrónica de Barrido - Energía Dispersiva (MEB-EDS) y Espectrometría Infrarroja por Transformada de Fourier (FT-IR) en las instalaciones del INTI-Buenos Aires por el doctor Gabriel Ybarra y la licenciada Andrea Poliszuk. Para más detalles, consultar Gheco *et al.* 2013.

- 4 Los análisis de las mezclas pigmentarias fueron realizados mediante Espectrometría Infrarroja por transformada de Fourier (INTI) y Espectroscopia de Raman (Facultad de Química, Universidad Nacional del Litoral). Ambas técnicas revelan diferencias considerables en la intensidad de las bandas de carbonato de calcio entre las pinturas de los motivos superpuestos 7 y 13 de Oyola 14.
- 5 Nos referimos en particular a los procesos de elaboración de los notables paisajes aldeanos agrícolas presentes en las serranías de El Alto-Ancasti a partir, al menos, de la segunda mitad del primer milenio d.C. (Quesada *et al.* 2012; Gordillo *et al.* 2013) que, en cambio, están ausentes –al menos en tal magnitud– en los otros sectores señalados.
- 6 Otros elementos que podrían apoyar la idea de una mayor antigüedad de los camélidos con cuerpo de medialuna es la actitud dinámica de escape y el hecho de que, en algunos casos, como el de la figura 9, aparecen distinciones en las tonalidades del cuerpo y el abdomen del animal; por esto, es posible que se trate de especies silvestres (guanacos o vicuñas) y no domésticas (llamas).
- 7 Corresponde al grupo 3 de Gheco y Burgos (2012). Se trata de figuras de camélidos cuyo tamaño es dos o tres veces superior al de los demás diseños formales, aproximadamente 50 a 60 cm de alto. Estos motivos fueron confeccionados a partir de un diseño plano de perfil, con solo dos patas y una o dos orejas. La cola se encuentra arqueada hacia abajo y el cuerpo posee una curvatura en la zona del vientre. Este diseño representa el 15,8% del total de los camélidos de Oyola (n=114) y, en la mayoría de los casos, se encuentra vinculado con personajes antropomorfos a partir de un lazo, recordando el tema del pastor y la llama mencionado por Aschero (2000) para sitios de la Puna.

BIBLIOGRAFÍA

- Armstrong, F.
2010. Arte rupestre como memoria. Una aproximación teórica. *Actas del VIII Simposio Internacional de Arte Rupestre*. Tucumán, UNT.
- Aschero, C.
1994. De cómo interactúan emplazamientos, conjuntos y temas. *Actas y Memorias del XI Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. Tomo XIII (1/4): 17-28. San Rafael.
1999. El arte rupestre del desierto puneño y el noroeste argentino. En J. Berenguer (ed.), *Arte rupestre en los Andes de Capricornio*. 97-134. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino.
2000. Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña. En M. Podestá y M. De Hoyos (eds.), *Arte en las rocas*. 16-54 Buenos Aires, SAA.
2007. Íconos, huancas y complejidad en la Puna Sur Argentina. En A. Nielsen; M. C. Rivolta; V. Seldes; M. Vázquez y P. Mercolli (eds.), *Producción y circulación prehispánicas de bienes en el sur andino*: 135-165. Córdoba, Brujas.
- Berenguer, J.
1999. El evanescente lenguaje del arte rupestre en los Andes atacameños. En J. Berenguer (ed.), *Arte rupestre en los Andes de Capricornio*: 9-56. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Bovio, M. A.
1992. Obras de arte cuando el arte no existía. *Las artes en el debate del quinto centenario. IV Jornadas de Teoría e Historia del Arte*: 42-46. Buenos Aires, FFyL, UBA.
- Calomino, E.
2009. El arte rupestre en el área oriental de Catamarca: el sitio Piedra Pintada (Dpto. El Alto). Trabajo presentado en las *VIII Jornadas de Jóvenes Investigadores en Ciencias Antropológicas*. Buenos Aires.
- Colombes, A.
2005. *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.

De la Fuente, N.

1969. La Cultura de la Aguada: nuevos aportes para su estudio. *Diario La Prensa* 23/11. Buenos Aires.

De la Fuente, N., E. Tapia y J. Reales

1982. *Nuevos motivos de arte rupestre en la Sierra de Ancasti, Provincia de Catamarca*. Universidad Nacional de Catamarca, Dpto. de Educación Prehistoria y Arqueología. Pp. 13-28. Catamarca.

Didi-Huberman, G.

2008. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, AH Editora.

2009. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada Editores.

Eco, U.

1992 [1962]. *Obra abierta*. Barcelona, Planeta-Agostini.

Gallardo, F. y P. De Souza

2008. Rock Art, Modes of Production, and Social Identities during the Early Formative Period in the Atacama Desert (Northern Chile). En I. Domingo Sanz, D. Fiore y S. K. May (eds.), *Archaeologies of Art. Time, Place and Identity*: 79-98. California, Left Coast Press.

Gheco, L.

2012. Una historia en la pared. Hacia una visión diacrónica del arte rupestre de Oyola. Tesis de Licenciatura inédita. Escuela de Arqueología, Universidad Nacional de Catamarca.

Gheco, L. y O. Burgos

2012. ¿Por qué esos motivos se parecen tanto? Dilemas en el estudio del arte rupestre prehispánico de la Sierra de Ancasti (Catamarca, Argentina). Trabajo presentado en el *10º Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica Visual*. Buenos Aires.

Gheco, L. y M. Quesada

2012. El arte rupestre de Oyola: un caso de narrativas superpuestas. *Aportes Científicos desde Humanidades* 9: 228-244.

2013. Montajes policrónicos en el arte rupestre prehispánico de Oyola, Provincia de Catamarca, Argentina. En S. Dolinko, S. Szir y M. Baldasarre (eds.), *Las redes del arte. Intercambios, procesos y trayectos en la circulación de las imágenes*: 149-160. Buenos Aires, CAIA.

Gheco, L., M. Quesada, G. Ybarra, A. Poliszuk y O. Burgos

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*. Vol. 43. N° 2: 353-368.

Gramajo, A. y H. Martínez Moreno

1978. Otros Aportes al Arte Rupestre del Este Catamarqueño. *Antiquitas* XXVI-XXVII: 12-17.

González, A. R.

1977. *Arte Precolombino de la Argentina*. Buenos Aires, Filmediciones Valero.

1998. *Cultura La Aguada. Arqueología y diseños*. Buenos Aires, Filmediciones Valero.

Gordillo, I., E. Calomino, L. Eguía, V. Zucarrelli, B. Vindrola, L. Milani, C. Prieto y S. Bocelli

2013. Investigaciones Arqueológicas en la vertiente oriental de la Sierra El Alto-Ancasti (Depto. El Alto, Catamarca). *Actas del XVIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. Mesa de Comunicaciones 1: “Noroste Argentino”. 449-450. La Rioja, Universidad Nacional de La Rioja.

Gudemos, M.

2003. ¿Una danza de integración regional en las pinturas rupestres de La Salamanca? *Revista Española de Antropología Americana*. Vol. 33: 83-119.

Harman, J.

2008 [2005]. Using Decorrelation Stretch to Enhance Rock Art Images. Disponible en: <http://dstretch.com/AlgorithmDescription.html>

Harris, E.

1991. *Principios de estratigrafía arqueológica*. Barcelona, Crítica.

Hedges, R., C. B. Ramsey, G. J. Van Klinken, P. B. Pettitt, C. Nielsen-Merch, A. Etchegoyen, J. Fernandez Niello, M. T. Boschín y A. M. Llamazares

1998. Methodological Issues in the ¹⁴C Dating of Rock Paintings. Proceedings of the 16th International ¹⁴C Conference. *Radiocarbon* 40(1): 35-44.

Klein, I.

2008. *La ficción de la memoria. La narración de historias de vida*. Buenos Aires, Prometeo.

Lagrou, E.

2007. *A Fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Acre)*. Topbooks, Rio de Janeiro.

2010. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. *Proa, Revista de antropología e arte*. Vol. 1. N° 2: 1-26 Universidade Estadual de Campinas.

Llamazares, A. M.

1993. *El arte rupestre de los parajes La Tunita y La Toma, ladera oriental de la Sierra de Ancasti, Catamarca*. [On-Line] [Consultado el 9-8-2011] Disponible en: www.desdeamerica.org.ar/textos_arte.html.

1999/2000. Arte rupestre de la cueva La Candelaria, Provincia de Catamarca. *Publicaciones Arqueología* 50.

Martel, A., S. Rodríguez Curletto E. Del Bel

2012. Arte rupestre y espacios de memoria: Las representaciones del sitio Confluencia (Antofagasta de la Sierra, Catamarca, Argentina). *Revista Chilena de Antropología* N° 25. 121-162.

Nazar, D. C.

2003. Parque Arqueológico La Tunita. Puesta en valor integral del arte rupestre de la Sierra de Ancasti. Tesis inédita para optar al grado de Magíster en Conservación del Patrimonio. Universidad Internacional de Andalucía, España.

Nazar, C., L. Gheco y C. Barot

2012. Avances en la documentación del sitio La Tunita (Catamarca, Argentina). *Comechingonia* 16.

Pastor, S.

2012. Arte rupestre del norte de Guasapampa y Serrezuela. Construcción del paisaje y reproducción social en las Sierras de Córdoba (Argentina). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Vol. 17. N° 1: 95-115.

Podestá, M., A. Ré, A. y G. Romero Villanueva

2011. Visibilizando lo invisible. Grabados históricos como marcadores idiosincráticos en Ischigualasto. En L. Núñez Atencio y A. Nielsen (eds.), *En ruta: arqueología, historia y etnografía del tráfico surandino*. 341-372 Córdoba, Brujas.

Quesada, M. y L. Gheco

2011. Modalidades espaciales y formas rituales. Los paisajes rupestres de El Alto-Ancasti. *Comechingonia* 15: 17-37.

Quesada, M., M. Gastaldi y G. Granizo

2012. Construcción de periferias y producción de lo local en las cumbres de El Alto-Ancasti. *Relaciones* 37 (2) 435-456.

Recalde, A. y S. Pastor

2011. Variabilidad y dispersión de los diseños de camélidos en el occidente de Córdoba (Argentina). Circulación de información, reproducción social y construcciones territoriales prehispánicas. *Comechingonia* 15: 93-114.

Segura, A.

1970. Pictografías de Catamarca. *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Catamarca*. Años 1962-68. Catamarca.

Sepúlveda, M.

2004. Esquemas visuales y emplazamientos de las representaciones rupestres de camélidos del Loa Superior en tiempos incaicos. ¿Una nueva estrategia de incorporación de este territorio al Tawantisyu? *Chungara, Revista de Antropología Chilena*. Vol. 36. N° 2. 439-451.

Severi, C.

2010. *El sendero y la voz. Una antropología de la memoria*. Buenos Aires, Editorial Sb.

Troncoso, A.

2008. Arquitectura imaginaria y ritualidad del movimiento: arte rupestre y espacio en el cerro Paidahuen, Chile central. En F. Acuto y A. Zarankin (eds.), *Sed non Satiata II* 277-301. Córdoba, Brujas.

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*. Vol. 17, N° 1. 75-93.

Van Dyke, R. y S. Alock

2003. *Archaeologies of Memory*. Oxford, Blackwell.