



Fig. 3. — Persecución de guanacos por un grupo de cazadores. Pintura rupestre de color rojo. Abrigos rocosos del Río Pinturas; noroeste de la provincia de Santa Cruz. Ancho total de la escena 97 cm. Relevamientos de Dn. Domingo García y del autor, 1949.

nico. La explicación de esta circunstancia es relativamente sencilla: la complejidad del mosaico cultural del N.O. argentino, junto con una mayor abundancia y riqueza de restos de toda índole ha exigido un mayor esfuerzo al arqueólogo para lograr una adecuada reconstrucción contextual, quedando relegados los estudios de arte rupestre a segundo término. En Patagonia, en cambio, estos estudios han cobrado singular vitalidad en los últimos años, al mismo tiempo que se ha tratado de darles una mayor base de sustentación científica.¹

Hoy ya no es posible estudiar el arte rupestre como un exclusivo fin en sí mismo, fuera del contexto cultural que le dio origen. Esta tarea no es siempre fácil ya que escasean las informaciones sobre asociaciones culturales, de donde surge la idea de contexto. No obstante, ésta es la única forma de llegar a una adecuada ordenación histórica de los estilos, de obtener comparaciones válidas entre distintas culturas y finalmente, de llegar a una posible interpretación de su significado.

El arte rupestre de América, tomado en conjunto, nos muestra tantas variantes expresivas como cualquier otra manifestación artística precolombina. Tómense como casos extremos las estupendas y complejas pictografías Olmecas y los petroglifos Chavín y compárese las sencillas imágenes dejadas por los cazadores nómades que

habitaron las cuevas de Toquepala en Perú o la caverna de las Manos Pintadas en Patagonia. Las conclusiones interesan tanto a la antropología cultural —y por ende a la arqueología—, como a la historia del arte. La expresión artística nos muestra las diferencias abismales de esos mundos, tanto en la complejidad de su cosmovisión como en su organización social y su tecnología: por un lado la sociedad teocrática de clases, por el otro el simple grupo tribal de los pueblos cazadores. En el primer caso nos enfrentamos con la producción artística organizada de sociedades agrícolas complejas; en el segundo, con la simple manifestación individual aislada del hombre de la tribu o bien del shaman de la misma banda de cazadores nómades.

Consideraciones similares son válidas para el arte rupestre de nuestro país cuando comparamos las magníficas pictografías de la cultura de la Aguada, descubiertas recientemente en la tierra de Ancasti, con las pictografías patagónicas (ver capítulo 8.9.). En las primeras encontramos elaboradas figuras de guerreros enmascarados, blandiendo sus armas, adornados con suntuosos tocados, de cuerpos contorsionados en el frenesí de la danza guerrera o ritual; las máscaras felínicas que portan tienen a veces las fauces pintadas de rojo, sugiriendo toda la crudeza del sacrificio propiciatorio. Notables diferencias las separan de las simples escenas de caza de las cavernas patagónicas, con sus ingenuas figuras simplificadas al máximo, sus siluetas humanas o de guanacos apenas esbozadas en el cerco de caza o en el sencillo rito propiciatorio de las boleadoras dirigidas certeramente a la presa para tornar realidad concreta la ficción gráfica. La comparación nos pinta dos mundos



culturales diferentes y al mismo tiempo dos etapas de un largo proceso histórico semejante al ocurrido en el Viejo Mundo, excepto que allá esas etapas están separadas entre sí por un largo lapso mientras que en América ambas son contemporáneas: al mismo tiempo que los Olmecas esculpían en piedra sus cabezas colosales en los bordes de los esteros de Tabasco, los shamanes pintaban en Patagonia sus escenas de caza.

Ya dijimos que el arte parietal de Patagonia, aunque mucho más reciente que el arte paleolítico del Viejo Mundo, puede compararse con éste en algunos aspectos formales y en la elección de motivos, del mismo modo que son comparables las economías y modos de vida de las sociedades que los produjeron. Dentro de ciertos límites, el arte patagónico es heredero del arte paleolítico, lo que acrecienta el interés de su estudio. Por su ubicación geográfica Patagonia es, junto con Australia y Tasmania, el punto más distante y periférico de los centros originarios del hombre y la cultura. Pero si bien existen elementos comunes entre las manifestaciones artísticas de los pueblos representantes de esta etapa —sean europeos, australianos, bosquimanos o patagones— también existen algunas notables diferencias entre unos y otros. Al historiador del arte y al antropólogo estudioso de los procesos de desarrollo de la cultura, les interesan tanto las similitudes como las diferencias. Aquéllas nos muestran el común denominador básico y fundamental de todos los pueblos y culturas de la tierra, por encima de las diferencias del tiempo y de la raza. Las diferencias nos muestran cómo, dentro de los límites de un nivel cultural y una tecnología similares, el hombre tiene la posibilidad de escoger entre una gama muy

variadas de matices y crear, dentro de ellas, expresiones artísticas diferentes. A este problema lo volveremos a encontrar con ejemplos concretos a medida que estudiemos nuestras culturas autóctonas. Al describirlas, haremos continuo hincapié en las posibilidades o limitaciones de su técnica o sus recursos y la implicancia de éstas sobre la creación artística. Pero debe quedar bien en claro que no creemos que estas limitaciones coarten por completo el libre juego creativo o que actúen con precisión determinista; simplemente lo reducen en un cierto número de posibilidades.²

Es obvio que los patagones no modelaron figuras de cerámica o fundieron piezas de orfebrería porque, al igual que los paleolíticos europeos, desconocieron la metalurgia y el arte alfarero, encontrando solo dentro de la pintura y el grabado rupestre o la decoración de sus mantos su propia modalidad de expresión plástica. Sin embargo, por rudimentaria que parezca la pintura rupestre de los cazadores, ofrece un amplio espectro de posibilidades al proceso creativo y a la expresión estética. Los diferentes estilos conocidos en Patagonia, en las pinturas de Lascaux, Altamira o de los bosquimanos y australianos, nos muestran que sobre las bases de un similar nivel tecnológico, las posibles variaciones de expresión son muy grandes. Las constantes nos brindan la seguridad de la unidad del género humano; las variantes nos señalan la capacidad de la sociedad para escoger o crear su propio estilo dentro de cierta gama de posibilidades.³

De la comparación, aunque rápida y general del arte rupestre de Patagonia con el arte paleolítico surgen algunas conclusiones inmediatas referidas tanto a la elección de los temas y modelos como a la manera



Fig. 3. — Persecución de guanacos por un grupo de cazadores. Pintura rupestre de color rojo. Abrigos rocosos del Río Pinturas; noroeste de la provincia de Santa Cruz. Ancho total de la escena 97 cm. Relevamientos de Dn. Domingo García y del autor, 1949.

nico. La explicación de esta circunstancia es relativamente sencilla: la complejidad del mosaico cultural del N.O. argentino, junto con una mayor abundancia y riqueza de restos de toda índole ha exigido un mayor esfuerzo al arqueólogo para lograr una adecuada reconstrucción contextual, quedando relegados los estudios de arte rupestre a segundo término. En Patagonia, en cambio, estos estudios han cobrado singular vitalidad en los últimos años, al mismo tiempo que se ha tratado de darles una mayor base de sustentación científica.¹

Hoy ya no es posible estudiar el arte rupestre como un exclusivo fin en sí mismo, fuera del contexto cultural que le dio origen. Esta tarea no es siempre fácil ya que escasean las informaciones sobre asociaciones culturales, de donde surge la idea de contexto. No obstante, ésta es la única forma de llegar a una adecuada ordenación histórica de los estilos, de obtener comparaciones válidas entre distintas culturas y finalmente, de llegar a una posible interpretación de su significado.

El arte rupestre de América, tomado en conjunto, nos muestra tantas variantes expresivas como cualquier otra manifestación artística precolombina. Tómense como casos extremos las estupendas y complejas pictografías Olmecas y los petroglifos Chavín y compárese las sencillas imágenes dejadas por los cazadores nómades que

habitaron las cuevas de Toquepala en Perú o la caverna de las Manos Pintadas en Patagonia. Las conclusiones interesan tanto a la antropología cultural —y por ende a la arqueología—, como a la historia del arte. La expresión artística nos muestra las diferencias abismales de esos mundos, tanto en la complejidad de su cosmovisión como en su organización social y su tecnología: por un lado la sociedad teocrática de clases, por el otro el simple grupo tribal de los pueblos cazadores. En el primer caso nos enfrentamos con la producción artística organizada de sociedades agrícolas complejas; en el segundo, con la simple manifestación individual aislada del hombre de la tribu o bien del shaman de la misma banda de cazadores nómades.

Consideraciones similares son válidas para el arte rupestre de nuestro país cuando comparamos las magníficas pictografías de la cultura de la Aguada, descubiertas recientemente en la tierra de Ancasti, con las pictografías patagónicas (ver capítulo 8.9.). En las primeras encontramos elaboradas figuras de guerreros enmascarados, blandiendo sus armas, adornados con suntuosos tocados, de cuerpos contorsionados en el frenesí de la danza guerrera o ritual; las máscaras felínicas que portan tienen a veces las fauces pintadas de rojo, sugiriendo toda la crudeza del sacrificio propiciatorio. Notables diferencias las separan de las simples escenas de caza de las cavernas patagónicas, con sus ingenuas figuras simplificadas al máximo, sus siluetas humanas o de guanacos apenas esbozadas en el cerco de caza o en el sencillo rito propiciatorio de las boleadoras dirigidas certeramente a la presa para tornar realidad concreta la ficción gráfica. La comparación nos pinta dos mundos



culturales diferentes y al mismo tiempo dos etapas de un largo proceso histórico semejante al ocurrido en el Viejo Mundo, excepto que allá esas etapas están separadas entre sí por un largo lapso mientras que en América ambas son contemporáneas: al mismo tiempo que los Olmecas esculpían en piedra sus cabezas colosales en los bordes de los esteros de Tabasco, los shamanes pintaban en Patagonia sus escenas de caza.

Ya dijimos que el arte parietal de Patagonia, aunque mucho más reciente que el arte paleolítico del Viejo Mundo, puede compararse con éste en algunos aspectos formales y en la elección de motivos, del mismo modo que son comparables las economías y modos de vida de las sociedades que los produjeron. Dentro de ciertos límites, el arte patagónico es heredero del arte paleolítico, lo que acrecienta el interés de su estudio. Por su ubicación geográfica Patagonia es, junto con Australia y Tasmania, el punto más distante y periférico de los centros originarios del hombre y la cultura. Pero si bien existen elementos comunes entre las manifestaciones artísticas de los pueblos representantes de esta etapa —sean europeos, australianos, bosquimanos o patagones— también existen algunas notables diferencias entre unos y otros. Al historiador del arte y al antropólogo estudioso de los procesos de desarrollo de la cultura, les interesan tanto las similitudes como las diferencias. Aquéllas nos muestran el común denominador básico y fundamental de todos los pueblos y culturas de la tierra, por encima de las diferencias del tiempo y de la raza. Las diferencias nos muestran cómo, dentro de los límites de un nivel cultural y una tecnología similares, el hombre tiene la posibilidad de escoger entre una gama muy

variadas de matices y crear, dentro de ellas, expresiones artísticas diferentes. A este problema lo volveremos a encontrar con ejemplos concretos a medida que estudiemos nuestras culturas autóctonas. Al describirlas, haremos continuo hincapié en las posibilidades o limitaciones de su técnica o sus recursos y la implicancia de éstas sobre la creación artística. Pero debe quedar bien en claro que no creemos que estas limitaciones coarten por completo el libre juego creativo o que actúen con precisión determinista; simplemente lo reducen en un cierto número de posibilidades.²

Es obvio que los patagones no modelaron figuras de cerámica o fundieron piezas de orfebrería porque, al igual que los paleolíticos europeos, desconocieron la metalurgia y el arte alfarero, encontrando solo dentro de la pintura y el grabado rupestre o la decoración de sus mantos su propia modalidad de expresión plástica. Sin embargo, por rudimentaria que parezca la pintura rupestre de los cazadores, ofrece un amplio espectro de posibilidades al proceso creativo y a la expresión estética. Los diferentes estilos conocidos en Patagonia, en las pinturas de Lascaux, Altamira o de los bosquimanos y australianos, nos muestran que sobre las bases de un similar nivel tecnológico, las posibles variaciones de expresión son muy grandes. Las constantes nos brindan la seguridad de la unidad del género humano; las variantes nos señalan la capacidad de la sociedad para escoger o crear su propio estilo dentro de cierta gama de posibilidades.³

De la comparación, aunque rápida y general del arte rupestre de Patagonia con el arte paleolítico surgen algunas conclusiones inmediatas referidas tanto a la elección de los temas y modelos como a la manera



Fig. 4.—Silueta de un guanaco hembra en estado de gravidez. Pintura rupestre de color blanco. Cueva de las Manos Pintadas, cañadón Charcamac, Río Pinturas; noroeste de la provincia de Santa Cruz, largo del original 35,5 cm. Relevamientos de Dn. Domingo García y del autor, 1949.

de tratarlos. Aunque un análisis exhaustivo de este punto está fuera del carácter general de este capítulo, pueden acotarse algunas observaciones. El arte paleolítico del Viejo Mundo tiene un desarrollo que abarca cerca de 20 milenios, el de la Patagonia la mitad de ese lapso o quizás mucho menos; el primero no pudo ser influido por pueblos que habían alcanzado otro nivel tecnológico que el de los cazadores-recolectores, pues ninguna cultura había llegado aún a la etapa agro-alfarera. En ambos casos los artistas reflejan en su obra el mundo animal circundante, de importancia fundamental para su subsistencia diaria.

Pero dado que la fauna de finales del período cuaternario europeo era mucho más rica en especies que la patagónica, suministró un número más grande de temas utilizables; el cazador paleolítico transmitió en sus frescos y grabados la riqueza de aquel mundo: rinocerontes y mamuts, caballos y toros salvajes, el reno y aun peces fueron modelos para sus pintores. El hombre arribó a Patagonia cuando los hielos se habían retirado casi a su posición actual. Sólo los primeros grupos estuvieron, por lo que hoy sabemos, en contacto con la fauna de caballos americanos y perezosos gigantes hoy

extinguidos, como el *Mylodon*; de ellos no se dieron o no se conservaron testimonios gráficos. De la fauna que suministró el alimento diario, el guanaco parece atraer toda la atención del pintor patagónico. Está representado un número de veces muy superior al de las otras especies, lo que resulta un tanto curioso pues el ñandú tuvo un papel de igual o mayor importancia en la dieta de los cazadores. En el texto de una canción de incitación a la caza recogido en el Sur de Patagonia, que reproducimos más adelante, el avestruz se menciona a la par del guanaco como presa codiciada; por otro lado, Musters puntualiza que era el plato más apetecido por los Tehuelches. Sin embargo, sólo aparece representado en las pinturas en contadas ocasiones. Lo mismo ocurre con el puma, del que sólo se reproducen las huellas, a pesar de ser este animal tan común en las quebradas patagónicas. Tampoco se han identificado a ciencia cierta representaciones de vegetales, que aparecen en las pinturas de los pueblos paleolíticos y australianos.

Con respecto a las representaciones de animales de caza es necesario hacer una observación que puede tener importancia en relación con el significado y producción de las pinturas. Buena parte de los animales cazados por los hombres paleolíticos debieron ser harto peligrosos para los cazadores; la caza estaba llena de riesgos que había que superar, tanto con una probada destreza como con adecuados ritos propiciatorios. No es éste el caso de los animales patagónicos; su caza no implicaba riesgos mayores, sólo paciencia y conocimiento adecuado de hábitos y lugares. Estas diferencias debieron jugar un importante papel en el significado de la producción artística.

Un rasgo que separa los pintores patagónicos de otros grupos de artistas "primitivos" es la ausencia en Patagonia de la llamada pintura de "rayos x", es decir aquella que representa los modelos del mundo animal con órganos internos a la vista. También falta en el arte rupestre patagónico la llamada "perspective tordue", es decir que en representaciones de animales vistos de perfil, una parte del mismo, como es el caso frecuente de las cornamentas de los

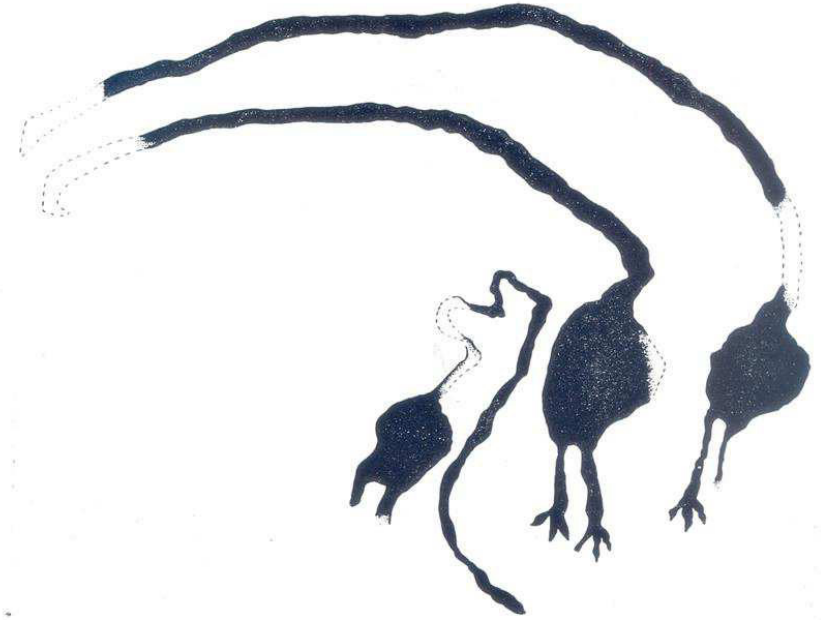


Fig. 5.—Representaciones de ñandúes, caracterizados por la curiosa estilización del cuello. Cuenca del Río Pinturas; noroeste de la provincia de Santa Cruz; ancho total del original 45 cm.

ciervos o las pezuñas, se representan vistas de frente. Varias interpretaciones se han dado a esta distorsión de la perspectiva, que se encuentra hasta en el arte egipcio o en las pictografías del Cerro Colorado, en Córdoba. Una de las más aceptadas es que el artista intentaba hacer resaltar un rasgo importante de la anatomía y, más aún, el rasgo más peligroso para el cazador. En Patagonia el ciervo relegado geográficamente a los valles andinos, jugó un papel muy secundario en la alimentación de los cazadores y al igual que las otras especies, no ofreció mayor peligro.

Un aspecto común entre el arte parietal patagónico y el paleolítico, sobre el que insisten los textos que tratan de este último, es el carácter de magia ritual de caza que parecen tener algunas escenas, tales como la de los bisontes flechados de Niaux. En una escena de Patagonia las flechas han sido reemplazadas por una serie de "bolas perdidas". Otros elementos de la temática pictórica común a paleolíticos, patagones y australianos, son las figuras de manos y pies humanos, junto con huellas de animales.

También habría que agregar toda una serie de composiciones geométricas de complejidad variable, cuyo significado pudo ser tan diferente como los respectivos lenguajes de esos pueblos. Por último es necesario señalar la ausencia en Patagonia del "arte mobiliario", es decir las esculturas y grabados que son tan importantes en el paleolítico del Viejo Mundo.

El interés por el arte rupestre de nuestro país surge con los comienzos de las investigaciones arqueológicas, con motivo del viaje de investigación que Liberani y Hernández efectuaron al Valle de Santa María en 1871.⁴ En Patagonia fue el benemérito Francisco P. Moreno quien descubrió las primeras pinturas en Punta Gualichu⁵ a orillas del Lago Argentino. Posteriormente distintos autores se han ocupado del tema,

mereciendo destacarse la labor realizada en las últimas dos décadas por Osvaldo F. Menghin y últimamente por Carlos Gradin.⁶

Antes de entrar a describir los grupos principales o estilos del arte rupestre patagónico, conviene pasar rápida revista a algunos de los conocimientos más importantes que actualmente tenemos sobre sus primitivos habitantes. A partir de los trabajos

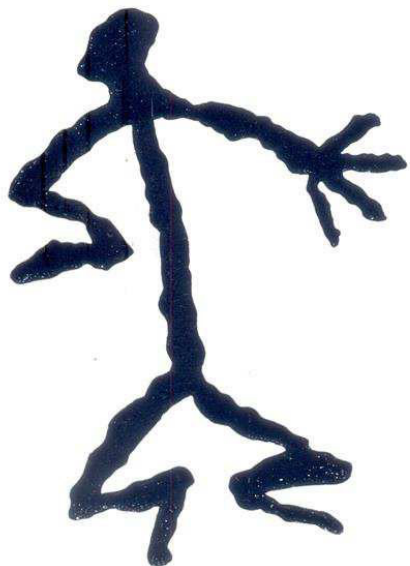


Fig. 6. — Figura antropomorfa. Pintura rupestre de color rojo. Abrigos rocosos del Río Pinturas; noroeste de la provincia de Santa Cruz. Altura del original 54 cm. Relevamientos de Dn. Domingo García y del autor, 1949.

efectuados por Junius Bird hacia 1932, confirmados por los estudios recientes, sabemos que los primeros habitantes del territorio patagónico llegaron al extremo sur del continente hace casi 13.000 años.⁷ Por entonces los hielos habían comenzado a retirarse; pero aún subsistían, como en un alejado reducto, los últimos representantes de la llamada megafauna cuaternaria, especialmente el *Mylodon*, al que se agregaban el caballo americano y la fauna actual.

La economía de esos primeros grupos humanos fue esencialmente cazadora, basada en las especies antes mencionadas y en el guanaco.

Para cazar, los pueblos patagónicos se valían de dardos armados con puntas de sílex de perfección formal y técnica muy pocas veces superada, sorprendente en época tan temprana. Es necesario agregar que esa perfección técnica excede ampliamente la simple necesidad utilitaria inmediata para alcanzar un nivel de perfección estética. Esto nos indica un largo proceso de desarrollo y adaptación, al mismo tiempo que una gran destreza artesanal que fácilmente podía emplearse también en otras actividades.

El utilaje que nos ha llegado consiste en una serie de instrumentos de piedra destinados a la labor del cuero, que seguramente usaron en forma muy parecida a la de los patagones históricos para confeccionar sus prendas de uso personal y para construir sus viviendas o toldos portátiles. También debieron poseer, pero por la naturaleza de la materia prima con que estaban hechos no se han conservado, recipientes de cuero y algunos útiles de madera, entre ellos el lanza-dardos o tiradera; aún no se conocía el arco y flecha, arma de introducción muy posterior.

Es probable que las primeras pinturas rupestres de negativos de manos hayan comenzado en esta etapa, a la que los arqueólogos denominan Magallanes I o Los Toldos (Toldense); los fechados recientes realizados con Carbono 14 le asignan una antigüedad de algo más de 10.000 años a.C.⁸

Las etapas que siguen en la historia cultural de Patagonia reflejan la adaptación a las nuevas condiciones ecológicas provocadas por la desaparición de la megafauna y por algunos cambios climáticos no demasiado notables. La vida de los cazadores se centró, en la Patagonia continental, alrededor del guanaco, el ñandú y especies menores. En los canales magallánicos y en la costa fueguina se asentaron pueblos con un modo de vida muy diferente basado en la recolección de especies marinas.

Los cazadores no cambiaron su género básico de vida durante muchas centurias

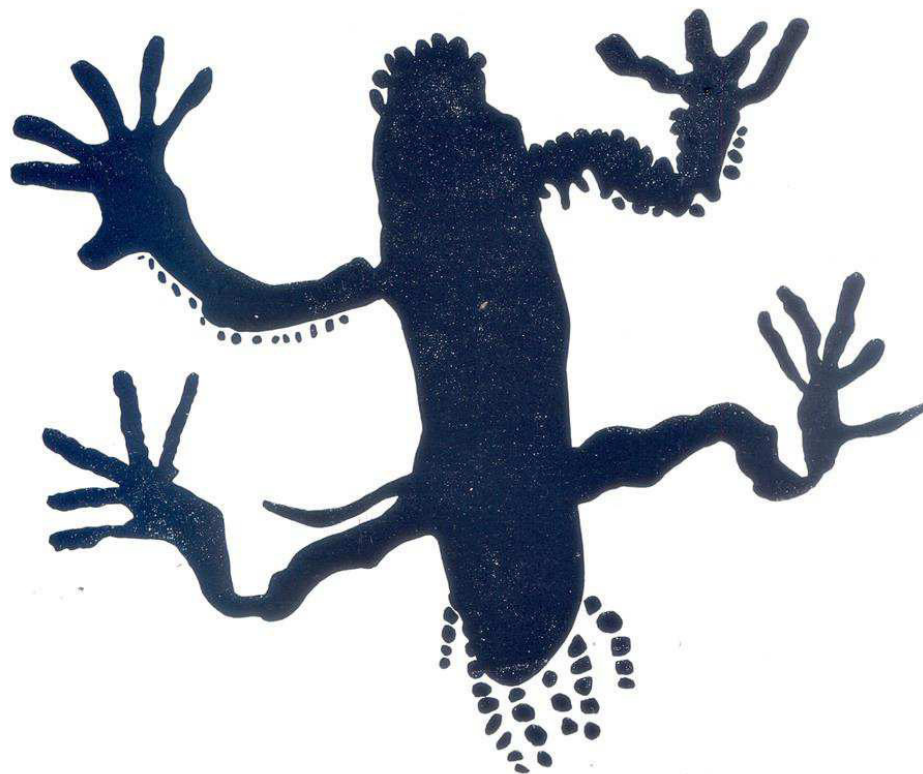


Fig. 7. — Figura fantástica. Pintura rupestre de color rojo situada al lado de otra semejante pero orientada en sentido inverso. Abrigos rocosos del Río Pinturas; noroeste de la provincia de Santa Cruz. Altura del original 48,5 cm. Relevamientos de Dn. Domingo García y del autor, 1949.

y aún milenios. Los cambios más notables, especialmente en la forma de sus proyectiles de caza y del utilaje de piedra, no sobrevivieron por influjo de su evolución interna sino, más probablemente, por influencias de corrientes y tradiciones distintas llegadas desde el Norte. Pero estos cambios no lograron hacer variar su organización social, formada por bandas reducidas con jefes de escasa jerarquía y shamanes o intermedios entre el grupo social y las deidades del mundo sobrenatural. La economía de cazadores nómades permaneció sin mayores variantes hasta la conquista europea y la llegada en el siglo XVIII de los araucanos venidos de Chile.

Hacia comienzos del periodo post-glacial hizo su aparición una cultura cuyos elementos líticos definitorios son los instrumentos filosos obtenidos por retoques realizados en los bordes. Esta cultura, conocida con el

nombre de Casa de Piedra (Casapedrense), estaría fechada entre el 7º y 5º milenios de nuestra Era. Más tarde aparecen otras industrias diferenciadas por los arqueólogos sobre todo por la forma de sus puntas y la adición de nuevos elementos. Primero hacen su aparición las puntas de forma lanceoladas y triangulares, que sin duda pertenecían a una vieja tradición que bajó desde el N.; posteriormente aparecen otras puntas con una espiga más o menos rectangular

y limbo triangular. Pero repetimos que los cambios son sólo formales, ya que los hábitos de vida no variaron fundamentalmente.

En todo este largo lapso, las influencias de los pueblos agricultores, fabricantes de cerámica y tejedores que poco a poco instalaron en el N.O. argentino un nuevo género de vida hacia el 500 a.C., fueron quizás las que tuvieron mayor impacto en la cultura de los pueblos patagónicos, aunque es posi-



Fig. 8.—Pintura rupestre en color rojo. Abri-go rocoso del Rio Pinturas; noroeste de la provincia de Santa Cruz. Altura del original 15 cm.

nidas por una economía cuya dependencia directa de la naturaleza imponía un modo de vida muy definido.

Hacia la época de la conquista europea se distinguían en Patagonia varias etnias distintas, ya por adaptación a diversos nichos ecológicos, ya por haber sufrido diferentes influencias históricas. La Patagonia continental estaba habitada por los Tehuelches, subdivididos en Gennáken o Tehuelches del Norte y Tzónecas o Tehuelches del Sur. En la cordillera neuquina, los grandes bosques de araucarias cobijaban y proveían buena fuente de recursos a una etnia de rasgos originales propios, cuya arqueología está aún por hacerse: los Pehuenches Primitivos. En el interior de Tierra del Fuego se hallaban los Onas, originalmente emparentados con los Tehuelches, de los que eran quizás la rama más antigua. En la zona de canales y fiordos merodeaban los grupos canoeros, recolectores marinos designados con el nombre de Yaganes.

6.1.1. CLASIFICACIÓN.

En el prolongado lapso de muchos milenios el arte rupestre de Patagonia sufrió lógicamente diversos cambios, ya por su propia dinámica interna, ya por influencias de culturas más o menos alejadas. Se hace entonces necesaria una sistematización que permita establecer las diferentes modalidades o estilos que sucedieron en el tiempo. Esto han intentado las investigaciones recientes, pero por supuesto que toda clasificación está supeditada al cambio que imponen los nuevos hallazgos y al enfoque particular de cada investigador. No hay duda de que tanto desde el punto de vista arqueológico como para una adecuada valoración estética, el conocimiento de esas clasificaciones es de gran importancia.

Un problema planteado casi desde la iniciación de estos estudios es el de la designación que debe darse a las diferentes modalidades del arte rupestre patagónico.

El uso ha consagrado el nombre de "estilos", aunque es de hacer notar que algunos de los "estilos" solo se diferencian por las variantes técnicas usadas en la ejecución

de los petroglifos o por la temática representada; incluso se trata de simples variaciones del tamaño de las figuras. Estos elementos tomados aisladamente no responden al verdadero concepto de estilo, sobre todo si consideramos el término desde el estricto punto de vista estético. Haremos una rápida revista de las principales modalidades, "estilos" o cánones del arte rupestre patagónico, agrupaciones que tienden a contemplar, por ahora, la solución de problemas arqueológicos más que estéticos.

La primera clasificación sistemática comprendía siete "estilos" con sus diferentes temas y modalidades características, que a su vez representaban variantes de espacio y tiempo. Los últimos trabajos tienden a elevar a diez y seis el número de estas subdivisiones,⁹ que sin duda tienen interés desde el punto de vista científico, ya que presuponen un cuidadoso análisis y la posibilidad de una mejor distribución de los "estilos" en tiempo y espacio; sin embargo, dado el carácter general de este capítulo, trataremos de ofrecer solo una apretada síntesis de esas clasificaciones.

Antes de describir los distintos "estilos", es importante mencionar que éstos pueden agruparse en tres etapas fundamentales, agrupación de carácter provisional que puede servir, sino como esquema de un proceso, por lo menos como síntesis didáctica.

La primera etapa, que puede designarse como arcaica o temprana, comprende el "estilo de negativo de manos", los motivos geométricos simples y las escenas seminauralistas. La segunda etapa o intermedia se caracteriza por la incorporación de la técnica del grabado, junto con la aparición de nuevos motivos. La última etapa, o tardía, ofrece diversas modalidades pictográficas caracterizadas por temas geométricos y ornamentales.¹⁰

Una conclusión que resulta del análisis de esas etapas es que no se advierte entre ellas ninguna relación genética o evolución interna de los "estilos". Estos, cuando tenemos en cuenta la ubicación temporal que se les asigna, muestran muy poca relación entre sí. Los negativos de manos jamás pudieron dar origen al "estilo de escenas" ni éste al de grabados o de pisadas, de los que



Fig. 9.—Silueta humana en color rojo. Pintura rupestre en un abri-go rocoso del Rio Pinturas; noroeste de la provincia de Santa Cruz. Altura del original 12,5 cm.

a su vez no pudo originarse el "estilo de grecas". Se pasa de la reproducción mecánica de un contorno natural (manos) a escenas más o menos naturalistas y de éstas a composiciones abstractas sin transiciones observables.

Bien podría ser que el "estilo de escenas" haya sido precedido por otro más simple en que se reproducían de manera esquemática figuras de hombres y animales aislados. Con todo, no se alterarían, en lo fundamental las observaciones que preceden. La explicación más plausible sería entonces que el desarrollo del arte rupestre se debería a influencias externas repetidas en el tiempo. Pero nos queda el interrogante del por qué el largo lapso sin cambio de muchos estilos y la persistencia de la mayoría de ellos, hasta épocas históricas.

6.1.1.1. Impronta de manos o "estilo de negativos" (Fig. 2).

Como se ha señalado alguna vez, más que un verdadero "estilo" se trata de la reproducción casi mecánica de una mano humana colocada sobre la pared desnuda de la roca, a cuyo alrededor se esparcía un pigmento mineral de color de manera que quedaba claramente delimitado su contorno.

La pintura se aplicaba soplando a través de un canutillo, resultando el "negativo" de la mano.

Tuvimos ocasión de vivir muchos días en una caverna de la provincia de Santa Cruz cuyas paredes estaban totalmente cubiertas con estas imágenes de manos policromas. Al escaso fulgor de las hogueras nocturnas, al vivo movimiento titilante de las llamas, estas manos parecían un remoto y extraño mensaje del pasado. Jugando sobre la superficie de colores brillantes, llenaban el ámbito



Fig. 10.—Silueta humana de carácter fálico (?). Pintura rupestre en color rojo. Abrigos rocosos del Río Pinturas; noroeste de la provincia de Santa Cruz. Alto del original 13 cm. Relevamientos de Dn. Domingo García y del autor, 1949.

de la gran caverna con una indescriptible sensación de milenarismo retorno. Era la sugerencia evocadora nacida en la repetición de la más simple imagen que puede crearse: la de una mano humana abierta en el vacío, extendida en plegaria, en adólos o simple juego.

Sin embargo, todas estas reflexiones no pasan de ser proyecciones de nuestra propia perspectiva actual, racionalizaciones o sugerencias nacidas de nuestros propios moldes culturales o de nuestra imaginación. Muy poco o nada tiene que ver este género de recreaciones nuestras con el impulso que in-

citara al pintor primitivo; su finalidad, veremos más adelante, era totalmente distinta y estaba, con toda probabilidad, muy lejos de este tipo de especulaciones. Desgraciadamente estas especulaciones son harto frecuentes entre muchos intérpretes del llamado "arte primitivo" en los que se mezclan, sin delimitar los campos, los sentimientos y emociones personales con el juego literario.

La mano que aparece con mayor frecuencia es la izquierda; como seguramente el que realizaba la tarea de esfumado-colorido era el mismo individuo, se desprende que utilizaba habitualmente para mantener la dirección del canutillo y esparcir el color, su mano derecha. El mayor número de manos corresponde a adultos y algunas a niños. Existen escasos ejemplos de mutilaciones de los dedos, pero es difícil saber si se trata de mutilaciones voluntarias de origen ritual o bien si esas mutilaciones reconocen otras causas.

Ya hicimos referencia a que en algunas cuevas los negativos de manos se cuentan por centenares mientras que en otras, por el contrario, sólo se hallan unos pocos. Con escasa frecuencia ocurren manos reproducidas en "positivo", es decir la impronta dejada por toda la mano, después de haberla embebido en pintura. También son excepcionales las figuras de pies, como las encontradas en un sitio de la provincia de Neuquén donde se hallan diez y seis reproducciones.

Fuera de los dos motivos básicos antes mencionados, el canon o "estilo" de manos comprende algunos elementos geométricos asociados, constituidos por puntos aislados o líneas de puntos, círculos, cruces y huellas de guanaco, avestruz y puma. Este último motivo está formado por un círculo central y otros círculos más pequeños que rodean al principal, llegando a formar una curiosa figura de "roseta".¹¹

Es muy probable que a los rasgos pasados en revista haya que agregar los numerosísimos "puntos" o discos multicolores de 3 a 5 cm de diámetro que se hallan en el techo o paredes de algunas grutas o cavernas como la del Cañadón Charcamac. Como estos puntos aparecen hasta una altura de 7 a 8 m, es posible que hayan sido realizados

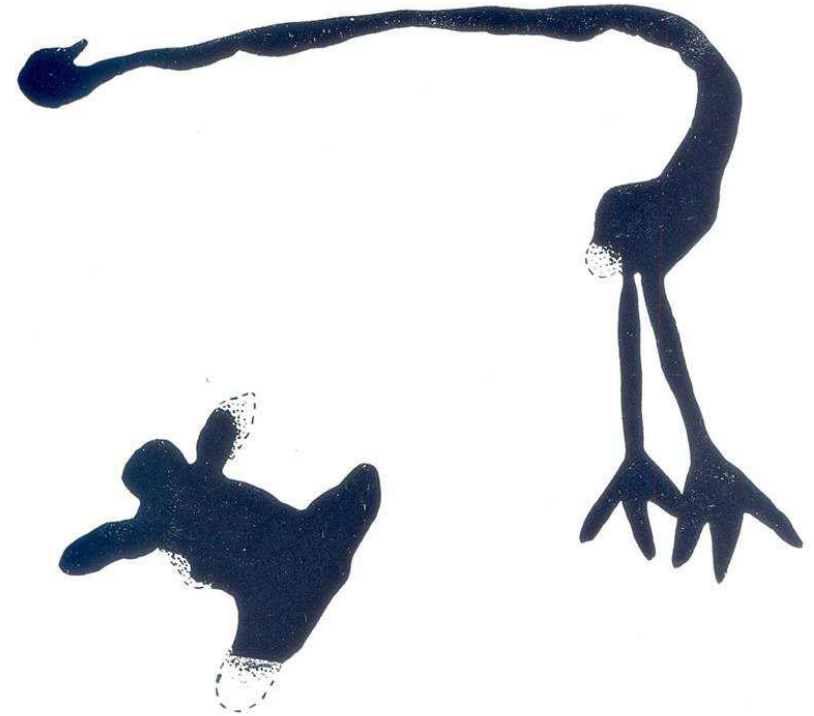


Fig. 11.—Silueta humana y ñandú. Pintura rupestre de color rojo. Abrigos rocosos del Río Pinturas; noroeste de la provincia de Santa Cruz. Ancho del original 21,5 cm. Relevamientos de Dn. Domingo García y del autor, 1949.

mediante proyectiles, cuyas puntas llevaban una mota de lana empapada en color, disparados hacia lo alto del techo de la caverna mediante la tiradera o el arco. ¿Qué extraño significado tenían estos disparos coloreados? El misterio de la extraña costumbre acrecienta su interés cuando sabemos que existen casos similares en otras cavernas de América.¹²

Los colores más usados en la reproducción de los negativos de manos son: ocre, negro, rojo, blanco y verde.¹³ Geográficamente el estilo abarca la mayor parte de las provincias de Chubut y Santa Cruz, situada entre los ríos homónimos. Las manos más antiguas se habrían dibujado hace unos diez milenios, según acotamos en otro lugar, datos que parecerían confirmar los hallazgos arqueológicos más recientes.¹⁴ La costumbre persistió posiblemente hasta épocas históricas.

No han llegado hasta nosotros noticias directas del motivo por el cual los indígenas

reproducían estas figuras en las paredes de las cavernas y abrigos. Musters, viajero inglés que recorrió la Patagonia en la segunda mitad del siglo pasado y dejó un ilustrativo relato de su viaje, describe una ceremonia que quizás podría vincularse con la costumbre de estampar las huellas de manos.¹⁵

En Australia, las figuras de manos se dejan estampadas en las paredes de las cuevas sagradas como sello y testimonio personal de la visita al sitio de los que cumplen con un ritual establecido.¹⁶ En Nueva Guinea, en cambio, las improntas están relacionadas con la inmigración de los ancestros.¹⁷

Otros autores señalan el carácter espontáneo con que los niños dejan la impronta

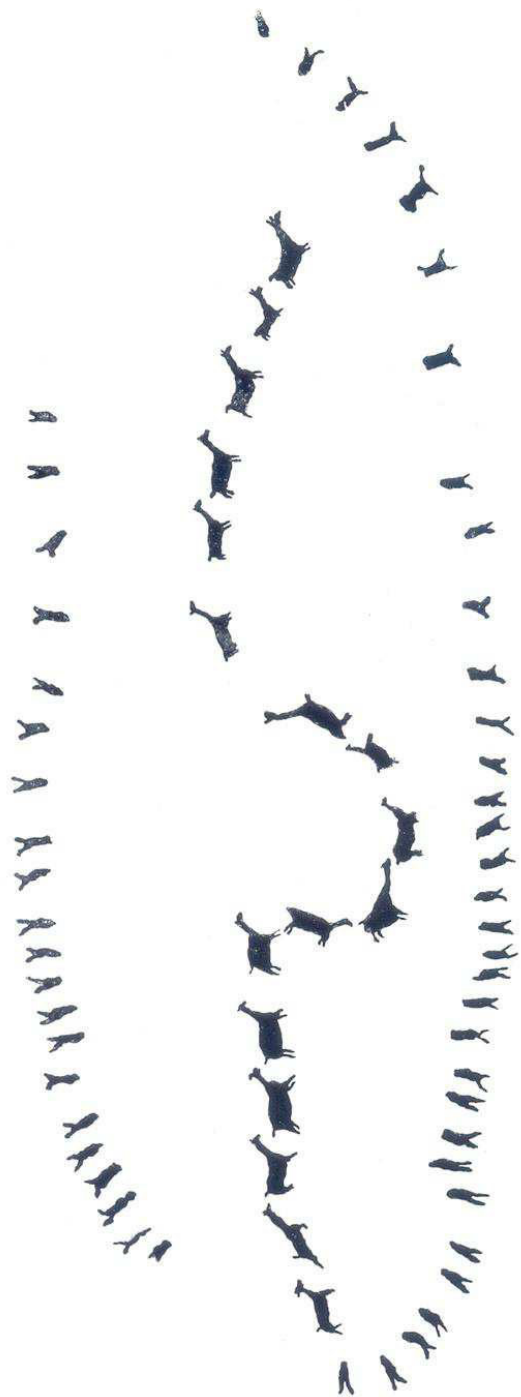


Fig. 12. — Grupo de cazadores cercando una manada de guanacos. Obsérvese la posición invertida de las figuras de la fila superior. Escena pintada en color amarillo. Abrigo rocoso del Río Pinturas; noroeste de la provincia de Santa Cruz. Ancho total del original 153 cm. Releñamiento de Raúl A. Recto y del autor, 1949.



Fig. 13. — Guanacos saltando un obstáculo. Reproducción ampliada de los cuatro primeros guanacos de la figura 12.

de sus manos en el barro fresco o en la arena húmeda, gesto en el cual habría que buscar el origen de la costumbre. Como se ve, los motivos que podrían originar la producción de estas figuras son muy variados y es difícil, sino imposible, decir a ciencia cierta cuales fueron los cambios de significado que la curiosa costumbre sufrió a lo largo de tantos milenios y a través de tantos pueblos.

Un viejo problema se plantea a los estudiosos de las ciencias antropológicas, problema que se repite con numerosos ítems de la cultura: ¿la costumbre de estampar los negativos o positivos de manos de los patagones, procede de lejanos orígenes paleolíticos y se mantuvo a través del tiempo o fue objeto de una "reinvención", de una nueva creación local? No existen pruebas definitivas en apoyo de una u otra alternativa; las respuestas obedecen a formulaciones personales o de escuelas. Personalmente no puedo dejar de mencionar un caso sumamente ilustrativo que difícilmente será descrito, por lo que queremos recordarlo.

Hace más de una década, a poco tiempo del comienzo de las excavaciones y reconstrucción de las famosas ruinas mayas de Tikal, en el interior de una de las más altas pirámides vimos sobre un dintel la impronta de una mano en negativo, reproducida como pudo estarlo en cualquier caverna de Patagonia. No creo que los mayistas prestaran demasiada atención a esa figura, ya que se trataba simplemente de uno de los tantos elementos que los pueblos de la selva dejaron en los templos mayas, después de que estos fueron abandonados en el siglo IX. Desde esa época, desaparecida la élite sacerdotal maya, los templos fueron ocupados por grupos humanos de cultura elemental que los usaron como cavernas, inclusive

para sus ritos y ceremonias. Las posibilidades de que esos grupos conservaran costumbres "paleolíticas" eran más que remotas.

Otro ejemplo del todo análogo se da en las ruinas de Tiahuanaco. Allí los grandes bloques de piedra labrada de Puma-Punku sirvieron para grabar sobre ellos toscos petroglifos cuando el templo cayó en ruinas, seguramente después del año 1300-1400 d.C.

6.1.1.2. "Estilo de escenas" o naturalismo dinámico (Figs. 3, 12, 13, 14, y 15).

Estas escenas se encuentran en una extensión geográfica reducida. Con ella estaríamos en presencia de un verdadero estilo de arte rupestre, que evidencia sin duda la más alta calidad estética y que ha sido denominado "estilo de escenas", de "pinturas semi naturalistas" o "naturalismo dinámico".¹⁸

El autor descubrió, en compañía del investigador Dr. Federico Escalada, los primeros ejemplos conocidos de este estilo en Abril de 1949.¹⁹

El estilo se caracteriza por la representación no ya de figuras aisladas, sino de verdaderas composiciones o escenas de conjunto, entre las que se conocen cacerías de guanacos por cerco (según las prácticas de los patagones antes de entrar en posesión del caballo); escenas de rastreo y persecución de los mismos animales; composiciones en las que la temible "bola perdida", arma de caza y de guerra aparece dirigida hacia los animales que huyen.

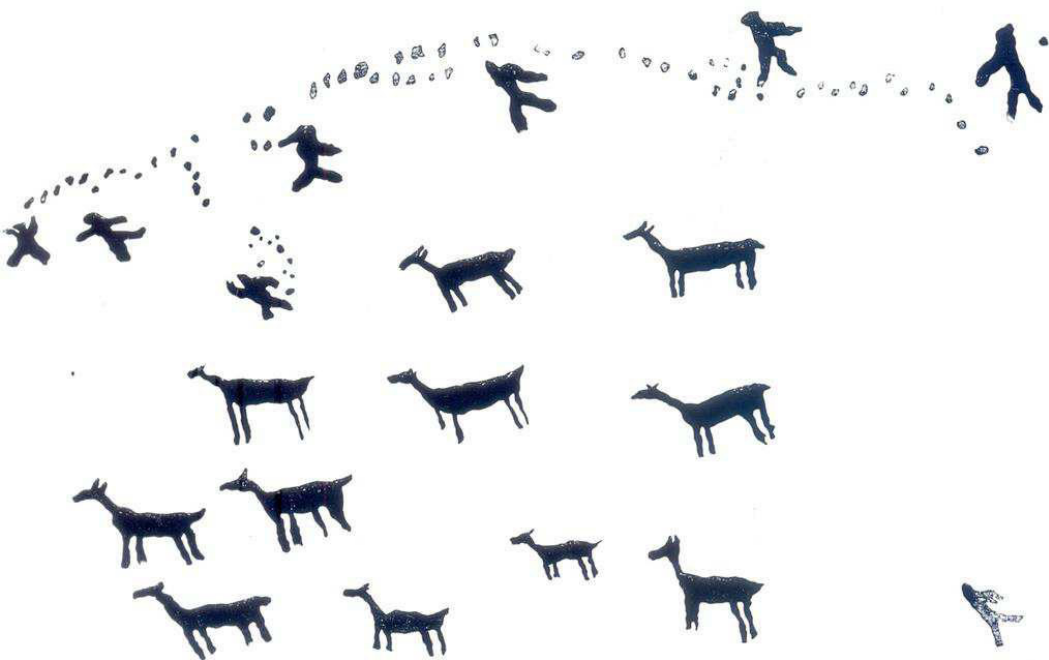


Fig. 14. — Escena de guanacos cercados en la que los cazadores parecieran tratar de separar los adultos de las crías. Pintura rupestre de color rojo. Abrigos rocosos del Río Pinturas; noroeste de la provincia de Santa Cruz. Ancho total de la escena 195 cm. Relevamientos de Dn. Domingo García y del autor, 1949.

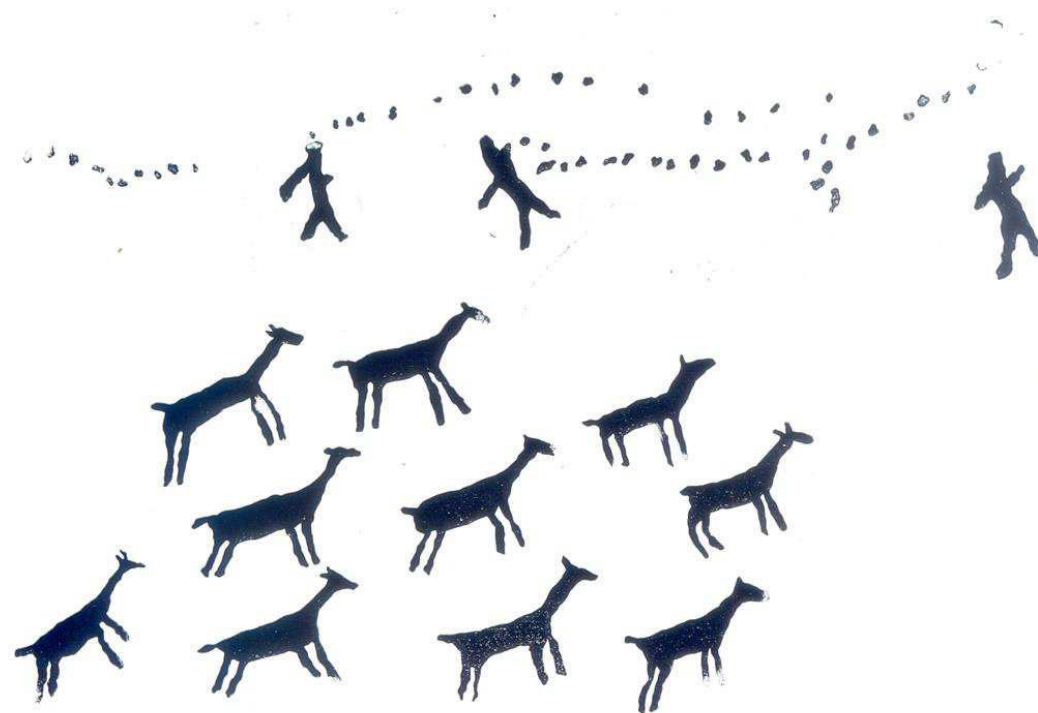
Una escena presenta un conjunto de personajes danzando; se trata con toda probabilidad, de los bailes ceremoniales con sujetos enmascarados que encontramos en toda la América autóctona y tendría un sentido profundamente religioso "... en las que las energías físicas puestas en acción sustituyen al verbo hasta convertir la danza en principal oración", al decir de Westheim (Fig. 15).

Además de los grupos mencionados existen otros de composición más simple, como guanacos hembras preñadas o alimentando a sus crías, ñanduces acompañados de sus charabones, manadas de animales pastando,

etcétera. Se ha atribuido a estas escenas una antigüedad de varios milenios pero trabajos recientes de investigación las colocarían en épocas más tardías.²⁰

Los colores más usados son el rojo, negro y blanco. Los únicos sitios en los que han aparecido estas escenas hasta ahora forman un núcleo muy definido en el cañadón Charcamac y en la Estancia Alto Río Pinturas de Santa Cruz.²¹

De entre todas las escenas conocidas sobresale una de la Estancia Sumich, del Alto Río Pinturas, realmente deliciosa por la ingenuidad, esquematismo y movimiento de algunas de sus figuras componentes. Se trata de una escena de caza pintada en amarillo en la que un grupo de 17 guanacos está cercado casi enteramente por dos grupos opuestos de 21 y 33 cazadores que estrechan el cerco, ya muy próximos a obtener la presa. Los personajes se representan de manera extremadamente esquemática; son apenas siluetas pintadas con colores planos: un sim-



ple rectángulo o una imagen alargada algo irregular representan el cuerpo, dos líneas divergentes las piernas; no hay indicación de cabeza. Es posible que esta sea la mayor simplificación que podría lograrse de la imagen de los patagones envueltos en sus largos quillangos de cuero, imagen familiar que el pintor indígena trasladó a su fresco parietal pese a que, según se sabe, en las cacerías se quitaban sus mantos a fin de tener mayor soltura en los movimientos. Así pergeñados, los personajes se interpretan como cazadores por su posición en la escena, mucho más que por su imagen. Por contraposición, los guanacos están diseñados de manera más realista que los seres humanos; con sus lomos arqueados, rectos o convexos según sus movimientos, con los perfectos detalles anatómicos de cabeza, cuello y extremidades, resultan inconfundibles aunque se los observe aislados.

En el relevamiento que hicimos de esta escena (reproducidos en varios artículos

que tratan este tema), no se puede advertir que el pintor patagónico utilizó la accidentada pared de la caverna donde dejó su obra, no como un lienzo plano, sino como un verdadero "campo natural". Es decir que las salientes, filos y depresiones que presenta la pared de roca se usaron como si fueran los accidentes propios del terreno donde ocurrió el cerco y cacería final de los guanacos. Esto resulta claro cuando se observan los cuatro primeros animales comenzando a contar desde la izquierda. En este lugar de la escena hay una pronunciada saliente de la roca, difícil obstáculo que, supuestamente, deben sortear los guanacos reproducidos en plena carrera. El primero de ellos está preparándose para saltar el accidente, mientras el segundo está admirablemente captado en la agilidad del esfuerzo total en el momento de sobrepasar el obstáculo. Sus patas delanteras dobladas, el cuello estirado y la cola vuelta hacia el lomo sintetizan en unos pocos rasgos admi-

rablemente seleccionados, el esfuerzo y el movimiento puestos en el salto. El tercer guanaco está representado con su tren posterior algo más alto que el anterior, captado en el preciso instante en que las patas delanteras tocan el suelo después del salto.

gundo obstáculo en el accidentado terreno. Esta vez se trata de una alta pared representada nuevamente por otra saliente del lienzo parietal, que los animales en carrera sortean haciendo un rodeo. Resulta muy clara la actitud que se ha logrado dar a los

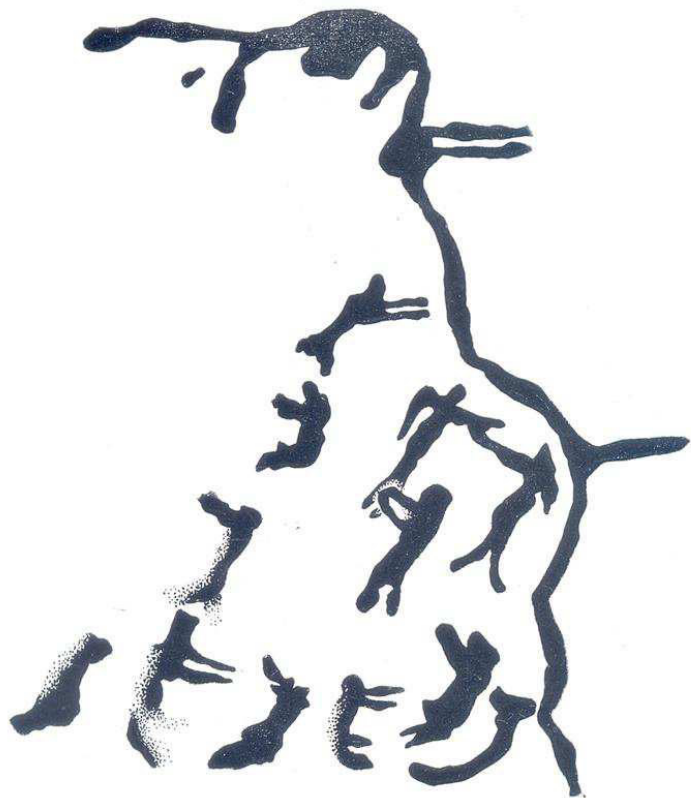


Fig. 15. — Escena de danza (?). Pintura rupestre de color rojo. Abrigos rocosos del Río Pinturas; noroeste de la provincia de Santa Cruz. Ancho del original 22,5 cm. Relevamientos de Dn. Domingo García y del autor, 1969.

El cuarto ejemplar de la secuencia ha sorteado el accidente y se halla ya de nuevo en plena carrera huyendo de sus perseguidores (Fig. 13).

Un poco más adelante, a partir del sexto guanaco, los animales encuentran un se-

animales realizando el correspondiente giro, inclinando el cuerpo y estirando el cuello. No habría podido lograrse con tan pocos medios una tan acabada expresión de actitudes y movimientos, una secuencia tan completa de la acción como la registrada en esta admirable escena. Es indudable que existió un profundo conocimiento del modelo nacido del permanente contacto con el mismo, quedando de manifiesto la capacidad de observación y de síntesis para expresarlos gráficamente. Frente a esta acabada prueba

de captación y de destreza artística, resulta desconcertante la rigidez con que se representa a los cazadores. Sólo unos pocos de ellos muestran las piernas separadas, como si se los hubiera sorprendido en plena carrera; en este caso se los estaría mostrando de perfil, proyección que resulta poco menos que imposible de definir con los escasos elementos de juicio aportados por las figuras.

Otro detalle de gran interés de la misma escena es el curioso e ingenio tratamiento de la perspectiva. Si bien la proporción entre las figuras de guanacos y la de los cazadores del primer plano está mantenida más o menos correctamente, los cazadores de la serie más alejada no sólo tienen el mismo tamaño que los de la primera fila, sino que además el pintor rupestre invirtió por completo la posición de todos ellos ¡colocándolos cabeza abajo! ¿Cuál fue el origen de tan extraña distorsión? Sólo pueden adelantarse distintas hipótesis. Se nos ocurre que el análisis de la posición en que se encontraba el observador respecto a la escena puede dar la clave. Este debió estar situado en un sitio oculto hacia el centro del cuadro. Desde allí el autor contempla toda la cacería con sus detalles de huida y persecución de los animales, que sortean los accidentes del cañadón donde se los ha cercado. Los cazadores del último plano descienden por una empinada ladera hacia el encuentro con los animales. Hay, por lo tanto, dos planos diferentes en altura y distancia con respecto al observador, que emplazado a resolver de alguna manera este detalle en su composición, terminó por reproducir las figuras cabeza abajo, porque desde la posición en que contemplaba a los cazadores más alejados, era el detalle de las piernas el que surgía como motivo más notable y al mismo tiempo más sugerente de la idea del descenso.

En otra escena (Fig. 14) los cazadores se encuentran representados no solo cercando la manada de guanacos, sino también tratando de separar las crías de los adultos. En este caso las siluetas humanas se encuentran representadas con detalles más naturalistas y el esquema de los brazos, situados en diferentes posiciones, contribuye a reforzar la idea de movimiento.

A veces los cazadores, reproducidos a toda carrera, van precedidos por una serie lineal de puntos pintados con el mismo color. Para el artista primitivo, un detalle esencial de la cacería era no sólo el ojeo y el encierro de las presas, sino también el rastreo y el largo recorrido de búsqueda y persecución, indicados mediante la mentada línea de puntos, que claramente indica huellas y por ende, recorrido. Esta manera de reproducir el recorrido mediante indicaciones de "huellas" fue común entre los pintores rupestres y la encontramos en muchas escenas de caza de las cavernas del Cerro Colorado, en el N. de la provincia de Córdoba.

Algunas de las escenas de las cavernas del Alto Río Pinturas muestran un claro sentido mágico. Se trata también de cacerías de guanacos en las que los cazadores no llevan armas de ninguna clase como en las escenas antes descritas. Sin embargo, en primer plano aparece representada una serie de terribles "bolas perdidas", armas de caza y guerra de considerable poder traumático que en la escena se encuentran diseñadas en plena trayectoria hacia la presa, después de ser lanzadas por la mano de un oculto cazador. La intención mágica surge aquí por analogía con ritos propiciatorios de otros pueblos cazadores.

Un conocido etnógrafo relata que en uno de sus viajes por África ecuatorial propuso a sus guías pigmeos una cacería de antílopes. Estos practicaron antes de comenzar la caza lo que debió ser un viejo ritual. Dibujaron en el suelo la silueta de un antílope y luego sobre ella plasmaron las imágenes de los proyectiles que en la cacería real debían alcanzarlos. En la escena descrita en el párrafo anterior el lenguaje simbólico resulta, por analogía directa o por el realismo de las imágenes, muy fácil de apprehender. El problema radica en que muchas veces estos símbolos no son tan directos y su semántica se pierde en imágenes totalmente abstractas y convencionales.

Otra escena, en la que aparecen exclusivamente seres humanos de sexo no claramente definido, se encuentra también en las cavernas del Río Pinturas. Son imágenes de un grupo de individuos cuyas siluetas

aparecen de perfil diseñadas con el mismo rígido esquematismo ya apuntado en los casos anteriores, aunque aquí hallamos algunas indicaciones, un tanto deformadas, de la cabeza. Los cuerpos están curvados y los brazos extendidos hacia adelante; dan la impresión de que se trata de un grupo de bailarines cuyos cuerpos estuvieran fuertemente distorsionados por la danza, mientras mueven los brazos como en un éxtasis final.

También tenemos que mencionar algunas figuras humanas muy esquemáticas, pintadas en blanco y rojo y al parecer vestidas. Los cuerpos presentan la habitual simplificación de un rectángulo dispuesto verticalmente al que se agregan cortos muñones que representan brazos y piernas. Los colores se usaron en forma alternada. Lo que en una pareja aparece pintado de rojo está pintado de blanco en la que sigue. Así en dos de las figuras la mitad del cuerpo es rojo y la mitad blanca en sectores opuestos. Lo mismo ocurre con los adornos cefálicos.

El detalle más saliente, fuera de la bicromía alterna, son los adornos de plumas que llevan en la cabeza. Quizás estas figuras podrían separarse en un grupo aparte de las que aquí estamos considerando, pero a los fines de este libro y dando el escaso número conocido, por el momento se incluyen dentro del estilo de escenas.

Es de notar que todas las figuras humanas del arte rupestre de Patagonia carecen de detalles anatómicos del rostro. Por oposición, las figuras humanas más abundantes del N.O. argentino presentan detalles faciales generalmente bien indicados, que a menudo tienen caracteres fantásticos; el diseño del rostro contrasta pues en ambas regiones. Pareciera que desde el N.O. argentino hacia el Sur, la tradición pictórica del rostro humano dibujado con sus atributos anatómicos desapareciera progresivamente. Quizás existen algunas excepciones, como las figuras humanas de la caverna de "Los Espíritus", en la provincia de Buenos Aires; si bien algunos autores dudan de su carácter antropomorfo.²² En el N. de Córdoba se encuentran todavía algunas figuras con sus caras dibujadas con ciertos detalles, pero esta modalidad desaparece en Cerro Colorado, según veremos más adelante. Allí los

seres humanos se representan, como en Patagonia, de manera muy esquemática, aunque provistos de suntuosos y complejos tocados, amén de sus armas, aunque sin llegar a la calidad y complejidad de algunas figuras del N.O. argentino. En Córdoba encontramos otro nivel quizás intermedio, de desarrollo cultural y socio-político.

6.1.1.3. Pinturas geométricas simples.

Esta modalidad era incluida en el "estilo de manos" tratado en primer término. La circunstancia de haberse encontrado sitios en que estas figuras aparecen en forma independiente, poniéndose en relieve no sólo sus diferencias formales sino muy posiblemente también diferencias cronológicas, hace que se las separe en un grupo propio.²³ Por el momento se las ha encontrado en cavernas de las provincias de Santa Cruz, de Chubut y del Sur de Chile.

Este "estilo podría definirse por los siguientes elementos: ...punteados, trazos lineales cortos, apareados, del ancho de un dedo o más finos, series de trozos lineales en número variable y de longitud también variable y de un solo color; series de paralelas relativamente largas de colores alternos, rojo con negro (podrían ser otros colores), de trazos del ancho de un dedo; franjas anchas (3 a 6 cm) de rojo bordeado de negro o viceversa; campos formados por trazos paralelos de diferentes longitudes; serie de trazos paralelos atravesados por una perpendicular; figuras antropomorfas esquematizadas muy simples y zoomorfas en el mismo estilo; algunos signos simples o concéntricos; círculos radiados; círculos o cuadrados con una cruz interior; cuadrados en series; arcos ojivales; signos en forma de herradura; pisadas esquemáticas tipo rastro de avestruz; algunos trazos largos y anchos y escasos signos lineales compuestos, probablemente de inspiración espontánea".²⁴

Parece evidente que algunos elementos geométricos muy simples acompañan a los negativos de manos casi desde sus comienzos. Posteriormente esos motivos pudieron devenir más complejos y variados. El problema radica en definir en qué momento la complejidad y diferenciación de los motivos

estuvo suficientemente definida como para que se la pueda caracterizar como un "estilo" independiente. El significado de este estilo "...por el carácter abstracto del mismo es uno de los más difíciles de establecer, si es que algún día puede arribarse a alguna conclusión en este sentido".

6.1.1.4. Grabados de huellas o pisadas.

Los pueblos cazadores viven en íntimo contacto con los animales que cazan, de manera que tienen un conocimiento acabado de sus rasgos y costumbres, que comienza en la niñez y se acrecienta con el transcurso del tiempo, implicando entre otros muchos aspectos, el rastreo previo y el cerco de los animales. Por eso el cazador tiene un conocimiento exacto de los mínimos detalles de las huellas de los animales. Los ejemplos que nos dan las crónicas sobre la capacidad de los indígenes de nuestras llanuras de "rastrear" y seguir a los ciervos durante días y días son muy claros y demostrativos. Después de la conquista perduró la habilidad de los rastreadores y son varios los personajes maestros en estos menesteres, como el Calibar que incorporó la literatura nacional. Cualquiera que haya vivido en nuestras campañas pampeanas o en las serranías del N.O., conoce alguna anécdota ilustrativa.

Para el indígena la huella no es una "parte del animal" a la que pertenece, es el animal mismo, según la transposición frecuente en muchos pueblos, que toman la parte por el todo; esta creencia sobrevive en la actualidad en el rechazo a dejarse fotografiar que manifiestan muchos indígenas o mestizos de la región andina.

Por estos motivos no es extraño que junto con las figuras y estilos más o menos naturalistas y representaciones directas del modelo, se encuentren las huellas o rastros de animales en contextos cuyos significados seguramente varían, pero manteniendo el mismo concepto básico de que si bien "...violan la realidad" lo hacen en beneficio de "...una realidad más profunda".

Estos motivos de huellas presentan una modalidad técnica que en el momento de su introducción, significó una innovación importante, pues la gran mayoría de los

mismos no están pintados sino grabados en la roca, es decir se trata de petroglifos hechos mediante un trabajo de picado relativamente superficial. Los motivos característicos son "... los rastros de felinos, de avestruz y guanaco (estos últimos a veces formando huellas o sucesión de rastros), los círculos, círculos concéntricos y círculos con cola, además de líneas sinuosas caprichosas. Otros motivos que deben incluirse

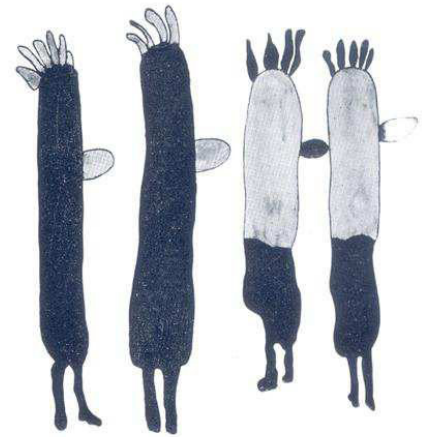


Fig. 16.—Siluetas humanas pintadas en rojo y blanco. Cueva de las Manos Pintadas, Cañadón Charcamac, Río Pinturas; noroeste de la provincia de Santa Cruz. Altura del original 14,5 cm. Relevamiento de Dn. Domingo García y del autor, 1949.

dentro de este grupo son las representaciones de pies, los lagartos o matuastos y algunas pocas figuras antropomorfas.²⁵ Habría que agregar los motivos tripartitos que se parecen las huellas del ñandú o bien puntas de proyectiles y líneas onduladas, que quizás son las huellas reptantes de ofidios.

Un motivo de este grupo ha sido objeto de controversias. Se trata de un elemento más o menos semicircular o en forma de U cuyas dos verticales tienen una separación variable; algunos autores lo han considerado como representación de la pisada de caballo, por lo que sería posterior a la conquista europea ya que se descarta por completo que pueda tratarse del caballo

autóctono. Otros investigadores consideran esos diseños como formas abreviadas de otros más complejos que denominan "laberintos".²⁶

Dentro del grupo de grabados o petroglifos se pueden considerar algunas subdivisiones. Una de ellas es el "grabado simple fino", caracterizado por estar hecho con un instrumento de punta muy fina. Otra variedad es el "grabado de paralelas", que aparece en el yacimiento de Colomichicó (Neuquén) y cuyas formas más comunes son paralelas simples o múltiples, rectas o curvas.



Fig. 17.—Siluetas humanas (?) curiosamente perfiladas. Pinturas rupestres en color rojo. Abrigos rocosos del Arroyo Feo, afluente del Río Pinturas; noroeste de la provincia de Santa Cruz. Alto de la figura de la izquierda 8,5 cm. Relevamientos de Dn. Domingo García y del autor, 1949.

Los sitios principales de esta modalidad se extienden a lo largo de toda la Patagonia, desde el Centro de la provincia de Neuquén hasta el río Santa Cruz en la provincia homónima; aparecen también en las provincias de Córdoba y del N.O. argentino, desde donde influyeron a la Patagonia.

6.1.1.5. "Estilo de grecas" o geometrismo complejo.

Es un "estilo" que posee motivos bien definidos y característicos, que en cierta forma rompe de una manera más o menos brusca con las tradiciones pictóricas preexistentes, indicándonos la presencia de nuevas corrientes culturales que influyeron sobre los pueblos patagónicos. Es posible que estas nuevas corrientes trajeran una serie de elementos, a menudo decorados, que eran desconocidos hasta entonces en Patagonia, como hachas, tembetás (adornos labiales) y pla-

cas grabadas.²⁷ Buena parte de la decoración geométrica que ostentan estas piezas, aparece reproducida en el arte rupestre y la artesanía de decoración del cuero, lo que en conjunto significa un notable cambio de los cánones artísticos utilizados, un verdadero jalón dentro del arte de Patagonia.

Los motivos básicos de este estilo están ejecutados con mano firme y segura, lo que revela una larga práctica en la ejecución de estos diseños; esto no quita que al lado de los de mejor factura, existan también aquellos de pobre técnica y desigual ejecución, producto de la mano de un principiante o remedo empobrecido de los modelos originales.

Gran número de cavernas o abrigos con diseños de este estilo se hallan en el norte de la Patagonia desde el río Negro hasta el centro de la provincia de Chubut, con prolongaciones a lo largo de la cordillera de la provincia de Santa Cruz, hasta el lago Argentino.

Los motivos de este "estilo" son fundamentalmente rectilíneos y la compleja composición resulta de combinar en muy distintas posiciones algunas "unidades mínimas", entre las que predomina netamente el conocido "motivo escalonado" utilizado en el arte precolombino de toda América y muy especialmente en el área Andina a partir de las culturas Preclásicas o agro-alfareras más antiguas del continente.

La distinta posición del motivo escalonado en el espacio, su combinación con otros motivos rectilíneos simples como cruces, rombos, líneas almenadas, rectángulos o cuadrados o aun con motivos curvilíneos —como círculos con puntos— genera una gran variedad de diseños sin perder su sello inconfundible. Estos diseños pueden desarrollarse sobre las paredes rocosas sin tener límites precisos, o bien pueden estar enmarcados por líneas rectas, quebradas u onduladas. Los primeros forman con cierta frecuencia una línea compleja continua, que al volver sobre sí misma en cuidadoso paralelismo, deja un espacio intermedio abierto a manera de laberinto.

Un detalle de interés de este "estilo" es la frecuente combinación de colores; generalmente predomina el rojo, pero se usan también el amarillo, verde y verde azulado; este último sería de utilización más reciente que los anteriores. En la sierra de Apas, en los límites de Chubut y Río Negro, se descubrió una serie de pinturas de este "estilo", de una "belleza extraordinaria, inexpresable",²⁸ ejecutada en ocho colores o tonos diferentes.

Nosotros englobamos dentro de este "estilo" otros que a los fines de la arqueología pueden considerarse en forma independiente, tales como el "estilo geométrico complicado", el de "miniaturas de grecas", el "geométrico negativo" y el de "figuras en Z".²⁹

El origen, función y relaciones de este "estilo" en el arte de la Patagonia, ha provocado una serie de controversias. Sin embargo, el proceso de investigación tanto en el N.O.

argentino como en Patagonia, va aclarando mucho de los puntos oscuros.

No hay dudas de que este "estilo" integra con pocas variantes un todo, tanto en las expresiones del arte parietal, como en la decoración de una serie de objetos que enumeramos antes, teniendo similitudes con los motivos decorativos de los tejidos araucanos.

Ahora bien, el origen de algunos de esos objetos, como las hachas de piedra decoradas con motivos grabados o a veces pintados, debe buscarse en las culturas del Periodo Temprano del N.O. argentino, donde las hachas esculpidas o decoradas, tuvieron sin duda un importante rol simbólico y ceremonial. El tembetá o adorno labial aparece en las culturas del mismo período, especialmente en las de Condorhuasi y Ciénaga. También el motivo escalonado es fundamental en la decoración de buena parte de los ceramios policromos Condorhuasi,²⁹ aunque también se lo encuentra en los diseños de la cerámica gris grabada de la facie más antigua de esta cultura, que se remonta hacia comienzos de la e.C. o aún algo antes.

Muchos de los motivos de las pinturas rupestres de este estilo son idénticos a los de las placas y a los diseños decorativos policromos de los cueros pintados, según adelantamos al comienzo de este capítulo. Todo parecería indicar entonces, que a partir del mencionado período, las culturas nombradas irradiaron las influencias culturales que originaron el "estilo de grecas" o "geométrico complejo". Vale decir que los motivos que decoraban la cerámica o los textiles de aquellas culturas se incorporaban a los elementos preexistentes, como los cueros pintados, que enriquecieron considerablemente su vocabulario artístico; también se incorporaron a la decoración de las hachas y de las placas grabadas.

Hasta ahora se hacía derivar estas influencias de la cultura de la Aguada (650-850 de la e.C.). Pero según veremos en el capítulo respectivo, Aguada se caracteriza por un estilo predominantemente figurativo, creador de figuras naturalistas y con frecuencia fantásticas, que nunca pudo dar origen al estilo de grecas. Es cierto que Aguada posee también elementos geométricos rectilíneos que incorporó de las culturas del Periodo

Temprano que la precedieron, pero estos motivos están en proporción mínima en relación con los figurados. Es, por lo tanto, en la cultura de Ciénaga y muy especialmente de Condorhuasi, de comienzos de la e.C., donde pueden buscarse las influencias que llegaron a Patagonia dando origen al "estilo de grecas". No hay duda de que fueron los patagones del norte los primeros en recibir estas influencias evidenciadas en diversos rasgos de su cultura.

Queda aquí planteado un problema no definitivamente resuelto: en qué medida los araucanos influyeron posteriormente, ya en épocas históricas, no sólo en el arte rupestre de Patagonia sino en todas las demás expresiones artísticas y artesanales. Ahora bien, los araucanos parecen tener una serie de elementos culturales cuyo origen debe buscarse igualmente en el N.O. argentino (ver nota 27). De modo que el problema consistiría en tratar de determinar qué es lo que llegó directamente desde el N.O. argentino sin pasar la cordillera —corriente que evidentemente fue la más antigua— y qué es lo que vino a través de los Andes traído por el pueblo mapuche. Quizás la diferencia estilística del denominado "estilo de miniaturas" podría indicar parte de esta subdivisión, pero el problema se halla lejos de estar resuelto.³⁰

Finalmente, en el acápito de relaciones y orígenes, no puede dejar de mencionarse las grandes similitudes, y hasta correspondencias perfectas, que existen entre los motivos del estilo de grecas con los de la alfarería grabada y las esporádicas placas que se encuentran en la región del Litoral. También son notables las similitudes con los pocos ejemplos conocidos del arte rupestre del Uruguay.³¹ Por desgracia carecemos de una estricta cronología arqueológica para las culturas del Litoral y las pictografías uruguayas. Por lo tanto es difícil decir desde dónde salieron las influencias culturales y si las expresiones similares del Litoral y Patagonia obedecen a una raíz común en el N.O. argentino, o bien si las similitudes radican en una problemática más compleja en la que se conjuga esta posibilidad con una secundaria que implica mutuas influencias entre las dos regiones. De cualquier

manera es interesante apuntar que hasta ahora los fragmentos de alfarería procedentes del N.O. hallados en sitios más meridionales, no pasan del Sur de Mendoza; mientras que es común el hallazgo en Patagonia de alfarería que por sus características técnicas, su forma y su decoración, responden a tipos inconfundiblemente litoraleños.³²

Con respecto al posible significado del arte rupestre en general y al estilo de grecas en particular, son muy interesantes algunas comprobaciones etnográficas recientes.³³ Los patagones del norte, Gennaken (o *Günina Këna*) asignaban al arte rupestre un carácter sagrado y simbólico al parecer relacionado con Elëngásëm, a quien atribuían la autoría de las pinturas. Elëngásëm sería un "ente terrible contrapuesto a todos los poderes celestiales", un gigante que produce el silbido del viento entre las paredes de los cañadones, el Jefe femenino de los demonios; protegido por una cubierta dura como la cáscara de un armadillo. Sólo puede ser muerto por el rayo; habita la profundidad de las cuevas sagradas, roba las mujeres y los niños y es "dueño de los animales vivientes", cualidad que comparte con muchos seres sobrenaturales conocidos por los pueblos cazadores y que perdura aún en creencias de los agricultores andinos.

Elëngásëm (Elel) se relaciona también con las ceremonias de pubertad de las niñas de los patagones del norte. En estas ceremonias, descritas con muchos detalles por Sánchez-Labrador,³⁴ cobra gran relevancia un personaje escogido al parecer por el shaman de la tribu, que se convierte en el reflejo vivo de la deidad, al que visten con las mejores galas y adornan con atuendos de plumería; este personaje impone su voluntad omnimoda, aún llevando a cabo cruentos designios mientras dura su personificación.³⁵

Las principales ceremonias de la fiesta de Elel se realizan en un toldo grande de cuero "pintado a maravilla". No sería difícil pues, que tanto los quillangos, cueros y toldos tuvieran un especial decorado para la ocasión, con motivos significativos que a su vez aparecerían pintados en algunas de las moradas permanentes de Elëngásëm, es decir en las cavernas.

Dado que el arte rupestre tenía un origen sagrado y ritual, su significado debió ser conocido solo por sus autores —los suamanes— permaneciendo el resto de la tribu ignorante, ya que el carácter sagrado de este arte conspiraba —por acción de diversos tabúes— contra la divulgación de su sentido esotérico. No es de extrañar pues, que desaparecidos los creadores de las pinturas, su real significación se perdiera en el tiempo, perdurando solo un vago recuerdo de su sacralidad. Es posible que ésta fuera la causa de que se atribuyera la autoría de las pinturas a Elëngásëm, cuya importancia era decisiva en el panteón indígena.

Las últimas pictografías que pintaron los artistas indígenas, tanto en Córdoba como en los abrigos del N.O. argentino y en las cavernas de Patagonia, fueron las de jinetes a caballo. Quizá más que ante un contenido sagrado y ritual, que da sustento a buena parte del arte rupestre, estaríamos aquí frente a otra motivación distinta y profana: el impacto histórico del caballo de decisivo valor cultural, inspiró al pintor indígena, y lo llevó a reproducir su imagen. Se trata de imágenes esquemáticas, siluetas realizadas con colores planos, abreviados al extremo sus detalles. Estas figuras humanas y animales no se diferencian de las representadas en las escenas más antiguas. Es decir que los cánones básicos a los que se ajustaba la reproducción de la figura humana o animal o no sufrieron variaciones en milenios o fueron reelaborados de manera similar en distintos momentos.

6.2. CUEROS PINTADOS

Los cueros pintados de las tribus patagónicas son bien conocidos; utilizados, los más de ellos como mantos de uso personal (quillangos), estuvieron, algunos de ellos, finalmente decorados en su parte externa. Otros sirvieron como simples objetos destinados a envolver enseres diversos (Figs. 18 y 19). Obligados a elegir una designación funcional genérica, preferimos el nombre más inclusivo del epígrafe.

Si bien no se conocen ejemplares arqueológicos,³⁶ son muchos los ejemplares etnográficos que se guardan en distintos museos.³⁷ La utilización de mantos pintados

por las tribus del Litoral y Chaco, grupos como los patagones, igualmente marginales, hacen pensar que estos implementos debieron usarse desde muy larga data, por eso, a pesar de su carácter etnográfico no dudamos en incluirlos en este libro destinado al arte precolombino.

Su interés dentro del arte "primitivo" es obvia y ya en la vieja obra de Pijoan, se los incluyó en el volumen pertinente.³⁸ Este interés radica, como bien lo viera uno de sus primeros descriptores³⁹ en el grado de variedad y complejidad en los diseños y en el ritmo y disposición de su vocabulario estilístico, como en la combinación de los colores utilizados. Esta complejidad contradice con el pobre nivel tecnológico de la cultura de los patagones, nivel de acuerdo con su economía parasitaria y con los simples modos de vida que acompañan, por regla general, a ésta.

La preparación de los cueros pintados fue entre los patagones una tarea reservada a las mujeres y su decoración, por lo tanto, una artesanía de exclusividad femenina.

Un detalle que surge de las descripciones conservadas, es que la decoración de los cueros parece haber sido una tarea cumplida simultáneamente, por varias artesanas. Es decir, que a pesar de la regularidad de los diseños que presentan los mantos, la tarea era realizada por distintas mujeres, que trabajaban en colaboración. Dentro de ciertos límites, se trata pues de un arte colectivo, al igual que el que realizan tribus australianas.

La descripción más completa de la preparación de los cueros y de su decoración que conocemos se debe al viajero inglés Masters que en 1869 recorrió Patagonia y convivió con los indígenas durante un año. Transcribimos a continuación su relato. "La ocupación más importante de las mujeres en el campamento era la fabricación de mantas de piel, trabajo que merece una descripción detallada. Se empieza por secar al sol las pieles, estaquillándolas con espigas de algarrobo. Una vez secas, se las recoge para rascarlas con un pedazo de pedernal, ágata, obsidiana, o vidrio a veces, asegurado en una rama encorvada naturalmente de modo que forma un mango. Luego se les