



Facultad de Arte

Magíster en Arte, mención Patrimonio

**VALORACIONES Y SIGNIFICACIONES DEL ARTE RUPESTRE EN
LAS ALFARERAS DEL VALLE DEL RÍO IBÁÑEZ, AYSÉN**

Tesis para optar al grado de Magíster en Arte, mención Patrimonio

CLAUDIA FRANCISCA ARANDA BELLENGER

Director tesis: Marco Antonio Muñoz del Campo

Valparaíso, Chile

2024

Dedicatoria

A mis hijos Nati, Felipe y Fran que son mi fuente de energía; a mi madre Titina y padre Jorge que fueron mi inspiración en mis estudios; a mi prima Tamara que ha sido mi apoyo y contención en mi vida estudiantil y profesional.

Agradecimientos

Mis agradecimientos por su colaboración en esta investigación a la comunidad que conforma el Comité Chëwa Chëkena de Puerto Ibáñez, a la artesana Angelita Fuentealba del Taller Nuestra Señora del Trabajo de Puerto Ibáñez, a Susana Ojeda Chacano de la Biblioteca Pública de Puerto Ibáñez, al señor Nibaldo Calderón de Villa Cerro Castillo (Aysén), a la Biblioteca de la Universidad de Aysén, a la Biblioteca Regional de Aysén, al Museo Regional de Aysén. A José Mansilla, (ex) director del Servicio del Patrimonio, Región de Aysén. A la académica Patricia Carrasco por sus recomendaciones a partir de su experiencia en el territorio. A la arqueóloga Amalia Castro Esnal, quien me facilitó generosamente sus publicaciones sobre arte rupestre en la Patagonia argentina.

Quiero agradecer la buena disposición, colaboración y asistencia que me prestaron las profesionales de la Oficina Técnica del Consejo de Monumentos Región de Aysén, su encargada Claudia Poveda y la arqueóloga María Luisa Gómez, y del Servicio del Patrimonio Región de Aysén, la abogada Verónica Calzado y la directora regional Claudia Cantero.

En especial mis agradecimientos a Pamela Calzado quien me apoyo generosamente en las visitas a terreno, a mi hermano Javier quien colaboró con sus conocimientos sobre computación y fotografía.

A cada una de las alfareras que colaboraron con esta investigación, por compartir sus conocimientos y experiencias: Marfa Águila Levicán, Eva Carrillo Sepúlveda y Gladys Alarcón Sandoval.

Resumen y descriptores

Este estudio cualitativo, basado en métodos documentales y narrativos, junto con observación directa e indirecta, examina las experiencias, significaciones y valoraciones que las alfareras de Puerto Ibáñez atribuyen al arte rupestre del Valle del río Ibáñez, en la Región de Aysén. Centrado en tres talleres de alfarería dirigidos por maestras artesanas - Marfa Águila, Eva Carrillo y Gladys Alarcón-, la investigación destaca la incorporación de motivos prehispánicos en la producción cerámica como una forma de recuperación simbólica y estética del patrimonio.

Se identificaron 46 sitios de arte rupestre, en su mayoría ubicados en terrenos privados y con escasa infraestructura o protección. Se visitaron cuatro sitios clave para contrastar los motivos originales con los reproducidos en cerámica, lo que reveló una reinterpretación estilística introducida inicialmente por el formador Pedro Isla. Los relatos de las artesanas vinculan estos motivos con elementos del entorno natural -como la fauna, la maternidad y las prácticas de recolección-, estableciendo vínculos significativos entre pasado y presente.

Aunque con cautela interpretativa, las artesanas atribuyen estas pinturas a los pueblos tehuelches, reflejando una identificación cultural con el pasado indígena. Este proceso ha dado lugar a una “transferencia patrimonial”, en la cual el arte rupestre se convierte en arte mueble a través de la cerámica, fortaleciendo la identidad local y posicionando a las artesanas como agentes patrimoniales.

El estudio impulsó acciones colaborativas con instituciones regionales del patrimonio, facilitando visitas a sitios de propiedad privada y generando espacios de diálogo y creación colectiva. Se concluye con la recomendación de ampliar esta línea de investigación a otras comunidades y promover una puesta en valor más integral del arte rupestre patagónico.

Descriptores: Arte rupestre patagónico- Cerámica y memoria cultural- Patrimonio inmaterial y material- Identidad y territorio en comunidades rurales.

Abstract & Keywords

This qualitative study, based on documentary and narrative methods alongside direct and indirect observation, examines the experiences, meanings, and values attributed by women potters of Puerto Ibáñez to the rock art of the Ibáñez River Valley, Aysén Region. Focusing on three pottery workshops led by master craftswomen—Marfa Águila, Eva Carrillo, and Gladys Alarcón—the research highlights how pre-Hispanic motifs have been incorporated into ceramic production as a form of symbolic and aesthetic heritage recovery.

Forty-six rock art sites were identified, mostly on private land with limited infrastructure or protection. Four key sites were visited to compare original motifs with those reproduced in ceramics, revealing a stylistic reinterpretation first introduced by ceramic trainer Pedro Isla. The craftswomen's narratives associate these motifs with elements of the natural environment—such as fauna, motherhood, and foraging practices—establishing meaningful links between past and present.

While maintaining interpretative caution, the artisans attribute the paintings to the Tehuelche people, reflecting a cultural identification with the indigenous past. This has given rise to a process of “heritage transfer,” where rock art is transformed into portable art through ceramics, reinforcing local identity and positioning the artisans as cultural agents.

The study promoted collaborative actions with regional heritage institutions, enabling visits to privately owned sites and generating opportunities for dialogue and creative engagement. It concludes by recommending further research across other communities and a more integrated approach to the preservation and valorisation of Patagonian rock art.

Keywords: Patagonian rock art- Ceramics and cultural memory- Intangible and tangible heritage- Identity and territory in rural communities.

Tabla de contenido

Dedicatoria	I
Agradecimientos	II
Resumen y descriptores	III
Abstract y keywords	IV
Índice de contenidos	V
Índice de figuras	VII
Introducción	1
Capítulo 1.- Formulación del problema	4
Capítulo 2.- Marco teórico	11
2.1.-Antecedentes referenciales	11
2.1.1.-La alfarería de Puerto Ibáñez	21
2.1.2.-Los sitios de arte rupestre en el Valle del Río Ibáñez	42
2.2.-Debates y definiciones teóricas	51
2.2.1.-Discusiones en torno al arte rupestre	52
2.2.2.-El arte rupestre patagónico en su perspectiva patrimonial	54
2.2.3.- Marco conceptual	63
Capítulo 3.- Marco metodológico	66
Capítulo 4.- Resultados	74
4.1.-Visita a sitios de arte rupestre del Valle del río Ibáñez	74
4.2.-Presencia de la iconografía del arte rupestre en espacios públicos	89
4.3.-Talleres de alfarería de Puerto Ibáñez	93
4.4.-Análisis comparativo de pictogramas arte rupestre y diseños de cerámicas de Puerto Ibáñez	102
4.5.-Sistematización: Análisis según modelo matricial	111
Capítulo 6.- Conclusiones	119
Referencias	128
Anexo I	136

Anexo II	152
Anexo III	159
Anexo IV	162

Índice de figuras

1. Bodegas portuarias de Puerto Ibáñez, Fotografía de Claudia Aranda, Puerto Ibáñez, 2025. pág. 13
2. Detalle de Bodega portuaria de Puerto Ibáñez, Fotografía de Claudia Aranda, Puerto Ibáñez, 2025. pág. 13
3. Vivienda construida con ladrillo, centro de Puerto Ibáñez. Fotografía de Claudia Aranda, Puerto Ibáñez, 2025. pág. 14
4. Zona del embarcadero en Puerto Ibáñez, Fotografía de Claudia Aranda, 2025. pág. 15
5. Fotografía de Maqueta del Lago Buenos Aires, elaborada en base a Carta de Navegación de Atilio Cosmelli para la Sociedad Naviera Chile Chico Ltda., escala 1: 250.000, Museo Regional de Aysén, 2025. pág. 20
6. Salto del río Ibáñez, lugar donde se refiere por las alfareras, la existencia de suelos arcillosos aptos para la elaboración de gredas para la alfarería. Fotografía Claudia Aranda pág. 21
7. Pieza cerámica encontrada en costa de Aysén. Colección Arqueológica del Museo Regional de Aysén (no se encuentra en exhibición). Fotografía Claudia Aranda pág. 22
8. Fotografía Fragmento cerámico decoración con técnica incisa. Claudia Aranda, Museo Regional Desiderio Torres, Sarmiento, Chubut, noviembre 2025. pág. 22
9. Fotografía vasija compleja de arcilla cocida y olla tradicional mapuche de boca cerrada, con asas laterales, Claudia Aranda, Museo Regional Desiderio Torres, Sarmiento, Chubut, noviembre 2025. pág. 22
10. Captura de pantalla titular Diario de Aysén, 22 de marzo de 1978, Coyhaique. Hemeroteca Biblioteca Regional de Aysén. pág. 28
11. Stand de alfarería de Puerto Ibáñez, Feria Internacional de Artesanía, Parque Bustamante, Santiago de Chile, 1982. [Fotografía] Colección de Artesanía UC / Archivo del Programa de Artesanía UC, Pontificia Universidad Católica de Chile pág. 30

12. Fotografía cerámica esmaltada de Gladys Alarcón, Puerto Ibáñez. Claudia Aranda, Puerto Ibáñez, 2025. pág. 32
13. Entrada a Puerto Ibáñez, monumento a la alfarería. Fotografía Claudia Aranda, 2025. pág. 33
14. Cerámica elaborada en el taller de Edith Vera, exhibido en sala de museo Taller Nuestra Señora del Trabajo. Fotografía Claudia Aranda, 2025. pág. 34
15. Fotografía taller “Marina” de Eva Carrillo, Claudia Aranda, Puerto Ibáñez, 2025. pág. 35
16. Fotografía procesada digitalmente, cerámica de Gladys Alarcón, Claudia Aranda, 2025. pág. 36
17. Fotografía procesada digitalmente, cerámica de Gladys Alarcón, Claudia Aranda, 2025. pág. 36
18. Fotografía procesada digitalmente, cerámica de Gladys Alarcón, Claudia Aranda, 2025. pág. 37
19. Detalle piezas de alfarería de Ibáñez en fotografía stand de alfarería de Puerto Ibáñez, Feria Internacional de Artesanía, Parque Bustamante, Santiago de Chile, 1982. [Fotografía] Colección de Artesanía UC / Archivo del Programa de Artesanía UC, Pontificia Universidad Católica de Chile pág. 38
20. Fotografía procesada digitalmente de pieza de cuero inserta en pieza cerámica de Gladys Alfaro. pág. 38
21. Fotografía tomada en Taller Nuestra Señora del Trabajo, con infografía de su sala de museo. pág. 40
22. Fotografía procesada digitalmente, cerámica boleadora tehuelche de Eva Carrillo, Claudia Aranda, 2025. pág. 41
23. Fotografía procesada digitalmente, cerámica boleadora criolla de Taller Nuestra Señora del Trabajo, Claudia Aranda, 2025. pág. 41
24. Fotografía procesada digitalmente, cerámica tipo mollino de Marfa Águila, Claudia Aranda, 2025. pág. 41
25. Fotografía procesada digitalmente, cerámica caiquen echado de Eva Carrillo, Claudia Aranda, 2025. pág. 41

26. Fotografía procesada digitalmente, cerámica caiquen parado de Eva Carrillo, Claudia Aranda, 2025. pág. 41
27. Fotografía procesada digitalmente, cerámica caiquen parado de Eva Carrillo, Claudia Aranda, 2025. pág. 41
28. Captura de pantalla VISOR MON ARQ CMN. Visor de monumentos arqueológicos del Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, ubicación de sitios arqueológicos comuna de Río Ibáñez, Aysén. pág. 45
29. Fotografía de pasarela Paredón de las Manos, Villa Cerro Castillo. Claudia Aranda, 2025. pág. 46
30. Captura de pantalla VISOR MON ARQ CMN. Visor de monumentos arqueológicos del Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, ubicación del sitio Paredón de las Manos en la localidad de Villa Cerro Castillo. pág. 47
31. Fotografía de la Bahía de Ibáñez, al fondo se observa el plano inclinado y escalonado de sus montañas, Claudia Aranda, 2025. pág. 48
32. Fotografía sendero de acceso al sitio arqueológico, con señalética. Claudia Aranda, 2025. pág. 76
33. Fotografía de sección del paredón o alero rocoso bajo el cual están las pinturas rupestres. Claudia Aranda, 2025. pág. 76
34. Fotografía primera sección del alero con pintura de manos en negativo. Claudia Aranda, 2025. pág. 77
35. Fotografía de pictogramas, sitio Paredón de Las Manos, Villa Cerro Castillo, Claudia Aranda, 2025. pág. 78
36. Fotografía de pictogramas, sitio Paredón de Las Manos, Villa Cerro Castillo, Claudia Aranda, 2025. pág. 78
37. Fotografía de pictogramas, sitio Paredón de Las Manos, Villa Cerro Castillo, Claudia Aranda, 2025. pág. 78
38. Fotografía de pictogramas, sitio Paredón de Las Manos, Villa Cerro Castillo, Claudia Aranda, 2025. pág. 78
39. Alero Las Grecas, Comuna de Río Ibáñez. Fotografía. Claudia Aranda, 2025. pág. 80

40. Alero Las Grecas, comuna de Río Ibáñez. Fotografía. Claudia Aranda, 2025. pág. 80
41. Fotografía pictograma alero Las Grecas, Río Ibáñez. Claudia Aranda, 2025. pág. 80
42. Fotografía pictograma alero Las Grecas, Río Ibáñez. Claudia Aranda, 2025. pág. 81
43. Fotografía pictograma alero Las Grecas, Río Ibáñez. Claudia Aranda, 2025. pág. 81
44. Fotografía pictograma alero Las Grecas, Río Ibáñez. Claudia Aranda, 2025. pág. 82
45. Fotografía acceso subida a cueva Las Guanacas, Río Ibáñez, Claudia Aranda, 2025. pág. 83
46. Vía de ingreso a cueva Las Guanacas. Fotografía Claudia Aranda, 2025. pág. 84
47. Interior cueva Las Guanacas. Fotografía Claudia Aranda, 2025. pág. 84
48. Acceso con señalética a cueva Las Guanacas. Claudia Aranda, 2025. pág.84
49. Captura de pantalla del perfil de Instagram Refugio Casa Piedra. @refugiocasapiedra pág.84
50. Fotografía pictograma Cueva Las Guanacas, Claudia Aranda, 2025. pág. 85
51. Fotografía pictograma Cueva Las Guanacas, Claudia Aranda, 2025. pág. 85
52. Fotografía pictograma Cueva Las Guanacas, Claudia Aranda, 2025. pág. 85
53. Fotografía pictograma Cueva Las Guanacas, Claudia Aranda, 2025. pág. 85
54. Fotografía pictograma Cueva Las Guanacas, Claudia Aranda, 2025. pág. 85
55. Fotografía pictograma Cueva Las Guanacas, Claudia Aranda, 2025.

		pág. 86
56.	Fotografía pictogramas procesada según Anexo 2, la guanaca y la cría, RI4, Cerro Castillo, Claudia Aranda, 2025.	pág. 87
57.	Fotografía pictogramas procesada según Anexo 2, la guanaca y la cría, RI4, Cerro Castillo, Claudia Aranda, 2025.	pág. 87
58.	Fotografía estado de pictogramas, la guanaca y la cría, RI4, Cerro Castillo, Claudia Aranda, 2025.	pág. 87
59.	Fotografía estado de pictogramas, la guanaca y la cría, RI4, Cerro Castillo, Claudia Aranda, 2025.	pág. 88
60.	Fotografía estado de pictogramas, la guanaca y la cría, RI4, Cerro Castillo, Claudia Aranda, 2025.	pág. 88
61.	Escudo de la Municipalidad de Río Ibáñez. Imagen institucional.	pág. 89
62.	Fotografía escultura en madera de alfarera en centro de la plaza de armas de Puerto Ibáñez. Claudia Aranda, 2025.	pág. 90
63.	Fotografía de mosaico de piedra, Guanaca y la cría. Claudia Aranda, 2025.	pág. 91
64.	fotografía de murales en costanera de Puerto Ibáñez. Claudia Aranda, 2025.	pág. 92
65.	Fotografía exterior, Taller Nuestra Señora del Trabajo junto a Plaza de Armas de Puerto Ibáñez. Claudia Aranda, 2025.	pág. 93
66.	Fotografía Sala de museo Taller Nuestra Señora del Trabajo, con muestra de infografía y artesanías. Claudia Aranda, 2025.	pág. 94
67.	Fotografía Taller Nuestra Señora del Trabajo, con muestra de infografías. Claudia Aranda, 2025.	pág. 94
68.	Fotografía cerámica de Pedro Isla, sala de museo, Taller Nuestra Señora del Trabajo, Claudia Aranda, 2025.	pág. 95
69.	Fotografía de cerámicas en proceso de Angelita Fuentealba, sala de trabajo del Taller Nuestra Señora del Trabajo, Claudia Aranda, 2025.	pág. 95

70. Fotografía de Marfa Águila con una pieza de la tropa tradicional. Claudia Aranda, 2025. pág. 96
71. Fotografía de sala de ventas de Marfa Águila, con muestra de sus cerámicas. Claudia Aranda, 2025. pág. 97
72. Fotografía de Eva Carrillo con una muestra de su artesanía. Claudia Aranda, 2025. pág. 98
73. Fotografía de cerámicas de Eva Carrillo en su taller Marina. Claudia Aranda, 2025. pág. 99
74. Fotografía de Gladys Alarcón, en su taller y sala de ventas. Claudia Aranda, 2025. pág. 100
75. Fotografía de cerámica boleadora criolla con pinturas. Claudia Aranda, 2025. pág. 101
76. Fotografía pictograma conocido como Guanaca y la cría o guanaca amamantando la cría, ubicada en el sitio RI4, Cerro Castillo, Río Ibáñez, Aysén. Claudia Aranda, 2025. pág. 102
77. Fotografía cerámica Gladys Alarcón con pintura de Guanaca y su cría. Claudia Aranda, 2025. pág. 102
78. Fotografía cerámica Eva Carrillo con pintura de Guanaca y su cría. Claudia Aranda, 2025. pág. 102
79. Fotografía cerámica Taller Nuestra Señora del Trabajo con pintura de Guanaca y su cría. Claudia Aranda, 2025. pág. 102
80. Fotografía procesada según Anexo 2, pictograma RI12. Claudia Aranda, 2025. pág. 105
81. Fotografía procesada según Anexo 2, pictograma RI12. Claudia Aranda, 2025. pág. 105
82. Fotografía cerámica Eva Carrillo. Claudia Aranda, 2025. pág. 105
83. Fotografía cerámica Eva Carrillo. Claudia Aranda, 2025. pág. 105
84. Fotografía cerámica Gladys Alarcón. Claudia Aranda, 2025. pág. 105
85. Fotografía cerámica, Marfa Águila. Claudia Aranda, 2025. pág. 105
86. Fotografía pictograma biomorfo, sitio RI16. Claudia Aranda, 2025. pág. 107

87. Fotografía pictograma biomorfo, sitio RI16. Claudia Aranda, 2025. pág. 107
88. Fotografía cerámica Eva Carrillo. Claudia Aranda, 2025. pág. 107
89. Fotografía cerámica Marfa Águila. Claudia Aranda, 2025. pág. 107
90. Fotografía mano en positivo, color rojo, sitio RI1. Claudia Aranda, 2025. pág. 109
91. Fotografía mano en positivo, color rojo, sitio RI1. Claudia Aranda, 2025. pág. 109
92. Fotografía cerámica de Gladys Alarcón. Claudia Aranda, 2025. pág. 109
93. Fotografía cerámica de Gladys Alarcón. Claudia Aranda, 2025. pág. 109
94. Fotografía máscara de greda, representa a un tehuelche. Diseño de Pedro Isla, elaborada por Marfa Águila. Claudia Aranda, 2025. pág. 115
95. Fotografía procesada con Dstretch, según Anexo 2 por Javier Aranda. pág.135
96. Fotografía pictograma. Claudia Aranda, 2025. pág.135
97. Fotografía procesada con Dstretch, según Anexo 2 por Javier Aranda. pág.136
98. Fotografía pictograma. Claudia Aranda, 2025. pág.136
99. Fotografía procesada con Dstretch, según Anexo 2 por Javier Aranda. pág.137
100. Fotografía pictograma. Claudia Aranda, 2025. pág.137
101. Fotografía procesada con Dstretch, según Anexo 2 por Javier Aranda. pág.138
102. Fotografía pictograma. Claudia Aranda, 2025. pág.138
103. Fotografía procesada con Dstretch, según Anexo 2 por Javier Aranda. pág.139
104. Fotografía pictograma. Claudia Aranda, 2025. pág.139
105. Fotografía procesada con Dstretch, según Anexo 2 por Javier Aranda. pág.140

106. Fotografía pictograma. Claudia Aranda, 2025. pág.140
107. Fotografía procesada con Dstretch, según Anexo 2 por Javier Aranda. pág.141
108. Fotografía pictograma. Claudia Aranda, 2025. pág.141
109. Fotografía procesada con Dstretch, según Anexo 2 por Javier Aranda. pág.142
110. Fotografía pictograma. Claudia Aranda, 2025. pág.142
111. Fotografía procesada con Dstretch, según Anexo 2 por Javier Aranda. pág.143
112. Fotografía pictograma. Claudia Aranda, 2025. pág.143
113. Fotografía procesada con Dstretch, según Anexo 2 por Javier Aranda. pág.144
114. Fotografía pictograma. Claudia Aranda, 2025. pág.144
115. Fotografía procesada con Dstretch, según Anexo 2 por Javier Aranda. pág.145
116. Fotografía pictograma. Claudia Aranda, 2025. pág.145
117. Fotografía procesada con Dstretch, según Anexo 2 por Javier Aranda. pág.146
118. Fotografía pictograma. Claudia Aranda, 2025. pág.146
119. Fotografía procesada con Dstretch, según Anexo 2 por Javier Aranda. pág.147
120. Fotografía pictograma. Claudia Aranda, 2025. pág.147
121. Fotografía procesada con Dstretch, según Anexo 2 por Javier Aranda. pág.148
122. Fotografía pictograma. Claudia Aranda, 2025. pág.148
123. Fotografía procesada con Dstretch, según Anexo 2 por Javier Aranda. pág.149
124. Fotografía pictograma. Claudia Aranda, 2025. pág.149
125. Fotografía procesada con Dstretch, según Anexo 2 por Javier Aranda. pág.150
126. Fotografía pictograma. Claudia Aranda, 2025. pág.150

127. Fotografía procesada con Dstretch, según Anexo 2 por Javier Aranda.
pág.151
128. Fotografía pictograma. Claudia Aranda, 2025. pág.151
129. Histograma procesado por Javier Aranda con Python, según Anexo 2
pág. 155
130. Imagen resultado de proceso digital, según Anexo 2, por Javier Aranda
pág. 155
131. Histograma procesado por Javier Aranda con Python, según Anexo 2
pág. 156
132. Imagen resultado de proceso digital, según Anexo 2, por Javier Aranda
pág. 156
133. Histograma procesado por Javier Aranda con Python, según Anexo 2
pág. 157
134. Imagen resultado de proceso digital, según Anexo 2, por Javier Aranda
pág. 157
135. Cerro Castillo, Fotografía Claudia Aranda , 15 mayo 2025 pág. 158
136. Visita de artesanas y SERPAT al sitio RI16, frente al sector río Ibáñez.
Fotografía Claudia Aranda, 15 mayo 2025. pág. 158
137. Artesanas fotografiando pared inclinada en Cueva Las Guanacas (RI16).
Fotografía Claudia Aranda, 15 mayo 2025. pág. 158
138. Artesanas conociendo el interior RI16. Fotografía Claudia Aranda, 15
mayo 2025. pág. 158
139. Visita guiada para artesanas con la arqueóloga M. L. Gómez y presencia
de la Directora Nacional del SERPAT, Nélida Pozo en sitio RI12, Río
Ibáñez. Fotografía Claudia Aranda, 15 mayo 2025. pág. 158
140. Artesanas fotografiando sitio Las Grecas RI12, Río Ibáñez. Fotografía
Claudia Aranda, 15 mayo 2025. pág. 158
141. Artesana Marfa Águila apuntando una de los pictogramas utilizado como
motivo en la decoración de cacharros de greda Tropa Tradicional, sitio RI12, Río
Ibáñez. Fotografía Claudia Aranda, 15 mayo 2025 pág. 159

142. Captura de pantalla del Instagram de @culturasaysen, administrado por la seremía del MINCAP Aysén, con divulgación de circuito de arte rupestre realizado por el servicio en Río Ibáñez el 15 mayo 2025, como parte de actividades del día del Patrimonio en la región de Aysén. pág. 159
143. Conversatorio organizado por el Comité Chëwa Chëkena y el Serpat Aysén, en el Centro de Capacitación comunal de Puerto Ibáñez. Fotografía Claudia Aranda , 15 mayo 2025 pág. 159
144. Encuentro en sitio Las Grecas (RI12) con comitiva del SERPAT, en el marco de la actividad organizada por el servicio y Comité Chëwa Chëkena. En la fotografía se encuentran la Directora Nacional SERPAT (Nélida Pozo), la Directora Regional Serpat (Claudia Cantero), el director del Museo Regional de Aysén (Gustavo Saldivia) y artesanas del comité. Fotografía Claudia Aranda, 15 mayo 2025 pág. 159
145. Imagen resultado de proceso digital por Javier Aranda, en base a pictograma de sitio RI12. pág. 160
146. Cerámica con decoración de nuevo motivo de arte rupestre en RI12, Fotografía Marfa Águila, Pto. Ibáñez, 17 mayo 2025. pág. 160

Introducción

La presente investigación se circunscribe dentro de la temática Patrimonio y Arte Rupestre, poniendo en relevancia la mirada de las comunidades que habitan en territorios vecinos a sitios arqueológicos donde se identifican expresiones de arte inmueble o parietal.

La investigación aborda la relación entre el arte rupestre del Valle del Río Ibáñez, en la Región de Aysén, y la comunidad de alfareras de Puerto Ibáñez. A pesar de que los estudios arqueológicos han permitido identificar y valorar numerosos sitios que contienen pinturas rupestres, no se ha profundizado en la percepción de las comunidades locales sobre este patrimonio. La comunidad de alfareras, que por más de cuarenta años ha incorporado iconografía de pinturas rupestres en su cerámica, representa un caso significativo para analizar cómo las poblaciones cercanas significan y valoran estas expresiones artísticas.

El estudio busca comprender las experiencias, significaciones y valoraciones que las alfareras tienen sobre el arte rupestre, identificando sus atributos como patrimonio cultural. Se propone un enfoque metodológico basado en estudios de cultura y patrimonio, con énfasis en la memoria colectiva y las formas en que la comunidad integra estos conocimientos en su trabajo artesanal. Además, se pretende analizar cómo estas interpretaciones pueden contribuir a la protección y puesta en valor de los sitios rupestres.

La hipótesis sugiere que la comunidad de alfareras, en su convivencia con el arte rupestre y en el desarrollo de su actividad, ha construido un conocimiento sobre el arte rupestre patagónico, incorporándolo en sus creaciones y otorgándole un valor patrimonial propio. La investigación aspira a revelar esta relación, aportando a la comprensión de los procesos culturales y comunitarios en torno a la preservación del arte rupestre.

El marco teórico se basa en las teorías sociológicas del constructivismo, en particular, aplicadas a la construcción social del patrimonio, con un

cuestionamiento al concepto tradicional del patrimonio y la incorporación de miradas decoloniales, respecto a un territorio fronterizo que refleja las políticas culturales nacionales y los procesos históricos de ocupación de la Patagonia, que se confrontan con la visión de sus comunidades respecto a la valoración de expresiones de los habitantes originarios con quienes no hubo un contacto directo.

Las expresiones y objetos materiales de culturas arcaicas o precolombinas, constituyen un hallazgo que aún no ha sido lo suficientemente estudiado para acercarnos a una comprensión de aquellas culturas ancestrales y comprender, a la vez, procesos diacrónicos de relaciones interculturales, a través de las cuales, se manifiestan los habitantes actuales con sus experiencias, significaciones y valoraciones de manifestaciones de aquellas culturas originarias.

Esta es una investigación cualitativa, con una metodología descriptiva e interpretativa, basada en una investigación que ocupa diferentes técnicas desde la entrevista en profundidad hasta la investigación participativa. Se utilizan técnicas documentales y narrativas, tales como la investigación documental; recopilación de información o datos geo-referenciados de sitios de arte rupestre; exploración u observación directa con visita a sitios arqueológicos que contienen pinturas rupestres, visita a talleres de alfarería de Puerto Ibáñez y espacios públicos de la comuna; registro fotográfico y su procesamiento digital; observación indirecta a través de consultas a especialistas, informantes de la comunidad y reuniones con grupos de alfareras e instituciones; historias de vida y entrevista en profundidad a informantes claves; análisis fotográfico de registros de observación directa; análisis matricial en base a una ficha de sistematización de entrevistas.

La tesis está estructurada en 5 capítulos. El capítulo I de formulación del problema, donde se presenta la pregunta de investigación, objetivo general y objetivos específicos y la hipótesis. En el capítulo II, se presenta el marco teórico, con tres subcapítulos: antecedentes referenciales, debates y definiciones

teóricas y marco conceptual. El capítulo III contiene el marco metodológico, con una descripción de la metodología y técnicas investigativas, así como los instrumentos aplicados. El capítulo IV, es la presentación de los resultados, subdivididos según técnicas y el instrumento aplicado, así como su análisis. En el capítulo V están las conclusiones y proyecciones de la investigación. Finalmente, se presentan 4 anexos, con fotografías procesadas de pinturas rupestres, explicación de su procesamiento digital, un dossier con fotografías de actividad proyectada con la comunidad de alfareras y el Consejo de Monumentos Nacionales y ficha de sistematización de entrevistas con sus resultados.

Capítulo 1: Formulación del problema

El conocimiento existente sobre el arte rupestre en la Patagonia chilena se ha generado fundamentalmente a partir de una mirada disciplinar, la Arqueología. Esta especialidad ha presentado en Chile, según Mario Orellana - investigador de la historia de las ciencias-, un desarrollo inicial externo al mundo universitario¹, ya que es durante el período de la Reforma Universitaria, en la década de los sesenta del siglo XX, cuando se crearon las primeras carreras para la formación de arqueólogos universitarios, con la fundación del Centro Antropología y Arqueología de la Universidad de Concepción en 1964 y la Licenciatura en Arqueología en la Universidad de Chile en 1969 (Orellana, 1996, pág.167 y 174).

En el caso de la arqueología de la Patagonia Aysén se construye fundamentalmente, a partir de hallazgos del siglo XX, por equipos representativos de diferentes etapas y escuelas de la arqueología, que varían desde el ejercicio aficionado en sus etapas iniciales; de investigadores con estudios en instituciones en el extranjero o formados en otras disciplinas relacionadas (Julio Montané, Químico); o que se formaron en espacios no académicos (Luis F. Bate, en el Museo de Historia Natural), llegando en la actualidad a equipos científicos formados en la academia, con formaciones de postgrado y que llegan a contar con un apoyo institucional con financiamiento público. Este desarrollo de la investigación arqueológica, junto a otros elementos ajenos a la disciplina, pudo incidir en momentos en que decrecen las investigaciones en la región (1973-1981), continuando con un período de reactivación (década del ochenta), para recién en el siglo XXI contar con estudios que sistematizan las investigaciones en la región de Aysén.

¹ Anteriormente, la Sociedad Chilena de Arqueología agrupaba a los investigadores de la arqueología chilena, que respondían a diferentes formaciones disciplinares.

Por otra parte, las investigaciones regionales, han estado limitadas por las condiciones disímiles de acceso y conservación de los sitios arqueológicos investigados inicialmente por Hans Niemeyer y Luis Felipe Bate (Bate, 1970, pág. 20; Martinic, 2014, pág. 20). En la década de los ochenta continuará el arqueólogo Francisco Mena Larraín, entre 1983 y 1999, con registros arqueológicos que van completando información sobre estos hallazgos, continuando los estudios entre 2012 y 2014 (García y Mena, 2016) e integrándose paulatinamente, una generación más reciente de profesionales que dieron continuidad a los estudios de los precursores.

Actualmente, se ha generado una sistematización de los avances en el estudio del arte rupestre, a cargo del Centro de Investigaciones de Ecosistemas de la Patagonia (CIEP), logrando disponer de bases de datos geo referenciadas, disponibles en plataformas públicas y de acceso abierto². La incorporación de la tecnología digital ha sido un aporte para su levantamiento topográfico y la generación de datos.

De los sitios identificados en la Región de Aysén, sólo 2 están administrados por instituciones públicas: la Cueva del Río Pedregoso, en el Parque Nacional Patagonia en la comuna de Chile Chico, bajo administración de la Corporación Nacional Forestal (CONAF) y el Paredón de las Manos o Alero las manos (RI1³), cerca de Villa Cerro Castillo en la comuna de Río Ibáñez, de propiedad del Municipio.

El monumento arqueológico Paredón de Las Manos dispone de una infraestructura que hace posible algún control de acceso y, recientemente, se ha

² El Centro de Investigaciones de Ecosistemas de la Patagonia (CIEP), corporación privada sin fines de lucro con sede en Coyhaique, ha liderado investigaciones en el área de la arqueología, logrando un catastro de sitios arqueológicos, con arte rupestre, que permiten hacer una primera sistematización sobre dichos hallazgos. Esta información se presenta a modo de distintas plataformas temáticas con información geo-referenciada. Además, sus investigadores han colaborado en la incorporación de datos al “Geovisor” del Consejo de Monumentos Nacionales (CMN). Este último consiste en una plataforma para visualizar cartográficamente los monumentos arqueológicos del país, con una ficha que presenta sus datos más relevantes. Los arqueólogos César Méndez y Amalia Nuevo-Delaunay han incorporado gran parte de estos datos para el área de estudio.

³ Corresponde a la identificación con que la conocen los arqueólogos, sitio RI por río Ibáñez y el número es la designación del primer arqueólogo en reportarlo, en este caso Luis Felipe Bate.

incorporado al sitio de Chile Chico, pasarelas de acceso inclusivo (Gobierno Regional y su Consejo, Patagonia Aysén, 2025). En el caso del sitio RI1, en el valle estudiado, a pesar de que dispone de una infraestructura, no cuenta con lo suficiente para una adecuada conservación y protección para evitar su deterioro.

El Valle del río Ibáñez posee 46 de los 83 sitios arqueológicos registrados en el Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, todos con manifestaciones de arte rupestre. Se configura así un centro de interés patrimonial, que está situado en una comuna eminentemente rural y de gran interés para el turismo. Esta comuna presenta una muy baja densidad poblacional, con propiedades rurales individuales y algunas chacras que son ribereñas al río Ibáñez, en los bordes del centro administrativo (Puerto Ibáñez). Parte importante de su territorio con una superficie de 5.997 km², corresponde a superficies lacustres y montañosas. Además, posee reservas y parques naturales de administración gubernamental.

Por su parte, la comuna de Río Ibáñez cuenta con 5 localidades: Puerto Ingeniero Ibáñez (sede comunal), Villa Cerro Castillo, Bahía Murta, Puerto Sánchez y Puerto Río Tranquilo. Todos son poblados pequeños, que ofrecen algunos servicios y una infraestructura básica dada la distribución de su población en un amplio territorio de difícil conectividad, siendo la población comunal de 2.723 habitantes, según el Censo de 2024 (INE, 2025).

A pesar de la proximidad de población a estos sitios de pinturas rupestres, al parecer el conocimiento de su existencia por la población local habría sido mínimo. Luis F. Bate menciona que sólo era conocido el Alero de las Grecas (RI12), antes de las investigaciones arqueológicas (1970, pág. 19). Sin embargo, esta materia no ha sido objeto de indagaciones más profundas, pues cabe considerar, que muchos de estos sitios se encuentran en territorios privados (Bate, 1970)⁴, en los cuales familias chilenas han convivido con el arte rupestre,

⁴ Luis Felipe Bate, da cuenta en sus investigaciones de los dueños de los predios donde se encuentran numerosos sitios de arte rupestre en el Valle del río Ibáñez, donde menciona a: Honorato Chacano (RI1), Manuel Cea (RI2), Antonio Antrillao (RI5), Serafina Antrillao (RI6 y RI8), Francisco Calderón (RI8), Isidoro Cea (RI9, RI10, RI11), Nazario Cea (RI11) y Arnolfo Fuentes (RI13).

sin tener certeza de cuál ha sido el conocimiento sobre estas expresiones artísticas, ni cuáles experiencias, memorias, significaciones y valoraciones tienen sobre las pinturas rupestres existentes en el territorio. Aún hay poco conocimiento respecto al rol de las comunidades que habitan estos territorios, quizás por el hecho de que su población no es considerada heredera directa de estas prácticas milenarias.

Esta presencia de sitios arqueológicos en el territorio investigado, se relacionaría con el desarrollo artesanal local, surgido a partir de la década de los setenta del siglo XX, donde se crean cerámicas que incluyen pictogramas de algunos sitios de arte rupestre del territorio. Del mismo modo, se evidencia la existencia de arte público o monumentos que aluden a las manifestaciones más icónicas del arte rupestre del valle del Río Ibáñez. El escudo del municipio (figura 61, pág. 89) contiene la pictografía más reconocida en la región, la guanaca con su cría, tomada de una pintura rupestre ubicada en una cueva cercana a Villa Cerro Castillo (RI4⁵). Además, destaca la alfarería de la zona, que se caracteriza por incorporar iconografía de arte rupestre en su decoración (Santander, 2018).

Existen referencias respecto al apoyo de habitantes de la región en las exploraciones arqueológicas (Castaños y Basso, pág. 239). En el caso de Luis Felipe Bate, quien inicia sus investigaciones en la otrora provincia de Aysén en 1963 (Bate, 1970, pág. 15), ya desde adolescente recorre el valle en compañía de Nivaldo Calderón, habitante del lugar que colabora posteriormente en diferentes exploraciones arqueológicas⁶. Sin embargo, no se ha documentado la participación de las comunidades locales en la identificación de posibles sitios de arte rupestre, que llevaron a los arqueólogos a su localización, ni tampoco respecto a su valoración como patrimonio regional, salvo menciones de Luis F. Bate y la publicación realizada en torno al evento “Encuentro Comunidad-

⁵ RI4 corresponde a la denominación del cuarto hallazgo de Luis F. Bate en la localidad de Villa Cerro Castillo, en la comuna de Río Ibáñez.

⁶ Nivaldo Calderón, habitante de Villa Cerro Castillo, menciona en entrevista personal con la tesista el año 2023, su participación en las exploraciones del territorio para encontrar objetos arqueológicos acompañando a los arqueólogos Luis Felipe Bate y Francisco Mena, en diferentes épocas de su vida. También se refiere a las exploraciones desde temprana edad y aprendizajes sobre arqueología con Bate, en visita guiada a sitio RI4 el 15 de mayo del 2025.

Prehistoria de las IX Jornadas de Arqueología de la Patagonia”, organizada por la Sociedad de Historia y Geografía de Aysén. Esta fue una jornada de encuentro entre aficionados y profesionales, que da cuenta de personas que han colaborado en las exploraciones arqueológicas, como el mencionado vecino Nibaldo Calderón (CIEP, 2016, pág. 517).

A pesar de las dificultades para la investigación en este territorio, las acciones de la comunidad científica, han permitido identificar numerosos sitios que han sido valorados a nivel institucional como parte del patrimonio regional y aportar a su divulgación en las comunidades de dicho territorio. Sin embargo, aún no está suficientemente estudiadas las experiencias, memorias, valoraciones y significaciones que tienen las comunidades aledañas actuales que habitan el valle del río Ibáñez, cercanas a sitios como el “Paredón de las manos” y otros que se encuentran en sectores cercanos a Puerto Ibáñez. Así como en la cuenca del Lago General Carrera.

Un grupo significativo para abordar esta relación Arte rupestre-comunidad es la comunidad de alfareras de Puerto Ibáñez, que hace medio siglo ha creado una línea de cerámicas decoradas o cacharros de greda, que incorpora en sus diseños iconografía de las pinturas rupestres locales.

La situación descrita me lleva a plantear la necesidad de profundizar en el conocimiento sobre el arte rupestre del Valle del Río Ibáñez desde una perspectiva metodológica propia de los estudios de la cultura y el patrimonio, abordando a un grupo focal que ha desarrollado una relación de más de cuarenta años con las pinturas rupestres del Valle del río Ibáñez: las alfareras de Puerto Ibáñez, Región de Aysén.

PROBLEMA: Escasos estudios sobre las experiencias, valoraciones y significaciones de las comunidades que habitan junto a sitios de arte rupestre en el Valle del Río Ibáñez, Aysén

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cuáles son las principales experiencias, significaciones y valoraciones de la comunidad de alfareras de la comuna de Río Ibáñez (Aysén), sobre el arte rupestre presente en el territorio y cómo podrían contribuir a su protección y puesta en valor?

Objetivo general:

Comprender las interpretaciones, valoraciones y significaciones sobre el arte rupestre del valle del Río Ibáñez, en la comunidad de alfareras del Valle del río Ibáñez (Aysén), identificando los atributos que reconocen como patrimonio cultural.

Objetivos específicos:

- Describir el arte rupestre de la comuna de Río Ibáñez, Región de Aysén, mediante un estudio documental y narrativo de experiencias, significaciones y valoraciones de la comunidad de alfareras de Puerto Ibáñez.
- Significar las principales interpretaciones y valoraciones del arte rupestre como patrimonio cultural, de las alfareras de Puerto Ibáñez, comuna de Río Ibáñez, Región de Aysén.
- Identificar los principales atributos del arte rupestre reconocidos por la comunidad de alfareras de Puerto Ibáñez, respecto a las manifestaciones de arte rupestre del Valle del Río Ibáñez como patrimonio cultural, a partir de los diversos conocimientos que se han generado en su estudio e interpretación, enfatizando en la memoria, significaciones y valoraciones de la comunidad que lo habita.

HIPÓTESIS: La comunidad de alfareras del valle del río Ibáñez en la Región de Aysén, en el ejercicio de la actividad alfarera y la experiencia de habitar junto a sitios arqueológicos de arte rupestre, tiene un conocimiento del arte rupestre estilo patagónico y ha construido mediante experiencias y significaciones de su iconografía, una valoración como parte de su patrimonio cultural.

Capítulo 2: Marco teórico

2.1.- Antecedentes referenciales:

Situamos el área de estudio en el Valle del río Ibáñez, perteneciente a la comuna de Río Ibáñez, Provincia General Carrera, Región de Aysén, Chile. Este valle forma parte de la Cuenca del lago General Carrera (ex lago Buenos Aires)⁷. Su principal afluente por el norte, el río Ibáñez, surge en las vertientes cordilleranas orientales y se desplaza hacia el sureste, desembocando en una pequeña bahía de la ribera norte de dicho lago. Es en esta bahía donde se asienta Puerto Ingeniero Ibáñez, un puerto lacustre fundado en 1938, que hace de cabecera comunal.

La importancia económica de este puerto radicó en ser la vía principal para conectar por vía lacustre con la ciudad de Chile Chico en la ribera sur del lago y con los centros mineros de Puerto Cristal y Puerto Sánchez, actualmente inactivos, pero que fueron una actividad relevante en la producción regional entre 1931 y 1997 (se inicia con la explotación de la mina Silva o Puerto Cristal), en los que se extraía zinc y plomo (Consejo de Monumentos Nacionales de Chile CMN, 2008, párrafo 3). Además, el puerto permitía el intercambio de ganado, alimentos y enseres (Santelices, 2003, pág. 953), de la producción ganadera de los territorios del sur, por ser la única vía que los conecta ante la ausencia de caminos. Por otra parte, es un lugar de entrada a territorio argentino debido a su cercanía al paso Palavecino. Cabe destacar que tanto Puerto Ibáñez como Chile Chico son ciudades cercanas a la frontera, aledañas a la provincia de Santa Cruz, Argentina, donde se encuentran localidades que conectan actualmente con la ruta 40 y con las ciudades de la costa Atlántica.

⁷ El Lago General Carrera es un lago de origen glacial binacional, que se localiza al sur de la capital regional, en la estepa patagónica y se desplaza desde la vertiente oriental cordillerana hacia el este. Antiguamente, el lago era identificado como Lago Buenos Aires, nombre que conserva en su parte argentina. Sin embargo, los pueblos indígenas lo habrían denominado Chelenko. Su superficie es de 1.850 KM².

Hacia la década del 1960, esta comuna formaba parte del Departamento de Coyhaique, Provincia de Aisén. En ese tiempo, se impulsa bajo la administración del presidente Eduardo Frei Montalva (1964-1970) un plan de desarrollo social rural que establece un modelo de asentamientos en la región, lo que permite la fundación de pequeños centros urbanos que prestan servicios para la población rural. Estas villas, complementan los asentamientos portuarios propios de esta cuenca lacustre, así como sucedió inicialmente en el fiordo de Aysén, dada la importancia de la navegación como vía de penetración a los territorios de la Patagonia Occidental.⁸

En el curso medio del Río Ibáñez, se funda Villa Cerro Castillo (1966), en unos terrenos donados por el vecino Herminio Vargas (Becerra et al, 2006, pág. 62), siendo el primer edificio público su posta de salud (Santelices, 2003, pág. 608 y 611). Esta villa se sitúa a unos 37 km al noroeste de Puerto Ibáñez, la que actualmente está ubicada en el trayecto de la ruta 7 o Carretera Austral, en conexión con los territorios del sur de la región. En cambio, hacia el norte conecta con territorios cordilleranos y boscosos donde cruza el Parque Nacional Cerro Castillo, siguiendo el curso de la carretera principal, hacia el cruce a Balmaceda y continúa hacia la capital regional, Coyhaique, distante a unos 90 km.

El Valle del río Ibáñez es atravesado por un camino que conecta a Villa Cerro Castillo con Puerto Ibáñez. Considerando que esta comuna es fundamentalmente rural, la villa y la cabecera comunal se desarrollan como centros administrativos y de servicios básicos para atender las necesidades de la población comunal de este sector. Para el año 2023 Villa Cerro Castillo alcanzaba la cifra de 550 habitantes (Aynol-Gallardo et al., 2023, pág.4).

En el caso de Puerto Ingeniero Ibáñez, en la década de los sesenta del siglo XX, presenta un plano conformado por varias manzanas y en sus

⁸ En la segunda mitad del siglo XIX estos territorios cobraron importancia para el Estado chileno, debido a los conflictos limítrofes con Argentina y que culminaron con el laudo arbitral de 1902, que fija los límites entre Chile y Argentina en la Patagonia, bajo el arbitraje de Reino Unido. El catastro del territorio para su ocupación, se dio en dicho siglo, por vía marítima desde el oeste y se encomendaron misiones para explorarlo y, posteriormente, incentivar su ocupación desde la costa y la entrega de grandes concesiones ganaderas a sociedades privadas.

alrededores y parte alta, le rodeaban varias hijuelas o chacras. En la costanera se situaba el embarcadero protegido por una pequeña bahía. Es así como se identifica como una comuna rural y lacustre, de vocación ganadera y, en otros tiempos, incluyó el almacenaje y distribución de la explotación minera.



Figura 1 Bodegas portuarias, monumento histórico.



Figura 2 Bodegas portuarias, detalle.

El principal monumento histórico de Puerto Ingeniero Ibáñez, son las bodegas portuarias del Río Ibáñez, situado en la costanera frente al centro urbano. Estas fueron, construidas con técnicas tradicionales de albañilería confinada o reforzada, con ladrillos elaborados en forma artesanal con arcillas del lugar. Su construcción data de 1930, en el caso de su primer edificio. El segundo edificio, fue construido el año 1961 (CMN, 2009, párrafo 3). Esta técnica de construcción se asemeja a otras viviendas del sector, donde se generan soportes de cemento o madera para reforzar la pared de ladrillo.

La existencia de suelos arcillosos, producto de la actividad volcánica y la acción glaciaria en la cuenca, permitieron el desarrollo de una producción artesanal de ladrillos, que se utilizaron en la construcción de las primeras viviendas, por lo que ya se tenía conocimiento de la elaboración de gredas en la población local. Pero también se da la presencia de una población que migró de la zona central y el centro sur de Chile, donde se tenía conocimiento de la elaboración de ladrillos

artesanales y otras técnicas de construcción. Quemel Sade, poblador que vivió en otro sector del Lago General Carrera, Puerto Guadal, describe la elaboración de ladrillos a comienzos de siglo XX:

“En esos años se construía con pura greda y arena, porque conseguir una tablita, de a’ dónde, tejuela sí, había mucha tejuela. Así que la gente trabajadora y mal remunerada hacía ese trabajo duro, pesado, de picar el cerro, hacer un hoyo, meterle arena, bosta de caballo, una pasta linda y unos moldes de madera, y lo dejaban orear, después hacían el horno, ...” (Becerra et al., 2006, pág. 34).

Se puede apreciar tanto en Ibáñez como en Chile Chico construcciones de ladrillo, que dan cuenta del lugar que ocupó la arcilla en la creación de los primeros asentamientos republicanos de la cuenca del lago General Carrera.



Figura 3

La lenta incorporación del Estado en estos territorios, mantiene en aislamiento esta zona, sólo contando con transporte lacustre y senderos, situación que comienza a solucionarse en la década del sesenta con algunos caminos interiores y posteriormente con la creación de la Ruta 7 o Carretera Austral, iniciada en los setenta pero que llega a consolidarse en este valle, en los ochenta del siglo XX.⁹



Figura 4

El Valle del río Ibáñez, tuvo una ocupación tardía por el Estado chileno, como también se produjo en otros territorios continentales de la región de Aysén. Las primeras familias chilenas que se establecieron en el interior de Aysén,

⁹ Leonor Ovalle destaca que, hacia la década de los cuarenta del siglo XX, existía la senda Ibáñez, un camino rural o sendero existente entre Río Ibáñez y el actual Balmaceda, que sirvió de tránsito entre estos territorios antes de la construcción de la carretera. El medio de transporte habitual era la navegación por el Lago Buenos Aires. Por lo que éste fue un sector aislado y de poca población rural, hasta la creación de las primeras villas en la década del sesenta.

llegaron espontáneamente¹⁰ por territorio argentino a comienzos del siglo XX. Pero a pesar de ser un proceso de ocupación reciente por la nación chilena, el poblamiento del valle es bastante antiguo, lo que se ha evidenciado por los múltiples hallazgos arqueológicos. El historiador Mateo Martinic, establece que para la “Trapananda” hubo un poblamiento originario que “no fue único ni coetáneo; se desarrolló por doble vertiente, a uno y otro lado de los Andes, por cazadores recolectores de tierra adentro en la parte oriental” (Martinic, 2014, pág. XX), más adelante aclara -respecto a lo conocido por la arqueología local- que, “no hay evidencia de ocupación humana en Cueva Las Guanacas, ni en ningún otro sitio del Valle del Río Ibáñez, antes del sexto milenio antes del presente” (Martinic, 2014, pág. 23), adjudicando la tipología casapedrense para los primeros habitantes, definidos como grupos que se especializan en la caza del huanaco, huemul y otros animales menores, la preparación de cueros y la práctica del arte parietal, siguiendo un estilo similar al de Río Pinturas, actual patrimonio mundial, en el territorio argentino de Santa Cruz (Martinic, 2014, pág. 23- 24).

En la época colonial los movimientos transfronterizos en la Patagonia, se beneficiaban de la menor altitud cordillerana, lo que para Mateo Martinic, se reforzó también por la costumbre:

“Esta noción afirmada en hábitos consuetudinarios desde tiempo inmemorial hizo que, tanto para los indígenas pre y post hispanos y para los españoles paulatinamente afincados a contar de mediados del siglo XVI y para sus descendientes criollos, cruzar la cordillera de los Andes por diferentes motivaciones fuera algo practicable cuando y como viniera en ganas” (2014, pág. 309).

Pero también señala que estas migraciones, se generaron en otros momentos históricos, por presiones hacia la población indígena, como se ha demostrado con la ocupación de la Araucanía entre 1880- 1883 y la Campaña

¹⁰ Los primeros pobladores de los valles interiores, llegaron sin conducción del Estado chileno, por necesidad de encontrar tierras y un lugar donde habitar. En 1906 habrían llegado los primeros chilenos a esta zona, desde Argentina.

del Desierto en territorio argentino 1878- 1885. La primera provocó el desplazamiento de población campesina hacia la Argentina y la segunda, contribuye a los desplazamientos de reingreso a territorio chileno de algunos connacionales que se habían aventurado en la Argentina, "... fue ese un fenómeno trasiego humano que se desarrolló con alguna intensidad durante las décadas finales del siglo XIX y las primeras del siglo XX, que numéricamente debió contarse en millares de individuos (Martinic, 2014, pág. 310).

En el caso de la Patagonia Central, hacia comienzos del siglo XX, luego del laudo arbitral de 1902, algunas familias chilenas ingresan al valle del río Simpson desde Argentina y se distribuyen en territorios cercanos, desplazándose un grupo de ellas hacia el Lago Buenos Aires. Esta situación se contextualiza en los conflictos limítrofes Chile- Argentina y los desplazamientos de población indígena de ambas naciones tras la ocupación de los territorios del "Wallmapu" , así como las tierras de ranqueles y tehuelches en la segunda mitad del siglo XIX, episodios conocidos como la "Ocupación de la Araucanía" en Chile y la "Guerra o campaña del Desierto" en Argentina, que trajo como consecuencia, el encuentro de dos pueblos originarios (mapuches y tehuelches) en su desplazamiento hacia el sur (Chubut y Santa Cruz). En ambas naciones sufrieron episodios de discriminación, despojos, genocidio y el confinamiento en "reducciones" en Chile y en "reservas indígenas" en Argentina, como la de Camusu Aike y El Chaliá en Santa Cruz, Argentina.

En el caso de Camusu Aike, creada en 1898, estaba destinada a tribus tehuelches. Funcionó como reserva hasta 1966 (Rodríguez, 2008, pág. 3). En la reserva El Chaliá, también tehuelche, ubicada en el sudoeste de Chubut, donde habitaron grupos tehuelches dirigidos por el cacique Manuel Quinchamal. Tras la Conquista del Desierto, fueron obligados a permanecer confinados en territorios delimitados y, posteriormente, en 1916 se les otorgó un título de dominio en los alrededores del arroyo El Chaliá (Castro-Esnaola, 2014, pág. 367- 368).

En el caso chileno, los mapuches se desplazan hacia territorios argentinos, como Neuquén, atravesando la Cordillera hacia el lago Nahuelhuapi (entre Río Negro y Neuquén, Argentina), debido a la presión provocada por la

ocupación chilena de la Araucanía. Por lo que un grupo de mapuches y campesinos sin tierras, optan por cruzar la cordillera hacia diferentes territorios de la Patagonia argentina, para más tarde, a comienzos del siglo XX, verse algunos obligados a reingresar a territorio chileno, bajo el gobierno de Julio Roca en Argentina, quien significaba una amenaza para los chilenos que ocupaban zonas fronterizas (Ivanoff, 1999, pág. 19).

Estos pobladores habrían cruzado previamente al territorio argentino más al norte:

“Viendo frustradas sus esperanzas y buscando nuevos horizontes muchos atravesaron la cordillera, no para abandonar su patria, sino para ir a buscar en otro rincón de ella el suelo que tanto anhelaban para tener una propiedad raíz. La mayoría de estos chilenos, provenientes de las provincias de Ñuble, Bío Bío, Malleco y Cautín, pasaron a la Argentina por Lonquimay. Así poblaron la región de Neuquén, Río Negro, Valle de Cholila, etc.” (Ovalle, 2011, p.90)

Posteriormente, debido a nuevas políticas argentinas que prohibía a extranjeros poseer tierras, se provocó bajo presión, un regreso de algunos chilenos por los pasos cordilleranos de la estepa patagónica, asentándose posteriormente en los valles del Chacabuco, Simpson y en los alrededores del entonces Lago Buenos Aires, en su parte chilena.

Según Ovalle (2011, pág. 118- 119), en el caso del valle del río Ibáñez fue poblado a partir de 1908, por pobladores provenientes de territorio argentino, todos chilenos que ingresan primero al valle Simpson y después se desplazan hacia el río Ibáñez, al ser expulsados por otros colonos. Menciona en este grupo a las familias Paishil, Inayao y Hueitra.

Sin embargo, también hay antecedentes de habitantes que se asentaron en la cuenca del Lago Buenos Aires, con procedencia desde Aysén, utilizando las sendas interiores, como lo señala Máximo Berrocal en su traslado hacia Chile Chico, “...cuando nos vinimos de Aysén, en aquellos años estaban haciendo sendas por los caminos de Coyhaique a Ibáñez. Ahí ya se trasladaba uno de a caballo con pilchero...” (Becerra et al., 2006, pág. 22).

El historiador Sergio Millar, hace mención a la migración de numerosas familias que se fueron estableciendo al sur del río Huemules, en Baker y lago Buenos Aires, esta habría sido una experiencia difícil por la geografía del lugar, pero obedecía al “anhelo de poblar los campos que en nuestros mapas figuraban como inexplorados, para convertirlos en chacras, quintas y plantaciones de árboles frutales aprovechando el excelente clima de las zonas aledañas al gran Lago” (Millar, 2017, pág. 69).

Entre estos grupos de chilenos, ingresan los primeros habitantes contemporáneos de la estepa de la Región de Aysén, en período Republicano, quienes desde 1906 comienzan a ocupar terrenos fiscales en la ribera sur del denominado Lago Buenos Aires (Ivanoff, 1999, pág. 5), pero pocos años después, son desconocidos sus derechos y se enfrentan a las fuerzas policiales que intentaron desalojarlos, ya que sus tierras habían sido rematadas en la capital a un empresario, Carlos Von Flak, a pesar de que estos pobladores hubiesen recibido un permiso de ocupación en 1914 en la Oficina de Tierras y Colonización de Punta Arenas (Ivanoff, 1999, Pág. 24). Este conflicto es conocido como la Guerra de Chile Chico (1918), que culminaría favorablemente para los pobladores chilenos.

Hacia 1920, de acuerdo a datos del censo de ese año, recabados por Leonor Ovalle (Ovalle, 2011, pág. 90), la población del sector lago Buenos Aires era de 1.205 habitantes y sólo 32 familias vivían en el Valle del Río Ibáñez. Es así como para 1920 ya residen un grupo de familias en la cuenca del Lago Buenos Aires, algunas de las cuales se asientan al norte del lago y en la desembocadura del valle río Ibáñez. Según Ivanoff, en la ribera norte llegaron, a comienzos de siglo, las familias Figueroa, Valdebenito, Maurelia, Inallao y Hueitra (1999, pág. 20).

De acuerdo a lo citado por Ovalle, su población estaba constituida principalmente por chilenos que se desplazaron desde la Patagonia argentina en las últimas dos décadas del siglo XIX, en una primera oleada.

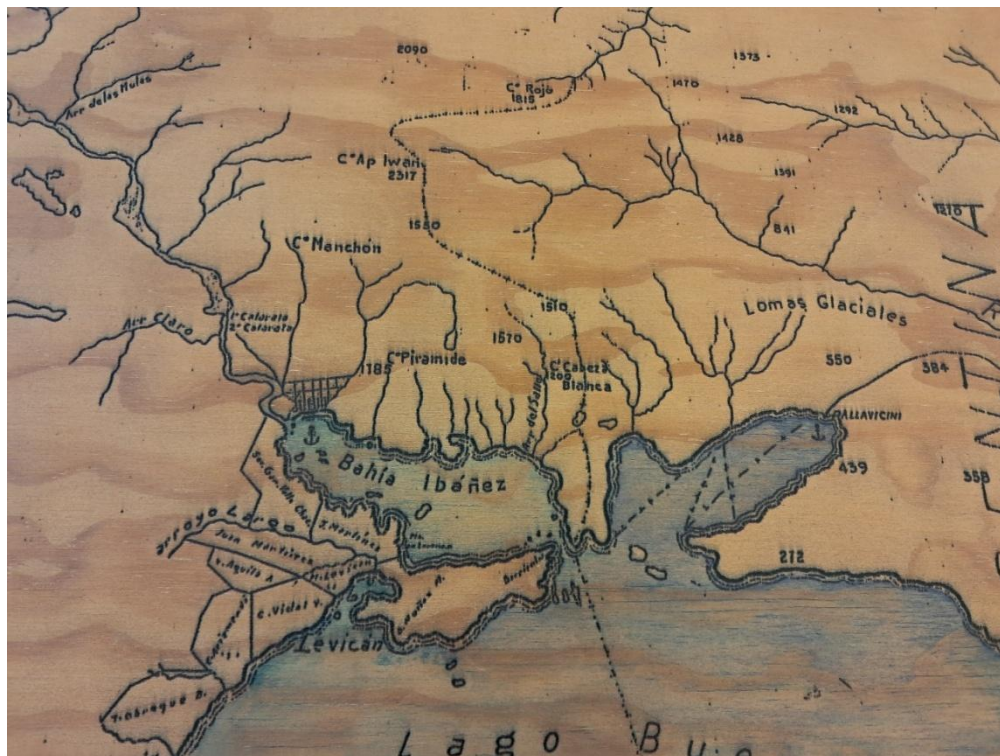


Figura 5 Detalle maqueta del lago Buenos Aires, Museo Regional de Aysén.

En este mapa se puede apreciar que la zona ocupada inicialmente es el sector que se encuentra entre la Bahía de Ibáñez y la Península de Levicán y se alcanza a apreciar la subdivisión de chacras o lotes en lo que hoy es Puerto Ibáñez. Se tiene conocimiento que el sector norte de la bahía Ibáñez fue ocupado por Oligario Bórquez.

La actividad principal en los inicios del poblamiento de la cuenca del Lago Buenos Aires, fue la ganadería. Es conocido el rol de las grandes estancias ganaderas concesionadas a privados en la Patagonia en la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, esto fue disminuyendo en el siglo XX y se fue ocupando el territorio con chacras, manteniendo un ganado ovino y caprino de menor magnitud, por lo que se genera una producción agropecuaria más diversa aprovechando el microclima presente en esta zona.

2.1.1.- La alfarería de Puerto Ibáñez.

Antes de la década del setenta, no se conoce producción alfarera en la cuenca del lago General Carrera, a pesar de la presencia de tierras arcillosas y ya contar con la existencia de una producción artesanal de ladrillos para la construcción de viviendas a comienzos del siglo XX. La greda es el material constructivo principal en las antiguas viviendas de la zona y se encuentran arcillas para su producción en la ribera del río Ibáñez. Sin embargo, las referencias a piezas cerámicas más cercanas son allende los Andes, por el lado chileno de la cuenca del Lago General Carrera (ex Buenos Aires), no hay registros locales, así como tampoco evidencias prehispánicas de cerámicas de origen local.



Figura 6 Salto del río Ibáñez.

Si bien algunas familias que se asentaron en la región provenían de zonas alfareras, no hubo una práctica sino hasta la segunda mitad de siglo XX. La situación fue diferente en la Patagonia Argentina, donde hay vestigios de alfarería indígena posterior a la conquista hispana, de elaboración mapuche en la provincia de Chubut (figuras 8 y 9).

En el Museo Regional de Aysén, sólo se encuentran restos una de vasija de greda de la época moderna, posiblemente traída de otros territorios y se ha reportado el hallazgo de pequeños restos cerámicos cuyo origen tampoco es del territorio, según información proporcionada oralmente en visita a dicha institución.



Figura 7



Figura 8

Fragmento cerámico decoración con técnica incisa.

Lugar: Bajo Sarmiento, Chubut, Argentina.
Fuente: Colección Arqueológica del Museo Regional Desiderio Torres, Sarmiento, Chubut.



Figura 9

A la izquierda vasija compleja de arcilla cocida y a la derecha olla tradicional mapuche de boca cerrada, con asas laterales.

Lugar: Bajo Sarmiento, Chubut, Argentina.
Fuente: Museo Regional Desiderio Torres, Sarmiento, Chubut.

La población originaria en la Patagonia occidental dejó objetos de cuero, textiles, cestería, herramientas de madera, huesos de animales y objetos de origen lítico. Lo que no descarta la posibilidad de contar con otras evidencias a futuro. La cercanía a territorios ocupados por tehuelches y mapuches que fueron desplazados hacia el sur¹¹, en el contexto de la ocupación de la Patagonia sudamericana a fines del siglo XIX, nos plantean la pregunta del alcance de la influencia de aquellos pueblos originarios en los territorios patagónicos occidentales, en particular, en las estepas patagónicas y en sus límites cordilleranos.

La producción alfarera contemporánea en la cuenca del Lago General Carrera, tiene un origen común, una iniciativa local promovida por un sacerdote misionero de origen italiano, Antonio Ronchi Vera, perteneciente a la orden Siervos de la Caridad Obra Don Guanela (Osorio, 2020, pág. 1). “En 1972 instaló su centro de operaciones en Puerto Ingeniero Ibáñez, para atender las localidades circundantes al gran lago –incluso Cochrane, Tortel y Villa O’Higgins, ubicadas al sur de su área de trabajo–Dicho período se extendió hasta 1979” (Osorio, 2020, pág. 6).

Ronchi decide gestionar capacitaciones de oficios para las familias del sector para insertarlas laboralmente, siendo beneficiarias principalmente mujeres jóvenes y adultas de Puerto Ibáñez y Chile Chico. El misionero, manifestó interés en el mejoramiento de las condiciones de vida de la población aisenina, generó diversas iniciativas para mejorar las comunicaciones, superar el aislamiento geográfico y brindar un apoyo para superar las carencias y limitaciones de la región. Una de estas iniciativas fue la de implementar talleres de capacitación para la población de la zona, que en la década del setenta presentaba escasas alternativas laborales y que se vieron acentuadas en los ochenta debido a la crisis económica, cuando se crean los Planes de Empleo Mínimo (PEM). El

¹¹ En las provincias de Chubut y Santa Cruz, existen registros de desplazamientos de mapuches hacia el sur, que entran en contacto con tribus tehuelches. Esta información se encuentra en crónicas relacionadas con la Campaña del Desierto (1878- 1885) y las evidencias dejadas en las reservas indígenas y la colonia galesa en Chubut, donde se documenta contacto con mapuches y tehuelches.

antropólogo regional, Mauricio Osorio, destaca esta labor señalando: “su legado se refleja, por ejemplo, en la actividad artesanal de la localidad de Puerto Ibáñez (curtido de cueros, textilería y, especialmente, alfarería), que inició a fines de los años '70 ” (Osorio, 2010 citado en Osorio, 2020, pág. 2).

Junto con la organización de las capacitaciones, inicia la construcción de un taller para que las artesanas capacitadas siguieran desarrollando su labor. Según la alfarera Eva Carrillo, quien fue beneficiaria de esa iniciativa, al respecto relata:

“él estaba realizando ese taller artesanal Nuestra Señora del Trabajo que está en la calle central, para que las mujeres de la localidad puedan trabajar en ese lugar, pero hizo varias salas para diferentes oficios. Y ahí nosotros fuimos, nos dijeron que, si queríamos trabajar ahí y nos ofreció en ese tiempo el padre Antonio, darnos alimentos, porque él no tenía plata, pero él tenía alimentos de Caritas Chile¹² y para que nosotras trabajáramos y siguiéramos el oficio, nos daba alimentos de Caritas Chile: la harina, el aceite, la manteca y todas esas cosas, que recibíamos como pago. Y bueno, ahí continuamos, después se habló al gobierno en ese tiempo, era el empleo mínimo, y las mujeres que estábamos trabajando ahí, a todas nos contrataron por el empleo mínimo para que siguiéramos el oficio y no tengamos que volvernos a la casa sin hacer nada” (Eva Carrillo, comunicación personal, 30 marzo 2025).

La alfarera Marfa Águila, coincide en señalar que esta iniciativa partió con el padre Antonio y, posteriormente, continuó con el trabajo como artesana en el Taller Nuestra Señora del Trabajo: “Trabajábamos con el padre Antonio, intercambiábamos trabajos por alimentos que él conseguía en Caritas Chile, porque no había otra fuente laboral acá en Ibáñez por esos años” (Marfa Águila, comunicación personal, 29 marzo 2025).

¹² Caritas es una institución de beneficencia vinculada a la Iglesia Católica, que posee una filial en Chile, la que en la década de los 70 del siglo pasado, colabora en el desarrollo artesanal entre otras iniciativas.

Esta iniciativa permite la confluencia de diferentes actores, que incentivan el desarrollo de productos artesanales locales, apoyando la formación de artesanas en telar, talabartería y alfarería, consiguiendo los recursos y materia prima para la producción y apoyando los procesos de comercialización en la Región Metropolitana.

Sin embargo, Alejandro Arros, académico y diseñador, le atribuye una influencia ñublense a la alfarería de la Región de Aysén, lo que se dio a través del artesano y profesor Pedro Isla Maldonado, al respecto afirma:

“es fruto de un artesano que cursó sus estudios en la Escuela Normal de Chillán, me refiero a Pedro Isla Maldonado, quien egresa de esta escuela en el año 1960 e inmediatamente trabaja junto al maestro Baltazar Hernández recibiendo el empuje artístico de éste para emigrar a Santiago, para luego, a finales de la década de los 70 llegar a Aysén. Ahí en la localidad de Río Ibáñez, Isla crea la alfarería de la región junto a artesanas locales inspirándose fundamentalmente en el pueblo tehuelche y en la flora y fauna de aquel indómito lugar” (2022, párrafo 1)

Si bien, esta posible influencia del Ñuble, pudo haberse transmitido en las técnicas cerámicas y los métodos de diseño, que por la información recopilada se relaciona también con la cerámica precolombina, hay una raigambre del contexto, la materia prima y una inspiración en los diseños y motivos incorporados, que podrían ser considerados autóctonos de la cuenca del lago General Carrera y, en particular, de Puerto Ibáñez, reconociendo siempre su carácter contemporáneo.

Para comprender este proceso, es necesario remontarse al período 1960-1973, en el cual se producen grandes cambios en un contexto de efervescencia social y política en Chile que se traducen en procesos de transformaciones sociales y reformas. Estos procesos que abarcan muchos ámbitos de la vida social, política y económica chilena, también se ven acompañados por algunos procesos en el campo artístico que, de alguna forma, inciden en el desarrollo de las artesanías en un contexto de ruptura con la producción artesanal tradicional, debido al proceso que se había iniciado con la

crisis agraria de la década del cincuenta, que favorece la migración campo-ciudad e impulsa una transformación de los usos y comercialización de la producción artesanal, que deja de ser considerada un objeto utilitario, como lo había sido en las haciendas, para ocupar otros usos como productos artesanales de valor artístico y de uso simbólico. En este contexto se da un desarrollo de la cerámica, orientado a una producción urbana y que tendrá su repercusión en territorios tan apartados como el Valle del río Ibáñez a fines de la década de los setenta y ochenta.

Cabe destacar el impacto del proceso de reforma agraria que se produce en el período 1964- 1970, los autores Silva y Moreno mencionan que, “si bien la reforma agraria no impactó la especificidad del fenómeno de la artesanía, los cambios desarrollados en los contextos modificaron la riqueza organizacional del campo, posibilitando el acceso fluido a los mercados, atrayendo programas de capacitación técnica y asistencia técnica” (Silva y Moreno, 1989, pág. 23).

Por otra parte, los autores Peters y Núñez, destacan que en los años sesenta hay un renacimiento de la cerámica en Chile, con un interés en los artistas por recuperar las técnicas, inspirados en el arte precolombino y tradicional, creando obras contemporáneas, que incluyen reproducciones arqueológicas, con gran énfasis en la reproducción de sus técnicas. Destacando el uso del engobe y la aplicación de diseños en negativo (1999, pág. 49), lo que se aprecia de forma muy evidente en la alfarería de Ibáñez de comienzos del ochenta.

Esta experiencia, se da en diferentes regiones, lo que ejemplifican estos autores, con lo ocurrido en esos años en Magallanes:

“Basándose en la falta de herencia folclórica, el Instituto de la Patagonia creó en 1970 la Escuela de Artesanía, que estimuló el desarrollo artesanal regional en los rubros textil, madera y cerámica. Actualmente los artesanos de Punta Arenas, Puerto Natales y Porvenir, realizan artículos en madera, cerámica y textiles, con representaciones de imágenes típicas de la región (el Monumento al Ovejero, las Torres del Paine, pingüinos, etc.) Sin embargo, se esfuerzan por desarrollar una

artesanía con identidad, basándose en pinturas rupestres y la cultura material de los Selk'nam y Aonikenk" (Peters y Núñez, 1999, pág. 116).

"Entre 1968 y 1970, al calor de los procesos de reforma en el mundo rural, se desarrollan planes de fomento y desarrollo artesanal, que derivan en la creación de COCEMA, un organismo encargado de los Centros de Madres, apoyando la venta de productos artesanales de su manufactura, para dar acceso al mercado nacional, en particular en galerías artesanales de la capital" (Silva y Moreno, 1989, pág. 9). Ya en 1967, se había creado la Galería Cema, iniciativa de María Ruiz Tagle de Frei, la entonces primera dama de la nación, cuya dirección fue asumida por Lorenzo Berg (Cáceres y Reyes, 2019, pág. 71).

Por otra parte, se produce un segundo incentivo a través de labores de extensión en las universidades, con una gestión que motivó un encuentro del arte con el mundo de los artesanos.

"La ex Universidad del Norte en convenio con el Instituto Corfo- Norte realizó programas de diseños y asistencia técnica con artesanos que trabajaban el ónix. La Universidad Católica y la Universidad de Chile quienes realizaron un conjunto de actividades a través del Museo de Arte Popular, el Centro de Estudios Antropológicos, la Escuela de Canteros (que hoy desapareció y fue reemplazada por la Escuela Nacional de Artesanos que depende de la Fundación Cema- Chile)" (Silva y Moreno, 1989, pág. 11).

Manuel Danemann, se refiere a estas expresiones como cerámica folklórica, la que define como:

"conducta comunitaria de producción plástica, mediante el uso de muy diversas materias primas y de técnicas poderosamente tradicionales de fuerte empirismo y predominante manualidad. Sin organización industrial ni proceso sistemático formal de enseñanza aprendizaje, cuya representatividad se afirma sobre su tipificación regional o local" (Danemann, 2009, pág. 318).

En el período 1973- 1990, el fomento al desarrollo artesanal es traspasado a la Fundación CEMA-Chile, "organismo que se autocalifica de orientador e incentivador del desarrollo de la artesanía típica chilena" (Silva y Moreno, 1989, pág. 64) asumiendo una política expansiva, que pone su presencia a lo largo del país en espacios de enseñanza y comercialización (ídem, 1989,pág. 64), antes desarrollados por la comunidad de artesanos, por la tradición rural y las iniciativas gubernamentales o universitarias ya descritas. A ésta se suman organizaciones que desarrollaron programas orientados a la artesanía rural como "CARITAS- Instituto de Promoción Agraria- Corporación de Ayuda Cristiana Evangélica (AGE)- Fundación Instituto Indígena- Instituto de Pastoral Rural- Centro de Desarrollo Cooperativo- CIDE -Centro de Educación y Tecnología (CET)." (ídem, 1989, pág. 42).

Para el período previo a la aparición de la alfarería de Ibáñez, se conocen las artesanías de Puerto Ibáñez, a través de las siguientes manifestaciones: trabajos en cuero y tejidos en telar (Pórez, 1978, pág. 121).

En nuestro estudio documental se puede identificar publicaciones de prensa respecto a la actividad artesanal de Ibáñez en los diarios regionales:



Figura 10 Titular Diario de Aysén, 22 de marzo de 1978, Coyhaique. Hemeroteca Biblioteca Regional de Aysén.

En marzo de 1978, el diario El Aysén de Coyhaique, da cuenta de la actividad realizada por la pedagoga textil, María Angélica Echeverría Arroyo, quien llevó a sus alumnas hasta las cuevas para motivarlas a confeccionar sus telares o tejidos con nuevos diseños.

“Durante clases prácticas las incitó a confeccionar dibujos para los diseños de sus prendas copiando o sugiriendo nuevas formas a los tallados(sic) de petroglifos que desde épocas milenarias existen en el lago. Son mensajes que dejaron para el futuro los indios huilliches(sic) que vivieron en ese hermoso paraje. Manos, formas, símbolos y figuras que a pesar de la acción del tiempo aún se aprecian en sus colores verde y rojo, pasan luego a ser unidos en forma estilizada en todas las prendas que confeccionan. Algo original y que, con el tiempo, seguramente podrá dar paso a una auténtica artesanía lacustre” (22 marzo 1978, pág. 1)

El reportaje señala que la docente “contó cómo de las manos que se ven, de los símbolos y líneas rectangulares y de diversos tamaños se están ahora haciendo dibujos bonitos para las prendas que confeccionan en el Taller Artesanal” (22 de marzo de 1978, pág. 5).

En 1978 se informaba sobre la exposición del centro artesanal de Puerto Ibáñez (Rosas, 2016; Diario El Aysén, 24 marzo 1978, pág. 1). En 1982, se publican notas de prensa sobre un curso de artesanía en Villa Cerro Castillo (Rosas, 2016). En 1986 otra noticia menciona a las artesanas Eva Carrillo y Violeta Millalonco en su participación en la V Feria de Artesanía del Parque Bustamante (Rosas, 2016), organizada por la Pontificia Universidad Católica de Chile, bajo la dirección de Lorenzo Berg, quien en 1964 organiza la primera Feria de Artesanía Tradicional de la Pontificia Universidad Católica en el Parque Bustamante (Cáceres & Reyes, 2017, pág. 81). Cabe destacar que la alfarería de Ibáñez, también había hecho presencia en el año 1982, como consta en una fotografía recuperada del repositorio de la Pontificia Universidad Católica de Chile en su Archivo del Programa de Artesanía UC.

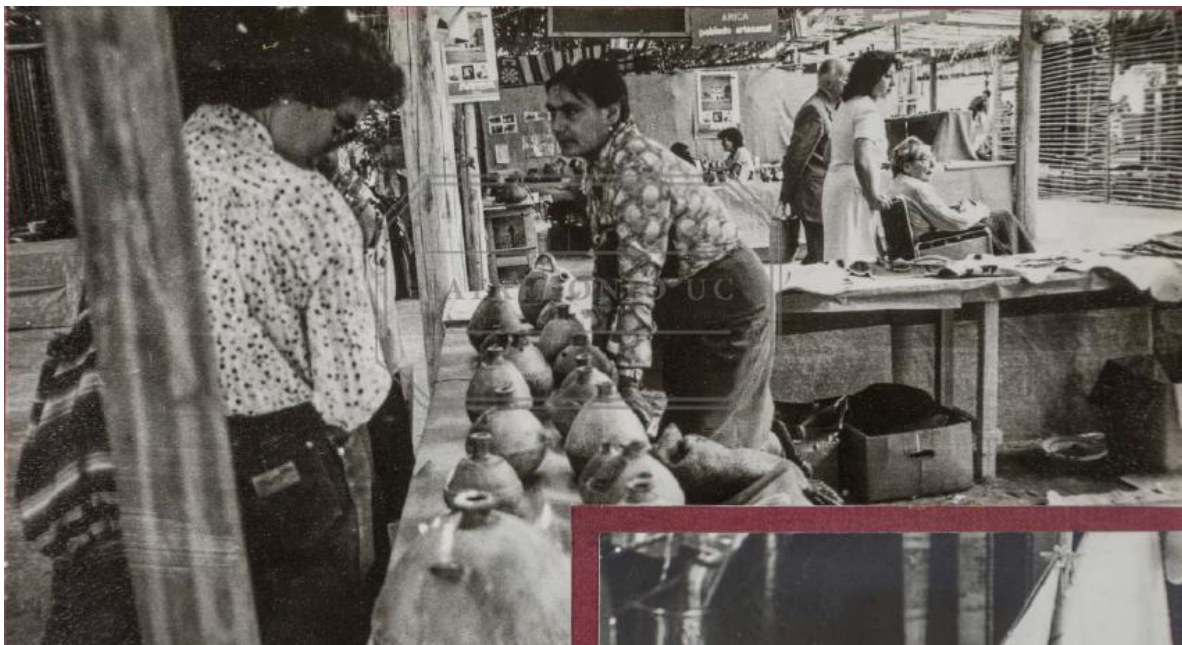


Figura 11 Participación de la alfarería de Puerto Ibáñez en la Feria de Artesanía Tradicional de la Pontificia Universidad Católica en el Parque Bustamante de Santiago en su versión 1982.

La iniciativa de crear talleres de capacitación, se tradujo en la contratación de profesoras y profesores que enseñaron diversos oficios artesanales, entre los cuales se destacaría la alfarería.

“Habíamos muchas personas jóvenes en ese tiempo. Pero también había dueñas de casa, señoras que criaban sus hijos, también solas y dueñas de casa que estaban con sus maridos igual y estuvieron ahí. Éramos una gran cantidad de personas, de todas edades, diferentes formas de pensar y todo. Pero ahí estuvimos trabajando.

Eso ya paso a ser como el 79, el 80, trabajando ahí, pero fue con la greda que nos trajeron de Santiago. Ahí nos trajeron una cantidad de greda embolsada, una greda blanca. Era una pasta, no era greda, una pasta preparada para hacer cerámica. Estuvimos mucho tiempo trabajando con eso” (Eva Carrillo, comunicación personal, 2025).

Las actuales alfareras de Puerto Ibáñez se capacitaron en una primera etapa en: alfarería; diseño de sus piezas y decoraciones; elaboración de moldes de yeso; talabartería para la elaboración de forro de cuero curtido; y pintura con pigmentos naturales. Todo fue siendo integrado hasta lograr la confección de una

línea de cerámicas decoradas que integraban el arte rupestre como motivos, a la que llamaron tropa tradicional. Esta línea fue desarrollada por el profesor y artesano talabartero de Chillán, Pedro Isla.

Una vez que el profesor Isla ya deja Puerto Ibáñez, el taller Nuestra Señora del Trabajo seguirá funcionando. Sin embargo, hubo otros procesos que acompañaron a las siguientes generaciones de alfareras. En 1986, CEMA Chile, que entonces apoyaba el desarrollo de la artesanía a nivel nacional, contando con escuelas de formación de artesanos en Chile¹³, a su vez, desarrolla talleres de capacitación en distintos lugares del país.

En este segundo proceso formativo, que coincide con la formalización de la alfarería de Ibáñez, se desarrolla una capacitación, dictada por Pedro Isla, a través de CEMA Chile.¹⁴ Ya en este período, se van creando talleres independientes, formados por las alfareras capacitadas en los setenta, continuando también con su labor, el Taller Nuestra Señora del Trabajo.

Se desarrollan en el transcurso del tiempo otras capacitaciones, destacándose la capacitación en cerámica utilitaria y esmaltado, que introdujo los hornos eléctricos. Algunas artesanas siguieron elaborando la línea tropa tradicional y complementaban su producción con la producción de cerámica utilitaria esmaltada. Esta diversificación les permitía ampliar su oferta y enfrentar de mejor manera las dificultades de comercialización.

¹³ Cema Chile, crea la Escuela Nacional de Artesanos en 1981.

¹⁴ El conocimiento de esta actividad formativa se obtiene de la entrevista a Gladys Alarcón Sandoval, alfarera de Puerto Ibáñez, el 05 de mayo de 2025.



Figura 12 Fotografía cerámica esmaltada de Gladys Alarcón, Puerto Ibáñez.

Un grupo de alfareras formadas en esta escuela iniciaran sus propios talleres, manteniendo las técnicas, diseños y materiales que caracterizarían la alfarería de esta ciudad. Sus talleres forman parte de un circuito turístico, se destaca en las infografías situadas en la ciudad, los talleres con sus ubicaciones y están presentes en la información turística de Puerto Ibáñez.



Figura 13

Entrada a Puerto Ibáñez, monumento a la alfarería. Claudia Aranda, 2025.

La formación recibida por la primera generación de alfareras en Puerto Ibáñez y Chile Chico, desarrolladas por las gestiones del sacerdote Antonio Ronchi, se desarrolla en tres etapas:

1.- Taller de alfarería de Edith Vera (1977)¹⁵, que las introduce a la elaboración de piezas cerámicas elaboradas a mano (sin moldes), con la confección de piezas ahuecadas de dimensiones pequeñas, que eran unidas con una barretina. Se desarrollan piezas utilitarias, sin decoración y utilizando greda traída de otras zonas del país. Se utiliza horno de barro tradicional para su cocción.

La artesana Eva Carrillo nos comenta sobre este taller:

“Yo soy ceramista de toda la vida. De que no pude salir a estudiar, y cuando terminé mi octavo año básico, llegaron los talleres. Ahí me preguntaron si quería entrar a algún taller, había uno de cerámica, me dijeron que, si quería y ¡sí, lo tomé! Bueno, yo aprendí cerámica, fue el día

¹⁵ Fecha tomada de entrevistas a las alfareras Eva Carrillo y Marfa Aguila en Puerto Ibáñez, 2025

no me acuerdo bien, pero la fecha fue de octubre del 77, fue que se terminó el taller, que duró más o menos como unos veinte días. Lo vino a hacer la profesora Edith Vera que era de Santiago, igual era ceramista y anduvo un grupo de maestros trabajando aquí en Chile Chico. Entonces acá quedó la profesora Edith, que nos enseñó la cerámica. Nosotras hicimos el taller aquí al ladito, lo hicimos en la casa comunitaria, ahí se hizo el primer taller. Yo tenía 16 años y ahí empecé a conocer la greda” (Eva Carrillo, comunicación personal, 2025).



Figura 14 Cerámica elaborada en el taller de Edith Vera, exhibido en sala de museo Taller Nuestra Señora del Trabajo. Fotografía Claudia Aranda, 2025

La artesana Marfa Águila, también participa de esta primera etapa formativa, quien nos comenta: “hacíamos puros trabajos a mano, lo que nuestra mente imaginaba. Hacíamos ollas, hacíamos animales... siempre me gustaba hacer pajaritos... hacía un palo tirado de greda así, hacia pajaritos, le hacía su nido, cosas así” (Marfa Águila, comunicación personal, 2025).

2.- Taller de alfarería Iván Durán, que se focaliza en la búsqueda de arcillas locales y elaboración de greda para el vaciado en moldes; en el diseño de piezas en base a elementos del paisaje natural y cultural de la zona (aves y boleadoras); y la elaboración de moldes de yeso.

En este taller se hizo trabajo en terreno para identificar las gredas locales, uno de los lugares concurridos fue El Salto del Río Ibáñez (Eva Carrillo y Marfa Águila, comunicación personal, 2025), se hizo greda con las arcillas recolectadas en el lugar.

Otro ámbito del taller de Iván Durán, fue el diseño de piezas cerámicas y la elaboración de moldes para la reproducción de los diseños. Se comenzó con la elaboración de piezas sin decoración.



Figura 15 - Moldes dispuestos en el taller “Marina” de Eva Carrillo.

Eva Carrillo comenta su experiencia en el taller de Iván Durán

“Llegó otra persona importante, dentro de este andar, que fue el profesor Iván Durán, él vino acá a Puerto Ibáñez a enseñarnos un poco más sobre cerámica y a enseñarnos a hacer moldes. Lo que usted ve allá, esos son moldes de yeso. Él nos enseñó a hacer los prototipos de greda y a hacer el molde, que igual fue importante dentro de nuestra carrera, porque no todos los talleres fueron importantes. Porque uno a veces toma por lo menos lo que a mí me queda de las cosas que yo aprendí, las que estoy utilizando todavía. Hay cosas que nos enseñaron que no nos

sirvieron mucho. Pero en este caso, la profesora Edith que nos enseñó a trabajar a mano, para hacer productos utilitarios para la casa. El profesor Iván que nos vino a enseñar a hacer moldes de yeso con greda y a ubicar la greda local, que es una parte muy importante igual, que el profesor Iván nos enseñó. ¿Dónde había greda?, para que nosotros fuéramos a extraer greda local y no tengamos que estar comprando en otro lado” (Eva Carrillo comunicación personal, 2025).

Marfa Águila coincide, recordando el segundo taller de 1978, ya que comenta que llegaron diferentes profesores que venían de la capital y de Chillán: “El profesor de Santiago nos enseñó Diseño y a hacer moldes de yeso” (Marfa Águila, comunicación personal, 2025).

La elaboración de piezas con moldes, fue la base con la cual trabajarían en su tercer taller de alfarería. No se logró identificar el proceso exacto para la elaboración del diseño, pero existe referencia a su proceso, en la publicación de María Teresa Santander y Claudio Herrera, “Alfareras de Ibáñez: diálogo entre naturaleza y cultura”. Su objetivo era la reproducción de piezas similares, en distintos tamaños y con la técnica del vaciado, se podía producir mayores cantidades.



Figura 16



Figura 17

 Figura 18	La pieza representa al caiquen echado y corresponde a una muestra realizada para el taller de alfarería, desarrollado por Gladys Alarcón en el Centro Cultural Palacio La Moneda de Santiago el año 2014. La pieza fue utilizada como parte del taller donde las personas incorporaban el forro de cuero de chivo y pintaran algún motivo de arte rupestre y se cita a modo de ejemplo, para ilustrar lo que se hacía en el taller de Iván Durán.
--	---

3.- Taller de alfarería de Pedro Isla (1979), durante el cual se integra el diseño de una línea local, que introduce la decoración con cuero de chivo, las vasijas con formas relacionadas con la naturaleza del lugar (caiquen, avutardas) y objetos culturales locales (Boleadora criolla y boleadora tehuelche) y de origen precolombino (mollino y epulonko) , por otra parte, la decoración que introduce las pinturas con pigmentos naturales, con motivos que hacen referencia al arte rupestre presente en el valle del río Ibáñez y la cuenca del Lago General Carrera.

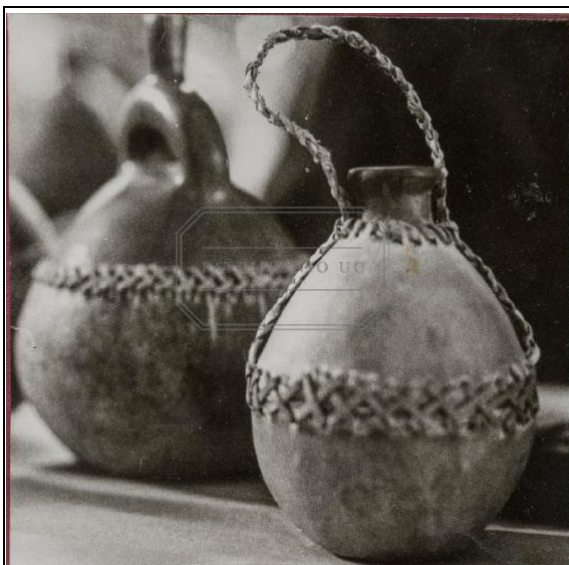


Figura 19 Detalle primeras cerámicas con cuero de chivo



Figura 20 Pieza de cuero, extraído de un cacharro de Ibáñez.

“El año 78 vino don Pedro Isla, que en paz descansa, de Chillán, Santiago. Bueno él vivía en Chillán, pero trabajaba en Santiago y de allá vino a Ibáñez y ahí empezó a ir a nuestro taller de greda. Nosotros pensábamos que él no sabía trabajar la greda... después teníamos un torno ahí, trabajó en torno, después hizo unas figuras a mano muy lindas y después empezó a ir a nuestro taller porque le enseñó a hacer las grecas a las señoras de ese entonces en el taller. Porque en ese taller había rubro de lana, de curtiembre y de greda. Y don Pedro Isla le enseñó a hacer las grecas en los telares a las señoras. Hacían alfombras, frazadas y dibujaban las grecas en la lana. Y ese mismo tiempo, paralelo a eso, don Pedro iba a nuestro taller, a la sala de greda a trabajar con nosotros a conversar. Yo siempre me recuerdo que un fin de semana, trabajábamos de lunes a viernes, nos fuimos a nuestras casas y cuando llegamos el lunes. Yo recuerdo que llegué primero y había unos cacharros, ¡eh! de esos cacharros, una boleadora con cuero y otra le había estaqueando el cuero y otra la estaba recortando. Entonces uno se preguntaba ¿cómo le puso el cuero?, ¿cómo lo hizo? Porque él diseñó los cacharros con

nosotras, con las artesanas de ese entonces, nos enseñó a hacer los cacharros, los cacharritos que llevan el cuero y paralelo a eso también le agregó las grecas, porque estaba trabajando las grecas con las señoras” (Marfa Águila, comunicación personal, 2025).

La incorporación del cuero de chivo y las pinturas, fue desarrollado en el taller de Pedro Isla, que comenzó en forma experimental, pero generó una rigurosidad en el trabajo que dio la posibilidad de una estandarización de la cerámica de Ibáñez.

Las piezas cerámicas o cacharros de greda, fueron decorados con el cuero de chivo pelado, que según describe la artesana Gladys Alarcón, quien recibió capacitación de Pedro Isla en otro momento y contexto, hacia el año 1986 a través de un Taller de Cema Chile. Para las artesanas se hablaba de “cuero de chivo depilado” (Marfa Águila y Gladys Alarcón, comunicación personal, 2025). Este es un animal que abundaba en el sector, como parte de la ganadería de la zona. En su proceso, el cuero se deja secar y se corta la pieza, para después, estaquearlo (estirarlo) siguiendo la concavidad de la pieza y se hacía una costura de refuerzo, que llaman el Huaiquiado. Cabe destacar que Pedro Isla era talabartero y comienza en los talleres enseñando talabartería, luego se incorpora a trabajar en el taller de alfarería contribuyendo al diseño que caracterizará a la cerámica de Ibáñez.

Isla desarrolló una colección llamada Tropa tradicional, que estuvo compuesta de 6 piezas: caiquen echado, caiquen parado, boleadora criolla, boleadora tehuelche, mollino y epulonko. (Santander, 2018). Cada pieza llevaba una combinación de grecas o motivos recuperados de las pinturas rupestres de la zona, “por ejemplo, el mollino, llevaba una pintura, el caiquen echado llevaba otra pintura” (Eva Carrillo, comunicación personal, 2025). Marfa Águila menciona que el epulonko se decoraba con la greca que ellas llamaban del “pescado”; la boleadora criolla se decoraba con la guanaca con la cría y al otro lado el pescado; y el mollino, con una figura humana. (Marfa Águila comunicación personal, 2025).

El profesor Isla, desarrolló un método, que fue transmitido a las artesanas locales mediante capacitaciones, donde se les enseña la técnica del traspaso

para la forma de las vasijas o cacharros y una plantilla que podía ser cambiada de tamaño para incorporar los diseños para sus decorados, siguiendo este patrón propuesto por el maestro artesano, que consideraba para cada pieza una serie de imágenes correspondiente a pictogramas del arte rupestre de la zona.

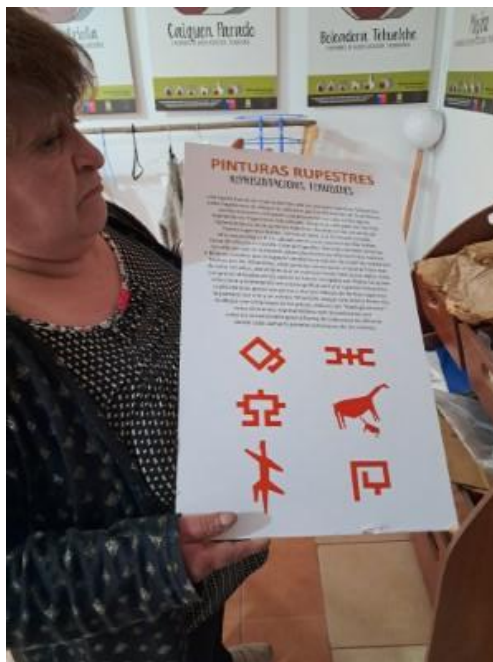


Figura 21 – Fotografía tomada en Taller Nuestra Señora del Trabajo, Angelita Fuentealba con infografía de su sala de museo. El contenido de la infografía fue desarrollado, según lo investigado, por María Teresa Santander y Claudio Herrera en la publicación citada anteriormente.

Respecto a esta experiencia, Eva Carrillo recuerda:

“Yo creo que debe haber sido como los ochenta, porque nosotros, primero no le poníamos pinturas a los cacharros, después se le empezó a colocar ... el profe don Pedro Isla, él diseñó algunas pinturas y se cuadrícularon.... en cuadritos se hacía la figura, ... no están iguales porque están pintadas a mano, pero tienen la misma forma, ...él las tomo y las puso más arriba como para que pudiera ser representada y todas las hiciéramos iguales... Entonces, como para que todas tuviéramos más o menos escribiendo la misma figura... estos son fragmentos de pinturas, no son completas... y

ésta igual es la parte de una pintura, es la parte de arriba de una pintura...aquí va por ejemplo como una escalinata para abajo así igual, hay unas rayas más largas, otras más cortas... entonces el profe lo que hizo, fue que estas vayan todas rectas, si son tres, tres, pero rectas, una cosa así” (Eva Carrillo, comunicación personal, 2025).

Boleadora Tehuelche  Figura 22	Boleadora criolla  Figura 23	Mollino  Figura 24
Caiquen echado  Figura 25	Caiquen parado  Figura 26	Reverso caiquen parado  Figura 27

Este set de fotografías nos ilustra los 5 cacharros que componen la Tropa tradicional, con sus respectivas decoraciones. El sexto cacharro de la tropa, es el epulonko.

2.1.2.- Los sitios de arte rupestre en el Valle del Río Ibáñez.

La existencia de sitios de arte rupestre en el Valle del río Ibáñez, presenta sus primeras evidencias en 1960, cuando se anuncian los primeros hallazgos en este territorio (Rosas, 2016, pp. 23-24). La prensa regional informaba al respecto:

“Según informaciones proporcionadas a la prensa local por un reportero que viajara no hace mucho al puerto minero Ingeniero Ibáñez, nos encontramos en condiciones de informar a nuestros lectores, que se habría encontrado a 500 metros del camino y 1000 del pueblo, un paredón de piedra de un largo de cinco metros por dos de alto. En él se pueden observar llamativos dibujos realizados en un color óxido de hierro. Las figuras allí dibujadas, imitan a varios panales de abejas(sic) en círculos. Se trata de un centenar de rombos y circunferencias en agradable combinación. Las pinturas anteriormente descritas podrían indicar que se trata de dibujos o escrituras ejecutadas alrededor de cuatro mil años atrás” (Diario El Aysén, 13 febrero 1960, pág. 2).

Posteriormente, a partir de 1963 esta zona es estudiada por el arqueólogo Luis Felipe Bate, quien publica sus primeros informes los años 1970 y 1971, dando inicio a un proceso de exploraciones y excavaciones arqueológicas en la Patagonia Aysén que tendrán un impacto en el conocimiento de los pueblos indígenas que habrían habitado y transitado por este territorio, desde hace más de 5.000 años A.P. Este arqueólogo chileno, residente en la región de Aysén, que ya llevaba varios años explorando la zona, logra identificar varios sitios en la ribera sur del río Ibáñez. A partir de estos hallazgos se inicia el estudio de sitios arqueológicos con material lítico, restos óseos humanos y animales, herramientas, entierros y arte rupestre, constituida principalmente por pinturas sobre aleros rocosos y cuevas, que abundaban en un paisaje conformado en parte, por el retroceso glacial.

Luis Felipe Bate, tuvo una formación universitaria en psicología, sin embargo, su interés por la arqueología nace en la exploración en terreno cuando siendo adolescente recorría el valle del río Ibáñez: “Yo soy de la Patagonia chilena, y, en realidad, empecé desde los once años a salir mucho al campo y a

encontrar restos arqueológicos de sitios de cazadores, que son lo único que hay por allá. Eran sitios con pinturas rupestres, sitios de campamentos, sepulturas, y me interesó todo ese mundo” (Castaños et al, pág. 237).

Posteriormente, siendo adulto y no contando con la posibilidad de seguir la carrera de arqueólogo, porque recién se estaban creando las primeras carreras universitarias en esa especialidad cuando ya estudiaba psicología, decide incorporarse al Museo de Historia Natural donde se forma como arqueólogo bajo la tutoría de Julio Montané. Su conocimiento empírico de la arqueología, le permiten participar en exploraciones a sitios arqueológicos en la provincia de Aysén y Magallanes, localizando e identificando arte rupestre, en base a información proporcionada por el arqueólogo Hans Niemeyer y de informantes del territorio.

Su militancia política será determinante para que tenga que salir del país hacia México, tras el golpe de estado de 1973, llevando información del producto de sus exploraciones y hallazgos. Si bien, esta situación interrumpe sus investigaciones en la Patagonia Aysén por un largo tiempo, no lo alejan de la arqueología, siguiendo su carrera en México y sus investigaciones sobre la arqueología patagónica sirvieron de base para futuras exploraciones, que son reanudadas por otros arqueólogos en la década del 80, entre ellos Francisco Mena Larraín (Mena, 1983, pág. 68; Castaños y Basso, 2017, pág. 238).

Según el Consejo de Monumentos Nacionales del Gobierno de Chile, las expresiones de arte rupestre presente en este territorio, se asocia al denominado “Estilo de Arte Rupestre Patagónico”. En 1998, estas manifestaciones han sido postuladas a la lista tentativa del patrimonio Mundial de la Unesco, identificándose en los sectores de Río Ibáñez, el Lago General Carrera y el Estrecho de Magallanes. La nominación se fundamenta en su valor universal, consideradas entre las manifestaciones culturales más antiguas de Sudamérica, junto a las presentes en la Patagonia argentina (CMN, s.f., Párrafo 1 y UNESCO, s.f., párrafo 1), además, son monumentos arqueológicos protegidos por la Ley N° 17.288 de Monumentos Nacionales de Chile (CMN, s.f., párrafo 10).

Dicha propuesta considera 3 criterios en su nominación a la lista tentativa de Patrimonio Mundial: “al ser una manifestación artística de una cultura arcaica de cazadores...” (CMN, s.f., párrafo 7), por ser una “tradición iniciada por los primeros pobladores del extremo sur de América, hace unos 10.000 años y que se mantuvo como tal durante varios milenios.” (CMN, s.f., párrafo 8); por considerarse “el más valioso testimonio de la cosmovisión de los primeros habitantes del extremo sur de América.” (CMN, s.f., párrafo 9).

Actualmente, se encuentran localizados en la Región de Aysén, alrededor de 83 sitios arqueológicos con evidencias de arte rupestre, de 122 referencias identificadas por diferentes fuentes (Méndez et al., 2023, pág. 8). Se registran 46 sitios de arte rupestre, en la comuna de Río Ibáñez, a lo largo del Valle y ribera norte del Lago General Carrera (Méndez et al., 2023, pág. 10). Algunos sitios que fueron identificados por Luis F. Bate, habrían quedado sepultados por la acción de las erupciones del Volcán Hudson (1971 y 1990).

En los antecedentes recopilados para esta investigación, me he enfocado al estudio del Valle del río Ibáñez por la gran concentración de sitios arqueológicos con evidencia de pinturas rupestres y la cercanía de éstas a asentamientos rurales y pequeños centros urbanos, pertenecientes a la actual comuna de Río Ibáñez. He seleccionado inicialmente como referencia, Villa Cerro Castillo por la presencia del sitio arqueológico conocido como Paredón de las manos o Alero las manos, de interés para el estudio del patrimonio regional y de la humanidad y también se destaca por ser el único que cuenta con una infraestructura de acceso y es propiedad de un municipio. En el transcurso de la investigación han surgido mayores antecedentes que me permiten considerar el Valle del río Ibáñez en su conjunto, por la distribución y frecuencia de sitios de arte rupestre, con motivos y técnicas que predominan y se comparan con el arte rupestre estilo patagónico.

En el caso del sitio Paredón de las Manos, corresponde a un sitio arqueológico de arte rupestre, que habría sido descubierto por Luis Felipe Bate, ubicado a 95 Km al sur de Coyhaique y 37 km de Puerto Ibáñez, en la localidad

rural de Villa Cerro Castillo, en las cercanías cordilleranas, junto al Parque Nacional Cerro Castillo.

A nivel regional, se conoce la labor del Centro de Investigaciones en Ecosistemas de la Patagonia (CIEP) respecto al estudio y la difusión del patrimonio arqueológico de la región, con la publicación de numerosos artículos científicos, el levantamiento de una Base de Datos y textos de Divulgación científica que hacen referencia al arte rupestre, tal como la segunda edición de “Arqueología de Aysén: 12 mil años de ocupación, publicada en segunda edición el año 2022, que fue distribuido a la comunidad regional en forma gratuita (Méndez et al., 2022).

Sitios arqueológicos inventariados en la comuna de Río Ibáñez:

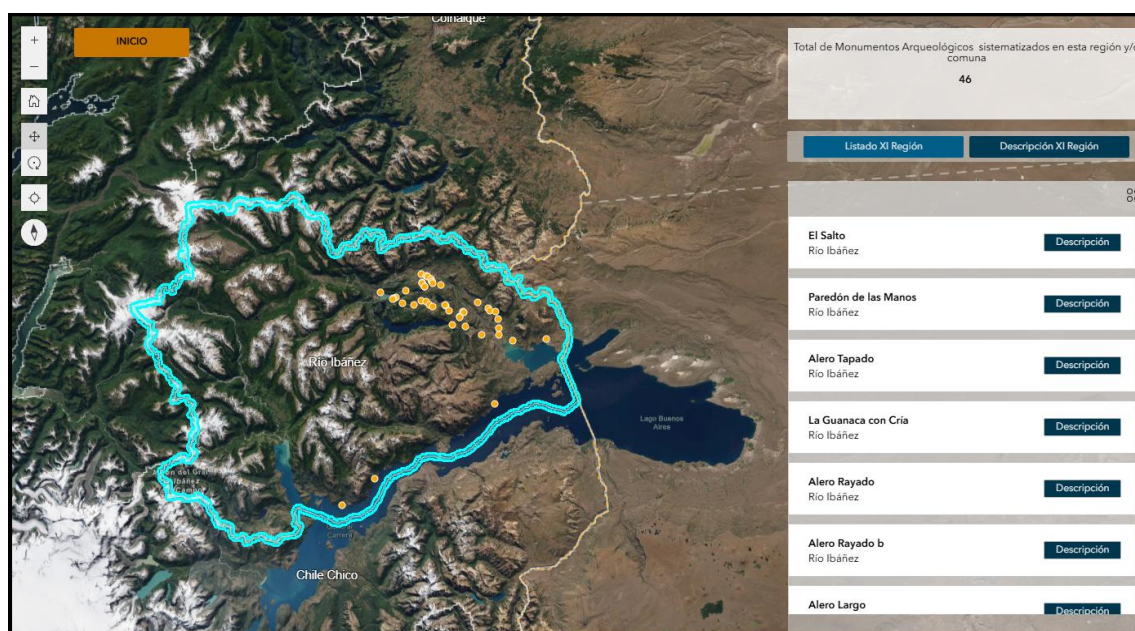


Figura 28 Captura de pantalla con la ubicación de sitios arqueológicos de arte rupestre en comuna de Río Ibáñez

Fuente: Consejo de Monumentos Nacionales. (s. f.). Aysén | VISOR MON ARQ CMN.

Visor de monumentos arqueológicos. Recuperado 25 de marzo de 2025, de <https://arcg.is/0PebX81>

Muchos de los sitios arqueológicos, que se encuentran localizados e investigados, no han sido protegidos para su conservación y salvaguardia, ya que por su emplazamiento están expuestos a la acción de visitantes y a diversos factores climáticos y ambientales, que los ponen en riesgo. Cabe considerar que en su mayoría se encuentran en propiedades privadas.

En el caso del Paredón de las manos, fue un terreno de la familia Chacano, que fue cedido en la década de los sesenta, donde se construyó la primera escuela por iniciativa y trabajo de sus vecinos, a unos 200 metros del sitio arqueológico.

Actualmente, la escuela se ha declarado como Monumento histórico según Decreto N°454 del año 2008 (CMN, 2008), pasando a denominarse Museo Escuela de Cerro Castillo. A su lado se erige la estación experimental de Cerro Castillo. En su acceso se conecta el sendero que ingresa al sitio arqueológico Paredón de las Manos. Este sitio recibe la visita de turistas y habitantes de la región y se administra bajo un régimen de concesiones por un particular.

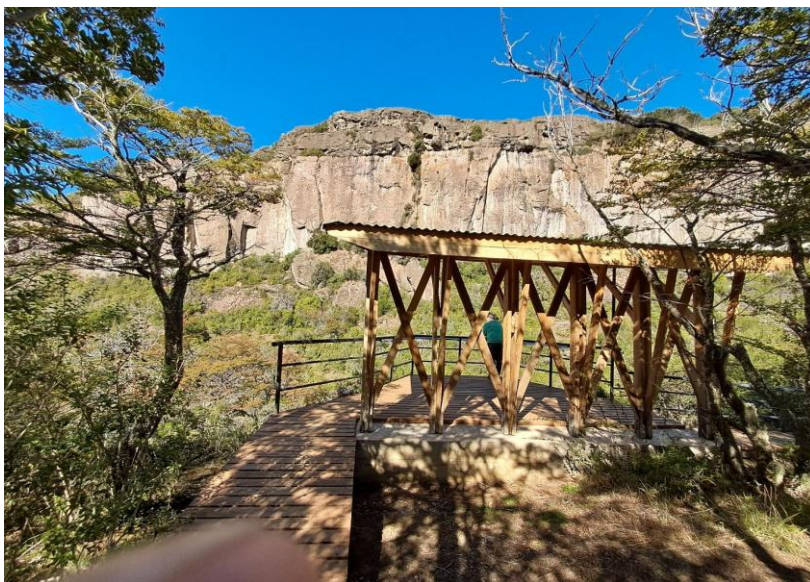
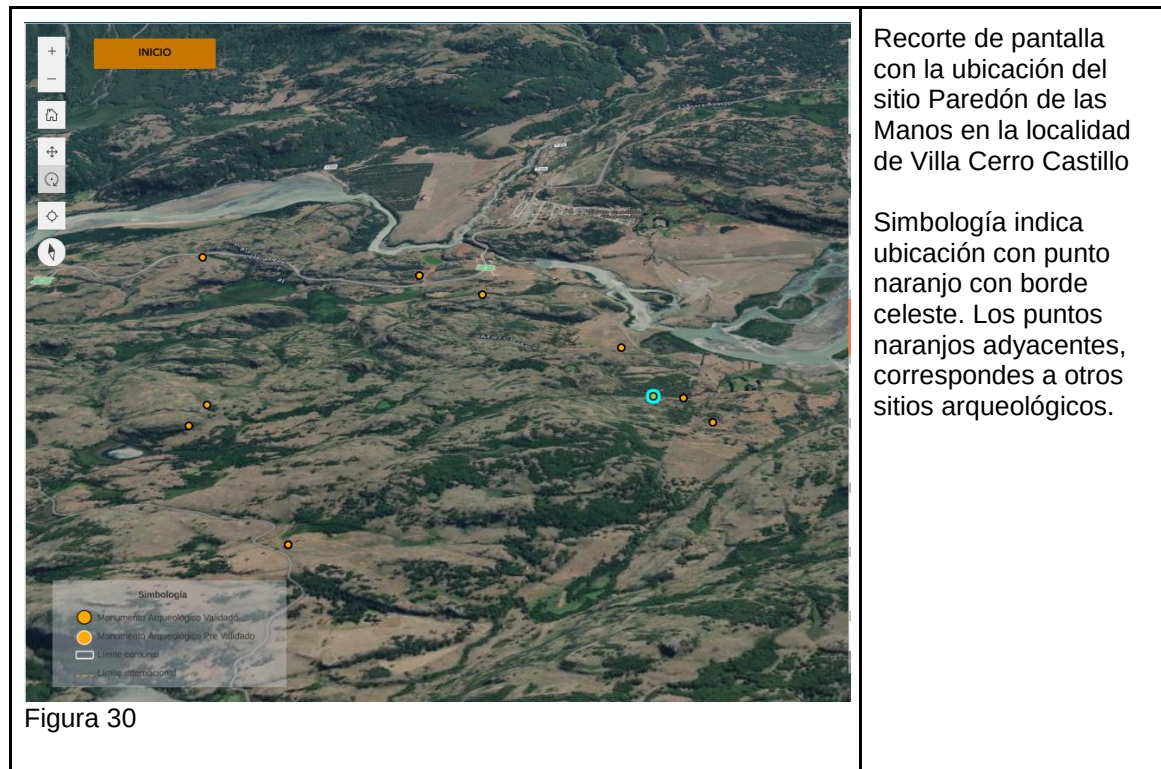


Figura 29 Fotografía de Pasarela con vista general Paredón de las Manos, Villa Cerro Castillo, comuna Río Ibáñez, región de Aysén. Claudia Aranda, 2025.

Las publicaciones consultadas, referentes al sitio arqueológico “Paredón de las Manos”, no consideran temáticas relativas a su conservación y

restauración o estudios de participación ciudadana en los procesos de valoración por parte de la comunidad aledaña, exceptuando la mención a un estudio de FOSIS desarrollado por arqueólogos y profesionales de la ONG CODESA Aysén, el cual no fue localizado para esta investigación.

Ubicación sitio Paredón de Las Manos (R11).



Fuente: Consejo de Monumentos Nacionales

De acuerdo al Portal Geo visor del CMN, los sitios de arte rupestre localizados en la comuna de Río Ibáñez, se distribuyen a lo largo del curso medio y bajo del río Ibáñez, algunos muy cerca de Puerto Ibáñez y la Villa Cerro Castillo. La zona es muy montañosa y se despliegan a lo largo del valle, numerosos aleros rocosos inclinados y en terrazas, producto de la erosión glacial. Por lo cual, es una zona que es difícil de explorar y muchos sitios están ocultos para cualquier visitante. Sin embargo, algunos son de fácil acceso y eso hizo que, en algún momento, estos sitios fueran vandalizados o sufrieran deterioros producto del tránsito de animales o visitantes.



Figura 31 Fotografía de la Bahía de Ibáñez, al fondo se observa el plano inclinado y escalonado de sus montañas, Claudia Aranda, 2025.

La visita de Humberto Fuenzalida, como miembro de la expedición Latcham Mac-Queen, en 1933, permite tener una descripción de su geomorfología en esos años. En su descripción señala:

“Lo primero que sorprende al viajero que cae a este valle, después de atravesar la cordillera orientada EO, que separa Valle Simpson de Valle Ibáñez, es la grandiosidad con que se presenta su topografía glacial en toda su extensión. El camino baja primeramente por un bosque de ñires y lengas que permite muy poca visibilidad, pero después de atravesar un pequeño arroyo el campo empieza a despejarse y comienzan a aparecer rocas aborregadas, que ya van a sucederse aguas abajo sin interrupción, hasta el mismo Puerto Ibáñez, junto con lagunas glaciares, rocas estriadas, con sus superficies lustrosas, etc., toda la gama de fenómenos

correspondiente al lecho de un valle ocupado primitivamente por los hielos” (Fuenzalida, s.f., pág. 16).

La lista de sitios arqueológicos de la comuna, nos dan algunas pistas de lo que contienen, cabe consignar que no existen fotografías de todos los sitios identificados, en las fuentes consultadas, por lo que la toponimia, los nombres asignados y la información recogida en la comunidad es valiosa para hacerse una idea de los que se han conservado y lo que ha desaparecido con el tiempo.

Algunos de estos sitios son identificados con los siguientes nombres: El Salto, Alero Tapado, La Guanaca con Cría, Alero Rayado, Alero Largo, Balcón, Manos Azules, Laguna Isidoro Cea, Barda Alta, Cueva de Las Guanacas, Alero Morales, Juncal Alto, Paredón Sombrío, Alero Enterrado, Alero Fontana, Las Mellizas, Guanacos de Lapparent, Bardas Feas, Los Acampaos, Las Guiñas, Manos Blancas, Manos en Techo, Gruta Vargas, Los Zancudos, El Parrillal, Vacas Malas, Alero los Caballos, Alero Carrasco, Barda de Eco, Alero de la Mano Amarilla, Oquedad Baja, Alero Kunick, Las Cuevas, Chivas de don Facundo, entre otros.

Actualmente, el sitio la Cueva de las Guanacas (RI16), se ha convertido en un centro turístico privado que ofrece un refugio con experiencias de escalada y un circuito arqueológico auto guiado, lo que permite agregar un nuevo acceso a las pinturas rupestres para la población local y turistas.

En resumen, los sitios arqueológicos del valle, dan cuenta de pinturas rupestres con motivos que se pueden clasificar como figurativos y abstractos. Entre los figurativos encontramos: negativos de manos, positivos de manos, camélidos y otras zoomorfos no identificados. En el caso de los abstractos podemos identificar: geométrico complejo, circunferencias, puntos alineados, puntos agrupados, líneas, trazos alineados, cruciformes, rectángulos, lineales con puntos, líneas escalonadas, combinados complejos, entre otros.

Respecto a los pigmentos y técnicas utilizadas, hay un predominio del color rojo, variando entre el rojo y rojo vino. Se estima que podrían haber utilizado óxido de hierro, mezclado con un aglutinante, probablemente grasa animal. Con

mucho menor presencia se han observado pinturas negras, marrón, blancas, amarillas, azules y verdes.

Las técnicas de aplicación de las pinturas, no han sido aún dilucidadas, pero en base a algunas publicaciones, predomina en la zona, la técnica de negativos de manos, que habrían sido elaboradas con la aspersión de pintura desde la boca o con algún instrumento sobre la mano para marcar su silueta, también se puede apreciar la misma técnica en una figura rectangular con sus bordes abovedados en el Paredón de las manos en Cerro Castillo, que se ha denominado de placa grabada. En el caso de improntas de manos o manos en positivo, estas habrían sido elaboradas con la aplicación de la pintura a modo de impresión sobre la superficie rocosa. En el caso de las figuras zoomorfas y grecas u otras abstractas no se ha determinado científicamente su técnica de elaboración.

Por otra parte, su data es aún un misterio, sólo se ha logrado evidencia científica para elementos que acompañan algunas excavaciones donde se encuentran las pinturas y no permite fechados concluyentes.

García y Mena, hacen algunas aproximaciones basándose en estudios anteriores del valle del río Ibáñez en su curso inferior, asociando a los 5.300 años AP el sitio RI16, denominado Cueva de las Guanacas, corresponderían a ocupaciones de cazadores de guanacos de períodos estivales; por su parte, para RI22, estas ocupaciones habrían sido invernales, con presencia de restos óseos de huemules y algunas herramientas líticas que arrojan una data de 4.800 años AP. En cambio, en el curso medio del río Ibáñez, las ocupaciones habrían sido más tardías desde los 2.000 a los 700 y 300 años AP. También se encuentran pinturas de manos en el bosque del curso medio del río, que datan entre los 5.800 a 5.200 años AP (García & Mena, 2016, párrafo 9). Así se configura una cronología en base a fechados referenciales que reconocen períodos "...entre 5.800 y 4.800 años AP (definido por cuatro dataciones); otro, entre 2.300 y 1.400 años AP. (con ocho dataciones); y el último entre 700 y 200 años AP (con 11 dataciones)" (García & Mena, 2016, párrafo 14).

2.2.- Debates y definiciones teóricas:

Fundamento mi investigación en el marco del enfoque constructivista, basado en la teoría del conocimiento de Berger y Luckmann (2015) y sus definiciones referentes a los universos simbólicos.

Por otra parte, me baso en Maillard (2012), en su análisis sobre la polisemia de los símbolos y la construcción social del patrimonio, que no está exento de la influencia hegemónica y no puede aislarse de su contexto sociopolítico (Maillard, 2012, pág. 22). Respecto al concepto de cultura, la autora sostiene:

“En relación con la cultura como sistema simbólico, ésta se estructura en construcciones de forma y significado, de materialidad e historicidad, de colectividad e individualidad variables. En un nivel cognitivo estas construcciones desarrollan funciones descriptivas, explicativas y prescriptivas, articulándose como categorías ordenadoras de principios de clasificación y, de esta manera, se constituyen en modelos de y para la acción” (pág. 18).

En lo referente a las significaciones, dado que el objeto de estudio se sitúa en la Patagonia occidental, respecto a prácticas culturales que se dieron en un extenso territorio, que sobrepasa los límites nacionales actuales y en tiempos remotos, vamos a considerar las significaciones para las comunidades actuales que son el centro de este estudio, quienes no tienen una conexión directa con sus creadores, pero si habrían construido una relación a partir de los elementos de su cultura aún presentes.

Por otra parte, los relatos de una historia compartida entre los colonos e indígenas de fines del siglo XIX y comienzos del XX, de alguna forma habrían sido transmitidos a la población más antigua de la provincia de Aysén, en su conformación como parte del estado nacional.

Considero al valle del río Ibáñez, un territorio donde se aplica el concepto de zona transfronteriza, donde permean diversas culturas, entre aquellas, la cultura gauchesca patagónica y la cultura tradicional chilena de la zona central. Por

lo cual, incorporo la crítica sobre las identidades que desarrolla Alejandro Grimson (2023), quien señala:

“...frente al sentido común de la frontera política como división cultural que los estados nacionales buscan imponer, se mostró la existencia de numerosos circuitos de intercambio, historias y códigos compartidos para dar cuenta del carácter sociohistórico del límite, de su contingencia radical. Actualmente, esos enfoques se complementan con estudios que muestran las sedimentaciones materiales y simbólicas que implicó la fijación de límites concretos entre los estados nacionales: sus dispositivos culturales y sus avatares políticos y económicos. Es improbable que la conformación de las subjetividades de los pobladores fronterizos resultara inmune a los procesos de nacionalización y las políticas nacionalistas” (pág. 127).

Por otra parte, pongo en diálogo el constructivismo social, con posturas más actuales y críticas, respecto a la identidad, la cultura y la epistemología (Grimson, 2012 y Mignolo, 2018).

2.2.1.- Discusiones en torno al arte rupestre

Los debates sobre el patrimonio en las últimas décadas, manifiestan una tendencia a problematizar la visión del patrimonio que se ha construido en los siglos XIX y XX, donde predominó una definición desde el objeto patrimonial, otorgando una relevancia menor a las comunidades que se relacionan con estos bienes o prácticas, algunas de las cuales son herederas de los valores que transmiten.

Hablar de “Patrimonio” en la actualidad, requiere un enfoque diferente al que había predominado hasta el siglo anterior. Se deja de poner en el centro el bien cultural u objeto patrimonial, para relevar a la comunidad con sus valoraciones, significaciones y acciones de intervención, transferencia y salvaguardia, conformando una mirada más integral del Patrimonio, como un

todo dinámico en permanente tensión, donde interactúan el objeto o práctica, el lugar y las comunidades asociadas.

Este giro respecto al concepto de Patrimonio en el cambio de siglo - que va desde una visión vertical y centralista, propia del pensamiento racionalista eurocéntrico que había predominado en el siglo XX, hacia una visión más integradora, horizontal y multidisciplinaria del Patrimonio, con un foco hacia las comunidades - , hace de la investigación, un desafío para introducir nuevos enfoques teóricos y cambios metodológicos, que permitan una mejor comprensión de los procesos, a través de los cuales las comunidades hacen de una práctica, objeto o lugar, un referente patrimonial, heredable y transferible.

Es así como algunos teóricos intentan instalar otras perspectivas en la construcción del conocimiento sobre el patrimonio (García Canclini, 1999; Maillard, 2012; Lacarrieu, 2023; Echavarría, 2016), tomando mayor participación en estos nuevos enfoques las Ciencias Sociales, las cuales incorporan el rol de las comunidades, minorías o grupos específicos de un territorio en la construcción de su propio conocimiento e identidad (Mignolo, 2018 y Grimson, 2012), como parte de las dimensiones que adquieren los estudios sobre la cultura, que tangencialmente nos llevan a un cuestionamiento de algunas narrativas respecto a la historia y el patrimonio. A modo de ejemplo, Paulina Faba, propone un estudio multidisciplinario, basándose en la analogía etnográfica, como método para interpretar el significado de la gráfica rupestre de Jalisco y Nayarit en México, a través de un estudio con los “huicholes”, habitantes actuales de estos territorios. En su estudio, evalúa en qué medida estas gráficas constituyen patrimonio de su cosmovisión. Esta tesis propone otra mirada de la construcción del patrimonio desde las comunidades, con un enfoque descolonizador (Faba, 2004).

Hay diversos enfoques respecto al concepto Patrimonio. Lacarrieu, se refiere a la incorporación de los estudios del Patrimonio inmaterial, a partir del proceso social, en que hace mención a lo que llama “pensamiento descentrado”, que surge en resistencia a la hegemónica “racionalidad occidental eurocéntrica”, cuestionando lo que denomina “exotización del patrimonio” (Lacarrieu, 2023, Pp.

3- 5). Por su parte, García Canclini (1999, pág. 19), problematiza en torno a la desigualdad en la formación y apropiación del Patrimonio, develando las contradicciones en su uso social bajo el sistema capitalista. Maillard hace referencia a los sistemas simbólicos asociados al patrimonio y su polisemia. Así como a la dependencia de la hegemonía cultural y social que le otorga legitimación (Maillard, 2012, Pp. 20- 21). Echavarría, plantea los procesos de “desustancialización” del patrimonio, refiriéndose al patrimonio como una relación que se construye a partir de un dispositivo patrimonial (Echavarría, 2016, pág. 122). Mientras Smith cuestiona el discurso patrimonial autorizado, definiendo el patrimonio como una representación subjetiva o proceso cultural (Smith, 2011, pág. 45).

2.2.2.- El arte rupestre estilo patagónico en su perspectiva patrimonial.

Sin duda, las primeras manifestaciones artísticas de la humanidad, así como otros bienes arqueológicos tienen un valor en sí mismo, siendo testimonios fidedignos de la presencia humana en un territorio. Es así como los sitios arqueológicos, han sido reconocidos y valorados por instituciones supranacionales, como UNESCO y por las naciones que los resguardan, mediante leyes y políticas de protección. En el caso particular de Chile, su protección se produce por el imperio de la ley, por adquirir la categoría de monumentos arqueológicos, su tuición y protección está establecida en la ley N° 17.288 del Consejo de Monumentos Nacionales de 1970.

Durante el siglo XIX, se generaron en Europa discursos sobre arte del paleolítico, en el contexto de los descubrimientos arqueológicos de arte rupestre en dicho continente, en los cuales se manifiestan visiones que minimizan su valor como expresión artística, con un marcado academicismo, basándose en un canon establecido. Según Sinués, en este siglo surge el concepto de arte paleolítico como “arte lúdico”, tal como lo describe el naturalista francés Morillet, quien ubica a sus creadores en una escala inicial de los estadios de la evolución humana; o visiones como la de Eduard Piette, quien lo utiliza como una reivindicación desde lo ancestral como parte de una conciencia nacional,

cumpliendo un rol en las narrativas del poder; y en otras interpretaciones se les otorga un valor mágico religioso (Sinués, 2010). En estas posturas teóricas se manifiesta quizás una visión colonizadora, imperial y propia de la racionalidad occidental eurocéntrica que predomina fuertemente en este siglo. Sin embargo, el giro que se va manifestando en el cambio del siglo XX, nos pone en otras dimensiones respecto a qué considerar patrimonio y como lo construyen las sociedades. Es objeto de discusión también el arte rupestre como un patrimonio de la humanidad y/o de un territorio en particular.

Entre las posturas teóricas de los siglos XIX y XX, las arqueólogas Fiore y Podestá, mencionan en su análisis sobre las teorías y métodos para el estudio del arte rupestre, las teorías del Arte por el Arte, la teoría de la Magia Simpática y el Totemismo (Fiore & Podestá, 2006, pág. 13). En el caso de la “Teoría del arte por el arte” de Lartet y Christy, aplicada también por Piette, se relaciona con las condiciones ambientales del mundo paleolítico, en el cual la disponibilidad de alimento habría favorecido el tiempo libre entre los cazadores -recolectores, generando las condiciones para la práctica de pinturas y grabados en la roca:

“Esta teoría trajo dos implicaciones de relevancia... por una parte concebía al arte como una forma básicamente decorativa que generaba placer estético pero que estaba despojada de funciones simbólicas o sociales ulteriores que guiaran su creación. Desde este punto de vista evolucionista unilineal y claramente etnocéntrico, proponía una explicación al fenómeno de por qué las personas primitivas que supuestamente no tenían religión podían realizar creaciones estéticas muy complejas. En este sentido la teoría del arte por el arte no se concentró en el tema del uso de las imágenes más allá de su capacidad de generar un goce estético, proyectando así la concepción occidental más tradicional sobre las bellas artes hacia el pasado paleolítico.” (Fiore & Podestá, 2006, pág. 13)

Otra teoría propuesta considera el arte rupestre como magia simbólica, ésta fue desarrollada por Reinach, Breuil y Bégouen, a comienzos del siglo XX. Estos autores destacan el uso simbólico y ritual del arte rupestre, “... la magia

practicada por un lado por la cacería y por otro para la fertilidad” (Fiore & Podestá, 2006, pág. 13). Fundamentan su interpretación a partir del análisis de los motivos, todos animales de caza en Europa (lo simbólico) y su emplazamiento en cuevas (lo ritual), donde también se relacionan las superposiciones de motivos en la reiteración del ritual a lo largo del tiempo (Fiore & Podestá, 2006, pág. 13). Breuil planteaba que “las imágenes que representaban animales formaban parte de la dieta paleolítica, eran representaciones de *presas* que se herían simbólicamente para lograr luego una cacería efectiva” (Fiore & Podestá, 2006, pág. 14).

A pesar del extenso tiempo en que se ha discutido respecto a las funciones y significaciones del arte rupestre, aún no se llega a un consenso general. No quedan suficientes antecedentes ni evidencias para llegar a una respuesta. Sin embargo, estas discusiones nos conducen a otra problemática, ¿Cuándo podemos hablar de patrimonio en un territorio donde los creadores de una práctica no están presentes?

Cuando las evidencias no están conectadas con la práctica directa por comunidades contemporáneas y cuando no contamos con los herederos directos, que comparten un mismo universo simbólico, esta pregunta cobra relevancia. Sobre todo, cuando existe una normativa que reconoce el bien patrimonial, pero no posee el control sobre éste, para su protección y salvaguarda.

La presencia de arte rupestre en el valle del río Ibáñez, constituyen un interesante caso de estudio para comprender las dinámicas comunitarias y sus aportes en la construcción social del Patrimonio Cultural.

En cuanto a las pinturas rupestres, su conocimiento está muy limitado a las condiciones de sus hallazgos. Por una parte, hay todavía dificultades para lograr un conocimiento acabado de estas expresiones, como definir el tipo de materia prima y técnicas utilizadas. Además, dado su estado de conservación, es difícil llegar a una data precisa. Si bien hay numerosos sitios concentrados en los márgenes del río Ibáñez en su curso medio y bajo, a menudo hay escasa cantidad de figuras, algunas ya borrosas y deterioradas. La variedad de motivos está limitado a improntas y negativos de manos, algunas grecas, figuras

geométricas y zoomorfas principalmente representaciones de guanacos o camélidos. Los colores preferentemente utilizados son el rojo, negro, blanco y amarillo. Aún no podemos conocer investigaciones concluyentes respecto a quienes fueron sus creadores, cuándo y cómo fueron realizadas, ni la función que éstas cumplieron.

Algunos antecedentes nos permiten conocer sus características principales, sus posibles materias primas y algunas referencias a su datación. Desde la metodología utilizada en las prospecciones arqueológicas, hay abundantes descripciones de los sitios. Supuestamente, habrían sido elaboradas por cazadores recolectores terrestres, quizás provenientes del oriente y que en momentos estacionales transitaban por las riberas norte y sur del Lago General Carrera o ex Buenos Aires (en su sección chilena) y se introdujeron en el Valle del río Ibáñez. Sabemos, por los hallazgos de artefactos y residuos orgánicos que se encontraron en estos sitios en un mismo horizonte, que fueron pueblos que convivieron con la fauna actual e hicieron uso de recursos de la región, principalmente de material lítico, huesos de animales, como el guanaco, el huemul y posiblemente algunos roedores. Que utilizaron pigmentos minerales, extraídos de las formaciones rocosas del sector, como el óxido de hierro, para la elaboración del pigmento rojo, el más utilizado y algún aglutinante orgánico, como grasa animal para mezclarla con el pigmento mineral (Méndez et al., 2022, pág.76); y que, en algunos casos, utilizaron herramientas traídas desde otros territorios más septentrionales de la Patagonia Oriental, como la obsidiana. También, crearon herramientas a partir de huesos de animales.

Cabe mencionar que estas manifestaciones tienen muchas similitudes con pinturas encontradas en gran parte de la Patagonia del actual territorio argentino (Provincias de Chubut y Santa Cruz), en algunos casos situados en territorios cercanos a los pasos fronterizos del actual territorio chileno: Cuenca del río Cisnes, Valle del río Simpson, Lago Buenos Aires o General Carrera y Valle del río Chacabuco. El sector o el área más septentrional donde se presentan manifestaciones del arte rupestre patagónico están en el territorio que comprende la actual provincia de Chubut en las serranías orientales de la Cordillera de los

Andes junto a la frontera chilena, por ejemplo, positivos y negativos de manos, la presencia de zoomorfos, potencialmente guanacos, que se asocian a una tipología citada por Aschero (Gutiérrez et al., 2022). Llegando a manifestarse hallazgos hasta el estrecho de Magallanes.

Una muestra de las expresiones más antiguas del arte rupestre patagónico se encuentran la Patagonia Argentina, como se observa en las provincias de Chubut y Santa Cruz, un ejemplo es el alero la Cueva de las Manos del río Pinturas, al sur de la ciudad de Perito Moreno en Santa Cruz, con una gran variedad de pinturas, elaboradas en diferentes momentos de ocupación. En el caso de la Patagonia Aysén, la Cueva Punta del Monte, que logró contar con un fechado radiocarbónico, se sitúa en los 3.000 años AP., edad de la materia orgánica contenida en la muestra (Méndez et al., 2022, pág. 79).

Nuestro enfoque al abordar el arte rupestre estilo patagónico, es que no podemos estudiarlo sin considerar su desarrollo histórico y regional, es evidente que los sitios descubiertos en Aysén, están vinculados a un proceso mayor del poblamiento de la Patagonia, en lo territorial y temporal, desde las primeras presencias humanas hasta períodos recientes de colonización por los estados nacionales que de alguna manera impactaron en estos territorios y en la movilidad de los pueblos originarios. Es importante considerar a modo referencial, las dinámicas de ocupación del territorio patagónico y las interacciones entre los diferentes grupos y pueblos que la habitaron y colonizaron.

Por otra parte, es necesario comprender la interculturalidad con y entre los pueblos indígenas de la Patagonia, reconocer sus aportes y conflictos culturales, así como entender las relaciones transfronterizas y los procesos de colonización desde la conquista europea y la ocupación por los estado-nación contemporáneos y cómo impactaron en prácticas culturales ancestrales y su supervivencia.

Debemos comprender el arte rupestre como manifestaciones de grupos humanos que en algunos casos actúan sobre un mismo paisaje en diferentes momentos del devenir de la humanidad. Se advierte según algunas

investigaciones arqueológicas la intervención o interacción sobre las obras de las primeras creaciones y que no sólo las resignifican, sino también se apropian e interactúan físicamente para construir una nueva obra (Sade, 2008 y Gutierrez et al., 2022). Se puede hablar de obras que adquieren un carácter diacrónico en algunos casos, donde diferentes grupos humanos y culturas, actuaron en un mismo soporte físico, por lo que no podemos enfocarnos sólo en sus primeros creadores o su más antigua data, sino también en aquellos grupos humanos que con posterioridad las intervienen, reapropian y resignifican, ocurriendo todo esto en intervalos de tiempo incluso milenarios (Gutiérrez et al., 2008, pág. 12).

Las resignificaciones del arte rupestre, pueden ser parte del proceso de construcción de éstas como patrimonio, al respecto, cabe destacar las palabras de Alejandro Fiadone respecto a la iconografía indígena argentina, que tomaremos como referencia:

“...al no tratarse de simples dibujos decorativos, su posición y características importan al mensaje que encierran. Como las frases del Corán, el mensaje participa también del hecho plástico.

Lamentablemente, ya hace mucho se perdieron en nuestro país los códigos necesarios para realizar traducciones, o al menos principios de desciframiento. Las comunidades actuales hacen uso parcial de estos sistemas o dan nuevos significados a símbolos antiguos, valorándolos por su origen ancestral y no por su significado original, que se desconoce “(Fiadone, 2023, pág. 35).

Según Anati, investigador del arte rupestre del viejo continente, al referirse al signo, que lo aborda en un sentido semiótico, señala: “Il segno è pertanto l'effetto di un sistema, avulso dal quale esso perde il suo pieno significato” [el signo es, el efecto de un sistema, desprendido del cual pierde todo su significado] (2014, posición 195, traducción automática de Kindle).

Sin embargo, la no existencia de estos códigos, no excluye a las comunidades contemporáneas de su posibilidad de ser herederos de un patrimonio, pero sí, la distancia de su posibilidad de replicar la práctica con un

sentido patrimonial y descifrar su contenido simbólico, tal como lo entendieron sus creadores.

¿Qué es el arte rupestre?

Sansoni lo define como una “expresión simbólica prehistórica y protohistórica” (2014, posición 1645, traducción automática de Kindle), cuya investigación debiera abordar el proceso ideográfico-simbólico de sus creadores, por lo tanto, cognitivo. Estas expresiones tienen una antigüedad de más de 50.000 años y tres cuartas partes de éstas, han sido descubiertas hace un poco más de 40 años (Sansoni, 2014, posición 136). Se destaca la presencia de sistemas de representación y modos de estilo similares en varias partes del mundo, como señala Anati (Sansoni, 2014, posición 91). Esto lo lleva a la hipótesis de que hay un único lenguaje visual, de la misma lógica, de la misma estructura de asociaciones de ideas y de un simbolismo universal que constituye la esencia mental misma del homo sapiens (Sansoni, 2014, posición 153, traducción automática de Kindle). El autor analiza el uso del color, con predominio del rojo, las coincidencias en las temáticas, asociaciones, el tipo de superficies que sirven de soporte y un estilo que básicamente tiene una gama limitada de variantes (Sansoni, 2014, posición 154, traducción automática de Kindle).

Para Anati, la discusión respecto a la existencia de una sola matriz cultural persiste, pero finalmente se inclina por las mismas posibilidades:

“L’arte visuale, ai suoi primordi, mostra, in tutti i continenti, non solo l’uso delle stesse tecniche e degli stessi colori, una simile tematica abbastanza limitata, un medesimo tipo di sistema associativo, ma anche una stessa logica di base, e una gamma di simboli o ideogrammi, molti dei quali hanno caratteristiche universali in quanto si ripetono in ogni continente” [Las artes visuales, en sus inicios, muestran, en todos los continentes, no sólo el uso de las mismas técnicas y colores, un tema similar bastante limitado, el mismo sistema asociativo, sino también la misma lógica básica y una gama de símbolos o ideogramas, muchos de los cuales tienen características universales ya que se repiten en todos los continentes] (2014, posición 149, traducción automática de Kindle).

Sin embargo, Anati profundiza en el carácter mágico religioso de las pinturas, considerando que, en todos los continentes, “la roccia sia il ricettacolo degli spiriti. In tale visione emerge il concetto di due tipi diversi di spazio, quello accessibile all'uomo e quello frequentabile solo da entità che non sono racchiuse in un corpo o in altro involucro materiale” [la roca es el receptáculo de los espíritus. En esta visión emerge el concepto de dos tipos diferentes de espacio, el que es accesible al hombre y el que sólo puede ser frecuentado por entidades que no están encerradas en un cuerpo u otra envoltura material] (2014, posición 106, traducción automática de kindle).

Anati propone un sistema clasificatorio para describir formalmente el arte rupestre en cuanto al soporte:

1. En base a la elección del lugar: rocas al aire libre, abrigos rocosos donde el arte rupestre reciba luz natural; o cuevas profundas donde sólo es posible la visibilidad con luz artificial.
2. En base a la inclinación del soporte o la superficie de la roca: vertical (hasta 10°); oblicuo; horizontal suelo, horizontal techo.
3. Según formas naturales de la superficie decorada: superficies planas; formas de la superficie visibles sólo con luz direccional; formas naturales visibles con cualquier luz (Anati, 2014, posición 222- 228, en base a traducción automática de Kindle).

La relación de la arqueología con el análisis semiótico es otra metodología desarrollada a nivel mundial a partir de la década del cuarenta, que permite un mejor análisis de los hallazgos y que impacta positivamente en los estudios de arte rupestre. Son múltiples las interpretaciones que han derivado de la perspectiva semiótica, sin embargo, para el caso del arte rupestre patagónico no hay suficiente conocimiento para llegar a algunas interpretaciones demostrables. Lo que se aplica a nivel mundial es una analogía de las interpretaciones según códigos de grupos que se acercan a las formas de vida de los cazadores recolectores paleolíticos. Sin embargo, no se puede llegar a conclusiones, sino

solamente acercarse a posibles interpretaciones o decodificaciones de los signos o pictogramas.

Una escuela que se introduce en el desarrollo de la arqueología sudamericana, es la arqueología histórica a fines de la década de los 70 (Boschin y Nacuzzi citado en Castro-Esnal, 2014, pág. 27), la cual permite incorporar información recuperada de fuentes históricas y cartográficas, como una herramienta metodológica para la planificación de las prospecciones arqueológicas a partir de sus hipótesis de investigación. Estas metodologías están siendo utilizadas en alguna medida para los estudios arqueológicos de períodos industriales en la región de Aysén, donde se recogen antecedentes históricos para guiar las exploraciones arqueológicas.¹⁶ Pero otra herramienta es el uso de fuentes orales de poblaciones que pueden proporcionar información relevante al investigador, que se desarrolla a través de otra disciplina que es la etnohistoria. Por lo que Analía Castro-Esnal explica que, “se han producido dentro de la disciplina arqueológica una serie de trabajos que postulan la utilidad de utilizar fuentes diversas, que incluyen información etnohistórica y etnográfica, como una metodología válida para investigar cuestiones arqueológicas de momentos previos al contacto hispano-indígena” (2014, pág. 22). Las fuentes orales entonces comienzan a ser incorporadas como otra herramienta metodológica.

Otra vertiente han sido los estudios basados en el universo cognitivo del paleolítico por arqueólogos europeos, como Marc Groenen, quien en la película de Maíllo-Fernández, sobre el arte rupestre de la Cueva del Castillo, en Cantabria, habla sobre el estudio de las manifestaciones estéticas y analiza la tipología del arte parietal en este sitio arqueológico, sobre la cual señala que presenta una variedad importante que abarca gran parte de la producción parietal del paleolítico europeo. Destaca la presencia de negativos de manos en la Cueva del Castillo, como una categoría de motivo atípico en Europa: “Estas

¹⁶ La plataforma del Centro de Investigaciones de los Ecosistemas de la Patagonia, Arqueología histórica de Aysén, es un referente para entender la investigación a partir de las fuentes históricas. <https://storymaps.arcgis.com/stories/de348851468a4696a127ac3633539463>

representaciones de manos en negativo son singulares...Este enfoque estético es conocido en otras partes del mundo, como en Australia, no lo encontramos aplicado a nada más que a las representaciones de manos en negativo” (Maíllo-Fernández, 2023).

Durante el siglo XX se intentó elaborar una tipología para el arte rupestre de la Patagonia, para evitar el uso de las desarrolladas en el viejo mundo. En general, las tipologías se basan en la distribución de motivos comunes, técnicas, colores y distribución en el espacio, así como el uso del soporte, en este caso el alero, cueva o pared rocosa. El investigador Osvaldo Menguin, desarrolló en 1950 una tipología que consideraba los siguientes estilos: estilo negativos; estilo escenas; estilo de paralelas; estilo de grecas; estilo de miniaturas; estilo de símbolos complicados (Gili, 2010, pág. 22).

En 1970 Carlos Gradin crea una cronología del arte rupestre patagónico: toldense (10.600 – 9.000 AC.); Casapedrense (5.300 AC); Casapedrense/Toldense (3.000 AC); Patagونيense (año 0); Tehuelchense (700 DC). Cada etapa asociada a el dominio de algunos estilos (Gili, 2010, pág 23).

2.3- Marco conceptual.

Para nuestra investigación consideraremos los planteamientos semióticos de Charles Pierce, que nos permiten abordar el análisis del arte rupestre en comparación a los diseños de la alfarería de Puerto Ibáñez, en base al universo simbólico de las alfareras y su representación a través del traspaso de la imagen desde un soporte rocoso a un soporte cerámico con un volumen y forma distinto al original. Este método, desarrollado en la alfarería de Ibáñez, implica un proceso técnico y de experiencias de aprendizaje, pero también un proceso de significación (para la imagen creada) y resignificación (para la imagen de origen).

Humberto Eco, define la semiótica como una ciencia autónoma que consigue formalizar distintos actos comunicativos y elaborar categorías como las de código y mensaje que comprende, sin reducirlos, diversos fenómenos identificados por los de los lingüistas como los de habla y lengua (Eco, 2011, pág.

217). Sin embargo, no todos los fenómenos comunicativos pueden ser explicados por medio de categorías. Para Charles Pierce, la semiótica se basa en la relación de semiosis, en la cual "...el estímulo es un signo que, para producir reacción, ha de ser mediatizado por un tercer elemento (que podemos llamar interpretante, sentido, significado, referencia al código, etcétera) y que hace que el signo represente al destinatario" (Eco, 2011, pág. 34). Careaga la considera una ciencia normativa, por su propósito que es la verdad de los signos y de la representación de estos (Careaga, 2020, pág. 479)

Si partimos de la unidad SIGNO, que es el que provoca el estímulo en los sentidos de la PERSONA, sea este visual, sonoro, olfativo, etc., pero que para ser interpretado o decodificado, hay otro elemento que forma una triada que es el ÍNDICE o REFERENTE, que en viene a ser el conjunto de convenciones interpretativas (Eco, 2011, pág. 34), experiencias, conocimientos que la persona utiliza inmediatamente para interpretar o tomar conciencia de aquello a lo que hace alusión al signo.

Las distinciones triádicas del signo son:

SIGNO, en relación a si mismo

ÍNDICE, en relación al objeto

SÍMBOLO, en relación al interpretante (Eco, 2011, pág. 8)

Surge en el mundo contemporáneo, en el cual existe una constante reproductibilidad de las imágenes, otro concepto que es el SIGNO ICÓNICO, definido como aquel que "reproduce algunas condiciones de percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos que -con exclusión de otros- permiten construir una estructura perceptiva que -fundada en códigos de experiencia adquirida- tenga el mismo significado que el de la experiencia real denotada por el signo icónico" (Eco, 2011, pág. 222).

En cuanto a las significaciones, Berger & Luckman, explicaban que es "un caso especial de objetivación... o sea la producción humana de signos. Un signo puede distinguirse de otras objetivaciones por su intención explícita de servir con indicios de significados subjetivos... Los signos y los sistemas de signos son objetivaciones en el sentido que son accesibles objetivamente más allá de la

expresión de intenciones subjetivas “aquí y ahora” (Berger & Luckman, 2001, pág. 52).

Respecto al concepto UNIVERSO SIMBÓLICO consideraremos también la definición de Ramos: “...considerado como una construcción cognoscitiva, es teórico. Se origina en procesos de reflexión subjetiva, los que, con la objetivación social, llevan al establecimiento de vínculos explícitos entre los temas significativos que arraigan en las diversas instituciones” (2015, pág. 133).

Categorías:

- 1.- EXPERIENCIAS
- 2.- SIGNIFICACIONES
- 3.- VALORACIONES

Capítulo 3: Marco metodológico

Metodología descriptiva interpretativa, basada en una investigación que ocupa diferentes técnicas desde la entrevista en profundidad hasta la investigación participativa.

Metodologías

Técnicas documentales y narrativas:

- Investigación documental: Revisión bibliográfica en Biblioteca Regional de Aysén, Universidad de Aysén, Biblioteca Pública de Puerto Ibáñez, plataformas digitales y bases de datos; análisis de plataformas con registro
- Recopilación de información o datos geo-referenciados de sitios de arte rupestre en Valle del Río Ibáñez (CIEP y CMN); consultas a instituciones especializadas en monumentos arqueológicos y expertos, se realizan consultas en la Oficina técnica del Consejo de Monumentos Nacionales, Región de Aysén.
- Exploración u observación directa: Visita a sitios de pinturas rupestres en el Valle del río Ibáñez: se concreta visita a Paredón de las Manos (RI1), Alero Las Grecas (RI12) y Cueva de las Guanacas (RI16) y sitio La guanaca y la cría (RI4); se recorre costanera, humedal y embarcadero, calles principales y plaza de Armas de Puerto Ibáñez; exploración del territorio (Valle del río Ibáñez), con visita a talleres de alfareras de Puerto Ibáñez; espacios públicos con representaciones que aluden al arte rupestre y la arqueología del territorio. Se hace registro fotográfico.
- Observación indirecta: Consultas a especialistas, funcionarios municipales y habitantes de la comuna, entrevistas informales y reuniones con informantes. Se visita a Municipio de Río Ibáñez y Biblioteca Pública de Puerto Ibáñez.

- Historias de vida: entrevista en profundidad a informantes claves en base a una selección de unidades de análisis: talleres de alfareras de Puerto Ibáñez. Se contacta a 9 alfareras pertenecientes al Comité de artesanos Chëwa Chëkena de Puerto Ibáñez, en el cual funciona un grupo de ceramistas. Se logra realizar entrevista en profundidad a tres representantes, todas maestras artesanas de larga trayectoria en sus respectivos talleres de alfarería, donde trabajan con colaboración de sus familias y que conforman unidades de análisis para la investigación. Se visitó Taller Nuestra Señora del Trabajo en Puerto Ibáñez, pero no se logró coordinar una entrevista, a pesar de estar algunas disponibles, no se logra coincidir con sus agendas. Sin embargo, se hace registro de sala de ventas y museo del taller, así como una de sus salas de trabajo y algunas piezas en producción.
- Análisis fotográfico de registros de observación directa. Fotografías de pinturas rupestres se procesan con filtros para mejorar la visibilidad de las formas pintadas en la roca.
- Análisis matricial en base a una ficha de sistematización de entrevistas.

1.- Unidades de análisis:

En consideración a la necesidad de contar con un grupo de informantes o grupo focal con el cual estudiar la relación comunidad y arte rupestre, se selecciona un grupo de Puerto Ibáñez, donde hay mayores evidencias de una relación de mayor tiempo y profundidad, como es el caso de las alfareras de Puerto Ibáñez, mujeres que realizan una actividad artesanal de más de cuarenta años, con incorporación de una decoración asociada a las pinturas rupestres de la zona. Además, se pudo observar alusiones a esta relación en el arte público y emblemas institucionales. En particular, el rol que adquieren las artesanas de Puerto Ibáñez en la construcción de una identidad local.

Una de las mayores dificultades en el desarrollo de la investigación fue la de los desplazamientos por el territorio, sobre los cuales se presentan dos dificultades principales:

1.- No hay un transporte público que permita asegurar viajes diarios ida y vuelta, ya que depende de la conexión con la barcaza que une a Puerto Ibáñez con Chile Chico, por lo cual el transporte es irregular y en el caso del transporte privado es de alto costo. Además, no hay un recorrido y frecuencia que una a Villa Cerro Castillo con Puerto Ibáñez. La situación fue subsanada con apoyo de terceros para algunos viajes y con estadía en Puerto Ibáñez o Villa Cerro Castillo. A esto se suma las dificultades climáticas.

2.- Alto costo de alojamiento y viáticos, al ser una zona de interés turístico nacional e internacional, que dificultan realizar una investigación de bajo presupuesto.

Se visita en 7 jornadas la ciudad de Puerto Ibáñez y 2 a cerro Castillo, donde inicialmente se hizo una exploración del lugar, visité la Municipalidad de Ibáñez para realizar consultas de organizaciones civiles en la Dideco. También se visitó la Biblioteca Pública donde se recopiló información y consulta del material bibliográfico y otros recursos disponibles sobre las alfareras, artistas locales y el arte rupestre del sector. Finalmente, en el recorrido de la ciudad, se visitó talleres de alfareras. En cada lugar se solicitó información sobre su historia, producción y contactos de las artesanas que trabajan con motivos de las pinturas rupestres en sus cerámicas decoradas. A partir de la recopilación de información en terreno, con informantes locales y la información gráfica levantada en terreno, se hizo una selección de un grupo de interés para realizar entrevistas en profundidad. Algunas no se lograron ejecutar por dificultades en la disponibilidad de tiempo de las consultadas. Pero se obtuvo 3 entrevistas relevantes de destacadas y reconocidas alfareras de Puerto Ibáñez, incorporadas al registro de artesanos del MINCAP.

Como parte de las actividades en terreno, se incorporó la visita a 4 sitios arqueológicos con pinturas rupestres, que presentan mejores condiciones para ser visitados: el sitio Paredón de las Manos (RI1) y la cueva de la guanaca y la

cría (RI4) en localidad Villa Cerro Castillo; el alero o paredón de las Grecas, RI12 en el camino a el Salto del río Ibáñez (recinto privado) y; la cueva de las Guanacas (RI16) en la ribera norte del río Ibáñez (recinto privado de carácter turístico). Estas 4 visitas permiten reconocer 3 motivos que se presentan en el arte rupestre estilo patagónico: manos en negativo y positivo, figuras zoomorfas (principalmente guanacas), figuras abstractas y formas geométricas (grecas y motivos no definidos). Estos sitios fueron localizados por datos de las entrevistadas y por información del CMN, así como la difusión del sitio RI16 que corresponde a un emprendimiento turístico, que lo incorpora como parte de sus actividades recreacionales.

La visita a los sitios en Puerto Ibáñez se hizo como parte de la gestión de una actividad para el día del Patrimonio en que la tesista participa en forma colaborativa y como enlace con las artesanas, donde se realiza una visita a sitios arqueológicos significativos para las alfareras, con el fin de volver a conectarlas con el arte rupestre y revitalizar su actividad creativa. Esta visita surge como una inquietud planteada en las conversaciones en terreno, de algunas alfareras por su dificultad para acceder a estos sitios que son de propiedad privada. Esta inquietud fue canalizada a personal de la Oficina Técnica del CMN de Aysén, quienes se interesaron por incorporarla como actividad para el mes del Patrimonio, para el grupo de Alfareras de Puerto Ibáñez.

La actividad fue realizada el 15 de mayo del 2025, en una jornada diaria completa, con la participación de autoridades del Servicio del Patrimonio del nivel central y regional, que se sumaron al circuito en el transcurso de su planificación.

Se inscriben 10 alfareras, pero participan 8 en los circuitos y todas en el conversatorio final que se realiza en un centro de capacitación comunal, la tarde del mismo día.

El CMN gestionó el acceso a 3 sitios privados de arte rupestre y se hizo cargo de su financiamiento. Estas gestiones se desarrollaron a partir de la inquietud planteada a la tesista y con la participación de las artesanas se logró llevar a cabo la iniciativa. En reunión del jueves 10 de abril en la Biblioteca Pública de Puerto Ibáñez, con participación de 4 alfareras, 2 funcionarias del CMN Aysén

y la tesista como colaboradora, se concretó la solicitud al CMN, definiendo sus objetivos y contenido.

Si bien esta actividad no está inserta en la metodología de la tesis, la gestión se considera como parte de la dinámica generada en el transcurso del trabajo de investigación, donde se desarrolla una experiencia de acción participativa con el grupo focal, atendiendo a sus propias necesidades y desarrollando capacidades de gestión con la institucionalidad cultural y concretando una experiencia altamente significativa para las alfareras en su desarrollo como artesanas.

Unidades de análisis:

- “Taller Las Manos” de Marfa Águila Levicán, quien trabaja con su esposo Joel Vásquez.
- “Taller Marina” de Eva Carrillo Sepúlveda.
- “Taller Gladys” de Gladys Alarcón Sandoval.
- “Taller Nuestra Señora del Trabajo”.

Análisis comparativo de pictogramas de arte rupestre y diseños cerámicos:

Se realiza un análisis comparativo de pinturas rupestres, como signos icónicos y su correspondencia con los diseños cerámicos utilizados por las alfareras de Ibáñez, en particular en la colección tropa tradicional, para pinturas de grecas y guanacas. En el caso de improntas y negativos de manos, se considera otras colecciones o decoraciones más libres.

Para mejorar la visualización de las pinturas rupestres, se procesan digitalmente por el ingeniero informático Javier Aranda, quien aplica algoritmos de Machine Learning, para mejorar el contraste de las fotografías y hacer visibles aquellas formas que se ocultan en el original, debido a que son fotografías tomadas con cámara de un Android sin flash, ni trípode, por lo que no alcanzan a captar la luz necesaria para mejorar su visibilidad.

Estas fotografías dada la falta de luz o el estado de conservación en que estaban, no contaban con la suficiente nitidez para su observación por lo que

fueron procesadas por un ingeniero informático, quien aplicó filtros que permiten visibilizar un poco más sus formas. Las imágenes tomadas con baja iluminación, presentaban una tonalidad pareja y grisácea en el original. Esto se produce porque los componentes RGB de la imagen tienden a tener valores similares, lo que se puede visualizar en sus histogramas (Anexo 2).

El proceso aplicado tiene dos pasos. En el primero, se aplica un algoritmo (script Python `dstretch.py`) Decorrelation Stretch (estiramiento por decorrelación), en donde se busca eliminar en parte la correlación (similitud) de cada uno de los canales, para luego hacerlas más evidentes en un espectro visible de colores. Si vemos el histograma de cada fotografía, luego de aplicar el proceso de decorrelación, vemos que las curvas de cada color se desplazan, tomando valores que permiten una diferenciación. Luego, en un segundo paso (script Python `ampliarRango.py`), para efectos de hacer más visible la información, se toma la parte más relevante de cada color y se distribuye en todo el espectro de la imagen (se estira de modo de ocupar el rango de colores 1 a 255). Para determinar la parte más relevante, se calcula el promedio y la desviación estándar de la curva y se toma el rango [promedio - desviación estándar, promedio + desviación estándar]. Con esto el histograma queda con una distribución más uniforme en el espectro de colores. El proceso es descrito en el Anexo N°2.

Como resultado se obtienen 16 fotografías procesadas que permiten tener mayor visibilidad de las formas que habrían tenido estas pinturas en su estado anterior, pero que se han desvanecido por diversos factores ambientales y antrópicos.

Matriz de análisis entrevistas alfareras de Puerto Ibáñez:

Se confeccionó una matriz de análisis para aplicar a las entrevistadas y facilitar la sistematización de las entrevistas en profundidad. A través de la matriz, guiamos las entrevistas para identificar las experiencias, significaciones y valoraciones sobre el arte rupestre, cruzando variables que pudiesen operar en el territorio, como el habitar en el territorio, referencias a pueblos originarios,

experiencias del oficio, la ruralidad, la conservación y protección, entre otras variables. A ésta se agregaron las categorías definidas en el marco conceptual: experiencias, significaciones y valoraciones.

FICHA SISTEMATIZACIÓN DE ENTREVISTAS

EXPERIENCIAS				
Tipo de contacto	En contexto del habitar	En contexto de labores campesinas o laborales	Visitante del lugar (turismo, deporte, educación)	Por interés estético, religioso o filosófico
Conocimiento in situ				
Conocimiento indirecto familia				
Conocimiento por oralidad				
Conocimiento por lectura				
Conocimiento por educación				
Otras formas de conocimiento				
SIGNIFICACIONES				
Descripciones	Referencias a pueblos originarios	Referencias a ocupaciones territoriales	Referencias científicas y educativas	Referencias a creencias, mitos/leyendas
Sobre el lugar				
Sobre la iconografía				
Sobre la práctica				
Sobre el contexto				
VALORACIONES				
Atributos	Coinciden criterios lista tentativa	Coinciden criterios gobierno local	Criterios de grupos focales	No los reconoce
Formales o estéticos				
Simbólicos				
Prácticas o técnicas				

Capítulo 4: Resultados

4.1.- Visita a sitios de arte rupestre del Valle del Río Ibáñez

Durante los primeros meses del año 2025 se realiza un estudio exploratorio en la comuna de Puerto Ibáñez, se incluye la visita a 4 sitios de arte rupestre con acceso a visitantes, ya sea porque cuentan con una infraestructura turística o por contar con vías de acceso sin restricciones o con autorización de sus propietarios.

Las visitas permitieron realizar registro fotográfico de los motivos de pinturas rupestres visibles en cada sitio arqueológico, de su accesibilidad y del estado de conservación de los mismos.

Fueron visitados los siguientes sitios, en diferentes momentos dentro del período febrero a mayo del año 2025:

- 1.- Paredón de las Manos (RI1), localidad de Villa Cerro Castillo.
- 2.- Cueva de la Guanaca y la Cría (RI4), localidad de Villa Cerro Castillo.
- 3.- Alero Las Grecas (RI12), camino que une Puerto Ibáñez con el sector Salto del Río Ibáñez.
- 4.- Cueva Las Guanacas (RI16), ribera Sur del río Ibáñez, sector Salto del Río Ibáñez.

A continuación, se presenta un detalle del estado actual de los 4 sitios visitados.

1.- Paredón de las Manos (Alero las Manos).

Ubicación: cercano a Villa Cerro Castillo, ribera sur del río Ibáñez

Identificado en 1970 por Luis Felipe Bate como RI1

Alero rocoso

Motivos: Impronta de manos, negativos de manos, negativo de figura rectangular

Estado de conservación: regular, hay deterioro de las imágenes con el paso del tiempo y algunos desprendimientos rocosos.

Propiedad pública, pertenece al Municipio de Río Ibáñez y se ha entregado en concesión bajo el sistema de licitación pública por un período acotado.

Acceso: Público con ingreso pagado (valor \$3000 CL para público general, a la fecha). En el ingreso hay portal de entrada y oficina para recibir a público y turistas, no dispone de baños públicos. Hay señaléticas, paneles con infografías, algunas de las cuales se han deteriorado. El trayecto está delimitado, con paradas y miradores para apreciar el paisaje y la fauna silvestre del lugar. El acceso al sitio está con falta de mantención, pero se puede ingresar. En el lugar no hay presencia de personal o guardias, sólo los visitantes son asistidos por guías, según disponibilidad.

Debido a la poca claridad de algunas imágenes registradas en fotografías, se han procesado digitalmente mediante filtros (Decorrelation Stretch), cuyos resultados están disponibles en el Anexo 1 y la explicación de su proceso en el Anexo 2.

El primer estudio sobre este sitio es de Luis Felipe Bate (1970), fue identificado como RI1 por este investigador. Describe el sitio con las siguientes características: Alero rocoso en terreno de Honorato Chacano, manos negativo y positivo, negativo placa grabado. 250 motivos aproximadamente, predominan manos en negativo. Colores rojo vino y bermellón, blanco, verde y amarillo. Superposición de blanco sobre rojo oscuro, bermellón sobre verde, verde sobre rojo oscuro, mezcla de verde y amarillo. (Bate, 1970).

Por su parte Berquist, Bustos y Sandoval, lo visitan en 1983 e informan lo siguiente: RI1 : Alero rocoso con improntas de manos en positivo (más de 100), color rojo, en menor porcentaje verde, blanco y amarillo (1983, p.8)

La visibilidad de los motivos ha disminuido considerablemente con los años.

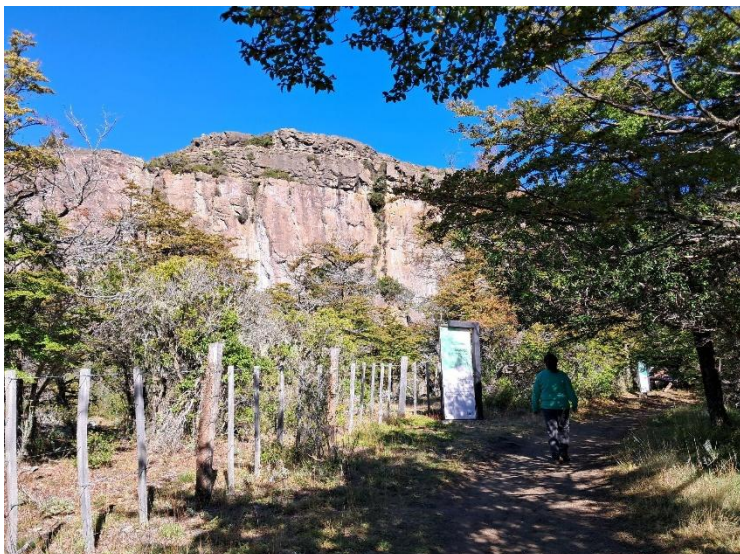


Figura 32 Sendero acceso sitio Paredón de las Manos, 2025.



Figura 33, alero rocoso donde están las pinturas rupestres



Figura 34 Motivo y letrero con información para el visitante.

Motivos visibles actualmente:



Figura 35 Mano en positivo, color rojo.



Figura 36 Mano en negativo, color rojo.

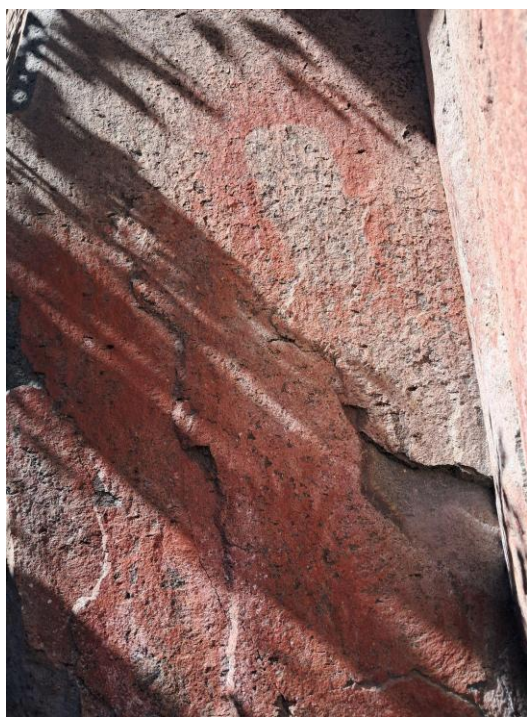


Figura 37 Negativo de forma geométrica rectangular, color rojo

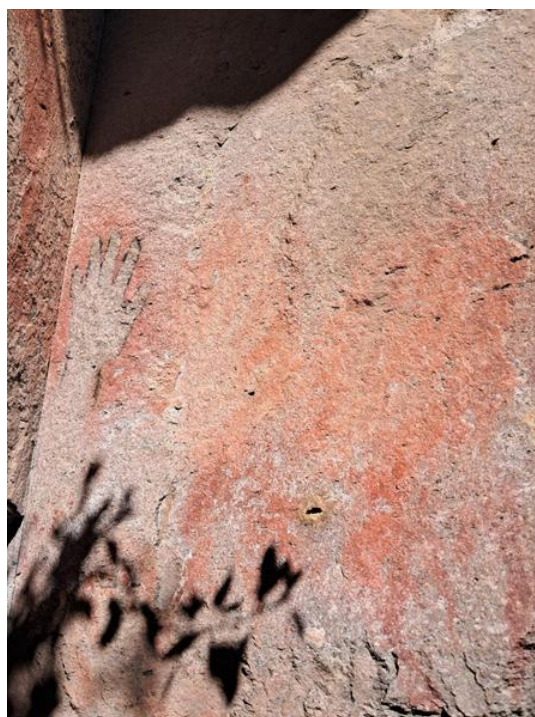


Figura 38 Mano en negativo, fondo rojo, se advierte trazado color negro de la forma de la mano, sin determinar si corresponde a una vandalización.

Le acompañan negativos de manos en rojo menos visibles (ver Anexo 2).

2.- Sitio Las Grecas, Puerto Ibáñez.

Ubicación: Camino a salto del río Ibáñez, Puerto Ibáñez

Identificado en 1970 por Luis Felipe Bate como RI12

Paredón o Alero rocoso

Motivos: grecas

Estado de conservación: regular

Propiedad privada. Sin indicaciones de acceso.

El sitio está emplazado en un lugar de fácil acceso, junto a camino interior, en un lugar ocupado por empresa eléctrica Edelaysen. Fue descubierto por Bate (1970) y denominado RI12, quien lo describe como alero, grecas rojas y solo pocas líneas en negro. A nivel del suelo, a unos 50 metros de la misma pared hay otra pictografía de grecas (Bate, 1970, pág. 19). En 1983 se describía el sitio como alero rocoso con impresión de grecas y motivos escalerados, color rojo y negro (Berquist et al., 1983, pág. 8).

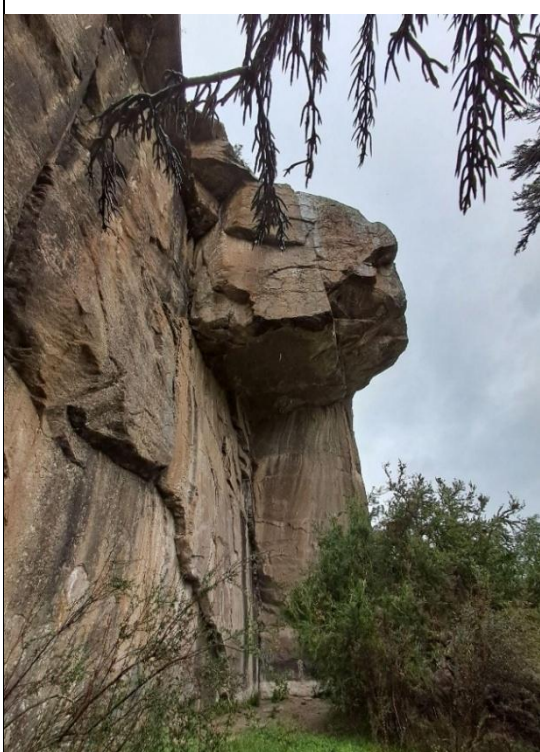


Figura 39 Vista lateral Alero Las Grecas, Ibáñez. paredón rocoso de gran altura y ancho, las pinturas rupestres se encuentran en su parte baja

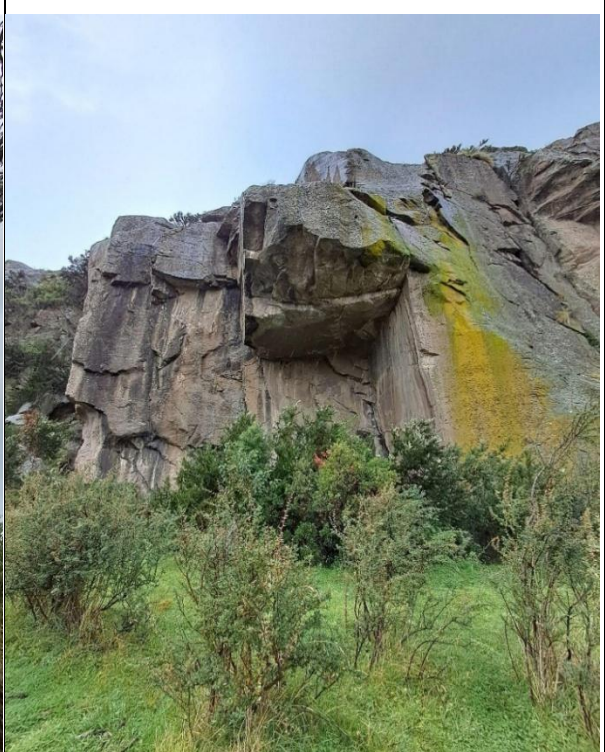


Figura 40 Vista frontal Alero Las Grecas, Ibáñez

Motivos:

Líneas escalonadas



Figura 41

Figuras indeterminadas



Figura 42

Cruz compleja múltiple



Figura 43

Círculos, rectas cortas y líneas escalonadas (ver anexo N°2)

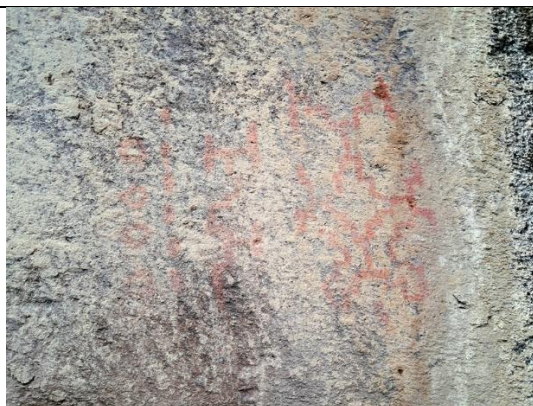


Figura 44

3.- Sitio Cueva las Guanacas, Puerto Ibáñez.

Ubicación: Ribera sur río Ibáñez, cercano a salto del río Ibáñez.

Identificado en 1970 por Luis Felipe Bate como RI16

Cueva

Motivos: Motivos figurativos zoomorfos y abstractos

Estado de conservación: regular

Propiedad privada.

Acceso: Público con ingreso pagado, recinto turístico (escalada y arqueología).

Respecto a este sitio, tenemos dos estudios que dan cuenta de su situación en 1970 y 1983. El primer estudio, es de Luis Felipe Bate, quien identifica la cueva como RI16, en la que describe sus hallazgos: caverna de 12 metros de profundidad al otro lado del río Ibáñez, a 400 metros de altura, al sur de la casa de Arnoldo Fuentes, frente a confluencia del Claro con el Ibáñez, " 16 figuras entre las cuales hay guanacas preñadas y signos geométricos simples con punteados y lineales" (p. 19) en rojo, negro vinoso y pardo. "Al fondo de la caverna hay en el techo una mancha difusa de color rojo, pardo y azul" (p. 19), musgos que proporcionan el color pardo al fondo a nivel del suelo y tierras de colores verde claro y oscuro. (Bate, 1970).

Por su parte el segundo estudio, realizado entre enero y febrero de 1983, por arqueólogos de la Universidad de Concepción, indican en su descripción

como una cueva con pinturas rupestres, contiene guanacas amamantando en rojo y motivos geométricos. Se encuentra en proceso de excavación, con la participación del Grupo de Investigación y Protección Arqueológica de Río Ibáñez (Berquist, 2017, pág. 8).



Figura 45 Vista entorno cueva La Guanacas, ubicada a 400msnm, ribera sur de Río Ibáñez.



Figura 46 Vía de ingreso a cueva Las Guanacas



Figura 47 Interior cueva Las Guanacas

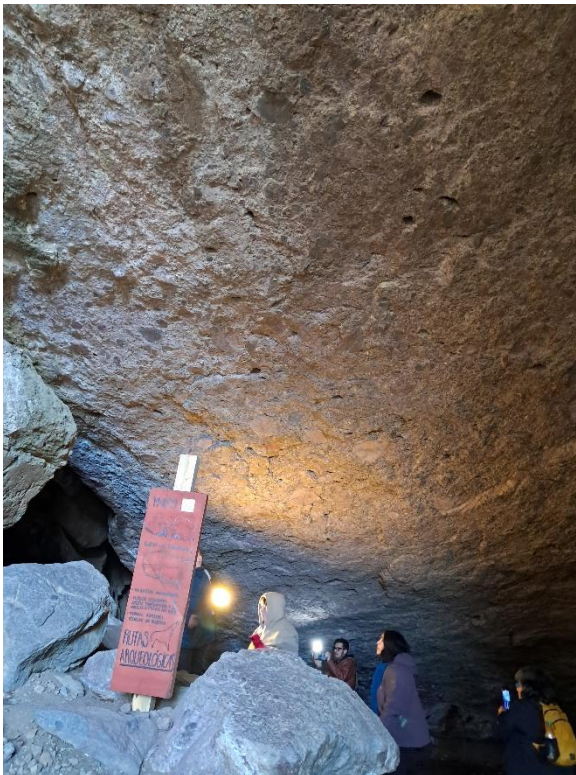


Figura 48 Acceso con señalética a cueva Las Guanacas



Figura 49 Perfil Instagram de empresa turística Refugio Casa Piedra

Motivos:

Figurativos: Zoomorfos (Guanacas y biomorfos indefinidos).



Figura 50 guanacos



Figura 51 guanaca negra



Figura 52 Indefinido, descrito por Kemel Sade



Figura 53 guanaco y biomorfo indefinido

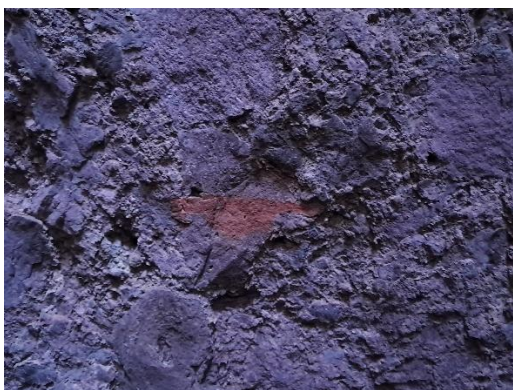


Figura 54 biomorfo indefinido

Abstractos



Figura 55 Pictograma abstracto cueva Las Guanacas

Sitio La Guanaca y la Cría RI4

Es el sitio más emblemático para la región de Aysén. Se encuentra en el curso medio del río Ibáñez, cercano a Villa Cerro Castillo y al sitio Paredón de las Manos. Su acceso es de alta dificultad, por pertenecer a un privado y por su topografía. Fue descubierto y estudiado por Luis Felipe Bate, quien lo identifica como RI4. Es una oquedad rocosa a 150 metros de RI1; guanaca amamantando a su cría en rojo oscuro, el resto de oquedad techo y paredes está desmoronado. (1970, pág. 18).

Posteriormente, el arqueólogo Kemel Sade describe el sitio como una pared de alero rocoso, con motivo zoomorfo compuesto por 2 guanacas, siendo una más pequeña, color rojo (Sade, s.f. pág. 1), acompañando su publicación con la fotografía de Bate, ya que los pictogramas sufrieron un grave deterioro, producto de un desmoronamiento. “La figura ha sido conservada y restaurada. Inclusive se ha planteado sacarla y ponerla tras una vitrina. Se hizo una réplica para aminorar el impacto humano causado por las visitas de los turistas” (Sade, 2021, pág. 44). Esta fotografía está disponible actualmente en el Museo Regional de Aysén.

A pesar de su restauración el resultado, no pudo regresarla a su condición original y al parecer, por lo que se puede apreciar comparando la fotografía y estado actual, no se logró recuperar todas las partes y algunas están claramente desviadas de su posición original.



Figura 56 Fotografía tomada en panel de exhibición del Museo Regional de Aysén, ha sido procesada según anexo 2, fecha del original sería de 1970 (Bate citado en Sade, 2021, pág. 44)



Figura 57 Fotografía procesada según anexo 2 2025, Claudia Aranda



Figura 58 Pictograma La Guanaca y la Cría, 2025



Figura 59 Estado actual la Guanaca y la Cría, 2025



Figura 60 Estado actual la Guanaca y la Cría, 2025

4.2.- Presencia de la iconografía del arte rupestre en espacios públicos

El estudio en terreno en las localidades de Puerto Ibáñez y Villa Cerro Castillo, han permitido evidenciar el uso de la iconografía reconocida por la comunidad regional como parte del inventario del arte rupestre regional y tal vez del arte rupestre ubicado en áreas aledañas a la región de Aysén.

En el Escudo Municipal, se pueden reconocer elementos propios del territorio y de su historia; herramientas de mineros que aluden a Puerto Cristal en sus esquinas superiores; grecas en franjas laterales; Cerro Castillo franja superior, su principal altura y Parque Nacional; al centro el pictograma de la Guanaca y la cría del arte rupestre; abajo 3 cacharritos de greda con decorados tradicionales de Puerto Ibáñez.

Figura 61 Escudo Municipalidad de Río Ibáñez (Municipalidad de Río Ibáñez, s.f.)





Figura 62 escultura en madera de alfarera en centro de la plaza de armas de Puerto Ibáñez

La plaza de Armas de Puerto Ingeniero Ibáñez, sede administrativa de la comuna, tiene en su centro, una escultura de madera de gran formato, que representa el trabajo de las alfareras en sus hogares, lugar en que desarrollan normalmente su actividad, con la colaboración de sus familias. En el contorno de la Plaza se diseñaron adocretos alusivos a grecas y en uno de sus accesos, se elabora un mosaico en piedra laja con la imagen de la guanaca y la cría.



Figura 63 Mosaico de piedra la guanaca y la cría y adocretos color rojo que aluden a grecas.

En la costanera de Puerto Ibáñez, junto al humedal y las bodegas portuarias, se encuentra una intervención artística compuesta de varios murales elaborados con la técnica del mosaico, con la alusión a las pinturas rupestres de la zona, representadas en los diseños de las cerámicas decoradas de Puerto Ibáñez. Los murales fueron elaborados con el proyecto “Ibáñez mirando al Chelenko, por las artistas Francisca Díaz y Leyla Sánchez; el artista Marco Ripetti, y Pelwenu ArteOficio¹⁷, financiado a través de Fondart convocatoria 2019, con la participación del Comité Chëwa Chëkena. Se puede identificar una pieza de alfarería integrada al mosaico que representa un cacharro de caiquen echado con la pintura de la guanaca y la cría.

¹⁷ Con la colaboración de Comité de Artesanas Chëwa chëkena, Escuela Aonikenk, Municipalidad de Río Ibáñez, Aner Oyarzun, Evelyn Jacobi, Tamara González y Eduardo Peña.

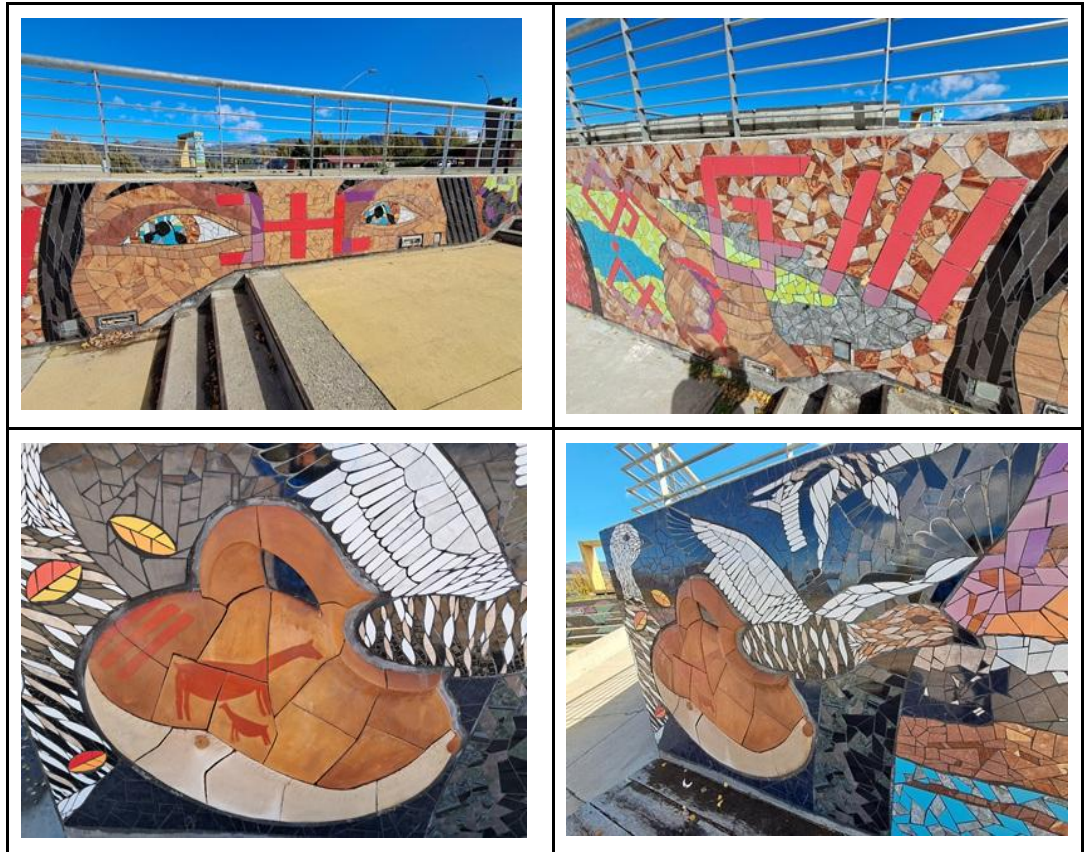


Figura 64 Set de fotografía de murales en costanera de Puerto Ibáñez. Claudia Aranda, 2025.

4.3.- Talleres de alfarería de Puerto Ibáñez.

1.- Taller Nuestra Señora del Trabajo de Puerto Ibáñez.



Figura 65 Taller Nuestra Señora del Trabajo

El taller Nuestra Señora del Trabajo, es el más antiguo taller donde se elaboraban cerámicas en Puerto Ibáñez. Perteneció al Vicariato apostólico y fue creado a fines de la década del setenta por iniciativa del Padre Antonio Ronchi, con la finalidad de contar con un espacio para la capacitación artesanal de los habitantes, principalmente mujeres, dadas las escasas posibilidades laborales que tenían.

Actualmente funciona como taller de alfarería y trabajan 5 artesanas. Algunas de ellas también elaboran tejidos a telar. Cuenta con varias salas, hornos, una sala de ventas y una pequeña sala de museo, donde se encuentran algunas piezas de alfarería de la colección más antigua, obras del artesano Pedro Isla, con la infografía que detalla el método de diseño desarrollado para la elaboración de la cerámica decorada de Puerto Ibáñez, como la tropa tradicional.



Figura 66 Sala de museo Taller Nuestra Señora del Trabajo.



Figura 67 Infografías Taller Nuestra Señora del Trabajo



Figura 68 Pieza cerámica diseñada y elaborada por Pedro Isla



Figura 69 Cerámicas en proceso de decorado, elaboradas por Angelita Fuentealba, Taller Nuestra Señora del Trabajo

Las infografías expuestas en la sala de ventas y sala de museo del taller Nuestra Señora del Trabajo, forman parte del proyecto “Rescatando la historia de la artesanía de Puerto Ibáñez”, financiado por el MINCAP y ejecutado por la Ilustre Municipalidad de Ibáñez, 2018.

En las fotografías se puede apreciar una estufa de greda elaborada por Pedro Isla y cerámicas en proceso de elaboración por la artesana Angelita Fuentealba.

2.- Taller Las Manos

Marfa Águila Levicán, Puerto Ibáñez

Forma parte del circuito de talleres artesanales promovidos en el Municipio, 31 años de funcionamiento del taller junto a su esposo Joel. Pero ella ya cuenta con 40 años de trabajo con la artesanía en greda, desde 1977 cuando se incorpora a los talleres de capacitación del Padre Antonio Ronchi en Taller Nuestra Señora del Trabajo.



Figura 70 Fotografía Marfa Águila en sala de ventas del Taller Las Manos



Figura 71 Fotografía sala de ventas Taller Las Manos

La artesana Marfa Águila, elabora piezas siguiendo la propuesta de Pedro Isla, la tropa tradicional y una colección también desarrollada por el maestro, llamada Wikica. “que ahí están la avutarda, por ejemplo, que son aves de acá, está el Caiquen vigía” (Marfa Águila, comunicación personal, 29 marzo 2025).

Posteriormente junto a estas colecciones desarrolla piezas inspiradas en aves de la zona, como la gallinita con su cría. Junto a eso, elabora la máscara del indio tehuelche, molde elaborado por Pedro Isla y algunas piezas de cerámica utilitaria esmaltada, también con pinturas alusivas al arte rupestre. Su familia ingresa a la Patagonia a través de Chiloé.

3.- Taller Marina

Eva Carrillo Sepúlveda, nacida en Puerto Cristal.

Forma parte del circuito de talleres artesanales promovidos en el Municipio. Cuenta con 40 años de trabajo con la artesanía en greda, desde 1977 cuando se incorpora a los talleres de capacitación del Padre Antonio Ronchi en Taller Nuestra Señora del Trabajo. Posteriormente crea su taller Marina, donde trabaja las colecciones tropa tradicional y Wikica, pero también en cerámica esmaltada y otras innovaciones, siempre en base a las mismas tradiciones de Ibáñez.



Figura 72 Eva Carrillo en su taller, con sus cerámicas



Figura 73 Cerámicas de tropa tradicional y wika de Eva Carrillo. Incluye algunas cerámicas esmaltadas con la integración de mangos de cuero de chivo y pieza que simula una hoja de nalca.

“Porque nosotros primero no le poníamos pintura a los cacharros. Después se le empezó a colocar, a hacer las pinturas que se habían, bueno, el profe don Pedro Isla, él diseñó algunas pinturas y se cuadrícularon. ¿Cómo cuadrícularon?, en cuadritos se hacía la figura...entonces como para que todos estuviéramos más o menos escribiendo la misma figura, más o menos parecida, que igual a las pinturas”

Su padre nació en Perito Moreno, Argentina y su mamá en Valle Simpson, Aysén.

4.- Taller Gladys

Gladys Alarcón Sandoval, nacida en Alto Río Ibáñez

Forma parte del circuito de talleres artesanales promovidos en el Municipio, trabaja con la artesanía en greda, desde 1986 cuando se incorpora a Cema Chile, en un taller de alfarería, que dicta Pedro Isla. Luego formaría su propio taller, donde le ayuda su marido ya hace 30 años con su familia.



Figura 74 Gladys Alarcón en su taller Gladys con una muestra de sus cerámicas.



Figura 75 Piezas cerámicas de Gladys Alarcón.

“Es un cacharro típico, con baja temperatura a horno. Teníamos hornos de barro que no llegaban más de los 700° de temperatura. Nosotros nunca lo medimos. Yo no tuve la experiencia de medir y decir ¿te ha quemado tal temperatura! Pero eran hornos que se fabricaban con nuestras mismas manos, entre todas.”

4.4.- Análisis comparativo de pictografías del arte rupestre y diseños de cerámicas de Puerto Ibáñez.

A. Guanaca y la cría:



Figura 76 Pictograma La Guanaca y la Cría, en sitio RI4, 2025.



Figura 77 Cerámica Gladys Alarcón



Figura 78 Cerámica Eva Carrillo



Figura 79 Cerámica Taller Nuestra Señora del Trabajo

La representación de guanacas, se basa según las alfareras entrevistadas, en las pinturas encontradas en el sitio RI4, la cueva de la guanaca

y la cría, cercana a Villa Cerro Castillo. Esta habría sido representada en base a la fotografía tomada por Luis F. Bate en 1970 (figura N° 56). Sin embargo, en la conversación van surgiendo alusiones a otras guanacas.

Se puede observar respecto a esta pintura, que adquiere la condición de “Signo Icónico” para el territorio, existen diferentes representaciones. Sin embargo, es fácilmente reconocible, a pesar de las diferencias estilísticas. Lo que se relaciona con las descripciones de las entrevistadas, como una pintura que representa la familia, la crianza y la reproducción. Además, de su carácter identitario. Este es un valle donde antiguamente había guanacos y ahora sólo aparecen en forma ocasional desde el territorio argentino, también hay otras especies como el huemul. Lo relacionan como un lugar de caza y reproducción de esa especie.

Marfa Águila expresa “Pero el ícono de la guanaca es de Ibáñez, porque está en muchos lugares acá en nuestra comuna”; “Yo pienso que es eso, por eso dibujaron la guanaca, porque a lo mejor andaba mucha guanaca y ya ellos dijeron, este animal estaba aquí cuando nosotros estuvimos y yo pienso eso, que fueron mensajes que dejaron ellos que estuvieron viviendo acá”, “Además, la guanaca representa la familia porque es una mamá con su cría, ... así la llamamos nosotros”; “Es como la mamá y su cría con la procreación, no sé, todas esas cosas representan para nosotros”; “Acá nosotros tenemos la guanaca con la cría y allá en Argentina el guanaco es diferente”; (comunicación personal, 29 marzo de 2025).

Gladys al hablar de este signo manifiesta no haberlo visto, pero luego reconoce haberlo visto cuando niña, en otro lugar. “Bueno, lo que yo he visto son las manos, la guanaca con cría en fotografía, yo no he visto la guanaca con cría”; “Bueno, una vez la vi en el campo de mi abuelo, pero yo era niña y yo la vi, era muy, muy bella la pintura”; “Hay otras guanacas, hay otras, claro, dentro del Valle.

Sí, así es”; “Sí, sí, exacto tengo el dato que en el campo de don ...¹⁸, también está la guanaca con cría y es muy accesible, pero yo nunca he podido ir porque no sé directamente el lugar preciso que es”; “Sí, la vi en fotografía porque una amiga fue” (Comunicación personal, 05 abril de 2025).

Por su parte Eva, se explaya en explicar lo que habría existido en tiempos de los antiguos cazadores: “Sí, sí, nosotros la ponemos ya. La guanaca, por ejemplo, fue una de las figuras que nos instó (en referencia a Pedro Isla) también a que le pusiéramos en todas las piezas porque la gente la encontraba muy representativa, La guanaca paría”; “nos contaban de que la guanaca paría, solamente está acá”; “en el norte no hay guanacas parías, todos van en tropas para un solo lado, o sea, no hay una cría, sino que hay muchas, que van corriendo. La mayoría va como corriendo en grupo, no han encontrado una guanaca sola con una cría amamantando”; “como mamá- hijo, una cosa así, una representación, pero yo creo que eso igual lo vieron acá, una guanaca amamantando una cría. Si aquí había un guanaco igual, incluso hay acá”; “sí se ven acá de la tenencia de carabineros, más allá por la Laguna la Pollolla que le llaman allí, ya más cercano a la frontera, pero pasan para este lado, quién va a decir que no pasen”; “Entonces andan igual, claro, pero igual pasan por todas partes, ellos saltan, entonces, sí se encuentran guanaco acá, yo creo que había más, solamente por la entrada de la gente que se empezaron a retirar. Pero usted de aquí si va para Perito Moreno, en todo el espacio, ese que hay, entra cualquier cantidad, mucho guanaco”; “ellos tienen que haber visto a lo mejor parir a la guanaca y haber visto que está amamantando”(comunicación personal, 30 de marzo 2025).

¹⁸ Se decidió no incluir el nombre del propietario del campo aludido, con el fin de resguardar el sitio.

B. Grecas:



Figura 80



Figura 81



Figura 82



Figura 83



Figura 84



Figura 85

Marfa: “yo recuerdo que con el profesor fuimos a ver las grecas que están aquí cerca de Ibáñez, antes de llegar al camino al Salto más bien dicho, del cruce de Ibáñez a Levicán”; “...ahí en el fondo hay una cueva y hay grecas y nosotros fuimos con el profesor ese mismo año 78...lo supimos con él, entramos al sitio y vimos las grecas. Yo recuerdo bien que había rayas con puntos, rayas con unos círculos pequeños alrededor y otras cuadriculadas, así, pero no bien cuadriculadas. Había muchas grecas pequeñas y al tirarle agua se notaban más. Pero antes también vino gente que sí sabía de eso y lo vio o investigó y sacaron muchos pedazos de esas grecas, no sé con qué herramientas y se las llevaron, porque nosotros no sabíamos el valor que tenía eso... no teníamos conocimiento, entonces don Pedro Isla le agrego esas grecas a los cacharros... yo tenía unos 14 o 15 años, uno no valora nada” (comunicación personal, 29 marzo de 2025).

En el caso de Gladys Alarcón, no tuvo la experiencia de visitar el sitio de las Grecas con el grupo del taller, pero expresa la importancia que adquieren en su trabajo, representarlas, al igual que el resto de las alfareras, en base a los diseños de Pedro Isla. “El 2014, fui a Santiago a dar unos talleres al Centro Cultural de la Moneda. Entonces lo que más yo le recalaba a las personas que iban al taller, que eran estos motivos los que ellos tenían que hacer, yo les hice los motivos de la greca. Los que nosotros hacemos porque somos tan cuadrada o soy tan cuadrada que no hago la diversidad de las grecas, sino que hago las grecas, las 6. Entonces cuando hago otro motivo. Pero es como que uno está tan cuadrado que son esos 6 motivos, me pasa a mí, no sé si al resto. O sea, es como algo que empezó a formar parte de ...” [¿Su vida?] “Claro. Y entonces me pasa eso y de repente me voy en la volada y pinto otras pinturas que voy y que las veo que son muy lindas. Y resulta de que se venden, se vende, oye, hiciste una distinta, Ah, esta me la llevo porque no la había visto claro. No la había visto porque hacemos siempre la misma greca. Pero yo me acuerdo que don Pedro Isla hacía una greca muy bonita con un zigzag. Después tenía otros motivos para acá y la cortamos para hacerla más cortita”; “No, no, no, como era la original, un fragmento, sí, sí, entonces de repente yo la hago porque la tengo acá en la mente,

porque como la fui a ver, porque esas pinturas están aquí entre el río y el valle.” (comunicación personal, 5 abril de, 2025).

En relación a las grecas pintadas en las cerámicas Eva Carrillo nos narra: “Estos son fragmentos de pinturas, no son completos, claro”; “Aquí va, por ejemplo, como una escalinata para abajo. Así igual hay unas rayas más largas, más cortas”; “Pero no es una figura así como dijera, ya va así, así, así no, esta puede ir así, puede ser así para allá, después para allá, puede que a lo mejor acá agarra un poco para acá y entonces el profe qué es lo que hizo fue que estas vayan todas rectas si son 3 las 3, pero rectas” (Entrevista a Eva Carrillo, 2025).

C. Figuras de apariencia zoomorfa o antropomorfa:

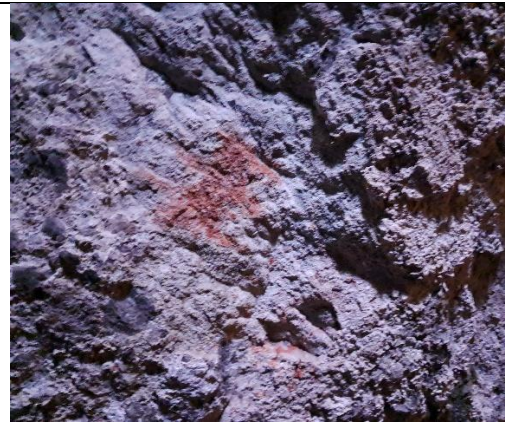


Figura 86 pictograma biomorfo



Figura 87 pictogramas biomorfo



Figura 88 cerámica con pictograma



Figura 89 cerámica con pictograma

No hay alusiones a conocimiento directo de pinturas antropomorfas en las entrevistadas, pero mencionan que, para algunas figuras, hay nominaciones que no pretenden ser una interpretación, pero si para identificarlas cuando trabajan con éstas.

Para el caso de la pintura representada en el recuadro de las cerámicas (fotografías N° 88 y 89), la denominaban el hombre danzante o lagarto, corresponde a una pintura figurativa. La pintura rupestre del recuadro superior, es una ampliación de una serie observada en la Cueva de las Guanacas, que he tomado a modo de ejemplo, por su parecido a una figura antropomorfa o zoomorfa, según como lo interpretemos. Sin embargo, aunque es una sugerencia, esta forma podría estar en otras pinturas en algún lugar, es una representación de Pedro Isla que enseñó a las alfareras, que perfectamente pudiera estar relacionada con ese tipo de formas, indescifrables aún para los contemporáneos. He ahí el carácter subjetivo de las formas, no tenemos certeza de cuales fueron exactamente las pinturas que tomó de modelo Pedro Isla, salvo lo que describen las entrevistadas.

Marfa Águila nos describe la figura representada en su cacharro: “Éste se llama mollino, ...que significa dos cabezas, y esta igual es una pintura rupestre que...se parece a una figura humana”; “y también sería de esta zona si éste, si el mollino es palabra mapuche que significa cabeza y ya está, igual está en la en las pinturas, ahí ese se parece a una figura humana” (comunicación personal, 29 marzo de 2025).

Eva Carrillo, lo define también: “Bueno, este es como un danzante, le dicen un lagarto, los otros le dicen que es un bailarín que pudo haber sido alguna forma de algún tehuelche bailando y alguien lo pintó así”. (comunicación personal, 30 marzo de 2025).

D. Manos:



Figura 90 Impronta de mano positivo



Figura 91 Mano en negativo



Figura 92 Cerámica con manos en positivo



Figura 93 Cerámica con manos en negativo

La representación de manos en negativo o positivo, abunda en la artesanía regional, pero en el caso de la alfarería de Ibáñez, no es lo más representado. No estaba en los diseños de Pedro Isla, no se observa en la tropa tradicional, pero algunas artesanas lo incorporan en sus creaciones. Los sitios de manos, abundan en la comuna y han sido conocidas por la gente del valle, sobre todo por el Paredón de las Manos en Villa Cerro Castillo y algunos sitios cercanos a Puerto Ibáñez.

Marfa Águila: “Me llamó mucho la atención igual, porque hay muchas manos y hay manos pequeñas igual. Pero es emocionante ver esas cosas porque uno realmente sabe ahora el valor que tiene, el valor de tener esas cosas que a veces yo las hago... las manos, en mis piezas igual, porque nuestro taller se llama Las Manos entonces”; “Para mí vale mucho, eso vale mucho, es muy valioso y fue muy emocionante verlo”; Bueno, acá estuvieron los tehuelches, a lo mejor ellos tuvieron otra persona distintas porque en todos los lugares las figuras son distintas, se parecen algunas, pero son distintas porque siempre cuando dan reportaje y dicen pintura rupestre”; “Yo miro y veo porque ya en Argentina hay muchos también manos. Muchas manos y cuevas con mano, porque yo tengo una amiga que hacía cerámica acá y se fue para allá y allá. Ella pinta las manos en sus creaciones, muchas manos y también allá está en el guanaco” (comunicación personal, 29 marzo 2025).

Eva Carrillo: “Yo pienso que fue un grupo de personas que llego ahí y dijeron, bueno, todos dejemos nuestros nombres. Como no sabían escribir el nombre, pusieron su huella digital, que fue su mano, a lo mejor la forma, el porte, porque no todos son iguales, unas son más grandes, otras más chicas, hay unos colores verdes, otras color negro. No son muchas, son como poquitas. Pero en el paredón de la hay una que es verde. Se nota levemente, pero se nota” (comunicación personal, 30 marzo 2025).

4.5.- Sistematización: Análisis según modelo matricial.

Categoría A: Experiencias con el arte rupestre.

Hay un conocimiento directo de las alfareras entrevistadas de sitios con pinturas rupestres en el Valle del río Ibáñez, que se da inicialmente en sus adolescencias y en un caso en la niñez, son recuerdos de lugares donde estuvieron. Pero el evento más relevante está asociado a una exploración dentro del marco de los talleres de alfarería desarrollados por Pedro Isla, acompañados por Carlos Navarro quien dirige esta actividad con grupos de estudiantes de los talleres de capacitación. Este conocimiento es fundamental en el desarrollo de la alfarería, pues se vincula a la creación de la línea tropa tradicional de la cerámica de Ibáñez.

Eva: "...conozco el Paredón de las manos, conozco acá, nosotros antes cuando íbamos a buscar greda acá a la orilla, había unas pinturas rupestres, ahora ya no están. Mucha gente vino a sacar esas cosas, porque nadie tenía conocimiento de la importancia que podía haber tenido en ese minuto".

Gladys: "solamente he ido en tres ocasiones a cerro Castillo al Paredón de las manos y en una oportunidad he ido al paredón de Perito Moreno, la cueva de las manos".

Como se indica anteriormente, señala haber conocido una pintura de guanaca y cría, cuando niña en el campo de su abuelo. También conoce el Paredón de las manos:

"fui hace como 20 años, después fui como hace 8 años y ahora fuimos con las alfareras de acá Ibáñez no hace mucho tiempo...siempre es distinto, siempre se ve algo distinto, porque me acuerdo que vi una piedra que cayó con la erosión, está dada vuelta y esa piedra el que no sabe, va decir pintaron la piedra acá abajo y no poh, es una piedra que cayó desde arriba... nosotros acá teníamos mucha pintura, cuando

éramos niños íbamos y las veíamos, pero pa nosotros era un juego, nunca le tome la importancia, que hoy día uno ve con otros ojos la pintura rupestre.” (Gladys Alarcón, comunicación personal, 5 abril de 2025)

Respecto a su recuerdo de la primera vez que visita el sitio de las grecas, Marfa describe:

“el lugar con las Grecas está en los en los costados de la roca, en las paredes, en los costados. Y sí, llega luz y llega el sol porque no es una cueva muy profunda, es como una visera de piedra”; “Pero tiene una entrada, así como, pero no es muy profunda”; “entonces las greca están en las paredes, no arriba los arriba no se ven, sino que en las paredes de la casa puede decirse, de la cueva y más fácil se distinguían con agua. Por eso el profe le tiró un poquito de agua en un solo lugar, porque yo igual sabían el valor que tenían, porque ellos venían del norte y sabían más que nosotros; Pero en ese tiempo se notaban, pero como muy decoloreadas, no se notan así muy bien, no. Porque con el paso de los años también se pueden ir deteriorando y borroneando también”.

“Como le digo, tenía 14 años. Yo la miré todo, vi lo que había y me recuerdo bien”; “de las pinturas que había en las rayas con círculo, lo que más me llamó la atención fue como eso, porque habían rayos con puntos y también porque después un profesor que vino nos enseñó también esas pinturas que se hacen en el Norte parece que pintan como los como cuerpos humanos con rayas y puntos”; “entonces igual me llamó la atención porque allá habían rayas con puntos, una raya como cortarse y con puntitos. Yo tenía un círculo en vez de punto y yo eso es como lo que más recuerdo. Yo te creí a propósito de eso, de que ese ese, esa forma de representar que tenían estos ...”; “están en distintos lugares de la región, hay grecas porque de aquí a Coyhaique igual en algunas partes hay pinturas” (comunicación personal, 29 marzo de 2025).

Hay experiencias muy tempranas, con el arte rupestre en las entrevistadas, que asoman como recuerdos fugaces, en general. Pero son reforzados por el oficio que ellas desarrollan, donde una experiencia de

aprendizaje es reforzada con la rigurosidad y un sentimiento de identidad con su territorio. Sin embargo, las entrevistadas manifiestan su preocupación por la discontinuidad de esta experiencia inicial. Necesitan reforzarla y reclaman la necesidad de que los sitios arqueológicos de propiedad privada puedan ser un lugar también de conocimiento. Eva Carrillo reflexiona sobre esto y dice: “Yo creo que es como un deber, yo creo de conocer lo que estamos haciendo, conocer lo que estamos pintando, lo único que nosotros no podríamos, o sea, interpretar nosotros las figuras” (Eva Carrillo, comunicación personal, 30 marzo de 2025).

La necesidad de mantener el contacto directo, visitar los sitios, abre la posibilidad de más creaciones, más compromiso y dar un valor agregado a sus cerámicas. Marfa destaca lo importante de transmitir a los clientes el sentido de su trabajo: “Si yo le decía que todo era valorable, pero las pinturas rupestres son muy valorables porque son las decoraciones de nuestros trabajos que nosotros vendimos. Y yo cuando vienen a comprar acá les digo, le explico, esta es la artesanía decorativa que lleva la pintura rupestre y me preguntan ... Son pinturas que dejaron nuestros antepasados tehuelches en los cerros de Ibáñez y también en castillo” (comunicación personal, 29 marzo de 2025).

Categoría B: Significaciones del arte rupestre

Las entrevistas coinciden en atribuir las pinturas rupestres del Valle del río Ibáñez a los tehuelches. Si bien en algún momento mencionan a sus creadores como antepasados cazadores y no todas son enfáticas en esta posibilidad, concluyen en que, así como estaban presentes en Argentina, en las regiones cercanas a la cuenca del lago General Carrera, podrían haber ingresado en momentos estivales a este territorio, para buscar alimento, recolectando frutos, cazando guanacos y otros animales. Pero que regresaban en invierno por las condiciones climáticas. Pero estos ingresos se dieron antes de las llegadas de sus antepasados directos, pues no se habría encontrado tehuelches en este territorio al ingresar los colonos más antiguos.

Eva Carrillo: “yo creo que, si pertenecen a él, porque ... uno cree también en la historia. Tiene que creer en la historia lo que dice la gente que fue de antes incluso. Puedo decir que, en Argentina, en Los Antiguos y en Perito Moreno igual hay las mismas pinturas. Lo que yo pienso es que de allá venían para acá y de acá iban para allá. O sea, antes la Patagonia no había división, no había límites, era una sola. Entonces, a lo mejor en tiempo de escasez, ellos venían a buscar a recolectar. O a comer o al tiempo. Y el tiempo es malo, porque acá en la región, dicen en esta, en este lugar de la región, el tiempo es malo, la nieve, la lluvia y todo eso y se trasladaban para la Argentina, donde no era tan malo. Obvio que no había tanto matorral como hay acá, pero a lo mejor era un poco más pasable el pasar el tiempo de invierno a ese en ese sector. Y se trasladan de un lado a otro, porque igual las pinturas de las manos están allá en Argentina, igual a lo mejor parientes. No sé qué habrán sido, pero creo que eso fueron personas como nosotros, igual que buscaban un lugar mejor para como trabajo o cómo recolectar para llevarle a su familia o traer de allá igual otras cosas para. No sé vivir acá un tiempo. ¿Cómo lo hacemos nosotros arriba? Tenemos que encontrarnos un trabajo nosotros, para sustentar la vida y que los hijos se críen y que la familia crezca. No sé algo así, creo que de instinto humano es buscar cómo vivir y criarse. Si uno tiene un hijo tiene la responsabilidad de Crecerlo”; “Hace unos años atrás yo fui a la Municipalidad de Los Antiguos y ellos tenían una gran cantidad de fotos de personas tehuelche con apellidos tehuelche. Y pregunté, me dijeron se dice gente que vivió, hay gente que son abuelos, tatarabuelos de algunas personas de acá y se trató de hacer algo por con lo de gente que llegó acá, que están acá en la Patagonia y que eran de etnia. Ah, qué bonito me sentí. No sé, pues me saqué fotos”; “Mirando igual las personas y yo decía ahí, bueno, y de esos mismos tienen que haber venido para acá, solamente que a lo mejor eran los tatarabuelos de las personas que estaban en la foto, o sea, mucho más antiguo, mucho más antes. Y lo encontré, no sé, pues creo que igual hay más historia a lo mejor escritas en ese sector que acá en la Patagonia, en nuestra Patagonia” (comunicación personal, 30 marzo de 2025).

Gladys Alfaro al hablar sobre la cerámica que produce dice: “siempre destacando la pintura rupestre de la de la cultura tehuelche, que es la que tenemos en estas latitudes de la Patagonia chilena y de la Cuenca del río Ibáñez, del Lago General Carrera. Porque toda la Patagonia tenemos la pintura rupestre. Entonces, nuestra artesanía yo creo que es conocida un 50 y 50 por ser tradicional y por tener patrimonio cultural, que es la pintura rupestre” (comunicación personal, 5 abril de 2025).

Marfa Águila: “Para empezar, son, nos representan nuestro ancestro, pues nuestros antepasados que vivieron antes que nosotros. Y que de una u otra manera dejaron marcado yo lo tomo así, ellos dejaron marcado el territorio donde ellos habitaron para que las nuevas generaciones sepan que antes que nosotros hubieron personas y ellos dejaron marcado esos mensajes que ellos dejaron. Son para que nosotros lo sepamos valorar y sepamos realmente que sí hubo gente antes que nosotros que fueron nuestros antepasados tehuelches”; “Entonces, porque generalmente las pinturas están en cuevas, entonces era como su casa, habitaciones. La decoraron. Con esa pintura, porque esa pintura que está pintada en la greca, yo pienso que es así, que es real, que son piedras rojas que ellos tenían y pintaron con pintura o tierra natural” (comunicación personal, 29 marzo de 2025).



Figura 94 Cerámica cabeza de tehuelche, Marfa Águila

Por otra parte, las alfareras comentan sobre los conocimientos generados por arqueólogo Mena, el profesor Carlos Navarro y Pedro Isla, sobre el arte rupestre. Aunque no consideran suficiente lo que saben de la arqueología de la zona y lo que significan las pinturas que representan. Hay intentos de significar en base a lo que conocen del territorio, a su modo de habitar, a lo que identifican como parte de la naturaleza, por ejemplo, hay mucho interés en hablar de la greda y de los pigmentos naturales, pues en su trabajo ellas usan todo lo que está en su territorio, entonces les interesa saber cómo elaboraban sus pigmentos los creadores de las pinturas. Han hecho experimentos para probar. Buscan una piedra roja que creen que fue utilizada, la trituran y mezclan con arcilla para pintar, pero esta pintura no se fija, entonces están en una búsqueda de comprender y así aplicarlo a sus trabajos de alfarería.

Eva Carrillo: “Así como se escriben tantas cosas en el camino, por ejemplo, que dicen pase para allá, porque allá está el lugar, tanto, por ejemplo, para allá queda Simpson para este otro lado queda Balmaceda, a lo mejor ellos podrían indicar en alguna parte. No sé, acá en esta parte se da más los calafates. Cómo decir un letrero, o sea, algo que dejaron escrito que en ese lugar a lo mejor ellos encontraron mucho Calafate, a lo mejor habían otros tipos, porque ellos eran recolectores. Los tehuelches eran personas recolectoras. Entonces podían encontrar, no sé, otro tipo de frutos, otros animales, otras aves. Eh, porque hay formas como de aves en algunas cosas o a lo mejor encontraron porque hay varias figuras que no hay en otro sector en otros lugares. No coinciden con todos otros territorios de la Patagonia” (comunicación personal, 30 marzo de 2025).

Categoría C: Valoraciones del arte rupestre.

La valoración es uno de las categorías más complejas para abordar. En términos generales se habla de un valor como actividad artesanal, hecha con materias primas locales, desde la greda hasta la pintura y la pieza de cuero de chivo. Pero también los diseños indican son locales. Las formas de la alfarería de Ibáñez, alude a aves como el caiquen (echado o cazador) y la boleadora

tehuelche o criolla (ambas usadas en el territorio), quedan excluidas algunas formas tomadas de la alfarería otros territorios como el mollino, el epulonko. Por eso hay una alfarería que denominan tradicional, o tropa tradicional y una que se permite transculturaciones, como la denominada línea wikica, sobre la cual Eva explica: “Ya entonces esos quedaron como la colección wikica como pieza guacha que le puso el profe, que supuestamente era una etnia de no sé si sería mapuche o sería tehuelche. Eh, entonces ahí quedaron esas figuras que se podían sacar de otras etnias que había, porque después descubrimos que había, por ejemplo, el epulonko. Salen en otras etnias y están esas figuras y en algunas partes dicen que la gente lo usaba para hacer las rogativas” (comunicación personal, 30 marzo de 2025)

La valoración del arte rupestre por las alfareras está asociada, en primer lugar, a un reconocimiento a los ancestros. Aquellos que vivieron en el territorio y que reconocen a través del arte rupestre. Pero lo particular es la identificación que logran a través de las pinturas que ellas mismas representan y que correspondería a grecas que en algún momento estuvieron y fueron desapareciendo, pero que a través de su trabajo han logrado recuperar y conservar simbólicamente, aunque sea en fragmentos. Así como el signo icónico de la guanaca, en particular de la guanaca y la cría.

Marfa Águila: “Nuestro patrimonio, como hablamos recién porque nosotros trabajamos los cacharros y nuestros cacharros llevan eso. Nosotros le estamos diciendo a la gente que estamos mostrando lo que nuestros ancestros escribieron” (comunicación personal, 29 marzo de 2025). A través de estas palabras, se resume en gran parte el atributo principal del arte rupestre para las alfareras. La forma, la figura, la pintura, el fragmento de una greca, el relato de una pintura que alguna vez tuvo un color y ya está decolorada o ya no está. La forma de la representación que se plasma en la roca y que, de algún modo, al traspasarla de su soporte inmóvil a uno móvil, como es el cacharro de greda, la conservan en su status de mensaje. Es otro volumen, otra superficie, pero la recuperación de la forma, mediante un procedimiento simple, aprendido con el

artesano y maestro Pedro Isla, a través de un cuadriculado para acercarse a su símil, logran transferir a un soporte más duradero, que se puede mostrar.

El traspaso entonces, de un lugar a otro es una forma de recuperar lo que se está perdiendo con el tiempo. Aquí está el valor patrimonial del trabajo de las alfareras, que se resume en un proceso técnico que han practicado y a partir del cual han reproducido, con variaciones por décadas.

Es importante para conservar la pintura, recuperar también el color y el pigmento natural para producirlo es motivo de excursiones y experimentaciones, aunque no han conseguido resultados similares. El rojo, habría sido obtenido de óxido de fierro, pero su aglutinante no está develado, lo relacionan con la sangre, con la tierra.

Pero también hay un atributo simbólico, lo que dice el mensaje, el identificador local, lo que hay en el lugar, que puede ser una escritura indescifrada pero que hace alusión al territorio y lo que contiene. Es así como las alfareras insisten en conservar la tradición de lo local, en su alfarería. Todo alude al territorio, el proceso y sus insumos.

Capítulo 5: Conclusiones

A través de la investigación cualitativa, con métodos de investigación documental y narrativa, que considera, por una parte, la observación directa con exploraciones en terreno y registro fotográfico y, por otra parte, la observación indirecta a través de entrevistas en profundidad, se pudo identificar unidades de análisis para una aproximación a las experiencias, significaciones y valoraciones que hace la comunidad del municipio de río Ibáñez, sobre las pinturas rupestres identificadas en el valle del río Ibáñez.

Estas unidades de análisis fueron conformadas por talleres de alfarería y las artesanas que los dirigen: el taller “Las Manos” de Marfa Águila Levicán; taller “Marina” de Eva Carrillo Sepúlveda; y el taller “Gladys” de Gladys Alarcón Sandoval. Estas tres artesanas son de Puerto Ibáñez. Forman parte de dos momentos del desarrollo de la alfarería de “cacharos decorativos de Ibáñez”. Marfa Águila y Eva Carrillo forman parte del grupo precursor, iniciado en 1977 con sus capacitaciones en alfarería desarrolladas bajo la gestión del misionero Antonio Ronchi en Puerto Ibáñez y que se establecen, en el transcurso de estas capacitaciones, en el recientemente inaugurado “Taller Nuestra Señora del Trabajo”, bajo dependencia de la Iglesia Católica.

En una segunda instancia formativa, Gladys Alarcón, quien se había integrado a un grupo de alfareras, capacitadas en alfarería por otras artesanas, como Violeta Villalón, participa en un curso impartido por Pedro Isla en 1986 a través de Cema Chile, en un proceso de formalización de la cerámica de Ibáñez.

Las tres alfareras son reconocidas como maestras artesanas y especializadas en la elaboración del cacharro de greda de Puerto Ibáñez, que se caracteriza por el uso de greda del río Ibáñez, la aplicación de un forro de chivo, trabajado en el lugar y su decoración con pinturas con pigmentos naturales, que aluden a las pinturas rupestres encontradas en dicho valle.

Esta selección, se fundamenta en ser el grupo focal más involucrado con las pinturas rupestres del Valle del río Ibáñez y han realizado a lo largo de su vida como alfareras, una permanente acción de recuperación de las pinturas rupestres

a través de la incorporación del signo a sus productos cerámicos. Por otra parte, a partir del desarrollo de las actividades de aprendizaje de su oficio, impulsado por un equipo de artesanos de la zona central de Chile: Edith Vera (alfarería) , Iván Durán (diseño y moldes de yeso) y Pedro Isla (diseño de la tropa tradicional), se produce actividades de mediación sobre el arte rupestre del valle, que incluye la visita a aleros con pinturas rupestres en su adolescencia. Esta actividad impacta en su formación y sensibilización respecto a la existencia del arte rupestre y su vulnerabilidad.

Se realizó un estudio documental en base a consulta de fuentes impresas, artículos académicos, plataformas con datos geo referenciados, visita al Museo Regional de Aysén y un estudio exploratorio con la observación directa en sitios arqueológicos que contienen pinturas rupestres en la comuna de Río Ibáñez, en los alrededores de Puerto Ibáñez y la localidad de Villa Cerro Castillo.

Respecto al arte rupestre del valle del río Ibáñez, se concluye que en la comuna de río Ibáñez hay al menos 46 sitios de arte rupestre identificados y geo-referenciados, distribuidos en un amplio margen en el curso medio e inferior del río Ibáñez. Que estos sitios están distribuidos en diferentes propiedades rurales de privados, con la excepción del sitio Paredón de las Manos RI1. De este conjunto sólo 2 tienen en la actualidad una infraestructura para recibir visitantes formando parte de circuitos arqueológicos: la Cueva de las Guanacas y el Paredón de las Manos, sitio de propiedad del Municipio de Ibáñez que lo administra bajo un sistema de concesiones.

En general, la información sobre las pinturas no es completa, hay investigaciones que las describen, para las cuales hay poca evidencia respecto a su data, contando sólo con antecedentes referenciales. Tampoco se cuenta con conclusiones sobre el proceso de elaboración y materias primas utilizadas.

Tras casi sesenta años desde sus primeros hallazgos no se conoce el estado de conservación de éstas, debido a sus condiciones de propiedad, de localización, de efectos de deterioro ambiental, algunas posibles vandalizaciones y la falta de un plan de protección y conservación preventiva y proactiva.

Con el fin de conocer el estado de conservación y verificar algunos antecedentes entregados por las alfareras respecto a algunos sitios de arte rupestre descritos en sus narraciones, se visitó cuatro lugares: RI1 Paredón de las Manos, RI4 Cueva La guanaca y la Cría, ambos en Villa Cerro Castillo; RI12 Alero de Las Grecas, en los alrededores de Puerto Ibáñez, y RI16 Cueva de las Guanaca ubicado en la ladera de un cerro en la ribera sur del río Ibáñez, camino a Levicán. Si bien, este último no es descrito, ni mencionado en las entrevistas, se tiene conocimiento que habría representaciones de guanacas y es un sitio abierto al público.

En la visita se tomó registro fotográfico y se hizo la comparación con los diseños decorativos de las cerámicas de Puerto Ibáñez, en particular las grecas que se pintan en la colección de cerámicas denominada Tropa Tradicional. Se puede relacionar algunos fragmentos de las grecas con las representaciones en la alfarería, aunque no son exactas. Pero esto puede responder a 2 causas, primero que este sitio habría sido vandalizado -según lo informado por las entrevistadas y por los artículos de los arqueólogos sobre sus investigaciones- pero también por el hecho de que, la técnica de diseño de la línea tropa tradicional, fue desarrollada por Pedro Isla y según lo informado en las entrevistas, se tomaron como base copias de fragmentos de las pinturas más visibles, las que además fueron simplificadas para ser traspasadas a otra superficie y materialidad. En una primera instancia, las grecas representadas se aplicaron a tejidos a telar, por lo que era necesario generar diseños con líneas verticales y horizontales, siguiendo la trama y urdimbre que estructura el tejido. Posteriormente, en 1979, Isla los propone como diseño para ser aplicados en una colección de cacharos de greda, de superficie cóncava, por lo que delinearon o acortaron líneas para mejorar el diseño y adaptarlas a dicha materialidad. Luego el artesano creó plantillas, las que, con un método de cuadriculado, fueron siendo traspasadas por las artesanas al objeto cerámico. Se hicieron adaptaciones en este proceso, que fue compartido y conversado entre las alfareras. A pesar, de esto, se puede reconocer un estilo de pintura de grecas y algunos de sus elementos desde el original. También con la representación de la guanaca y la

cría, que, si bien ha sido adaptada a otra forma y superficie, tiene elementos icónicos que la hacen reconocible por lo que se considera para esta investigación como un signo icónico.

En cuanto a la categoría experiencias, las alfareras manifiestan algún grado de conocimiento directo de los sitios de arte rupestre, que se producen en contextos familiares durante la niñez, en algún caso, y otros en contexto del aprendizaje del oficio alfarero, que se produce a los 15 o 16 años de las alfareras precursoras. Por lo cual, es una experiencia temprana y que se refuerza en otras etapas de sus vidas, cuando visitan el Paredón de las manos o el sitio las grecas u otros lugares a los que hacen referencia. Así como el conocimiento que circula entre los habitantes que podremos considerar como referencias indirectas y, por otra parte, las fotografías de libros o publicaciones, que se conocen en edades adultas por las artesanas.

La experiencia más significativa y de mayor impacto, tiene relación con su formación como artesanas, cuando visitan el sitio alero Las Grecas con Pedro Isla y el profesor Carlos Navarro. Esta actividad inicial, impulsa un largo proceso formativo, lo que, junto al ejercicio de su oficio, va generando un vínculo entre alfareras y pinturas rupestres, hasta constituirse en parte de su trabajo y labor social.

Cabe mencionar, que algunas alfareras participan en excursiones de las escuelas para actividades pedagógicas con niños, donde son invitadas a enseñar sobre alfarería y las pinturas rupestres. Si bien las visitas son esporádicas, con grandes lagunas temporales, es de mucha importancia para las alfareras tener un contacto mayor con los hallazgos de sitios que se han producido en el tiempo, sin embargo, consideran que es muy difícil gestionarlo con los propietarios y contar con los recursos para hacer de ésta una práctica que forme parte de su creación artística y desarrollo artesanal.

Las significaciones del arte rupestre en el grupo de alfareras, se manifiesta con precaución respecto a tratar de interpretar las pinturas, pero en el diálogo, van soltando algunas descripciones con su interpretación, que es muy apegada al territorio. Hay una clara relación entre su relato y significación con elementos que

viven en su territorio, como la existencia de guanacas. Ellas no ponen en duda que las pinturas las reflejan, señalan que son distintas a las pintadas en la Patagonia argentina u otras culturas del norte. La describen como una guanaca paría o amamantando, la existencia de una relación con la maternidad, la procreación. En cuanto a los signos que representan grecas, formas geométricas o abstractas, en este caso, el sitio Las Grecas, lo relacionan con mensajes, tal vez sistemas de escrituras que da información del territorio, ahí se conectan con la recolección, una actividad muy común en Ibáñez, por lo que la condición de recolectores de los pueblos originarios, debieran también ser identificadas como una actividad del territorio actual. Por lo que el recoger calafate o frutos, es algo en común que tienen, lo que las induce a pesar en que esos mensajes, que son como una escritura les indican lugares de recolección. Por su parte la presencia de guanacos, que habría sido más frecuente en tiempos de los colonos, se asocia a lugares de caza o también de procreación. El mundo rural se manifiesta fuertemente en sus interpretaciones.

Por otra parte, la existencia de tehuelches (de la etnia aonikenk) en las estepas patagónicas, que no ha sido estudiado en el territorio, pero se presume su presencia en tiempos anteriores a la llegada de los colonos, como un lugar periférico y estacional de su presencia, por lo que todas coinciden en señalar que estas pinturas las hicieron los tehuelches, a pesar de que la arqueología no lo ha acreditado. Pero vuelve la lógica del mundo rural, donde existe el trabajo estacional, la búsqueda de alimento, los desplazamientos temporales cuando no hay trabajo, cosa muy común en Aysén, ya que los pasos cordilleranos permiten cruzar a la Argentina ida y vuelta, sin la restricción de una barrera. Si bien hay muchos pasos controlados, se cruzan sólo con su identificación. Pero sobre todo hay memoria de una historia, que se repite en alguna de ellas, de familias que vinieron de la Argentina y colonizaron el territorio. Por lo cual, es común pensar en grupos de tehuelches que se sabe habitaban la Patagonia oriental y podrían haber cruzado la frontera sin dificultad, principalmente en épocas estivales, dadas las condiciones extremas en el invierno.

Llama la atención las nominaciones que hacen a sus grecas pintadas en la alfarería, el danzante tehuelche (para figuras antropomorfas); el lagarto; el pescado, cabeza de robot, cabeza de indio, por ejemplo, son todos nombres asignados arbitrariamente para comunicar un diseño en su alfarería. Estos signos de la alfarería que no son idénticos a las pinturas rupestres, son los que circulan en los espacios intervenidos de arte público: murales, adocretos, pinturas en letreros, papelería, etc. Sumado a la guanaca y la cría. En este caso, el signo opera como un signo icónico, que sin intención manifiesta de darle ese rol, fue promovido a través de la alfarería de Ibáñez, por lo tanto cobra importancia, la relación que tiene con el signo original, que en este caso no opera como el objeto de la realidad, sino el mensaje o pictograma de los pueblos originarios que habitaron el territorio, el mensaje de los ancestros y, como tal, puede ser traspasado en otros soportes, perdiendo su carácter de arte inmueble, para convertirse en arte mueble o móvil.

La operación que realizan las alfareras de Ibáñez, iniciada por Pedro Isla, en un proceso largo y no sabemos si intencionado, se convierte en un elemento de transferencia patrimonial, falta analizar aún las políticas culturales que posicionan a la alfarería de Ibáñez como una artesanía tradicional de carácter local. Si pensamos en la historiografía del territorio, que hace alusión al proceso de ocupación y a los conflictos territoriales con Argentina, ¿cuánto podría estar influyendo de aquellas controversias generadas en el proceso que, de algún modo, se manifiestan en la necesidad de fijar identidades locales, favorables al Estado Nacional de uno u otro lado de la línea demarcatoria de comienzos del siglo XX? Las políticas de desarrollo de la artesanía nacional, en un contexto de cambios estructurales y contrarreformas en el sector rural, en el siglo XX, ¿podrían haber inducido el posicionamiento de las artesanías como parte de un proyecto político nacional?

Esta problemática, tiene mucho por investigar, pues estamos ante un proceso de transferencia patrimonial, que podría servir de impulso para las alfareras para seguir con su proceso de aprendizaje y desarrollo alfarero, con una conciencia del valor patrimonial del arte rupestre y de su propio oficio. Así como

ser portadoras de una labor permanente de divulgación de un componente patrimonial del territorio. Así como su rol en la protección del arte rupestre del lugar, para evitar actos que conduzcan a un mayor deterioro, pérdida o abandono. Sean ellas portadoras de ese rol de defensa y protección, para mantener las pinturas en el territorio. Considerando que se circunscriben dentro de los monumentos propuestos en la lista tentativa de Patrimonio de la Humanidad, como obras que forman parte del estilo de arte rupestre patagónico.

Como proyección de la investigación, es importante ampliar el conocimiento sobre la visión de otros grupos de estas comunidades, trabajar en una puesta en valor del arte rupestre más amplia. Pero con relación a los resultados, es necesario su divulgación entre el conjunto de alfareras, las comunidades de artesanos y habitantes de la comuna, así como lograr involucrar a los propietarios de sitios de arte rupestre en la protección y medidas para el acceso controlado de visitantes.

Una de las gestiones que se desarrollaron a través de la investigación, por interés de las entrevistadas, fue lograr convocar a la Oficina Técnica del Consejo de Monumentos Nacionales, Región de Aysén, consiguiendo involucrarlos en solucionar el problema de acceso a sitios de arte rupestre privados, por parte de las alfareras.

La Oficina Técnica y el Servicio del Patrimonio Aysén, gestionaron una visita a sitios arqueológicos con las alfareras, donde participó la tesista como enlace entre las alfareras y la institución. Se realizó una reunión con un grupo de alfareras para ratificar su interés y se programó la actividad para el 15 de mayo, en el contexto del Día del Patrimonio. La gestión en el contexto de una investigación, forma parte también de investigaciones participativas y nos permite dar continuidad para proyectar otras investigaciones, que involucran a esta comunidad de artesanas. El resultado de la actividad, fue la visita de 3 sitios de alta significación para las alfareras, donde pudieron observar, sacar registro fotográfico, tener una visita guiada por una arqueóloga de la Oficina Técnica del Consejo de Monumentos Nacionales de Aysén. La actividad finaliza con la participación en un Conversatorio, donde asisten las 10 alfareras del Comité

Chëwa Chëkena, que conforman una agrupación de artesanos en Puerto Ibáñez. Participan en las visitas y en el Conversatorio, la Directora Nacional del SERPAT Nélida Pozo, La Directora Regional del SERPAT Aysén, Claudia Cantero; la arqueóloga María Luisa Gómez y la abogada Verónica Calzado de la Oficina Técnica del CMN y el director del Museo Regional de Aysén, Gustavo Saldivia. Como resultado, se logra acercar a las alfareras agrupadas con la institucionalidad cultural vinculada al Patrimonio en la región, se realizan las primeras gestiones con propietarios de terrenos que contienen sitios de arte rupestre, entre estos se encuentra la empresa Edelayen y Refugio Casa Piedra - un emprendimiento turístico local-, quienes acogen favorablemente la propuesta.

Se realiza una nota de prensa (Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, 2025) y registro audiovisual sobre la experiencia por el Servicio Nacional del Patrimonio y un documental por el SERPAT Aysén (Campusano, 2025), además, la actividad fue divulgada en las redes sociales institucionales (@culturasaysen, 2025) y en la plataforma de facebook radio Genial de Aysén (Radio Genial FM, 12 junio 2025, 10:40 hr.), donde se menciona la participación de la tesista, como quien propone la idea a la Oficina Técnica del CMN.

Toda la actividad permitió generar registros fotográficos y de audio fueron compartidos a las alfareras como material para sus futuros proyectos y creaciones. Así como los registros de audio de las alfareras que participaron en la investigación, fueron entregados a cada una, como material para sus iniciativas y procesos de aprendizaje (Anexo N° 3).

De esta experiencia, en lo concerniente a la investigación, se produce como primer impacto, un conocimiento directo de las alfareras más nuevas en el oficio de los sitios de arte rupestre significativos para la alfarería de Ibáñez (RI12 y RI4), un reencuentro de las primeras alfareras, con las grecas lo que motivó inmediatamente un efecto, ya que Marfa Águila, comparte a los pocos días, un registro fotográfico de un nuevo motivo, identificado por ella en el lugar, en una pieza de alfarería (Anexo N° 3, fig. 146). Las visitas permitieron ratificar y comparar algunos relatos y diseños con la situación actual de esas pinturas.

Además, se pudo registrar e incorporar a su repertorio, nuevas imágenes de mejor resolución, para que las alfareras sigan investigando y generando alfarerías con esta característica particular, que las relaciona con el arte rupestre.

Referencia

- Anati, E. (2014). La struttura elementare dell'arte [la estructura elemental del arte]. Atelier [Ebook].
- Arros, Alejandro (15 diciembre 2022). La materialidad de la inmaterialidad, Nuble como articulador de la cultura. *www.farcodi.ubiobio.cl*. [Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño, Universidad de Bío Bío].
<https://farcodi.ubiobio.cl/sin-categoria/2022/12/15/la-materialidad-de-la-inmaterialidad-nuble-como-articulador-de-la-cultura-por-alejandro-arros-aravena/>
- Aynol-Gallardo, R.; Jorquera, F. y Olea-Peñaloza, J. (2023). Territorios aislados en disputa: tensiones en las recientes expresiones del capitalismo en Cerro Castillo, Patagonia- Aysén. *Revista de Estudios Urbanos Regionales (EURE)*, 50, 149: 1- 24.
<https://doi.org/10.7764/EURE.50.149.01>
- Bate, L. F. (1970). Primeras investigaciones del arte rupestre de la Patagonia chilena. *Anales del Instituto de la Patagonia*. 1: 15-25.
- Becerra, M.; Ruiz, S. y Lezama, A. (2006). Travesías: a orillas del Lago Buenos Aires. Ñire Negro.
- Berger, P. y Luckmann, T. (2001). La construcción social de la realidad. Amorrortu.
- Cáceres, A. y Reyes, J. (2019). Artesanía urbana en Chile. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2019/04/artesania-urbana-en-chile.pdf>
- Berquist, N. Bustos, V. y Sandoval, N. (2017). Investigaciones arqueológicas en la comuna de Ibáñez: XI Región. *Aysenología* 3: 5-20.
https://www.aysenologia.cl/files/ugd/373948_6f92c0248f224347b4f3271603ee9a33.pdf?index=true
- Campusano, R. (2025). Día de los Patrimonios: la fiesta cultural de Chile. Seremi de las Culturas, las Artes y el Patrimonio Región de Aysén: Servicio Regional del Patrimonio Cultural Región de Aysén. [video].

- Careaga, M. (2020). Aproximaciones a la epistemología para universitarios: breves acercamientos a mentes brillantes. Ril Editores.
- Castañón, A. y Basso, R. (2017). Entrevista a Luis Felipe Bate, arqueólogo marxista. *Revista Atlántica Mediterránea*. Vol. 19: 237- 252.
<https://revistas.uca.es/index.php/rampas/article/view/2548>
- Castro-Esnal, A. (2014). Camino y piedra: rutas indígenas y arqueología en la provincia de Chubut. Fundación de Historia Natural Félix de Azara.
- Castro-Esnal, A.; Gutierrez, L.; Casanueva, M. L. & Campos, M. (2024). “Paredón sur y después”: Pinturas y grabados del sitio Puesto Blanco, Río Mayo, sudoeste de Chubut, Argentina. *Arqueología* 30(2), 13415 / mayo-agosto
- Centro de Investigaciones de los Ecosistemas de la Patagonia (CIEP). (2016). Arqueología de la Patagonia: de mar a mar. Ñire Negro Ediciones.
- Consejo de Monumentos Nacionales de Chile (s.f.). Arte rupestre en la Patagonia: patrimonio mundial: lista tentativa. *monumentos.gob.cl*.
<https://www.monumentos.gob.cl/patrimonio-mundial/lista-tentativa/arte-rupestre-patagonia>
- Consejo de Monumentos Nacionales de Chile (2009). Bodegas portuarias de Puerto Ibáñez. *monumentos.gob.cl*.
<https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/bodegas-portuarias-rio-ibanez>
- Consejo de Monumentos Nacionales de Chile (2008) Campamento minero Puerto Cristal. *monumentos.gob.cl*
<https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/campamento-minero-puerto-cristal>
- Consejo de Monumentos Nacionales de Chile (2008) Decreto N°454. *monumentos.gob.cl*.
https://www.monumentos.gob.cl/sites/default/files/decretos/MH_01051_2008_D00454.PDF

- Danemann, M. (2009). La pobreza en el arte popular. *Anales del Instituto de Chile. Vol. XXVIII. Estudios: la pobreza en Chile III. Instituto de Chile:* 297- 336.
- Echavarría, J. (2016). Debates y redefiniciones del patrimonio cultural. *Ciencias Sociales y Educación, Vol. 5, N° 9:* 109- 126.
<https://doi.org/10.22395/csye.v5n9a5>
- Eco, Humberto (2011). La estructura ausente. De Bolsillo. [59]
- Faba, P. (2004). Patrimonio, analogía etnográfica y polisemia: el caso de la gráfica rupestre del occidente de México [Tesis de grado Magíster en Antropología y Desarrollo, Universidad de Chile].
<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/105936>
- Fiadone, A. (2023). El diseño indígena argentino: una aproximación estética a la iconografía precolombina. La Marca Editora. Biblioteca de la Mirada.
- Fiore, D. & Podestá, M. (2006). Tramas en la piedra: producción y usos del arte rupestre. Sociedad Argentina de Antropología: Asociación Amigos del INA. World Archaeological Congress.
https://saantropologia.com.ar/wp-content/uploads/2023/11/FiorePodesta2006_TRAMAS-EN-LA-PIEDRA_libro-completo.pdf
- Fuenzalida, H. (s.f.) Observaciones geomorfológicas en río Ibáñez (Aysen).
<file:///C:/Users/Usuario/Downloads/1258-Texto%20del%20art%C3%ADculo-4105-1-10-20210317.pdf>
- García, C. & Mena, F. (2016). ¿Funcionó un sistema sociocultural discreto en el Ibáñez medio?: Evaluando fronteras mediante prospecciones en los Andes Centropatagónicos (Aisén, Chile). *Magallania (Punta Arenas)*, 44(2): 187-207. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22442016000200010>
- García-Canclini, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio. En Aguilar, E. *Patrimonio Etnológico: nuevas perspectivas de estudio* (pp. 16- 33). Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.

- Gili, M. L. (2010). Problemática histórico metodológico del arte rupestre de sur de la Sierra de Comechingones: el Cerro Intihuasi, Pedanía Achiras, Córdoba. [Tesis doctoral 2010]. Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata.
- Gobierno Regional y su Consejo. Patagonia Aysén (14 abril 2025). Inauguran Infraestructura con accesibilidad universal en la Cueva de las Manos – Parque Nacional Patagonia. www.goreaysen.cl/https://www.goreaysen.cl/inauguran-infraestructura-con-accesibilidad-universal-en-la-cueva-de-las-manos-parque-nacional-patagonia/
- Grimson, A. (2012). Los límites de la cultura: crítica de las teorías de la identidad. Siglo XXI Editores. Colección Antropológicas.
- Gutierrez, L., Casanueva, M.L. & Castro, A. (2022). Escrito en la pared: inscripciones de momentos históricos en el sitio Casa de Piedra Roselló, sudoeste de Chubút, Patagonia argentina. *Andes* 33 (1): 11-42.
- Ivanoff, D. (1999). La guerra de Chile Chico y los sucesos del Lago Buenos Aires. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8483.html>
- Instituto Nacional de Estadísticas (INE) (2025). Censo 2024: resultados. [censo2024.ine.gob.cl. https://censo2024.ine.gob.cl/resultados/](https://censo2024.ine.gob.cl/https://censo2024.ine.gob.cl/resultados/)
- LacARRIERU, M. B. (2023). Habitar culturas/patrimonios: entre perspectivas naturalizadas y pensamientos descentrados. *De Prácticas Y Discursos*, 12(19). <https://doi.org/10.30972/dpd.12196657>
- Maillard, C. (2012). *Construcción social del patrimonio*. En Marsal, D. *Hecho en Chile: reflexiones en torno al patrimonio cultural* (pp. 16- 31). Consejo Nacional de La Cultura y Las Artes pp. 16- 31.
- Maíllo-Fernández, J.M. (2023, octubre 06) La Cueva de El Castillo. 120 años de Paleolítico Europeo. (s. f.). [Video recording]. <https://canal.uned.es/video/6512dcbc32e2ca6aa965f7e2>
- Martinic, M. (2014). De la Trapananda al Áysen: una mirada reflexiva sobre el acontecer de la región de Aysén desde la prehistoria hasta nuestros días. Ediciones Fundación Río Baker.

Mena, F. (1983). Excavaciones arqueológicas en cueva Las Guanacas (RI-16): XI Región de Aisén. *Anales del Instituto de la Patagonia*, 14: 67-73.
<https://bibliotecadigital.umag.cl/biblioteca/items/e1e2fa16-11d4-4f8e-a132-3b6a3b2bce3e>

Méndez, C., Nuevo-Delaunay, A. y Reyes, O. (2022). Arqueología de Aisén: 12 mil años de ocupación. Centro de Investigación en ecosistemas de la Patagonia.

Méndez, C.; Nuevo-Delaunay, A.; Moreno, P. et al. (2023). El arte rupestre de la región de Aisén (Chile): una sistematización de la información espacial y temporal. *Magallania*. Vol. 51, N°17: 1- 24.
<http://magallania.cl/index.php/magallania/article/view/1330>

Mignolo, W. (2018). Historias locales/ diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizos. Akal. Colección Cuestiones antagonismos N° 18.

Millar, S. (2017). La conquista de Aysén: memorias y cartas de colonización de Aisén. Ñire Negro.

Municipalidad de Río Ibáñez (s.f.). Insumos gráficos: escudo municipalidad Río Ibáñez color. [rioibanez.cl https://rioibanez.cl/wp-content/uploads/2022/12/escudo_rio_ibanez_color.png](https://rioibanez.cl/wp-content/uploads/2022/12/escudo_rio_ibanez_color.png)

Orellana, M. (1996). Historia de la arqueología en Chile (1842- 1990). Bravo y Allende Editores. Colección Ciencias Sociales.

Osorio, M. (2020). El padre Antonio Ronchi Berra, «misionero relacionador de comunidades». Su aporte a las comunicaciones y la conectividad de la Región de Aysén a través del proyecto de radio y televisión Madipro (Madre de la Divina Providencia). En: *Bajo la Lupa*, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
<https://www.museoregionalaysen.gob.cl/sites/www.museoregionalaysen.gob.cl/files/2021-10/El%20padre%20Antonio%20Ronchi%20Berra%2C%20%2%ABmisionero%20relacionador%20de%20comunidades%2%BB.pdf>

- Ovalle, L. (2011). Ocupación y desarrollo de la Provincia de Aysén. Municipalidad de Coyhaique, Gobierno Regional de Aysén.
- Peters, Carlos & Núñez, Sobé. (1999) Artesanías de Chile: un reencuentro con las tradiciones. Comunidad Iberoamericana de la artesanía. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-81469.html>
- Pórez, Amelia (1978) Artesanías Rurales por Regiones. Boletín Serie de Desarrollo Rural 12. Facultad de Agronomía, Universidad de Chile.
- Radio Genial FM. (12 junio 2025, 10:40 hr.). Entrevista a Claudia Cantero, Directora de Patrimonios Aysén y María Luisa Gómez, Arqueóloga CMN. Radio Genial FM Coyhaique. <https://www.facebook.com/watch/?v=1267991078295878>
- Ramos, C. (2015). Los paradigmas de la investigación científica. *Av. Psicología*. 23, vol. 1, enero: 9- 17.
- Rosas, M. (2016). Fuentes para la historia cultural de Aysén: cronología de la prensa escrita. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Rodríguez, M. (2008). Camusu Aike: de la visibilización en los archivos a la re-visibilización como comunidad. III Jornadas de la Patagonia. https://www.academia.edu/3089540/Camusu_Aike_De_la_visibilizaci%C3%B3n_en_los_archivos_a_la_re_visibiliaci%C3%B3n_como_comunidad
- Sade, K. (2008) Cazadores extintos de Aysén continental: propuesta de poblamiento. Ediciones Ñire Negro.
- Sade, K. (2021). RI 4 La guanaca con cría: (Cerro Castillo - Río Ibáñez). *Revista de Aysenología*. 10: 41. https://www.aysenologia.cl/files/ugd/373948_c34b67f5ff09486bb08e73cce1a6dc79.pdf?index=true
- Santander, M. T. (2018) Alfareras de Ibáñez: diálogo entre naturaleza y cultura. Universidad de Santiago de Chile: Universidad Tecnológica Metropolitana.
- Sansoni, U. (2014). Simboli archetipi nel l'arte rupestre: per un' archeologia cognitiva e simbólica: L'esempio del nodo di Salomone. En: *I segni*

originari dell'arte: riflessioni semiotiche a partire dall'opera di Anati.
[Seminari di semiotica e morfologia, Urbino 5-6 settembre 2010].
Ateler. Colloqui.

Santelices, G. (2003). Aysén, un proyecto exitoso de descentralización: memoria histórica- administrativa: 1964- 1970 (Tomo II). Orígenes.

Servicio Regional del Patrimonio Cultural Región de Aysén (mayo 2025). Artesanas de Ibáñez visitan milenarias obras de arte rupestre que inspiran sus creaciones: día de los Patrimonios 2025. @culturasaysen. <https://www.instagram.com/p/DKAXn17t4Q1/?igsh=ZGx2NnE0ZW1jc2Vm>

Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (2025). Artesanas de Ibáñez visitan milenarias obras de arte rupestre que inspiran sus creaciones. culturas.gob.cl. <https://www.cultura.gob.cl/actualidad/artesanas-de-ibanez-visitamilenariasobrasdearterupestrequinspiransuscreaciones/>

Silva, J. y Moreno, (1989). La artesanía en Chile: diagnóstico exploratorio. Políticas Culturales. CENECA. <https://libros.uchile.cl/files/presses/1/monographs/816/submission/proof/14/index.html>

Sinués, M. (2010). 1864- 1903: progreso, academicismo y arte prehistórico. Sustrato cultural del arte lúdico. *Cuadernos de Arqueología, Universidad de Navarra* 18: 63-110.

Smith, L. (2011). El espejo patrimonial: ¿ilusión narcisista o reflexiones múltiples? *Antípoda. N° 12, enero- junio*: 39- 63.

UNESCO, World Heritage Convention (s.f.). Rupestrian art of the Patagonia: tentative list. [unesco.org. https://whc.unesco.org/en/tentativelists/1203/](https://whc.unesco.org/en/tentativelists/1203/)

www.monumentos.gob.cl/ (s.f.) Campamento minero Puerto Cristal. Monumentos históricos. *monumentos.gob.cl*. Consejo de Monumentos Nacionales de Chile. <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/campamento-minero-puerto-cristal>

Prensa:

Diario El Aysén, 22 marzo 1978, Coyhaique.

Diario El Aysén, 24 marzo 1978, Coyhaique.

Diario El Aysén, 13 febrero 1960, Coyhaique.

Comunicación personal:

Alarcón, Gladys (05 abril 2025). Comunicación personal [audio]. Puerto Ibáñez.

Alarcón, Gladys (26 mayo 2025). Comunicación personal [audio de WhatsApp].

Águila, Marfa (29 marzo 2025). Comunicación personal [audio]. Puerto Ibáñez.

Carrillo, Eva (30 marzo 2025). Comunicación personal [audio]. Puerto Ibáñez.

Plataformas digitales:

Consejo de Monumentos Nacionales. (s. f.). Aysen | VISOR MON ARQ CMN.

Visor de monumentos arqueológicos. Recuperado 25 de marzo de 2025, de <https://arcg.is/0PebX81>

Centro de Investigaciones de los Ecosistemas de la Patagonia, Arqueología histórica de Aysén.

<https://storymaps.arcgis.com/stories/de348851468a4696a127ac3633539463>

Aplicaciones digitales:

scikit-learn.org (s.f.). Machine Learning in Python. <https://scikit-learn.org/stable/modules/generated/sklearn.decomposition.PCA.html#sklearn.decomposition.PCA>

ANEXO N°1¹⁹

Cueva de las Guanacas RI16

Motivo 1: Abstracto- circunferencia, ubicado en el cielo, en el ingreso a cueva, color rojo y marrón.

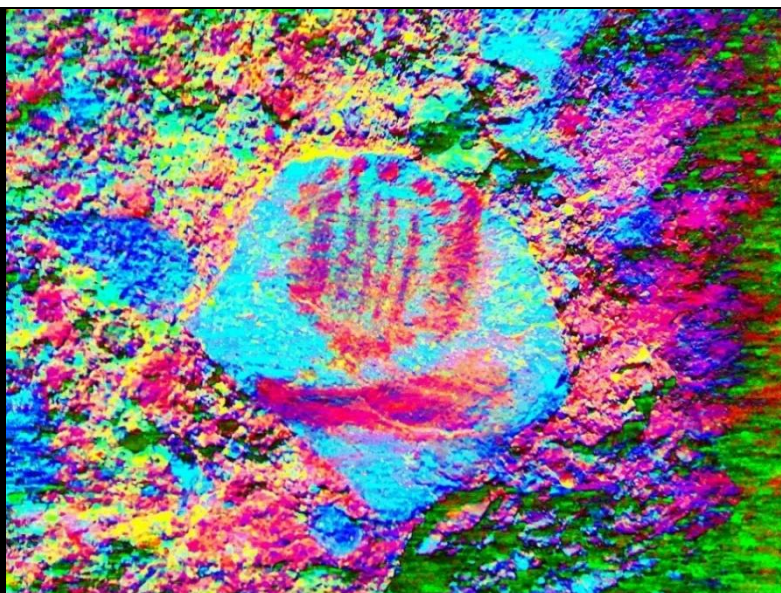


Figura 95



Figura 96

¹⁹ Tipología tomada en base a Castro, A.; Gutierrez, L.; Casanueva, M. L. & Campos, M. (2024). "Paredón sur y después": Pinturas y grabados del sitio Puesto Blanco, Río Mayo, sudoeste de Chubut, Argentina. *Arqueología* 30(2), 13415 / mayo-agosto

Motivo 2: Figurativo- zoomorfo, ubicado en techo de cueva, color rojo.

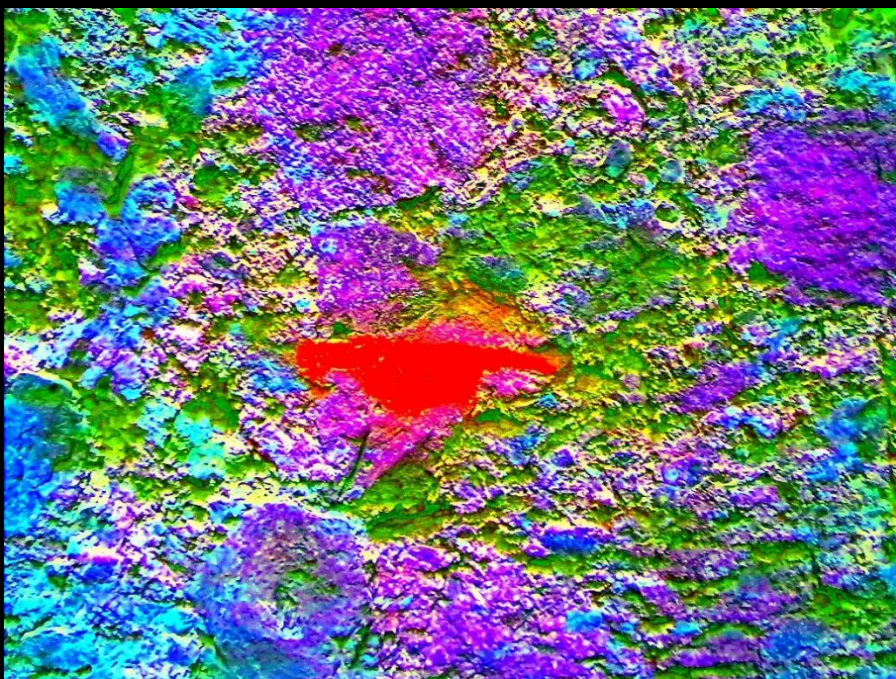


Figura 97



Figura 98

Motivo 3: Figurativo- cuadrúpedo (posiblemente camélido), ubicado en pared inclinada del fondo, color rojo.

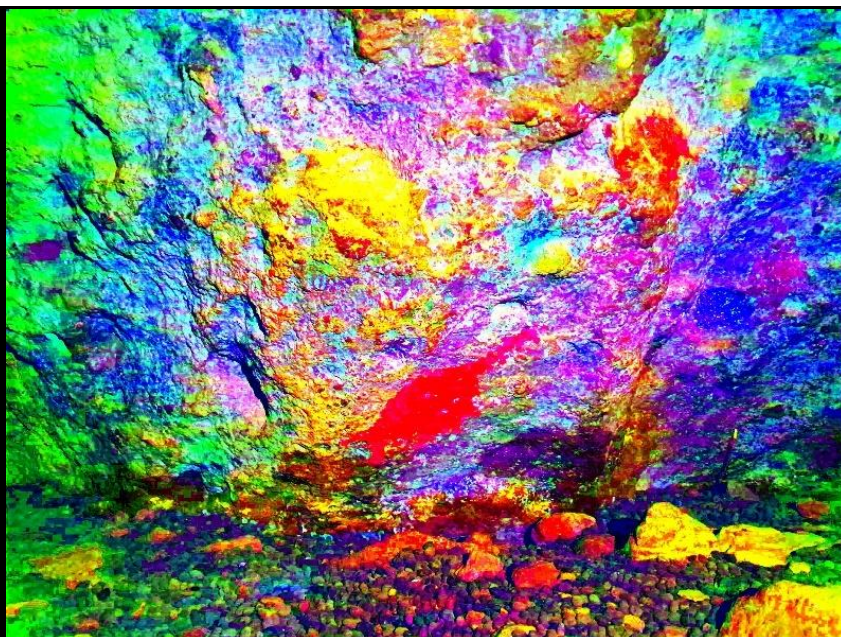


Figura 99



Figura 100

Motivo 4: Figurativo- cuadrúpedo (posiblemente camélido), ubicado en pared inclinada de fondo, color rojo.

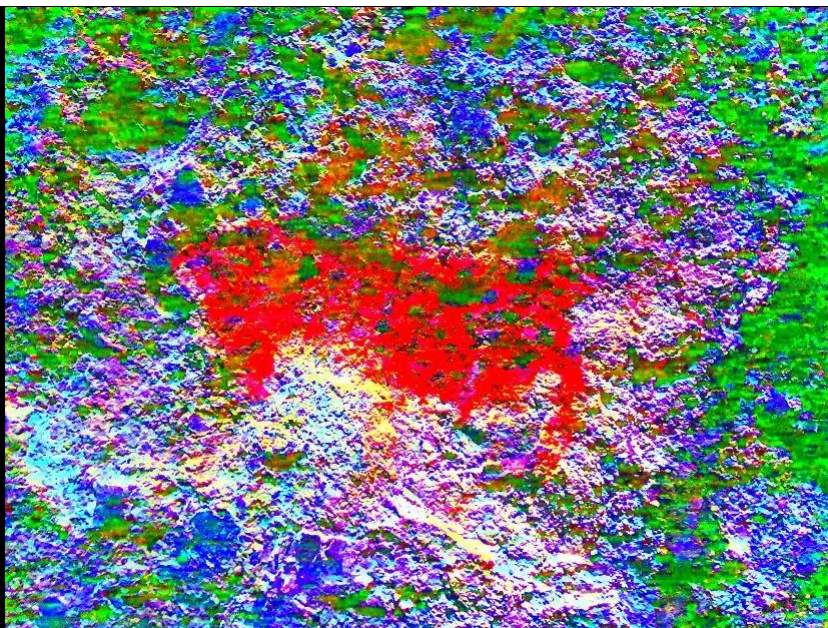


Figura 101



Figura 102

Motivo 5: Tipología no determinada, ubicado en pared inclinada de fondo, color rojo

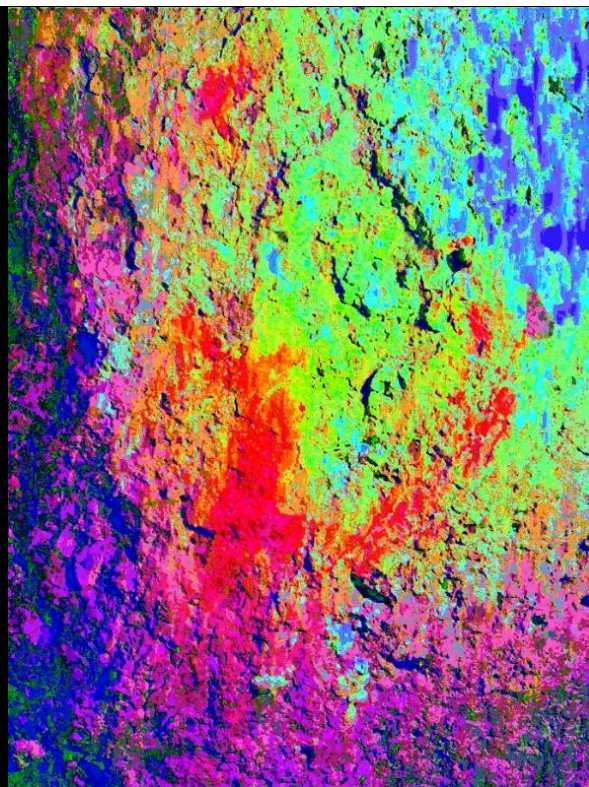


Figura 103



Figura 104

Motivo 6: Figurativos zoomorfos, ubicado en pared lateral, color rojo

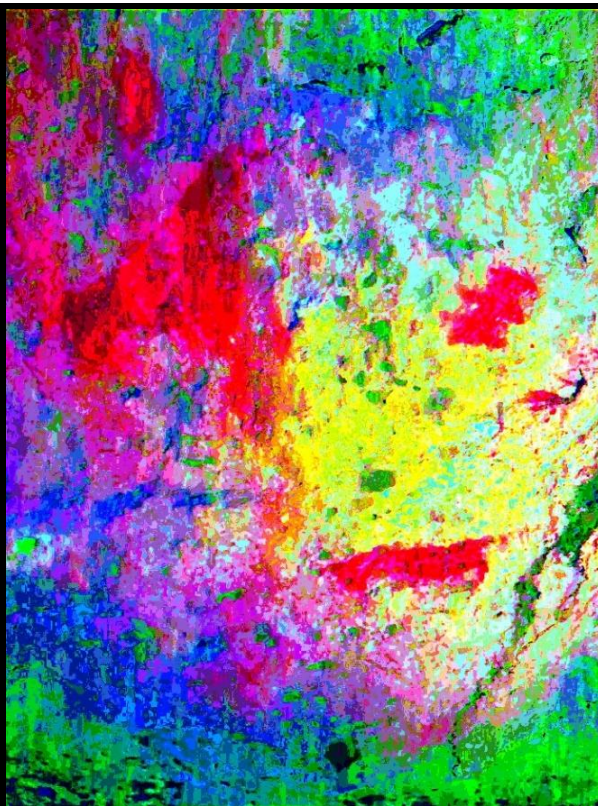


Figura 105



Figura 106

Motivo 7: Figurativo- cuadrúpedo, posiblemente camélido, ubicado en pared lateral, color rojo.

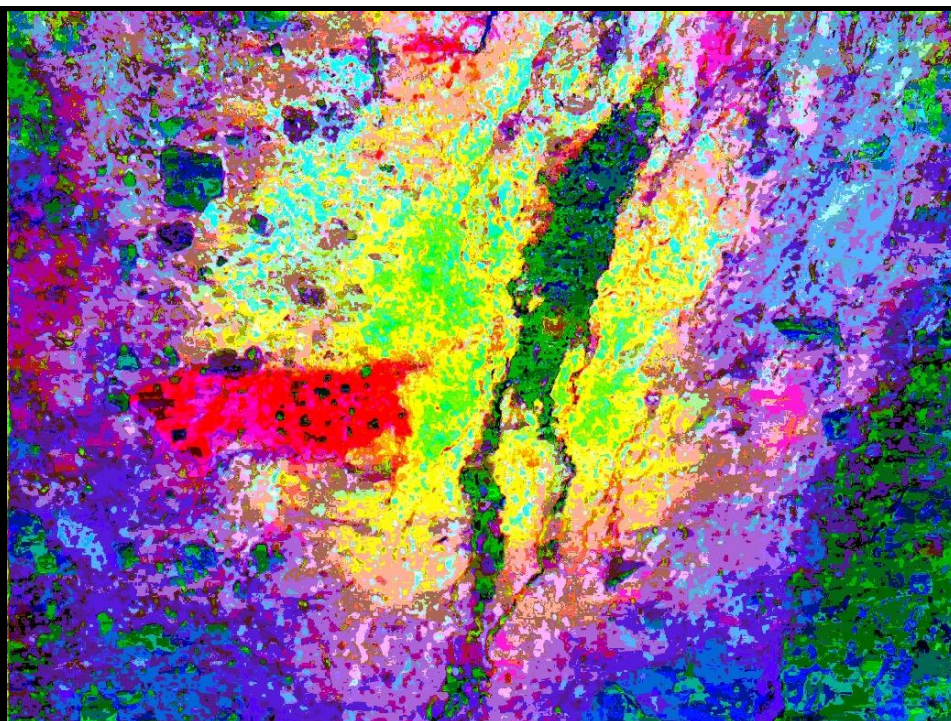


Figura 107



Figura 108

Motivo 8: Figurativo cuadrúpedo, posibles camélidos, ubicados en pared lateral, color rojo.

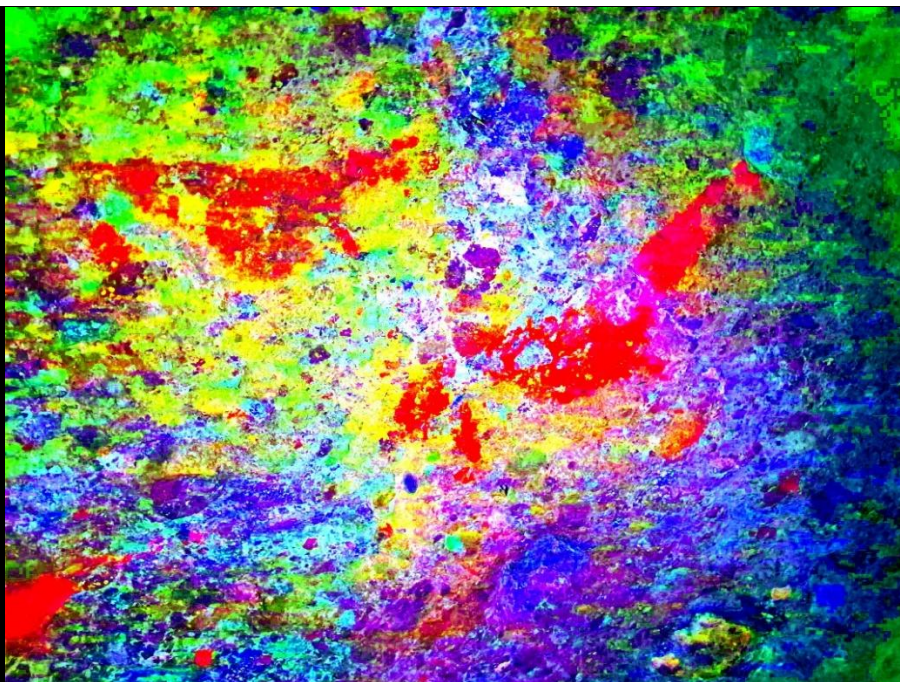


Figura 109



Figura 110

Alero Las Grecas RI12

Motivo 1: Abstracto- combinado complejo, formas combinadas, ubicado en pared, color rojo



Figura 111



Figura 112

Motivo 2: Abstracto- cruciforme, ubicado en pared, color rojo.



Figura 113



Figura 114

Motivo 3: Abstracto- cruciformes y lineales, ubicado en pared, color rojo



Figura 115



Figura 116

Motivo 4: Abstracto- cruciforme, ubicado en pared, color rojo.



Figura 117



Figura 118

Motivo 5: Abstracto- combinado complejo, lineales y puntos, ubicado en pared, color rojo



Figura 119



Figura 120

La guanaca y la cría RI4

Motivo: Figurativo cuadrúpedo, camélidos, ubicado en pared de gran alero en forma de cueva abierta, color rojo.

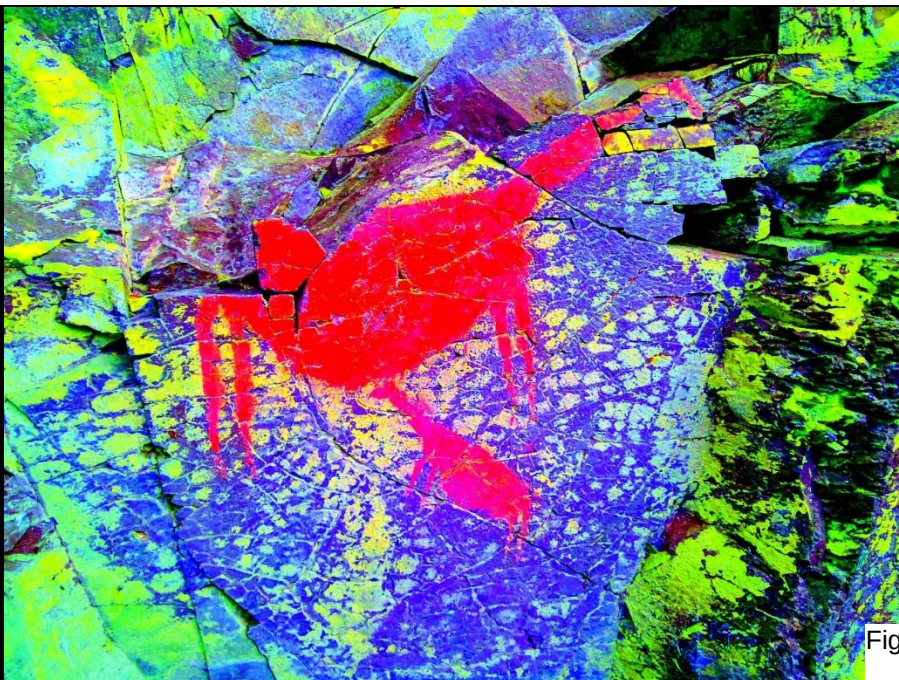


Figura 121



Figura 122

Paredón de Las Manos RI1

Motivo 1: Manos en negativo, ubicado en alero, color rojo.

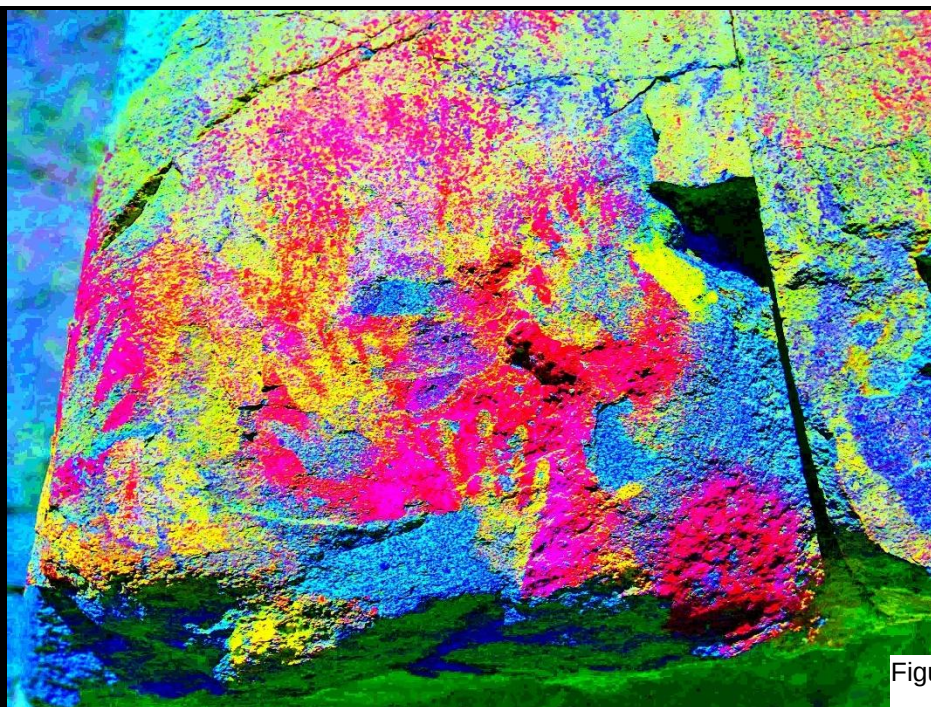


Figura 123



Figura 124

Motivo 2: Manos en negativo, ubicadas en alero, color rojo.

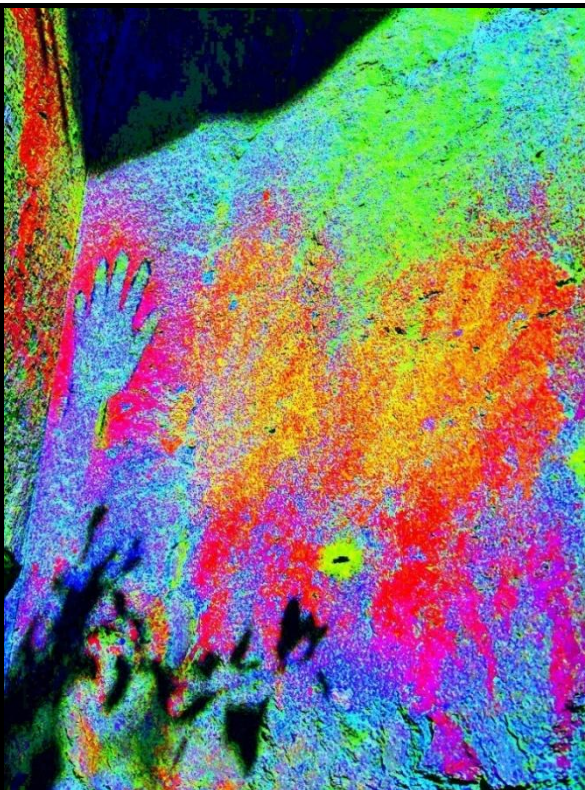


Figura 125



Figura 126

Motivo 3: Negativo de forma geométrica, ubicado en alero, color rojo.



Figura 127



Figura 128

ANEXO N°2

Pasos para el procesamiento de fotografías de pinturas rupestres

A partir de 3 algoritmos se procesa la imagen para el resultado final. A continuación, se presentan cada uno de los algoritmos utilizados y 2 ejemplos de su aplicación con sus respectivos histogramas, para explicar el proceso.

Generación de Histograma de fotografía original: Script Python Histograma

```
import sys
from PIL import Image
import numpy as np
import matplotlib.pyplot as plt
import os

def generar_histograma_rgb(ruta_imagen):
    try:
        imagen = Image.open(ruta_imagen).convert('RGB')
    except Exception as e:
        print(f"Error al abrir la imagen: {e}")
        return

    r, g, b = imagen.split()
    hist_r = np.array(r.histogram())
    hist_g = np.array(g.histogram())
    hist_b = np.array(b.histogram())

    plt.figure(figsize=(10, 4), dpi=300)
    plt.plot(hist_r, color='red', alpha=0.6, label='Rojo')
    plt.plot(hist_g, color='green', alpha=0.6, label='Verde')
    plt.plot(hist_b, color='blue', alpha=0.6, label='Azul')

    plt.title('Histograma Compuesto RGB')
    plt.xlabel('Nivel de intensidad (0-255)')
    plt.ylabel('Frecuencia de píxeles')
    plt.legend()
    plt.grid(alpha=0.2)

    plt.tight_layout()

    nombre_salida = os.path.splitext(os.path.basename(ruta_imagen))[0] +
    "_histograma.png"
    plt.savefig(nombre_salida, dpi=300)
    print(f"Histograma guardado como: {nombre_salida}")

    plt.close()

if __name__ == '__main__':
    if len(sys.argv) < 2:
        print("Uso: python histograma.py ruta_de_la_imagen.jpg")
    else:
        generar_histograma_rgb(sys.argv[1])
```


Paso 1: Script Python Dstretch

```
import cv2
import numpy as np
import os
from sklearn.decomposition import PCA

# autor: javier.aranda@bellenger@gmail.com

# Carpeta con las imágenes
carpeta_entrada = 'Definitivas\imagenes'
carpeta_salida = 'Definitivas\Paso1'
extension_salida = '_p1'

# Crear carpeta de salida si no existe
os.makedirs(carpeta_salida, exist_ok=True)

# Función que aplica decorrelation stretch a una imagen
# El Decorrelation Stretch (estiramiento por decorrelación) es una técnica de
procesamiento de imágenes que mejora el contraste y la separación de colores en imágenes
multiespectrales o RGB, especialmente cuando los colores son visualmente muy similares
(por ejemplo, en fotos de vegetación, minerales, o terreno).

def decorrelation_stretch(img):
    img = cv2.cvtColor(img, cv2.COLOR_BGR2RGB)
    img_float = img.astype(np.float32)
    original_shape = img.shape
    pixels = img_float.reshape((-1, 3))

    # PCA + estiramiento
    # para más informacion de PCA (Principal Component Analysis) ver:
    # https://scikit-learn.org/stable/modules/generated/sklearn.decomposition.PCA.html#sklearn.decomposition.PCA
    pca = PCA()
    pixels_pca = pca.fit_transform(pixels)
    pixels_pca_stretched = (pixels_pca - pixels_pca.mean(axis=0)) /
pixels_pca.std(axis=0)
    pixels_reconstructed = pca.inverse_transform(pixels_pca_stretched)

    # Normalizar
    pixels_reconstructed -= pixels_reconstructed.min()
    pixels_reconstructed /= pixels_reconstructed.max()
    pixels_reconstructed *= 255

    img_stretched = pixels_reconstructed.reshape(original_shape).astype(np.uint8)
    img_stretched = cv2.cvtColor(img_stretched, cv2.COLOR_RGB2BGR)
    return img_stretched

# Procesar todos los .jpg de la carpeta
for archivo in os.listdir(carpeta_entrada):
    if archivo.lower().endswith('.jpg'):
        ruta_entrada = os.path.join(carpeta_entrada, archivo)
        img = cv2.imread(ruta_entrada)

        if img is not None:
            img_dstretch = decorrelation_stretch(img)

            nombre_base, _ = os.path.splitext(archivo)
            nombre_salida = f"{nombre_base}{extension_salida}.jpg"
            ruta_salida = os.path.join(carpeta_salida, nombre_salida)
```

```

        cv2.imwrite(ruta_salida, img_dstretch)
    print(f"Procesado: {archivo} → {nombre_salida}")
else:
    print(f"No se pudo leer: {archivo}")

```

Paso 2: Script Python Ampliar rango

```

import os
from PIL import Image
import numpy as np

# autor: javier.aranda@bellenger@gmail.com

# Carpetas
carpeta_entrada = "Definitivas\Paso1"
carpeta_salida = "Definitivas\Paso2"

# Crear carpeta de salida si no existe
os.makedirs(carpeta_salida, exist_ok=True)

# Función para hacer stretching del histograma por canal
# Se toman las áreas de mayor cantidad de información de cada canal (en el rango
# Promedio-Desviación Estándar y Promedio+Desviación estándar) y se ajustan para ocupar
# todo el rango de la imagen, con el fin de aumentar el contraste en las áreas de interés
def stretch_channel(channel):
    avg_val = channel.mean()
    std_val = channel.std()
    min_val = avg_val - std_val
    max_val = avg_val + std_val
    if max_val > min_val:
        return np.clip((channel - min_val) * (255.0 / (max_val - min_val)), 0, 255)
    else:
        return channel

# Procesar todos los archivos de imagen
for nombre_archivo in os.listdir(carpeta_entrada):
    if nombre_archivo.lower().endswith((".png", ".jpg", ".jpeg", ".bmp", ".tif",
    ".tiff")):
        ruta_entrada = os.path.join(carpeta_entrada, nombre_archivo)
        ruta_salida = os.path.join(carpeta_salida, nombre_archivo.replace('_p1', '_p2'))

        # Cargar y convertir a RGB
        imagen = Image.open(ruta_entrada).convert("RGB")
        arr = np.array(imagen).astype(float)

        # Separar y estirar canales
        r = stretch_channel(arr[..., 0])
        g = stretch_channel(arr[..., 1])
        b = stretch_channel(arr[..., 2])

        # Recomponer y guardar
        arr_stretched = np.stack([r, g, b], axis=-1).astype(np.uint8)
        imagen_stretched = Image.fromarray(arr_stretched)
        imagen_stretched.save(ruta_salida)

    print(f"Procesado: {nombre_archivo}")

```

Histogramas que reflejan los tres pasos en la aplicación de algoritmos para procesar fotografías de pinturas rupestres para su visualización con mayor contraste.

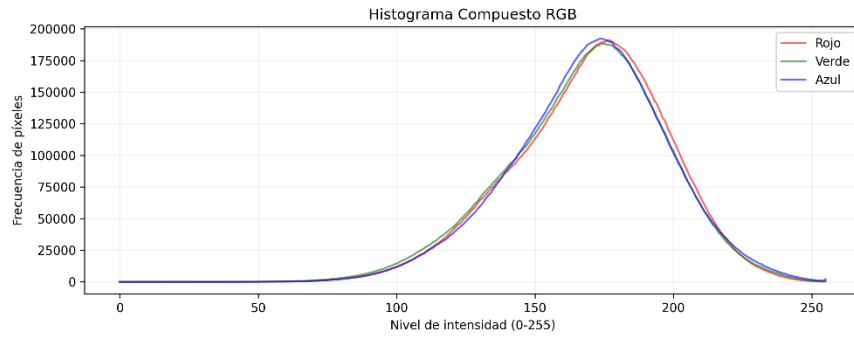


Figura 129



Figura 130

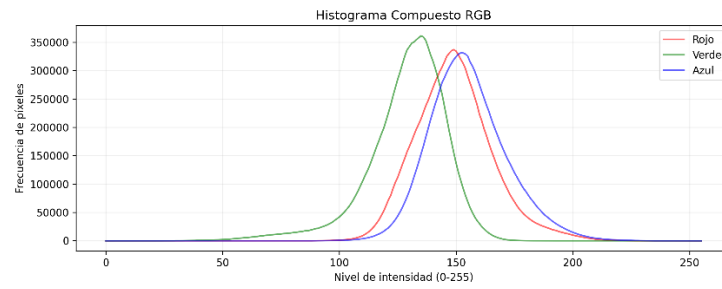


Figura 131



Figura 132

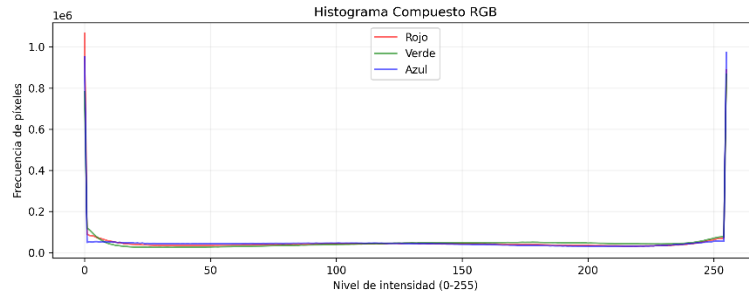


Figura 133



Figura 134

Fuente: [scikit-learn.org](https://scikit-learn.org/stable/modules/generated/sklearn.decomposition.PCA.html#sklearn.decomposition.PCA) (s.f.). Machine Learning in Python. <https://scikit-learn.org/stable/modules/generated/sklearn.decomposition.PCA.html#sklearn.decomposition.PCA>

ANEXO N°3

Fotografías de actividad Circuito de arte rupestre con alfareras de Ibáñez, realizada en 15 de mayo del 2025, en la comuna de Río Ibáñez, Aysén.

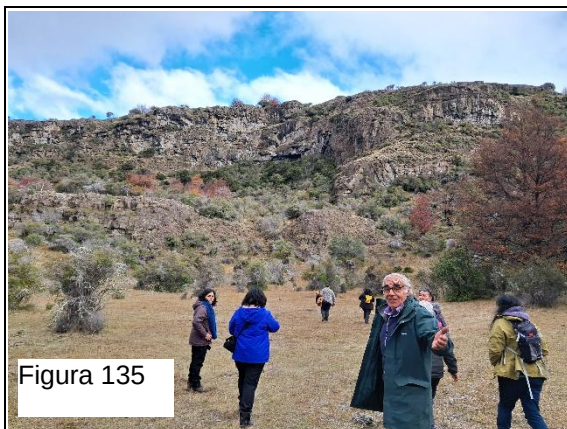


Figura 135



Figura 136



Figura 137



Figura 138



Figura 139

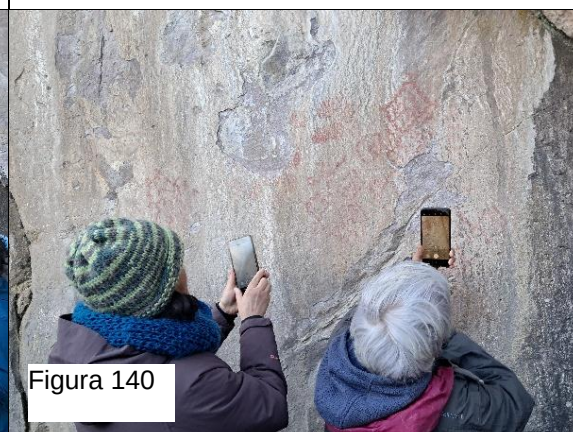


Figura 140



Figura 141

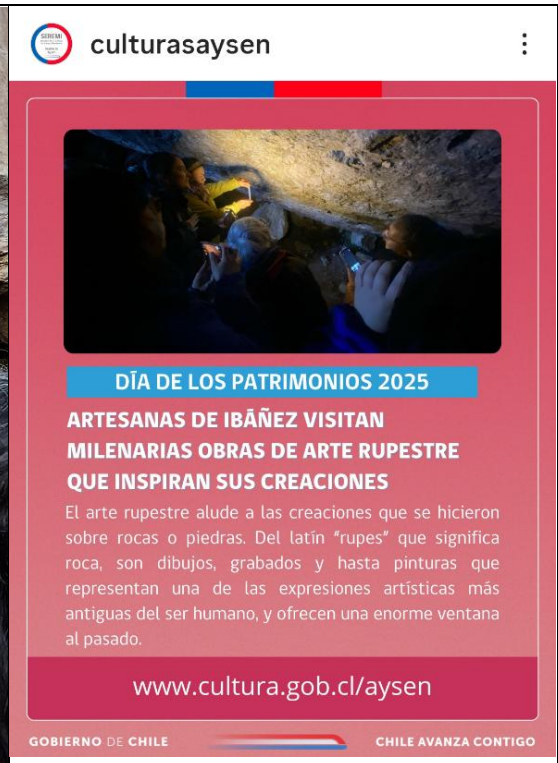


Figura 142



Figura 143



Figura 144



Figura 145



Figura 146

Anexo N°4

Ficha sistematización entrevistas, con datos incorporados a partir de entrevistas de 3 alfareras de Puerto Ibáñez: Eva Carrillo, Gladys Alarcón y Marfa Águila.

FICHA SISTEMATIZACIÓN DE ENTREVISTAS SEGÚN CATEGORÍAS

EXPERIENCIAS				
Tipo de contacto	En contexto del habitar	En contexto de labores campesinas o laborales	Visitante del lugar (turismo, deporte, educación)	Por interés estético, religioso o filosófico
Conocimiento in situ	Visita sitios del lugar, recuerdos de visitas a familiares, visitas con la Escuela. Destacan Las Grecas. (Todas).	Capacitaciones de alfarería (Pedro Isla) y con profesor Navarro de la Escuela por talleres de cerámica para niños. (Todas)	Visita en contexto recreativo (Marfa) a Paredón de las Manos.	Viditas por talleres de alfarería para transferir grecas (Marfa y Eva). Gladys visita sitio en Argentina por interés cultural.
Conocimiento indirecto familia	No mencionan	No mencionan	No mencionan	No mencionan
Conocimiento por oralidad	Marfa, por terceros que hablan de guanacas. Gladys por terceros que visitaron sitios.			
Conocimiento por lectura	No mencionan	No mencionan	No mencionan	No mencionan
Conocimiento por educación	Visitas escolares con visitas a sitios (Todas).			
Otras formas de conocimiento	No mencionan	No mencionan	No mencionan	No mencionan

SIGNIFICACIONES				
Descripciones	Referencias a pueblos originarios	Referencias a ocupaciones territoriales	Referencias científicas y educacionales	Referencias a creencias, mitos/leyendas
Sobre el lugar	Relacionan pinturas con tehuelches o antepasados cazadores-recolectores	No mencionan	Citan conocimientos traspasados por el profesor Navarro de la Escuela de Ibáñez y Pedro Isla. Indirectamente mencionan a Francisco Mena.	
Sobre la iconografía	Transmiten sus significaciones respecto a algunos pictogramas. Todas destacan el ícono la guanaca y la cría.	Marfa habla de su familia que vino de Argentina		Marfa en sus interpretaciones del arte rupestre, habla de mensajes de los antepasados tehuelches, para las generaciones futuras.
Sobre la práctica		Explican las formas de sus cerámicas a través de objetos culturales de los tehuelches y primeros colonos, como las boleadoras.		
Sobre el contexto		Hablan sobre las instituciones y la falta de protección a los sitios.		

VALORACIONES				
Atributos	Coinciden criterios lista tentativa	Coinciden criterios gobierno local	Criterios de grupos focales	No los reconoce
Formales o estéticos	Valoran pinturas rupestres del Valle, reconocen motivos de grecas, manos y guanacas, son expresiones de antepasados en su territorio, que son únicas en la Patagonia.	Coinciden con algunos motivos, como guanaca y cría, manos, grecas. El gobierno local reproduce las pinturas a partir de las decoraciones elaboradas por las artesanas.	Coinciden con el grupo de alfareras.	No aplica
Simbólicos	La guanaca y la cría adquiere ese valor	Se desconoce	Coinciden con el grupo de alfareras.	No aplica
Prácticas o técnicas	Intentan reproducir la pintura de pigmentos, buscando piedras rojas especiales, con que marcan a los animales y experimentan, sin conseguir el mismo resultado.	Se desconoce, pues la actividad de formación de las artesanas surgió de la Iglesia Católica y de los artesanos que les enseñaron.	Se desconoce.	No aplica

Elaborado por Claudia Aranda a partir de entrevistas a: Marfa Águila Levicán, Eva Carrillo Sepúlveda y Gladys Alarcón Sandoval. Las entrevistas fueron grabadas en formato de audio.