

## APUNTES SOBRE EL MOVIMIENTO Y SU EXPRESION EN EL ARTE RUPESTRE DEL NORTE DE CHILE

Francisco Gallardo\*

### RESUMEN

Los atributos de animación o movimiento en arte rupestre se han limitado a la presencia o ausencia de movimiento. La presente nota explora en el amplio campo de soluciones gráficas relativas a este atributo, como un modo de contribuir a los conceptos analíticos relativos a la arqueología del arte rupestre.

*Palabras claves: Arte rupestre, sistemática, animación o movimiento.*

### ABSTRACT

Animation or movement attributes in rock art have been limited to the presence or movement absence. The present notices it explores in the broad field of graphic solutions to this attribute, as a way of contributing to analytic concepts in archaeology of the rock art.

*Key Words: Rock art, systematic, animation or movement.*

Las expresiones de movimiento en el arte rupestre suelen ser denominadas mediante el término dinámico, como algo opuesto a rígido o sin movimiento (p.ej. Núñez y Briones 1967-1968 y Niemeyer 1972). Poca duda cabe que esta distinción es correcta, aunque insuficiente, pues no da cuenta de los múltiples recursos visuales que los artistas del pasado crearon para expresar la cinética del cuerpo en humanos y animales. Leroi-Gourhan (1984) fue quizás uno de los pocos aventajados en apreciar las sutilezas expresivas de este campo al que llamaba animación: "la traducción en imágenes del movimiento de los seres vivos" (*Op.cit.*: 145). En sus estudios del arte paleolítico europeo, él reconoció al menos tres tipos de animación, – simétrica, coordinada y simétrica en flexión –, de acuerdo a los distintos arreglos gráficos para las patas de los animales y, que sirvieron al pintor para expresar galope, caminata y descanso o agonía. Para otros estados del movimiento, en la que otras partes del animal (cabeza, cuello, cuerpo y cola) permitían formular la acción, Leroi-Gourhan acuñó el concepto de animación segmentaria. Desafortunadamente, dadas las características de su universo de estudio, sus proposiciones se restringieron a los animales, quedando fuera aquellas relativas a los humanos.

A pesar que el trabajo mencionado estuvo orientado a la taxonomía y no específicamente a los aspectos visuales del arte rupestre, Leroi-Gourhan proporcionó importantes elementos al problema de la imagen y el movimiento, pues los atributos relevantes a la plástica de la acción suelen estar depositados en el tronco y/o las extremidades. Estos atributos no están ausentes en pinturas y grabados del norte de Chile, región donde los distintos efectos de movimiento pueden ser agrupados en tres grandes conjuntos: a) aquellos que afectan a las extremidades inferiores, b) aquellos que afectan a las extremidades superiores y c) aquellos que involucran el tronco y las extremidades.

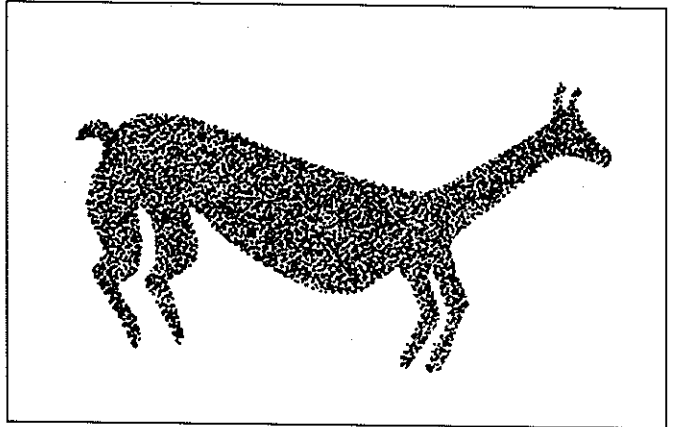
a) La expresión visual para caminar o correr entre los registros rupestres en el norte de Chile suele ser numerosa. La figura humana en movimiento aparece propulsada por las piernas y balanceada por los brazos, que como sabemos junto al tronco y la cabeza forma parte de la cinética de la locomoción bípeda (p.ej. Ayyappa 1997). En un panel localizado en la confluencia de los ríos Salado y Caspana, una de las varias representaciones humanas que corren cercando una manada de camélidos, aparece con una pierna flectada hacia delante con un

\* Arqueólogo. Museo Chileno de Arte Precolombino. Casilla 3657, Santiago. E-mail: fgallardo@museoprecolombino.cl

pie en el piso y la otra flectada en la dirección y ángulo contrario, indicando la liberación del impulso. Los brazos en flexión se proyectan hacia delante y atrás, mientras el tronco se inclina ligeramente en la dirección del movimiento en un intento de expresar la eficiencia de la energía necesaria para este desempeño (Figura 1). Cuando el artista quiso traducir visualmente una mayor velocidad, normalmente extendió el arco producido entre las piernas, y correlativamente entre muslos y pantorrillas. En cuanto a los animales, que en esta región es dominada por los camélidos, la locomoción es también indicada por la posición de las patas, aunque logrando un efecto de realidad menor que en los humanos debido al trabajo plano y bidimensional de la imagen, donde la ausencia de un plano posterior o escorzo impide representar el entrecruzamiento natural de las extremidades requerido para esta tarea. Entre las mejores obras pictóricas que exhiben este tipo de movimiento, caben destacar aquellas registradas en la sierra de Arica y la región atacameña (ver Niemeyer 1972 y Gallardo, Sinclair y Silva 1999) (Figura 2).



**Figura 1.** Personaje corriendo. Ocre rojo y amarillo. Confluencia ríos Salado y Caspana, Región de Antofagasta (Dibujo Bernardita Brancoli).

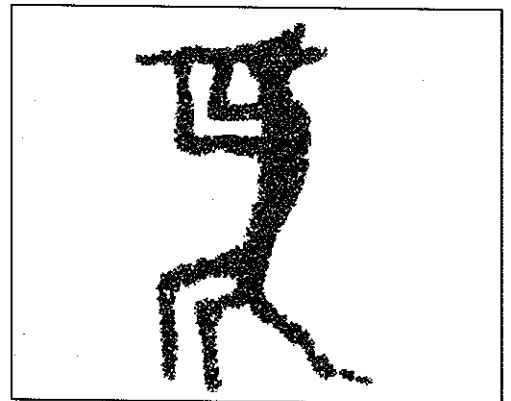


**Figura 2.** Camélido corriendo. Ocre ojo. Cunturchucuña, Región de Tarapacá (Niemeyer 1972: fig. 24).

b) La representación del movimiento con especial indicación de las extremidades superiores, es menos frecuente, aunque bastante efectiva como la registrada en una pareja de personajes semi encucillados del sitio Taira (Loa superior), que muestran sus troncos curvados y cuyos brazos se levantan sobre un objeto circular, en una acción semejante a la de golpear un tambor (Figura 3). Una maniobra distinta, realiza el zorro que parece soplar un aerófono en los sitios de Tarapaca 47, Ariquilda y Huancarane, cuyos brazos se flectan hacia arriba convergiendo hacia un objeto alargado a la altura de su hocico (Espinoza 1996) (Figura 4). Algo más popular, y técnicamente más simple, son aquellas figuras que –aunque representadas en reposo– levantan un brazo que se extiende desde el hombro describiendo un ángulo recto (ver Niemeyer 1968).



**Figura 3.** Personajes percutiendo un tambor (?). Grabado y ocre rojo. Taira, Región de Antofagasta. (Fotografía F. Gallardo).



**Figura 4.** Zorro y aerófono. Grabado. Huancarane, Región de Tarapacá (Niemeyer y Schiappacasse 1981: fig. 13b).

c) Los recursos plásticos para crear la ilusión de movimientos que afectan tronco y extremidades, son probablemente los más complejos, pues supone un trabajo con un mayor número de atributos y un tipo de distribución sobre el espacio que se adecúa a la cinética general del movimiento corporal. Como en el conjunto anterior, estas representaciones son escasas aunque de extraordinaria factura y no poca variedad. En la misma escena de la confluencia entre los ríos Salado y Caspana mencionada, uno de los cazadores se dispone a arrojar un arma, la que sostiene en el extremo distal de su brazo derecho flectado hacia atrás. El momento cinético es visualmente indicado mediante distintas posiciones del cuerpo, el tronco inclinado en la dirección del movimiento, la pierna derecha – de la que se conserva sólo el muslo – se extiende por detrás del cuerpo para servir de fuerza suplementaria. La pierna izquierda – al igual que el brazo libre que sostiene un manajo de dardos – se proyecta hacia adelante simulando el balance apropiado a esta particular acción (Figura 5).

En varios sitios de arte rupestre del norte de Chile se ha representado a un personaje pertigando una balsa (Mostny y Niemeyer 1983). El balseiro de Taltape, por ejemplo, se halla de pie sobre la embarcación, su tronco aparece curvado y sus piernas flectadas hacia delante, al tiempo que sus brazos en flexión rematan en una pértiga por delante de su cuerpo (Figura 6). Un segundo personaje en el mismo panel, fue ejecutado siguiendo una postura análoga. Sin embargo, la ausencia de otros referentes, sumado a la posición de los brazos que recuerdan la convenciones plásticas de la locomoción humana, contribuyen a crear la ilusión de la danza (Figura 6).



Figura 5. Personaje arrojando arma. Ocre rojo y amarillo. Confluencia Ríos Salado y Caspana, Región de Antofagasta (Dibujo Bernardita Brancoli).



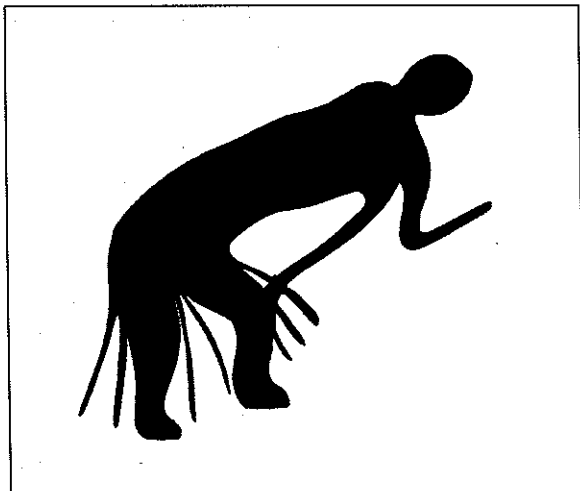
Figura 6. Danza y Pertigado. Grabado. Taltape, Región de Tarapacá (Tomado de Mostny y Niemeyer 1983: Fig. 22).

Si bien todos estos ejercicios visuales son un estereotipo de movimientos corporales que son propios a la especie humana, cuyos significados siempre están dados por la cultura, hay otros cuyo estereotipo proviene directamente de prácticas culturales y, que podríamos llamar gesto convencionalizado. En la localidad del río Salado, hemos visto varios paneles con figuras en desplazamiento cuyos torsos aparecen agachados, mientras uno de sus brazos se proyecta hacia delante y el otro atrás (Figura 7).

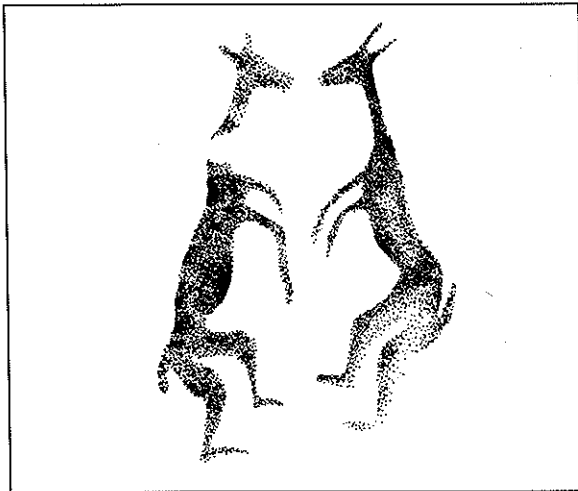
Entre las representaciones de animales, los artistas han dejado grandes logros visuales, en especial en la expresión de la amenaza y las posiciones de lucha entre camélidos, conductas distintivas que fueron logradas mediante un hábil registro postural de cola, tronco, patas delanteras, cabeza y cuello. En la confluencia de los ríos Salado y Caspana, hemos registrado una escena donde los animales están erguidos sobre sus patas traseras, las colas hacia arriba y abajo, – gesto de amenaza y sumisión – y sus patas delanteras dispuestas para el ataque o defensa. Hay cuellos en “S” y troncos tensionados debido a la postura (González 1995) (Figura 8).

Para finalizar este examen, que no pretende ser exhaustivo, haré referencia a un panel de Vilacaurani (precordillera

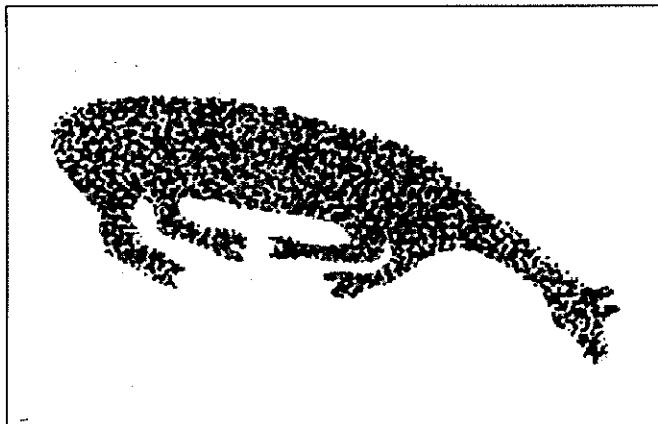
de Arica) en la que abundan los camélidos en desplazamiento y, donde se ha descubierto uno de los pocos casos conocidos donde este animal aparece abatido. Sus piernas aparecen flectadas bajo el cuerpo, mientras tronco, cuello y cabeza describen una curva continua (Figura 9).



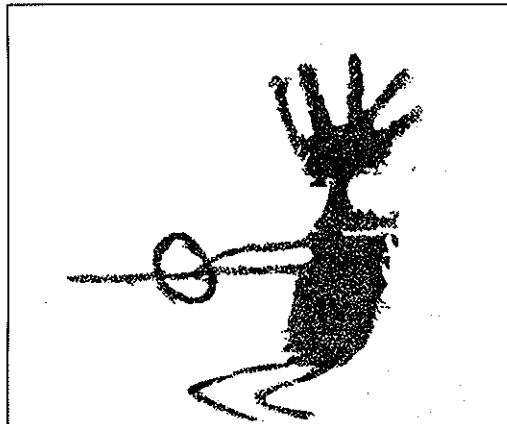
**Figura 7.** Personaje inclinado. Ocre rojo. Caspana, Región de Antofagasta (Dibujo Bernardita Brancoli).



**Figura 8.** Enfrentamiento. Ocre rojo. Confluencia ríos Caspana y Salado, Región de Antofagasta (Dibujo Bernardita Brancoli).



**Figura 9.** Camélido abatido. Ocre rojo. Vilacaurani, Región de Tarapacá (Tomado de Niemeyer 1972: Lám. 1).



**Figura 10.** Personaje tensando arco. Grabado. Huancarane, Región de Tarapacá (Tomado de Niemeyer y Schiappacase 1981: Fig. 17c).

\*\*\*

La mayoría de las obras de arte rupestre mencionadas en esta nota sorprenden por sus resultados visuales en la expresión del movimiento humano y animal. Desde un punto de vista general, estos efectos han sido logrados por los artistas mediante distintos tipos de arreglos posturales, expresados a través de flexiones que nacen en los puntos de articulación de las diferentes partes móviles del cuerpo. Brazos y piernas suelen ser representados con trazos en ángulos y el tronco mediante líneas o superficies curvas o inclinadas.

Los artistas del pasado produjeron en su arte rupestre efectos de animación, traduciendo a un esquema visual

elementos de la anatomía funcional y la mecánica del movimiento corporal. Ésto es una prueba efectiva del conocimiento de los artistas respecto a los problemas de la biomecánica, y por consiguiente, un acceso desde el arte a la cognición humana (p.ej. Mithen 1988). Sin embargo, en tanto toda imagen es un esquema y, por consiguiente, un conjunto de convenciones visuales entre el artista, la audiencia y el contexto histórico y cultural de la obra, ésta perfectamente puede ignorar ciertas realidades y no invalidar la eficacia de la imagen. De hecho, en la pintura occidental –antes de la aparición de la fotografía– el galope de los caballos era expresado mediante las patas extendidas en el aire, movimiento que es totalmente erróneo respecto a la realidad (Gombrich 1999).

Entre las imágenes rupestres del norte de Chile, hay una serie de arqueros grabados que muestran claramente la fuerza de la convención (Romero 1996). Estos aparecen con sus flechas dispuestas sobre arcos tendidos, sin embargo, brazos y manos no participan de dicha acción (Figura 10). Esta también es una prueba, pues aunque todo arte supone conocimientos de lo representado, la obra lo suplanta convirtiéndose ella misma en lo representado.

**Agradecimientos:** Investigación realizada en el marco de los proyectos FONDECYT 1950101 y 1980200.

#### REFERENCIAS CITADAS

- Ayyappa, E.  
1997. Normal Human Locomotion, Part 1: Basic Concepts and Terminology. *Journal of Prosthetics and Orthotics* 9 (1): 10-17.
- Espinoza, G.  
1996. Lari y Jamp'atu. Ritual de lluvia y simbolismo andino en una escena de arte rupestre de Arikuida I. Norte de Chile. *Chungara* 28(1-2): 133-157.
- Gallardo, F; Sinclair, C. y C. Silva.  
1999. Arte rupestre, emplazamiento y paisaje en la cordillera del desierto de Atacama. *Arte rupestre en los andes de Capricornio*. Editado por J. Berenguer y F. Gallardo, pp. 57-96. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Gombrich, E. H.  
1999. *La historia del arte*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- González, J.  
1995. *Camélidos y agresión en el arte rupestre de la subregión del río salado*. (Norte de Chile, II Región). Santiago. Manuscrito.
- Leroi-Gourhan, A.  
1984. Espacio y tiempo en el arte rupestre paleolítico. *Arte y Grafismo en la Prehistoria*, pp. 144-158, Ediciones Istmo, Madrid.
- Mostny, G. y H. Niemeyer.  
1983. *Arte rupestre chileno*. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural, Santiago.
- Mithen, S.  
1988. Looking and learning: Upper paleolithic art and information gathering. *World Archaeology* 19(3): 297-327.
- Niemeyer, H.  
1968. Petroglifos del río Salado o Chuschul (San Pedro de Atacama, Depto. El Loa, Prov. de Antofagasta, Chile). *Boletín de Prehistoria Chilena* 1: 85-92.
- Niemeyer, H.  
1972. *Las Pinturas de la Sierra de Arica*. Editorial Universitaria. Santiago.

Niemeyer, H y Schiapacasse, V.

1981. Aportes al conocimiento del período tardío del extremo norte de Chile: Análisis del sector Huancarane del valle de Camarones. *Chungara* 7: 3-103.

Núñez, L. y Briones, L.

1967-1968. Petroglifos del sitio Tarapacá 47 (Provincia de Tarapacá). *Estudios Arqueológicos* 3-4: 43-75.

Romero, A.

1996. Enfrentamientos rituales en la cultura Arica: Interpretación de un icono rupestre. *Chungara* 28(1-2): 115-132.