

Leonel Cabrera Pérez

Arqueología
de los espacios simbólicos
Memorias ancestrales
en las piedras del norte de Uruguay



biblioteca**plural**

ARQUEOLOGÍA
DE LOS ESPACIOS SIMBÓLICOS

Memorias ancestrales
en las piedras del norte de Uruguay

bibliotecaplural

Leonel Cabrera Pérez

ARQUEOLOGÍA
DE LOS ESPACIOS SIMBÓLICOS

Memorias ancestrales
en las piedras del norte de Uruguay

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (csic) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la csic, integrada por Luis Bértola, Magdalena Coll, Mónica Lladó, Alejandra López Gómez, Vania Markarian, Sergio Martínez y Aníbal Parodi ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2020.

Producción editorial del equipo de Ediciones Universitarias:
Equipo de Ediciones Universitarias (diseño de interior)
Andrea Duré (diagramación de interior y tapa)
Nairí Aharonián Paraskevaídis, Victoria Zabala (revisión de textos)

© Leonel Cabrera Pérez, 2020
© Universidad de la República, 2023

Ediciones Universitarias,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)
Montevideo, CP 11200, Uruguay
Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906
Telefax: (+598) 2409 7720
Correo electrónico: <ucur@udelar.edu.uy>
<<https://udelar.edu.uy/portal/institucional/comunicacion/ediciones-universitarias/>>

ISBN: 978-9974-0-2025-2
e-ISBN: 978-9974-0-2029-0



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

CONTENIDO

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL, <i>Rodrigo Arim</i>	9
AGRADECIMIENTOS.....	11
INTRODUCCIÓN.....	13

I. Arqueología de los espacios simbólicos: arte rupestre

Cómo acceder a esos otros <i>mundos</i>	24
EL DESCUBRIMIENTO DEL ARTE RUPESTRE PALEOLÍTICO.....	30
Las interpretaciones.....	33
METODOLOGÍAS Y TÉCNICAS.....	44
Estrategias de análisis.....	45
Las técnicas de ejecución.....	47
LAS FORMAS DE REGISTRO.....	52
El proceso de documentación.....	55

II . Arte rupestre en Uruguay

Las interpretaciones.....	70
PINTURAS RUPESTRES DE LA REGIÓN CENTRO SUR.....	73
PIEDRAS GRABADAS DE SALTO GRANDE.....	78
PETROGLIFOS DEL NORTE DEL TERRITORIO.....	90
La región de estudio.....	90
Antecedentes de los estudios de arte rupestre en el norte de Uruguay.....	92
GRABADOS RUPESTRES DEL NORTE URUGUAYO.....	102
Modalidad de registro.....	103
Los sitios.....	104

Características generales y técnicas de ejecución.....	111
Los motivos.....	113
Categorías de análisis.....	114
Visibilidad.....	121
Cronología.....	122
Un patrimonio en alto riesgo.....	124
ARTE RUPESTRE EN LA REGIÓN.....	129
Los modelos generados en el ámbito regional: el <i>estilo de pisadas</i>	130
El concepto de <i>estilo</i>	134
El estilo de pisadas en el marco de las tradiciones del sur del Brasil.....	135
Arte rupestre histórico de la región.....	140
QUÉ MUESTRA AMÉRICA SOBRE ARTE RUPESTRE.....	151
III. Arte rupestre como bien cultural	
El patrimonio cultural.....	158
ARTE RUPESTRE Y TURISMO.....	166
Patrimonio y turismo, ¿socios o enemigos?.....	167
Algunos ejemplos de manejo patrimonial de sitios con arte rupestre.....	168
ARTE RUPESTRE DEL NORTE DE URUGUAY: UN PATRIMONIO EN ALTO RIESGO.....	174
CONCLUSIÓN.....	176
BIBLIOGRAFÍA.....	179

Presentación de la Colección Biblioteca Plural

Vivimos en una sociedad atravesada por tensiones y conflictos, en un mundo que se encuentra en constante cambio. Pronunciadas desigualdades ponen en duda la noción de progreso, mientras la riqueza se concentra cada vez más en menos manos y la catástrofe climática se desenvuelve cada día frente a nuestros ojos. Pero también nuevas generaciones cuestionan las formas instituidas, se abren nuevos campos de conocimiento y la ciencia y la cultura se enfrentan a sus propios dilemas.

La pluralidad de abordajes, visiones y respuestas constituye una virtud para potenciar la creación y uso socialmente valioso del conocimiento. Es por ello que hace más de una década surge la colección Biblioteca Plural.

Año tras año investigadores e investigadoras de nuestra casa de estudios trabajan en cada área de conocimiento. Para hacerlo utilizan su creatividad, disciplina y capacidad de innovación, algunos de los elementos sustantivos para las transformaciones más profundas. La difusión de los resultados de esas actividades es también parte del mandato de una institución como la nuestra: democratizar el conocimiento.

Las universidades públicas latinoamericanas tenemos una gran responsabilidad en este sentido, en tanto de nuestras instituciones emana la mayor parte del conocimiento que se produce en la región. El caso de la Universidad de la República es emblemático: aquí se genera el ochenta por ciento de la producción nacional de conocimiento científico. Esta tarea, realizada con un profundo compromiso con la sociedad de la que se es parte, es uno de los valores fundamentales de la universidad latinoamericana.

Esta colección busca condensar el trabajo riguroso de nuestros investigadores e investigadoras. Un trabajo sostenido por el esfuerzo continuo de la sociedad uruguaya, enmarcado en las funciones que ella encarga a la Universidad de la República a través de su Ley Orgánica.

De eso se trata Biblioteca Plural: investigación de calidad, generada en la universidad pública, encomendada por la ciudadanía y puesta a su disposición.

Rodrigo Arim

Rector de la Universidad de la República

Agradecimientos

Mi agradecimiento a los ayudantes de proyecto, quienes a través del tiempo brindaron su mayor esfuerzo: Nicolás Gazzán, Diana Rosete, Gastón Lamas, María Noël García, Andrés Florines, Óscar Marozzi y Joanna Vigorito. Sin ellos no hubiera sido posible alcanzar los resultados que hoy exponemos. El reconocimiento y agradecimiento a las decenas de estudiantes de la Licenciatura en Ciencias Antropológicas, opción Arqueología, que brindaron su interés y colaboración en los trabajos de campo y laboratorio en los distintos proyectos; en especial, debemos destacar el aporte de Elías Cheda, Ivanna Viazzo, Celeste Martínez y Agustina Cabrera. También debo agradecer de forma particular a la cátedra de Prehistoria de la Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, España y a la doctora Primitiva Bueno por su constante y paciente apoyo y por las largas discusiones e intercambios.

Introducción

En los últimos años se ha conocido en Uruguay un muy alto número de grabados rupestres (petroglifos) que han conformado nuevos sitios de interés arqueológico. Por este motivo, nuestro territorio pasó de prácticamente carecer de tales manifestaciones prehistóricas a constituir uno de los exponentes más significativos dentro del continente. Estos grabados abren una ventana de singular interés al pasado del territorio, pues aportan contenidos simbólicos complejos que nos enfrentan a un amplio espacio de comunicación pretérito que, con seguridad, preocuparán y ocuparán a generaciones de profesionales universitarios en un futuro más o menos próximo.

El arte rupestre ofrece documentos que encierran visiones sensibles y emocionales de sociedades pasadas, que ilustran relaciones con el territorio, con las poblaciones de cada época, con los conflictos entre los hombres y los de estos con el más allá. Son expresiones de las cosmovisiones e ideologías que, aunque hoy nos resultan incomprensibles —ya que no conocemos los códigos que le daban coherencia y sentido—, tuvieron el cometido de darle orden a la realidad de su tiempo. El arte rupestre es el producto de valores y visiones del mundo compartidas por los miembros de una cultura determinada en un tiempo y lugar definidos. Por ello, las manifestaciones rupestres son un vestigio del pasado que, como ningún otro, guardan emociones y sensualidades ocultas, enigmáticas a nuestros ojos, pero repletas de simbologías dentro de un entramado social hoy distante a nosotros.

Por otro lado, no debemos ignorar la extrema fragilidad de estas expresiones que han trascendido el tiempo y llegado a nosotros que a veces constituyen *milagros* de la naturaleza, dada la total inestabilidad de la materia que involucran. El caso extremo son las pinturas rupestres que, si no fuera por ciertas circunstancias, sería casi imposible que se conservaran hasta nuestros días. Las actividades del mundo moderno, los usos, la «falta de sensibilidad» de nuestro tiempo llevan a que se dé una desaparición constante de estos vestigios. Esto nos obliga a redoblar el esfuerzo, no se debe solo promover su conocimiento a través de la investigación, sino también buscar constantemente mecanismos de preservación y socialización para conseguir una respuesta comprometida por parte de los investigadores y de toda la comunidad.

El presente trabajo comprende el resumen de diferentes proyectos de arqueología en espacios simbólicos desarrollados en los últimos años, diversas publicaciones, conferencias, talleres, artículos, ponencias en congresos. Si bien constituyen una presentación académica específica dentro de un campo especializado, hemos querido partir de una mirada general del tema *arte rupestre*, generalización que recoge mucho de los estudios cumplidos en este período y a partir de los proyectos desarrollados en el marco de la Universidad

de la República (Udelar)—Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC)— y de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII), que nos llevaron a largas estancias en España (Universidad Alcalá de Henares y Consejo Superior de Investigaciones Científicas [CSIC] de Madrid), Francia (Instituto de Paleontología Humana y Museo del Hombre, París) y Portugal (Universidad de Porto). De forma sucinta, el propósito ha sido enmarcar los estudios dentro de lineamientos generales que faciliten la comprensión de los temas abordados y que acerque una síntesis a los que no son especialistas en el tema. Por lo tanto, si bien el foco está en el público académico, puede ser tomado como un volumen introductorio para el público general.

Entendemos que reunir el estado de situación del tema *petroglifo* en un compendio puede ser de interés, en particular, para tomar consciencia de cuánto nos falta en el ámbito regional a pesar de todo lo que se ha avanzado en los últimos años. El hecho de que se haya partido de la casi ausencia total de información sobre el área y de que hoy el progreso sea notorio en algunos campos pone de manifiesto cuánto queda por delante, cuán lejos estamos de conocer de manera fehaciente a los protagonistas de este *arte* y su mundo de símbolos. Hay áreas prácticamente desconocidas, hay temas en los que es necesario profundizar, hay nuevas líneas que explorar. Por lo tanto, el cometido ha sido presentar de manera general el estado actual de la cuestión a efectos de provocar nuevos emprendimientos que vayan complementando y ampliando distintas visiones y abordajes. El arte rupestre ofrece una amalgama de documentos, repletos de emoción y sensualidad, que ilustran el impulso social no necesariamente consciente que desenvuelve la comunicación y el imaginario, plasmado en la materia que el *artista* transformó a través del tiempo.

Como se podrá apreciar, el arte rupestre se ve y se aborda como un testimonio más dentro del registro arqueológico, y no se lo considera como un tema en sí mismo. Se ha propuesto y llevado a cabo un abordaje integrado e interdisciplinario en el que, sin dejar de reparar en lo simbólico dentro de una expresión de arte, el objetivo final es la sociedad que lo creó y usó. Por lo tanto, dichas manifestaciones deben ser consideradas en el marco de los sistemas tecnológicos, económicos, sociales desarrollados dentro de un territorio y en el marco de las relaciones humanas complejas cumplidas en este. A diferencia del resto de los testimonios arqueológicos, pero sumados a ellos, las manifestaciones rupestres tienen el potencial de aportar la dimensión «ideológica» y traerla hasta nosotros, por más que, en general, esta se mantenga distante y enigmática a nuestro tiempo.

En el desarrollo, comenzaremos en primer lugar por situar los alcances de la arqueología de los espacios simbólicos. Intentaremos reflexionar acerca de los múltiples aspectos que pueden involucrar a las representaciones gráficas que han llegado hasta nosotros, los *mundos* que estas pueden encerrar y lo difícil que resulta al investigador llegar hasta ellos. Luego, sintetizaremos los procesos que llevaron a asumir la existencia de expresiones artísticas en la

prehistoria y cómo se fueron interpretando tales manifestaciones a través del tiempo. Asimismo, nos detendremos en las técnicas y metodologías de registro y en las variantes de ejecución que muestran las manifestaciones rupestres.

Se desarrollará, después, el tópico central que comprende el abordaje del arte rupestre dentro del actual territorio del Uruguay: la historia de los hallazgos, la localización, las investigaciones cumplidas. Se analizarán las pinturas rupestres del centro sur del territorio, las placas grabadas de Salto Grande y su contexto de localización. Luego, los petroglifos del norte de Uruguay, sus características regionales y los procesos de investigación desarrollados, su distribución y características de los testimonios, su clasificación y su situación de riesgo en tanto bienes patrimoniales. Además, examinaremos las manifestaciones rupestres supuestamente relacionadas en el ámbito regional (Brasil, Argentina y Paraguay), los modelos explicativos llevados a cabo en las áreas vecinas y su congruencia con los testimonios del norte uruguayo. También haremos una breve reseña del arte rupestre histórico de la región de estudio.

Por último, se analizará el arte rupestre como bien patrimonial en relación con el turismo, su socialización y protección. Daremos cuenta de algunos ejemplos y de la complejidad de las estrategias que se deben desarrollar frente al interés que la comunidad muestra por el patrimonio rupestre.

Como se señalara antes, la presente síntesis reúne más de diez años de trabajo intenso, tanto en el Uruguay profundo como en centros universitarios y museos de España, Francia y Portugal. Vaya desde ya nuestro reconocimiento a las decenas de estudiantes de la Licenciatura en Ciencias Antropológicas, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de la Universidad de la República, especialización en Arqueología, y a los colegas que pacientemente compartieron nuestra preocupación e interés por el tema. En particular, debemos destacar a Primitiva Bueno y Rodrigo Balbín, de la Universidad de Alcalá de Henares, por los largos meses de trabajo conjunto, a Juan Vicent (CSIC, España), a María de Jesús Sanches (Universidad de Porto, Portugal) y a Patrick Paillet del Museo de Historia Natural y del Museo del Hombre de París, Francia. Sin ellos este trabajo no hubiera sido posible.

I

ARQUEOLOGÍA
DE LOS ESPACIOS SIMBÓLICOS:
ARTE RUPESTRE

A través del tiempo, la expresión *arte rupestre* ha adquirido dimensiones distintas, por lo que definirlo pasa por asumir una serie de terminologías aceptadas en nuestra disciplina, que no por ello dejan de presentar notorios problemas. El más evidente, el uso de la palabra *arte* para el conjunto de símbolos asociados a las culturas prehistóricas (Bueno, Linares, Balbín y Barroso, 2018, p. 52; Bueno, Balbín y Alcolea 2003; Bradley, 2014). Como sabemos, el término *rupestre* deriva del latín *rupestris* y este de *rupes* ('roca'), de modo que, en sentido estricto, *rupestre* haría referencia a los diseños —o sus restos— hechos por los seres humanos sobre superficies rocosas, sean cuevas, abrigos o rocas en general. En palabras de Rossana Ledesma (2012), «El arte rupestre es definido como una forma de expresión gráfica y estudiado bajo criterios de situación, asociación y repetición de motivos» (p. 129). Por su parte, Thomas Heyd (2003-2004) señala que:

Por lo general se reserva el término «arte rupestre» para las pictografías y los petroglifos producidos fuera de la influencia directa de las sociedades modernas y de origen europeo. El hecho de que el arte rupestre no es una manifestación que proviene de dentro de la cultura prevalente, «occidental», puede generar el interrogante de si es correcto y legítimo considerar «arte» estas manifestaciones (p. 217).

Como señala Ramón Fábregas Valcarce (2001, p. 13), cada vez que los arqueólogos se enfrentan a restos materiales del pasado más o menos remoto, asumen el reto de extraer conocimiento histórico a partir de una evidencia cuyo significado rara vez —o quizás nunca— es obvio. Si hay un aspecto ambiguo de la cultura material de las sociedades prehistóricas, este es el arte, pues se encuentra mediatizado en particular por concepciones simbólicas, circunstancias de orden social, o incluso individual, cuya reconstrucción en detalle es imposible. Es complejo el propio concepto de *arte*, que, si ya en nuestra propia sociedad es de carácter muy difuso, cuánto más lo es en otros grupos humanos presentes o pretéritos para los que la frontera entre la representación artística y la actividad religiosa o social no está definida —como tampoco lo está entre lo puramente estético y lo meramente práctico—.

La variedad de razones que se esconde tras estas manifestaciones apenas puede entreverse a través de las referencias etnográficas en lugares que permiten tal aproximación, como sucede con la Australia aborígen (Layton, 1992), en cuyo arte se documentan motivaciones que van de lo puramente mundano y narrativo —no exento de humor, en ocasiones— a la plasmación de los más complejos mensajes, incluso dentro de una misma manifestación. Por otra parte, los investigadores han abordado el estudio del arte desde perspectivas muy distintas, que van desde sus aspectos más literales, como las técnicas, los temas, la organización interna, etc., hasta los más interpretativos, como el contenido simbólico de las representaciones, la relación con

la organización social, etc. Esto supone un reconocimiento implícito de la polisemia de esta peculiar expresión de las sociedades humanas (Fábregas Valcarce, 2001, p. 13).

En general, se podría aceptar, no sin disquisiciones teóricas, que un documento histórico posee una cualidad artística cuando es original y fue pensado y llevado a cabo para que transmita o comunique alguna cosa de forma visual, que pueda presentar un trasfondo simbólico y que no demuestre un destino eminentemente utilitario. Es decir, del colectivo de vestigios prehistóricos consideramos arte a aquellas piezas figurativas y marcas, señales o signos repetidos sobre distintos soportes que conllevan un mensaje codificado de carácter simbólico. Por lo tanto, el arte lleva consigo un componente comunicativo, expresa algo, guarda un mensaje con significado dentro de la sociedad para la que fue creado. Por otra parte, la existencia del arte evidencia un proceso intelectual complejo, sujeto en el orden biológico a mecanismos fisicoquímicos importantes.

Varios investigadores prefieren definir los primeros vestigios artísticos de los humanos con minúsculas o entrecomillados («arte») y hasta denominarlo paleoarte o prearte; últimamente, para nombrar lo que estamos tratando, Davidson (1997) propone hablar de PEDS (*paintings, engravings, drawings and stencils*) para el «arte», pues son un cúmulo de marcas e imágenes o presentaciones (Sanchidrián, 2001, p. 33).

Visto así, se podría afirmar que el auténtico creador del arte es el *Homo sapiens sapiens*. Steven Mithen (1998) justificaba dicha situación desde la óptica de sus postulados de *Arqueología de la mente*, provenientes de la psicología cognitiva, donde distinguía cuatro tipos de inteligencia que, en resumen, son: la inteligencia *técnica* (fabricación de útiles según modelos mentales), la de la *historia natural* (conocimiento de los recursos alimenticios animales y vegetales), la *social* (integración e identificación de un grupo) y la *lingüística* (capacidad de lenguaje articulado complejo). De todas las especies humanas que deambularon sobre el planeta, solo los *Homo sapiens sapiens*, es decir, nosotros, según dicha posición, poseemos la fluidez mental necesaria para interconectar las cuatro inteligencias. El autor sostenía que, en las demás especies de *Homo*, cada inteligencia caminaba por su lado con distintos grados de imbricación. Por lo tanto, el arte habría surgido como consecuencia de esa fluidez cognitiva entre las distintas inteligencias presentes en el *Homo sapiens sapiens* avanzado, puesto que los primeros hombres modernos desde la perspectiva anatómica nacidos en África y el Oriente Próximo hace alrededor de cien mil años no producían arte porque aún no tenían integradas todas las inteligencias (su fluidez cognitiva era parcial), en tanto quedaba algo aislada la inteligencia técnica (Sanchidrián, 2001, p. 41).

Esta concepción, sin embargo, se ha modificado en los últimos años, frente a la idea de que el arte ya estaba presente en los neandertales. Múltiples evidencias en España, Italia, Gibraltar, entre otros, aportarían claras muestras de la existencia de un arte neandertal con una antigüedad que alcanza hasta más de doscientos mil años (Bahn, 2016a, p. 6).

En cuanto a América, la producción plástica precolombina fue durante mucho tiempo analizada desde los parámetros de la estética occidental, lo que subsumía las identidades particulares plasmadas por ese arte en un modelo universal cuyo referente era Occidente (Dragosky y Kusch, 1998). Como ha señalado Ernest Gombrich (2007), si entendemos por arte a los elementos estéticos que sirven para decorar salas o para exhibir en museos, la mayor parte de las obras del pasado —adornos personales, pinturas o esculturas, incluso construcciones arquitectónicas— debería ser excluida del análisis. Dejar de considerar al arte prehistórico como mero epifenómeno de las sociedades pasadas implica reconocer que el arte siempre habla de la cultura como modalidad de *ser-en-el-mundo* (Dreyfus, 2002; Kusch y Valko, 1999; Thomas, 2006). En el pasado, dichas expresiones plásticas no eran concebidas como obras de arte, sino como objetos de creencia y adoración (Álvarez Larrain, 2012, p. 56).

Como señala Andrés Troncoso (2005, p. 22), entendemos el arte como un producto social históricamente contingente, definible como un sistema semiótico basado en un criterio estético particular y específico de un determinado grupo social. Como sistema semiótico, el arte rupestre actúa como un conjunto de significantes interconectados que, al entregarle información al individuo, le permite hacer comprensible y aprehensible la realidad. Al momento de la ejecución, se pone en acción el conjunto de normas sociales y principios vigentes para comunicar un aspecto de la realidad, lo que constituye al arte en un sistema visual/espacial de comunicación (Fiore, 1996). En otras palabras, el arte rupestre es la evidencia de un locus a través del cual se transmiten mensajes y se reiteran los temas importantes de las comunidades del pasado mediante un sistema codificador (Ledesma, 2006-2007).

En sociedades carentes de escritura, la imagen es el respaldo discursivo más frecuente de la ideología de un grupo para expresar los principios, valores y creencias sobre los cuales sustenta sus prácticas (Álvarez Larrain, 2012, p. 56). En su versión más sencilla, la expresión *arte prehistórico* aludiría a la presencia de pinturas, grabados y esculturas en contextos arqueológicos. Dicho arte nos muestra un paisaje antropizado en el que los elementos naturales —como las montañas, los valles, las rocas— están *marcados* e integran un discurso coherente para las sociedades que los crearon. Se trata de una codificación del territorio, sus usos, propiedades, direcciones y relaciones que sustenta discursos sociales y culturales cuya investigación es fundamental.

Las pinturas, los grabados y las esculturas nos revelan el mundo simbólico de los grupos de cazadores y más tarde de los grupos productores.

Sus varios contextos, soportes y técnicas dan una medida de la complejidad que podemos adjudicar a estas expresiones desde sus más antiguos ejemplos. Forman parte de la vida cotidiana (Balbín y Alcolea, 1999; Bueno y Balbín, 2000, 2001a, 2001b; Bueno *et al.*, 2003; Bueno, 2008), de los lugares funerarios (Lalanne y Breuil, 1911) y repiten fórmulas reconocibles por propios y extraños. Su significado exacto es difícil de aprehender, ya que los códigos que encierran tales signos no han llegado hasta nosotros. No obstante, podemos intentar aproximarnos a algunos de los mensajes que transmitieron a partir de su posición en el espacio transitado, de su contexto cronológico y arqueológico, de sus referencias en amplios territorios y, en suma, de todos aquellos factores que, aplicados a cualquier otro tipo de yacimiento arqueológico (Bueno y Balbín, 2000, 2001a; Bueno, Balbín y Barroso, 2009), permiten sostener interpretaciones históricas.

Todas las culturas tienen su sistema de expresión, el cual suele manifestarse de un modo más visible en aquellos lugares que pretenden reivindicarse como propios, a través de los signos y símbolos que los identifican. Los grabados y las pinturas al aire libre de los grupos cazadores constituyen la primera domesticación efectiva del territorio, que, marcado de este modo, se transforma de *paisaje ignoto* en *paisaje grupal*. Por tanto, la ideología que trasciende a los símbolos se explica en la propia base social y económica de los grupos que sustentan estas expresiones y las traspasan de generación en generación, practicándolas de modo semejante (Bueno y Balbín, 2009, p. 66).

Los símbolos grabados y pintados que nos ocupan se asientan en territorios de largo recorrido poblacional, en los que estos protagonizan el sistema más visible de identificación. Los símbolos ancestrales constituyen la más evidente reivindicación de auténticos territorios tradicionales, los que se reconocen como propios generación tras generación por tradición oral, por reglas nemotécnicas y por los propios grabados y pinturas que los identifican, definen y delimitan. Las expresiones rupestres, entonces, son las referencias al pasado que consolidan los derechos de uso y propiedad de un territorio asumido como propio. Los elementos más notables del significado de estas grafías serían la identidad y la herencia, a los que indudablemente habríamos de sumar otros factores entre los que el ritual, el mito o las explicaciones en torno al origen del grupo debieron aportar consistencia ideológica a estas reivindicaciones (Bueno *et al.*, 2009, p. 167).

Desde finales del siglo XIX, los estudios de arte rupestre han experimentado un desarrollo sistemático, con el propósito, además de alcanzar su conocimiento, de garantizar la transmisión y salvaguarda de esta parte del patrimonio arqueológico para las generaciones futuras. Esta evolución no ha sido equitativa en todos los campos: mientras la interpretación y el estudio del significado de las pictografías ocupan un lugar central en las producciones bibliográficas de los grandes autores del pasado siglo, no siempre ocurrió

lo mismo con el establecimiento de métodos científicos rigurosos de análisis y registro (Ruiz López *et al.*, 2016, p. 23).

La consideración de esta rama de la arqueología como uno de sus sectores con valor científico limitado durante mucho tiempo es lo que muy probablemente ha llevado a la urgencia por elaborar interpretaciones y plantear apresuradas hipótesis que dieran respuesta a los significados del arte rupestre. Esto ha provocado que el estudio de la documentación y reproducción no se consideraran parte fundamental en la investigación durante mucho tiempo. Como consecuencia, el arte rupestre no se inscribió en los discursos y debates arqueológicos, sino que se mantuvo, en su mayor parte, al margen, tratándose como una entidad aislada del discurso histórico. Al problema de la inadecuada documentación del arte rupestre y de su abordaje desconectado del discurso y análisis arqueológico se le unió su fragilidad y consecuente deterioro de los sitios. Su abordaje se desarrolló, en su mayoría, en abrigos rocosos o al aire libre con muy variadas condiciones ambientales, con frecuencia expuestos a la acción más o menos directa de los agentes atmosféricos, a los que se suman otros procesos relacionados con el biodeterioro —la acción disolvente del agua, reacciones químicas de los minerales que pueden incluir la erosión, planos de fisuras de los soportes, entre muchos otros factores— a los que debemos agregar la degradación biológica del entorno general, bacterias, hongos, algas, líquenes (Bastian y Alabouvette, 2009), sin olvidar la manipulación antrópica, intencional o no.

Una suma de factores hace del arte rupestre un objeto patrimonial muy valioso a la vez que muy frágil. Es un fenómeno de extraordinaria importancia desde el punto de vista científico, ya que encierra el pensamiento, la identidad, la memoria de aquellos que en el pasado habitaron el espacio que hoy compartimos; pero, al mismo tiempo, esta doble relevancia está condicionada por grandes inconvenientes que derivan de su propia naturaleza y de las acciones que como sociedad encaremos. Por un lado, hay una dificultad en la documentación exhaustiva, fiable y sistemática del objeto a estudiar, tarea básica en el caso del arte rupestre, ya que este es el principal argumento empírico (Lorblanchet, 1995a). La modernización y sus exigencias contemporáneas, con frecuencia se lleva por delante tales *memorias* en nombre del *progreso*, por lo que muchas veces, la única vía de *conservación* que nos deja la investigación es un buen registro de este. Lamentablemente, es frecuente que visitemos un sitio y que, al volver meses después, este ya no exista o haya sufrido un deterioro considerable. Su buen registro constituye muchas veces el único testimonio sobreviviente del bien patrimonial. A esto se le suma, como ya se ha señalado, la gran fragilidad y el deterioro constante, por lo que las medidas de restauración-conservación deben ser contrastadas y precisas. Hoy no es admisible considerar al arte rupestre como un fenómeno al margen de la arqueología, que solo necesita interpretación y no un análisis sistemático como cualquier otro abordaje arqueológico. Dicho análisis no se

puede desarrollar si no es anclado en un sitio y su entorno, profundizando en el espacio en el cual se cumplieron acciones múltiples, entre ellas —y solo una de ellas— la ejecución del diseño gráfico.

El arte rupestre es, en esencia, una expresión que los seres humanos han desarrollado desde los tiempos más lejanos que, aunque hoy no sea fácil reconocer sus mensajes o contenidos explícitos, representa su pensamiento y sus destrezas e involucra su mundo cotidiano, material, espiritual, simbólico... Tales manifestaciones son el reflejo de la capacidad de abstracción y representación de la realidad de dichas sociedades. Para acercarnos a ese mundo del cual hoy nos quedan como remanente imágenes compuestas por múltiples figuras o fragmentos de ellas, líneas, círculos, debemos necesariamente intentar despojarnos de nuestro entorno, de nuestro tiempo. Por más que tales imágenes en una primera aproximación y partiendo de nuestra experiencia actual, de nuestra imaginación, nos lleven a compararlas por su similitud real o ficticia con animales, plantas o representaciones humanas esquemáticas, no debemos perder de vista que estas pueden haber tenido en su tiempo o entorno significados variados y ajenos totalmente a nuestra apreciación. Debemos, por lo tanto, reflexionar sobre nuestro entorno y tratar de salir de este, intentar aproximarnos a esos muchos mundos que pudieron subsistir fuera de nuestro tiempo y que les dieron sentido a las expresiones rupestres.

Cómo acceder a esos otros *mundos*

En todo el mundo, el arte rupestre ofrece una amalgama de documentos, emociones y sensualidad, con seguridad, efecto de un impulso tanto individual como social, no necesariamente consciente. Sus autores impusieron lo simbólico y lo imaginario en el interior de las propiedades de la materia que transformaron. Por lo tanto, se debe procurar

encontrar ese juego sensorial en la combinación de escena (dibujo), escenografía y textura, dimensiones que se descubren en cada sitio en que el arte arqueológico manifiesta la singularidad y la subjetividad de la creencia así como la participación —quizá colectiva— en una formación ideológica de contornos imprecisos para nosotros, observadores lejanos de ese mundo de vida y de cultura (Rocchietti, 2015, p. 39).

La arqueología del arte rupestre no suele detenerse en la perspectiva estética porque, en general, la estima como un efecto no querido por los autores de las obras, porque ellas estarían destinadas a otros tipos de actuación o resultados —como terapéuticos, mágicos positivos o negativos, marcadores de territorio, elementos de comunicación, entre otros—. Sin embargo, la mirada estética puede descubrir significados latentes que no residen tanto en la forma

o en la función, sino en el *tema* que comparte un conjunto de pictografías afines en distintos sitios rupestres, en los *indicios* que subvierten la intención explícita de los autores deslizando contenidos implícitos o inconscientes (Guinzburg, 2013, p. 176). Christoph Menke (2011, p. 77) afirma que lo estético es un modo de regresar a un fondo de imágenes originario y oscuro.

El arte, entendido de manera estética, no es la imitación de lo probable en el mundo de la vida, sino que es la exploración de formas de perceptibilidad y representatividad de la plenitud de posibilidades del presentar, no de las posibilidades de la vida, imitadas por el arte. Desarrolla el juego de la facultad de la imaginación. De esta perspectiva surge la interesante fuente posible del arte rupestre: el *fondo* genealógico y fantasmático de ese modo histórico de expresión. La singularidad de los sitios rupestres tiene lugar en su intensidad real, surreal o hiperreal. La expresión lacaniana *señal es lo que significa algo para alguien* también vale aquí: el arte rupestre no existiría — en tanto documento rupestre— si no hubiera significado algo para alguien. A lo que debiéramos renunciar, quizás, es a conocer ese significado de nivel seguramente consciente para buscar implicaciones *profundas*, inconscientes. Esto requeriría un método en la percepción: un acceso a la singularidad del objeto *arte rupestre* (Rocchietti, 2015, p. 43).

Para los fenomenólogos, el arte rupestre se formula como una intuición acerca de la estructura del objeto a partir de su *presentismo* radical y la mirada de quienes lo crearon (Groenen, 2000). Para los estructuralistas, la iconografía rupestre es un complejo en el que hay que descubrir opuestos sexuales o sexualizados (Leroi-Gourhan, 1971, 1981) o de una metafísica sexual difusa (Laming-Emperaire, 1962). Para los historicistas, se trata de magia chamánica (Clottes y Lewis-Williams, 1996; Layton, 2000), que es necesario aprehender por medio de los contextos arqueológicos y del *estilo*. Al mismo tiempo, es importante tener en cuenta que la distinción entre cultura y naturaleza es una característica particular del pensamiento occidental contemporáneo. Esto significa que algunos elementos de las rocas decoradas —entre otros, vetas, fisuras, cubetas o inclusiones minerales, zonas coloreadas de forma natural— podrían haber sido interpretados de forma muy diferente en el pasado. La textura de un afloramiento rocoso podría haber sido tan importante como su emplazamiento en el paisaje, y lo mismo puede decirse de su coloración, forma, fracturas, etc. Cuando estos elementos son ignorados durante el proceso de documentación del arte rupestre, los arqueólogos están dejando de lado elementos que presentan una importancia particular y real (Bradley, 2009, p. 20).

Cosmovisión quiere decir ‘ver el mundo’, o sea una manera determinada de percibirlo o de percibir la realidad. Al hablar de la cosmovisión de los pueblos indígenas, debemos hacer hincapié en la pluralidad de las cosmovisiones para adentrarnos en un modo de pensamiento diferente al de nuestra estructura occidental, de orden conceptual o racional, con una lectura

lineal de los acontecimientos. Los pueblos originarios de América conciben al mundo como una totalidad, un universo armónico donde todo se relaciona con todo en un espacio y un tiempo cíclicos, en el que el hombre es solo un integrante más. Desde esta perspectiva natural, perciben su medio y elaboran sus propias definiciones o ideas, estructurando su sociedad como una comunidad, con códigos propios de cada unidad poblacional, y conformando una identidad definida a través de su relación con el medio circundante, la cual se traduce, por ejemplo, en su vestimenta y en la iconografía que ornamenta sus objetos de uso cotidiano o festivo. Si determinada ceremonia requiere un tocado, plumas u otro accesorio, estas serán representadas de alguna forma en la imagen más o menos real o esquemática que se plasma en el diseño gráfico. A su vez, esto distorsiona, por un lado, la figura humana representada, pero, por otro, le da un sentido específico a la representación: «la percepción visual será entendida como una construcción cultural, mediatizada por una serie de factores sociales y culturales que actuaría como mediador entre el individuo y su mirada» (Fairén, 2002-2003, p. 28).

De este modo, el paisaje debe ser visto como un elemento construido en sociedad y percibido de manera subjetiva (Bender, 1993) en el que la visibilización o la invisibilización formó parte de una estrategia social que contribuyó a la creación de un paisaje social determinado por la cultura (Criado Boado, 1993). Por lo tanto, el entorno abarcaría todo un conjunto de relaciones entre personas y lugares que proporcionaría un contexto para el desarrollo de las actividades y conductas cotidianas (Albornoz Ramos, Ponce Vargas y Henríquez Orellana, 2014, p. 19). Distintas identidades étnicas se enmarcan y se sostienen a partir de escenarios que, en múltiples ocasiones, desbordan nuestras herramientas explicativas, a razón de que en estos se considera que las narrativas y las experiencias animistas poseerían un carácter político, puesto que entidades no humanas —dioses, espíritus, ancestros, artefactos, animales, plantas, lugares— serían tomadas en cuenta en la construcción del mundo social.

Por este motivo, en vez de reducirlos a nuestras categorías de análisis etnocéntricamente, deberíamos reconocer la complejidad de los mundos particulares que construyen y mantienen y, por consiguiente, su incommensurabilidad con la ontología occidental. En esta medida, la tarea de la antropología yacería en desarrollar la sensibilidad etnográfica para comprender las lógicas de la alteridad en sus propios términos, tomando seriamente sus narrativas, experiencias y conocimientos (Perdomo Marín, 2018, p. 352).

En términos generales, se podría entender al animismo como un marco existencial en que la vida social abarca explícitamente relaciones interactivas —alianza, conflicto, filiación, cortejo, reciprocidad, etc.— con entidades no humanas. Por consiguiente, existiría una igualdad ontológica dinámica entre

humanos y lugares, artefactos, plantas y animales, debido a que estos podrían poseer capacidad de agencia —subjetividad, temperamento, intencionalidad— y, en algunos casos, vida social propia, por lo que incluso serían considerados como *personas* (Perdomo Marín, 2018, p. 354). Los estudios sobre el animismo han sido potentemente renovados por la teoría fenomenológica de Tim Ingold (2000, 2006), la cual parte de la primacía de la interacción con el ambiente como sostén en el desarrollo de habilidades de atención. Por consiguiente, el animismo no se entiende solo como un conjunto sistemático de representaciones mentales transmitidas de generación en generación o «una forma de creer sobre el mundo, sino como una condición de estar en él» (Ingold, 2006, p. 10).

La significación en el animismo se elaboraría, por lo tanto, a partir de la exploración vital con las entidades del territorio, por lo que este se basaría en «la experiencia práctica con los animales y las cosas más que en la contemplación teórica abstracta» (Willeslev, 2013, p. 49). Esto implicaría que la capacidad de agencia de los no humanos no sería considerada *pre-existente*, sino más bien *latente*. Los seres no antecederían a las prácticas, sino que emergerían y serían sostenidos por las relaciones de interacción. Por lo tanto, no todas las entidades no humanas poseerían estas capacidades, ya que dependerían fundamentalmente del contexto y del tipo de entidad (Perdomo Marín, 2018, p. 354). Determinadas rocas, sus formas, la montaña, el río, los árboles, algunos animales y sus hábitos pueden ser parte del mundo estructurado y, por ello, asumidos como seres activos, partes del conflicto de la existencia cotidiana. Este es un mundo compartido con el cual hay que mediar, uno que con toda seguridad está presente en las representaciones gráficas que el grupo realiza. Si no somos capaces de prever tal dimensión, difícilmente podremos, siquiera intentar aproximarnos a la realidad que pretendemos abordar.

De igual manera, antes de cualquier intento de definición de estructuras del arte rupestre, es primordial que se precisen y definan diferentes conceptos básicos que nos permitan operar luego criterios de clarificación. Uno de ellos es *estilo*, pues de ello dependerá todo el aparato teórico-metodológico que sustenta y legitima la investigación. La unidad *estilo* ha sido utilizada durante todo el siglo xx para discriminar las manifestaciones rupestres documentadas en una región y ha sido considerada como una entidad en la que la mayoría de los arqueólogos han hecho confluir un tema, un modo de representación o una técnica en la clasificación de las manifestaciones rupestres.

Margaret Conkey y Christine Hastorf (1993) consideraron que el estilo está presente en la sociedad con independencia de cómo se lo defina y que, por ende, está implícito en todo análisis arqueológico. Sin embargo, no dejan de advertir sobre las dificultades que tiene el empleo del estilo, sobre las ambigüedades que puede generar o sobre la falta de una teoría unificada y de un programa metodológico preciso. Aun así, sostienen que es inevitable en toda

interpretación arqueológica dejar de lado tanto el estilo del analista como el *estilo* con el que se hicieron los artefactos, el de los materiales culturales prehistóricos e incluso de nuestra narración sobre el pasado. Sin estilo, sostienen, tenemos poco o nada que decir (Conkey y Hastorf, 1993, p. 2).

Michel Lorblanchet y Paul Bahn (1993) acudieron al término *era posestilística* —que había acuñado el propio Lorblanchet en un artículo publicado en 1990— para referirse a los grandes cambios que se produjeron en los estudios de arte rupestre desde que se comenzaron a analizar pigmentos y datación directa. Por su parte, María Teresa Boschín (2009) argumenta: «El cuestionamiento a la unidad estilo se centró en el uso que se había hecho del mismo para atribuir cronología y construir secuencias evolutivas» (p. 46). A su vez, según Troncoso (2003, p. 211), un estilo comprende un conjunto de normas determinadas por un sistema de saber-poder (Foucault, 1992) que define una forma particular de inscripción gráfica, lo que la lleva a esta transformarse en la concreción material del sistema. El estilo se expresaría en la generación de una serie de motivos politéticos que presentan algunas de estas reglas: una técnica de producción de las figuras, una definición de los soportes a utilizar, una localización espacial y una articulación de los motivos al interior del panel.

Pretendemos entender entonces el estilo como un sistema normado amplio, normado por cuanto toda la producción del arte rupestre se remite a un sistema mayor, amplio, porque más que definir una normativa estricta el estilo permite una amplitud de creación de acuerdo a sus presupuestos (Troncoso, 2003, p. 211).

María Teresa Boschín (1994, p. 337) ya había señalado que las conclusiones basadas en análisis estilísticos habían generado tres tipos de problemas no resueltos: las relaciones entre los distintos estilos de arte rupestre; las relaciones entre los estilos de arte rupestre y las ocupaciones, y las relaciones entre patrones morfológicos o estilos, y entre estas y las técnicas de realización. Pese a ello, sostiene que el estilo es una unidad de análisis apropiada para analizar fenómenos relacionados con las categorías de territorialidad, identidad e ideología. También argumenta que se expresa a través de rasgos morfológicos, operacionales, temáticos y de tratamiento del espacio que son recurrentes y que ponen de manifiesto ciertas relaciones sociales que ocurrieron en el pasado. La autora considera que los tipos morfológicos representados en cada uno de los estilos fueron soportes de determinadas ideas, que las operaciones deben haber agregado sentido a los tipos morfológicos y que las formas y las operaciones configuraron una unidad temática que se expresó por medio de un tipo determinado de utilización del espacio —que con seguridad estuvo condicionado por los conceptos que cada sociedad manejaba en cada etapa histórica—.

Por último, Boschín (2009) señala que se ha «optado por sostener el uso del estilo para delimitar configuraciones singulares de manifestaciones rupestres que se registran a nivel regional». En el interior de un estilo es posible discriminar subentidades, que denominó *variedades estilísticas*, que se reconocen considerando las variaciones técnicas. En las unidades de análisis de estilo y de variedad estilística no se considera la variable cronológica, que se reserva

para la definición de ciclo artístico que es aquel que podríamos reconocer en un espacio y tiempo determinados, y que puede estar constituido por unos o más estilos. La unidad ciclo artístico es la que nos permite admitir que una misma sociedad se ha podido expresar a través de más de un estilo (Boschín, 2009, p. 47).

Se dejan atrás las forzadas relaciones entre cultura y estilo, el estilo como único recurso cronológico, los estilos definidos por atributos heterogéneos y el estilo para fundamentar la variabilidad que admita ser explicada por la funcionalidad. No obstante, no se renuncia a distinguir ciertas recurrencias, ciertas convenciones que en alguna medida remiten a conductas pasadas: «Mantener el mismo cuerpo de rasgos que reconocemos en el estilo y cambiar la denominación no nos parece lo más adecuado» (Boschín, 2009, p. 47).

Los tres atributos del estilo que reconoce la investigadora son tema, forma y operatoria. El *tema* es el contenido, lo que se ha narrado o lo que se ha registrado. Los tipos morfológicos —o motivos— han sido el soporte de un relato o del registro de circunstancias. El tema es el componente ideológico de un estilo, la manifestación de cómo se ha interpretado la realidad social y natural y las relaciones en el interior de cada una de esas realidades, la relación entre la sociedad y la naturaleza. Los temas que se pueden identificar en el repertorio morfológico de un estilo son aquellos en los que una sociedad ha concentrado su atención y con los que ha construido su punto de vista, su visión del mundo. La *forma* es un recurso para expresar las ideas, identificarlas y comunicarlas. Darle una forma a una idea implica mantenerla. Es por esto que *operatoria* supone plasmar una determinada idea mediante técnicas de adición o sustracción de materia de una superficie dada, dándole formas concretas. Tema y forma cumplen con la función de fijar y hacer perdurar un conjunto de ideas, un universo de significados. Los arqueólogos admiten que los temas rupestres son expresiones de sentido, pero no todos aceptan que se pueda dilucidar cuál fue ese sentido (Boschín, 2009, p. 48).

A esta altura, y antes de abordar los aspectos técnico-metodológicos y la región de estudio en concreto, quizás sea oportuno, en particular para aquellos menos relacionados con la temática, desarrollar una pequeña síntesis histórica sobre los orígenes del arte rupestre paleolítico y sus interpretaciones.

El descubrimiento del arte rupestre paleolítico

En 1878 se identificaron en las paredes de la cueva Chauvet, en Ardèche, Francia, unos grabados que representaban animales. En aquel momento, no se les prestó la debida atención. Fue un año después, en 1879, cuando tuvo lugar un acontecimiento singular, el descubrimiento de Altamira, por Marcelino Sanz de Sautuola. En 1875, Sautuola había iniciado prospecciones en una cueva situada en el prado llamado Altamira (Santillana del Mar, Santander, España). En ella, había observado algunas figuras en negro de la galería más interior de la cueva, pero no les había dado importancia. Se puso en contacto con el geólogo Juan Vilanova y Piera, quien fue catedrático en Valencia y en Madrid. Tres años después, Sautuola contempló las colecciones de materiales arqueológicos que se exhibían en la Exposición Universal de París de 1878. Esto lo llevó a reemprender las excavaciones de Altamira en el verano de 1879. Mientras excavaba en la cueva, su hija, María, se dio cuenta de la existencia de figuras policromas pintadas en el techo de la sala contigua, y él las correlacionó con los dibujos de color negro que había visto en 1875. Con esa información, publicó un folleto titulado *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander* (1880), en el que dio a conocer los nuevos descubrimientos (Lacalle Rodríguez, 2011, p. 94).

En 1880, se reunió en Lisboa el Congreso Internacional de Antropología y Arqueología Prehistórica, al que acudieron los investigadores más importantes de la época, entre ellos: E. Cartailhac, G. Mortillet, L. Lartet, F. Daleau, E. Rivière. Sautuola fue invitado a exponer respecto de sus descubrimientos. Al final de su disertación, se produjo un silencio sepulcral. Cartailhac rechazó la posibilidad de la remota antigüedad de Altamira, mofándose del investigador. En parte, las causas del rechazo se entienden si intentamos comprender la mentalidad de la época. En un mundo en el que, con dificultades, se iba admitiendo la antigüedad del hombre, costaba asumir que ese rudimentario ser fuese capaz de mostrar la habilidad para llevar a cabo una obra de tal perfección artística como la de Altamira, algo contrario a los conceptos evolucionistas mantenidos en los ámbitos académicos.

La noticia fue recibida con escepticismo y recelo por los prehistoriadores franceses y no se aceptaron como auténticas las obras de arte descubiertas por Sautuola, a pesar de que ya se contaba con las evidencias del arte mueble paleolítico. Quien encabezó esta resistencia fue Cartailhac (1845-1921), profesor de la Universidad de Toulouse, cuya autoridad acalló las dudas que sentían otros investigadores. Entre estos estaba Edouard Piette, que admitió la autenticidad de Altamira y que en 1887 escribió a Cartailhac, aceptando que las pinturas pertenecían al magdalenense. Para Mortillet, el fundador de la revista científica más influyente de su época —*Materiaux pour l'histoire primitive de*

l'homme—, su autenticidad era inimaginable, puesto que no podía aceptar la idea de que el hombre de las cavernas hubiera podido tener una religión. En España, las opiniones de la ciencia oficial eran eco de las que se exponían en Francia, por lo que se negó también la autenticidad de las pinturas. Algunos amigos y colaboradores de Sautuola lo apoyaban, principalmente Vilanova y Piera, pero el investigador murió en 1888, aún denostado por la mayoría de sus contemporáneos como el inventor del fraude de Altamira.

No se admitió la existencia del arte rupestre hasta 1895, cuando Lombard Dumas percibió una silueta de mamut en la cueva Chauvet. En el mismo año, se observó un bisonte grabado en una galería de la cueva de La Mouthe, próxima a Les Eyzies, en la Dordoña francesa. Émile Rivière lo autenticó y publicó, y descubrió varios grabados más. En 1895 y 1896 algunos arqueólogos —entre ellos Cartailhac, Capitan, Féaux, Harlé y Chauvet— aceptaron una invitación de Rivière y visitaron La Mouthe. En 1899, a cien metros de la boca de esta cueva, Rivière encontró una lámpara decorada con un íbice grabado, así como numerosas pinturas y grabados que más tarde Henri Breuil copió y describió. En 1896, François Daleau encontró los grabados zoomorfos de la cueva Pair-non-Pair que, en parte, ya había observado en 1883 y que estaban cubiertos por capas del auriniaciense superior. El arte de la cueva de Marsoulas fue descubierto en 1897.

Breuil emprendió su labor de estudio del arte paleolítico, y desde 1897 a 1906 ayudó a Piette en sus excavaciones y dibujó con minucia una parte de su gran colección de arte mueble. En 1900 visitó La Mouthe y, el verano siguiente, con Louis Capitan y Denis Peyrony, descubrió y estudió los grabados y pinturas de las cuevas de Les Combarelles y Font-de-Gaume (también en los alrededores de Les Eyzies, Dordoña).

En 1902, se celebró el congreso de la Association Française pour l'Avancement des Sciences, donde Breuil aprovechó para presentar sus descubrimientos. Condujo a los participantes —entre ellos, Émile Cartailhac, Adrien de Mortillet (hijo de Gabriel de Mortillet), Denis Peyrony, François Daleau y Émile Rivière— a todas las grutas cercanas a Les Eyzies. Émile Cartailhac reconoció su error mediante la publicación un artículo en desagravio a Marcelino Sanz de Sautuola en *L'Anthropologie* titulado «La grotte d'altamira, mea culpa d'un scéptique». Mientras diversos descubrimientos tienen lugar en Francia, España y el resto de Europa, se lleva a cabo una importante labor de hallazgos y estudios de arte paleolítico, descubrimientos que continuarán hasta el día de hoy (Lacalle Rodríguez, 2011, p. 95).

En el cambio de siglo, el panorama intelectual y social evolucionó lo suficiente (crisis del concepto de *progreso* y decadencia del evolucionismo lineal, contestado desde las teorías de Boas y Ratzel) como para generar un escenario favorable al cambio de tendencia. En el ámbito francoespañol, escenario europeo de los descubrimientos de arte rupestre, la definición de los nuevos paradigmas interpretativos y del modelo de análisis estilístico-formal

dependieron, sobre todo, de la investigación francesa. Esta mantuvo, con el ascenso de la figura de Breuil, su protagonismo en la consolidación de la investigación prehistórica y en el estudio del arte rupestre.

El proceso de asentamiento de la nueva tesis sobre lo parietal convergió con el de la reinterpretación cronológico-cultural que defendía Breuil para el Paleolítico superior, apoyado por un heterogéneo colectivo de investigadores positivistas y católicos (Sinués del Val, 2014, p. 9). La transición de la tesis dominante a otra no fue el resultado del surgimiento repentino de un nuevo discurso. La tesis del arte de finalidad mágica empezó a tomar forma tímidamente en las décadas finales del siglo XIX, en paralelo a la aceptación generalizada de la idea del denominado *arte lúdico*, un arte prehistórico bello, pero mero fruto de la intuición y el ocio. Ya desde los años ochenta hay autores (incluido Cartailhac) que reconocen en el arte prehistórico europeo, e incluso en su cultura material, una cierta complejidad intelectual y de creencias.

Con el cambio de siglo y la progresiva aceptación de la antigüedad del arte rupestre, los investigadores empezaron a encontrar demasiadas incongruencias en la tesis del arte lúdico, a la luz de lo que se iba descubriendo en el arte parietal. La difusión de estudios etnográficos sobre pueblos «primitivos» de Australia, América y África, con paralelos formales o iconográficos con el arte paleolítico, proporcionaba las herramientas intelectuales e incluso iconográficas para la aplicación de una etnografía comparada —sustentada en presupuestos como el de Tylor, que asume la supervivencia de rasgos culturales de una etapa en otra posterior—, que resultó en la definición progresiva de la tesis del *arte mágico*. La existencia de un hombre prehistórico con cultura material compleja y desarrollada, con arte rupestre, comparable con pueblos primitivos recientes estudiados por la etnografía, indicaba como mínimo una organización social, una capacidad de expresión artística y una complejidad cultural que no resultaba fácil conjugar con muchas de las teorías establecidas.

La estrecha colaboración entre positivistas y católicos posibilitó el triunfo de los nuevos planteamientos teóricos de Breuil, que era sacerdote, en los inicios de siglo. Ese triunfo marginó la versión anticlerical de la investigación y abrió camino a lo que entendemos como *prehistoria moderna*, aunque el conflicto entre ciencia y fe siguió discurriendo en paralelo en la sociedad. Lo que se publicaba sobre el hombre prehistórico ponía en entredicho la literalidad de la cronología corta del relato bíblico y el referente del libro del Génesis y el Diluvio (Sinués del Val, 2014, p. 14). Con las nuevas interpretaciones, la prehistoria añadía a la polémica la idea de una primera fase del hombre plena de santuarios y magia. La evolución en paralelo, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, de la naciente arqueología y de la historia del arte, repercutió en la manera en la que esta última prejuzga qué es y que no es arte, en virtud del concepto de *buen gusto* y su relación con lo grecolatino, del academicismo y del concepto positivista de *progreso*. Ubicó a la prehistoria

y su arte fuera de la historia. Un ícono cultural y político como la cueva de Altamira tardó casi veinticinco años en ser aceptado y autenticado por la investigación europea y otros veinte más en empezar a gozar de medidas de protección mínimas.

Las interpretaciones

El primer cuarto de siglo xx fue trascendental para el estudio del arte rupestre. A la luz de la evolución natural de la percepción del arte paleolítico, el continuo descubrimiento del arte parietal y sus peculiaridades facilitó la aceptación generalizada de nuevas tesis. Salomón Reinach (1903) le dio forma a la nueva valoración finalista de lo rupestre, su interpretación mágica, y Breuil —influido, entre otros, por los paradigmas estilístico-formalistas de Heinrich Wölfflin— se convirtió en un referente fundamental en el proceso de identificación cronológico-estilística. Contaba con la ventaja de su contacto directo con las fuentes, es decir, las cavidades, de sus continuas visitas, calcos y revisiones de los conjuntos parietales de ambos lados del Pirineo. Breuil parece desentenderse un poco de lo interpretativo, que recae en autores como Cartailhac, Reinach, Bégouën, Capitan, etc. Influidos por el auge de la ciencia etnográfica y la información que esta da a conocer, estos autores asumen que el paralelo más próximo al arte rupestre radica en las culturas primitivas y su arte. Es la etnografía, y no la historia del arte, la que guía el análisis del por qué y para qué se pintaba en las cavidades.

Para el desarrollo de la tesis del arte mágico, como se ha señalado, resulta esencial el interés de la etnografía por la magia y la religión de los pueblos primitivos (con participación del arte rupestre) y de sus orígenes teóricos, vistos desde distintas ópticas. Junto a la gran incidencia europea que estaba teniendo la publicación de los estudios de James Frazer, en el ámbito francés la tuvo Durkheim, quien tenía contacto con los prehistoriadores. Sus estudios sobre sistemas complejos de mitos, ritos y creencias, su asociación del origen de la religión con el totemismo a partir de casuísticas como la de «pueblos primitivos» australianos que tenían arte rupestre repercutieron en el nacimiento de las tesis del arte mágico. Se desarrollaron criterios y métodos, de nuevo con Breuil como referente, que muestran una clara preocupación por la forma, la clasificación estilística, la definición de ciclos artístico-culturales, la identificación de una evolución formal progresiva de lo simple (o *tosco*) hacia lo complejo.

El pensamiento de Breuil sobre lo estilístico fue evolucionando a lo largo de medio siglo, hasta la publicación de *Quatre cents siècles d'art parietal...* en 1952. Fijó su modelo más conocido en 1934, en el Congrès National Préhistorique de France, con los dos ciclos (auriñaco-perigordense y solutreo-magdalenense). Tras la aceptación del arte rupestre, la progresiva

aplicación de referentes etnográficos simbolizada en el artículo «El arte y la magia...» de Reinach (1903), se llegó, con ciertos escauceos iniciales hacia el totemismo, a la identificación de la *magia simpática* —por ejemplo, la magia de la caza, de la fertilidad— como explicación, lo que el etnógrafo francés Ernest-Théodore Hamy (1842-1908) llama *etnografía utilitaria* (1903): la apropiación mágica de animales necesarios para la subsistencia mediante su representación en el interior de las cuevas. La publicación de los sucesivos descubrimientos de cavidades con arte rupestre incluyó el comparatismo etnográfico y las alusiones a «ceremonias supersticiosas», hechiceros, la magia de la apropiación para potenciar la caza, o los animales tótem (Sinués del Val, 2014, p. 47).

Del arte primitivo se toma la identificación etnográfica de una magia simpática, la creencia de que la representación de un ser vivo es una emanación misma de ese ser, y quien tiene la posesión de la imagen tiene poder o posesión sobre el ser representado. Esto coincidía perfectamente con el predominio de representaciones parietales animalísticas. La finalidad mágica estaba asociada, en principio, a la caza, aunque la dinámica de los descubrimientos dictó la evolución de una nueva tesis: mientras que en un primer momento se interpretaba la ausencia de depredadores y de animales peligrosos como evidencia de la magia de apropiación, la posterior constatación de la existencia de figuras de carnívoros obligaba a matizar y a añadir una magia *destructiva* que propiciara su caza. Un proceso similar llevaba a la inclusión de la magia *de fecundidad*.

Conforme crecía el corpus de cavidades decoradas y se ampliaba el número de casos, los prehistoriadores trataron de integrar en ese discurso finalista mágico la parte más enigmática y de difícil traducción: los signos. Los signos superpuestos a herbívoros son interpretados como una especie de convención mágica, una captura o posesión virtual, como las flechas, asociadas a la magia de la caza, o los tectiformes (símbolo de propiedad, de apropiación, posesión mágica). El prestigio de autores como Breuil, Bégouën, y Obermaier, permitió la perduración de la teoría mágica como interpretación básica durante varias décadas más —en un período más de reflexión y análisis que de grandes descubrimientos— y su pervivencia en investigaciones posteriores. Se transmitió la versión adoptada y completada por Breuil y Bégouën, que identifica prácticas mágicas, con matices historiográficos posteriores y da cuenta de la deriva hacia la idea de una religión en la prehistoria con tres fines principales: la magia de la caza, la magia de destrucción y la magia de fertilidad.

El análisis de la plástica paleolítica, como manifestación artística, debería entroncar con la Historia del Arte, pero el largo período de hermanamiento entre el Arte y la Arqueología Clásica, bajo la óptica del concepto clasicista de buen gusto y Obra de arte, dejarán fuera del foco de interés

de la disciplina a la Prehistoria y su arte. Será la propia investigación de lo rupestre (sobre todo, Breuil) la que acabe realizando una pre-Historia del Arte a partir de los postulados de una corriente de estudio de la propia Historia del Arte, la metodología de cariz formalista de Wölfflin (Sinués del Val, 2014, p. 54).

La interpretación sobre lo iconográfico y el análisis de la funcionalidad y la finalidad de lo parietal se basaron en la etnografía, una ciencia de gran predicamento como reflujo cultural del expansionismo colonial europeo que publicaba en el cambio de siglo el resultado de sus trabajos entre los pueblos «primitivos» contemporáneos. Estos presentan —para los prehistoriadores— unos modos de vida y arte que les permiten aplicar una etnografía comparada con lo prehistórico. La explicación finalista mágica del arte rupestre se apoya en un argumento antropológico de base: si dos acciones en diferentes circunstancias y épocas son idénticas, esto permite relacionarlas e identificar los motivos. Tal como se ha dicho, los prehistoriadores buscarán estos motivos en la magia simpática de pueblos primitivos: la apropiación mágica, mediante el arte parietal paleolítico, de animales necesarios para la subsistencia; la creencia de que la representación de un ser vivo es en cierta manera una emanación misma de ese ser y de que quien tenga la posesión de la imagen tendrá, por lo tanto, un cierto poder sobre él. Asociada de inicio a la caza, la aparición de representaciones distintas en nuevas cavidades decoradas ampliará el modelo con una *magia destructiva* y una *magia de fecundidad*. Con pocos cambios, hasta mediados de siglo xx perduró la tesis mágico-religiosa y, en lo básico, el esquema cronológico-estilístico breuiliano.

Luego de un largo período, entonces, en que Henri Breuil dominó de forma casi absoluta el campo de la investigación del arte prehistórico. En la década de los sesenta se vieron renovados los fundamentos metodológicos y teóricos del arte prehistórico de manera profunda.

fueron los trabajos de A. Laming-Emperaire y A. Leroi-Gourhan quienes [los que] impulsaron el debate o abrieron nuevas posibilidades interpretativas del arte pleistoceno; la obra de la primera autora (1962), «La signification de l'art rupestre paléolithique» (retomando una idea ya expuesta por M. Raphael en 1945), rompió con el significado tradicional de las cuevas decoradas, pues demostró que las manifestaciones rupestres subterráneas no eran la adición diacrónica de actividades y ritos relacionados con la magia de la caza, sino que los elementos artísticos se hallaban estructurados en función de una dicotomía básica a través de la dualidad caballo-bisonte» (Sanchidrián, 2001, p. 28).

Estas premisas fueron seguidas y engrosadas por los múltiples trabajos de André Leroi-Gourhan, que culminaron, aunque con añadidos y

correcciones en artículos posteriores, en el volumen *Prehistoire de l'Art Occidental* (1965). Leroi-Gourhan define el concepto de *santuario* y hace un análisis comparativo con las piezas de arte muebles bien fechadas, que le lleva a formular la secuencia cronocultural de las representaciones rupestres con sus famosos cuatro estilos.

Puede resultar de interés repasar las hipótesis que han tenido más éxito en la centuria pasada respecto a la asunción de la existencia de un arte temprano unido al desarrollo de la sociedad humana. Ambos, a lo largo del tiempo, fueron aportando mayores niveles de debate, dinamizando con ello el estudio del arte.

El arte por el arte

Entre las primeras propuestas interpretativas, la del arte por el arte gozó de gran aceptación a fines del siglo XIX. Lo que investigadores como Reinach y M. Boule defendían no era otra cosa que la tendencia innata del hombre a expresarse libremente mediante el llamado *arte lúdico*. Esto le otorgaba a este planteamiento un amplio margen de aplicación, ya que sus partidarios no consideraban que los autores de ese arte magistral y monumental tuvieran otra motivación que no fuera la de la propia libertad de pensamiento y la comunicación, pues, además, no se entiende un arte magistral y monumental sin amor a lo bello (Sanchidrián, 2001, p. 337). Estas ideas fueron abandonadas relativamente pronto: un alto número de imágenes rupestres está en las cavidades en lugares remotos, estrechos, inhóspitos y, en bastantes ocasiones, muy complicados de acceder, por lo que resulta imposible que estos fueran los hábitats de los pobladores paleolíticos. Necesariamente, otros fines debían guiar tales manifestaciones.

Totemismo

Esta interpretación surge como consecuencia de la influencia de la etnografía comparada que, por ejemplo, asimilaba a los magdalenienses con los esquimales de América del Norte. A partir de los trabajos de J. G. Frazer, que describe el totemismo, se intenta encajar de forma más o menos explícita o velada al arte parietal paleolítico, pero no se llega a desarrollar la aplicación teórica. El tótem consistiría en un animal considerado como el antepasado de una comunidad y esta lo veneraría por ello. Dado que el tótem identifica a la comunidad, se genera un vínculo directo entre ambos.

Magia simpática de caza y fecundidad

En 1903, Reinach cambió las propuestas del *arte por el arte* por esta nueva teoría, también surgida a través de la intervención de la etnografía comparada. Parte del hecho de que el arte paleolítico es un arte de manifestaciones animalísticas de sociedades paleolíticas con economía cazadora-recolectora e introduce dos variables. Por un lado, que los animales representados —bisontes, renos, ciervos, caballos— forman parte de la dieta de las comunidades cazadoras como elemento fundamental para la subsistencia. Por otro, y dado que la actividad artística se desenvuelve en la oscuridad, en el interior de las cuevas subterráneas, la práctica de pintar y grabar los animales tenía que estar impregnada de un cariz mítico-mágico oculto. Reinach imaginaba los espacios cavernícolas más profundos como sitios donde tenían lugar ceremonias mágicas que se celebraban para asegurar la caza y la subsistencia de la comunidad. Breuil (1903) se sumó a esta propuesta y la amplió, dándole mayor coherencia: además de temas relativos a la caza —pintaban los animales que cazaban, tanto los que comían como los dañinos, a efectos de tener control sobre ellos— añade la matriz de la fecundidad, ya que muchas de las hembras de los herbívoros muestran un vientre muy pronunciado, como si estuvieran grávidas. Además, según el autor, bastantes animales aparecen heridos por venablos y flechas.

A mediados del siglo xx surgieron las primeras voces en contra de tales aseveraciones. Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan comenzaron a cuestionar los fundamentos de la magia de caza-fecundidad con argumentos científicos. Se preguntaban, si el arte parietal era una manifestación ritual propiciatoria de la caza, por qué entonces no había una sola escena de caza en las numerosas cuevas estudiadas, por qué existen caballos indiscutiblemente machos con los vientres muy abultados y por qué los animales heridos contabilizan una minoría del registro. Además, las excavaciones mostraban una dieta vegetal muy fuerte y que los animales más representados no eran en apariencia los más consumidos.

Estructuralismo y dicotomía sexual

En 1945, Max Raphaël ya había planteado que las figuras rupestres no estaban en las paredes de forma aleatoria, sino que mostraban un ordenamiento. Esta idea fue sistematizada más tarde por Annette Laming-Emperaire (1962) y luego recogida y desarrollada por André Leroi-Gourhan en varios artículos, que culminan con su síntesis de 1965, a la que luego el autor fue aportando perfeccionamientos, retoques y ampliaciones a sus propias doctrinas en numerosas publicaciones.

Según esta interpretación, las figuras se organizan en asociaciones binarias: por un lado, caballo, por otro, bisonte y uro. Leroi-Gourhan observa que

muchas formas femeninas parciales, sobre todo vulvas —a veces simplificadas como círculos o triángulos con vértices hacia abajo y una línea interna vertical—, se hallaban en vecindad con trazos rectos o alargados, con lo cual estaba latente la asociación automática de las vulvas con lo femenino, mientras que los signos simples rectilíneos podrían representar falos y tomar el rol de lo masculino.

La estructura de los *santuarios* se cimenta en el antagonismo, la alternancia y la complementariedad de los factores masculinos y femeninos. El logro primordial del estructuralismo fue el demostrar una organización en el arte parietal. Denis Vialou (1986), tras un estudio exhaustivo de las cuevas magdalenienses del Ariège, Francia, afirma que no existe un sistema global de composición y que, por el contrario, cada cueva materializa un modelo único estructurado según el espacio subterráneo. De hecho, se podría decir que se continúa confirmando, en cierto modo, la existencia de una estructura en las manifestaciones subterráneas, pero no se avanza en su significado: «hoy nos queda que el arte está estructurado, organizado u ordenado según reglas o normas simbólicas; es decir, las figuraciones se rigen por asociaciones de los temas, con diferencias geográficas y cronológicas» (Sanchidrián, 2001, p. 346).

A mediados del siglo xx, como se señalaba, Annette Laming-Emperaire, colaboradora de André Leroi-Gourhan, investigaba para su tesis doctoral nuevas vías que explicaran el significado del arte paleolítico mientras criticaba con severidad las ideas predominantes hasta el momento. Sabemos que Laming-Emperaire conocía la obra pionera de Max Raphaël de los años cuarenta, en la que se puede rastrear algo de lo que iban a ser las nuevas interpretaciones. Luego, el tema fue profundizado por Leroi-Gourhan. Si bien ambos daban por indiscutible la alternancia de dos principios en el arte paleolítico, para Leroi-Gourhan el femenino (mujer o signo femenino) se representaba con un bóvido y el masculino (hombre o signo masculino) se representaba con un caballo, mientras que Laming-Emperaire opinaba que la explicación era inversa y le atribuía un carácter masculino al bisonte y un carácter femenino al caballo, pero con muchas dudas. Esta inseguridad llevó a Laming-Emperaire a buscar otros caminos interpretativos, por ejemplo, el muy sugestivo de que detrás de las figuras había mitades o divisiones sociales, idea de la que dio a conocer algunos avances. Su muerte prematura nos privó de conocer las profundas reflexiones que sabemos hacía sobre este asunto, a pesar de su dedicación al americanismo en sus últimos años (Ripol, 1989, p. 121).

Leroi-Gourhan y Laming-Emperaire rechazan sistemáticamente el método comparativo, que hace uso y abuso de la utilización de los paralelos etnográficos postulando que toda la investigación tiene que basarse en las propias evidencias arqueológicas. Por ello, dejan de lado los planteamientos de los autores clásicos que partían de la idea de que el presente debe informar

sobre el pasado, siendo que por *presente* entendían las actividades artísticas de los esquimales, pieles rojas, africanos, australianos, etcétera.

En resumen, tomó singular importancia lo referente a las composiciones y su significado. Antes, hasta los años cincuenta, se valoraban y destacaban dos cosas: la acumulación de imágenes durante milenios y el significado mágico de los temas representados. Utilizando una metodología en la que se hace patente la influencia del estructuralismo, Leroi-Gourhan encontró que las asociaciones figurativas son intencionales y responden a una tradición muy concreta y a una organización de las cuevas en «santuarios». Esto lo consiguió mediante un enorme esfuerzo de interpretación personal, apoyada siempre en las estadísticas e inventarios de los temas a base de fichas perforadas correspondientes en los inicios a setenta y cinco cuevas conocidas. Teniendo en cuenta que más de la mitad de los animales representados son caballos o bisontes, llegó a la conclusión que tenían que presentar dos temas acoplados o yuxtapuestos, el A y el B, mientras que, a los demás animales, les corresponderían roles secundarios en relación con dichas categorías.

En esta misma línea, luego estudió la situación de las figuras en el interior de las cavidades. A partir del análisis de la distribución de los animales, dividió las cuevas en siete regiones que constituirían los *santuarios* sistemáticamente organizados. De acuerdo con las características topográficas de cada cueva, esas regiones pueden describirse en el siguiente orden:

1. el lugar donde empiezan las representaciones;
2. los corredores o pasos que conectan las grandes galerías;
3. los puntos al principio de fisuras, divertículos y rincones;
4. la región decorada más alejada;
5. la parte central de los muros decorados en las grandes galerías, o sea los plafones centrales, donde se encuentran los animales del grupo B (que forman el tema básico de hombre + mujer o caballo + bisonte);
6. las zonas marginales en torno a la parte central, y
7. puntos diversos en las fisuras, divertículos y rincones.

Basándose en la indicada dicotomía —caballo/bisonte— y en el hecho de que, en algunos lugares, el punto central está ocupado por una mujer, Leroi-Gourhan ve el tema completo de las representaciones naturales paleolíticas como la yuxtaposición, oposición, acoplamiento o asociación no de los grupos de animales en sí mismos, sino de un principio femenino y otro masculino. Los animales del grupo B representan lo femenino y los del grupo A lo masculino. En este punto, las teorías de Leroi-Gourhan se conectan con la problemática de los signos. Apoyándose en un inventario detallado, divide a los signos en dos grupos que, según el autor, demostrarían una clara relación, bien de la figura completa femenina o de los órganos sexuales femeninos (b) o bien de los órganos sexuales masculinos (a). En paralelo a las representaciones

naturalistas, los signos *b* se hallarían en los plafones centrales, mientras que los signos *a* serían predominantemente periféricos. Por tanto, entre unos y otros existiría la misma relación que entre el caballo y el bisonte. Además, los unos podrían ocupar el lugar de los otros, como, por ejemplo, cabría que un animal fuese sustituido por un signo equivalente, aunque el propio autor admite que la relación entre los grupos *a/b* y *A/B* es difícil de definir.

Frente a todas las opiniones anteriores en las que la ausencia casi total de escenas se consideraba una característica significativa del arte paleolítico, lo expuesto lleva a la conclusión de que nos estamos ocupando de escenas narrativas. Mientras que antes se interpretaban las frecuentes superposiciones en el sentido de que la configuración final del plafón no era importante y que lo que tenía significado era el acto real de dibujar cada animal de una forma individual y con fines mágicos, Leroi-Gourhan consideró que la vecindad y la superposición son un medio para expresar la idea de un cuadro complejo. Así, para exponer un caso, las heridas que presentaban algunos animales no formarían parte de un ritual relacionado con la magia de la caza, sino que serían símbolos en los que el venablo o la flecha tendrían un valor masculino, mientras que la herida lo tendría femenino. En definitiva, se podría sostener que, en el fondo de la interpretación, domina una compleja concepción de hechos relacionados con la fecundidad que, en diversos aspectos, se podría interpretar como una pervivencia larvada de una parte de las viejas teorías del abate Breuil y sus seguidores.

De acuerdo con estos planteamientos, Leroi-Gourhan llegó a la conclusión de que las cuevas estaban decoradas según un plan sistemático, cuyo esquema se puede llegar a reconstruir. Gracias a él, la tradicional concepción breuiliana de la cueva/santuario se ha visto confirmada y mejorada (Ripol, 1989, p. 122). Por lo tanto, desde una perspectiva cuantitativa o estadística y con un enorme esfuerzo por preconizar la neutralidad del investigador ante el objeto de estudio, Leroi-Gourhan entiende al arte paleolítico como la estructuración de un pensamiento religioso estructurado, materializado en composiciones cuyas normas compositivas (sintácticas) viene de estructuras culturales transmitidas de modo continuo de generación en generación. Esta fue la primera vez en que el hombre paleolítico fue considerado un ser humano igual a los contemporáneos, tanto en sus capacidades técnicas como en su concepción religiosa.

Neuropsicología y chamanismo

En las últimas décadas han irrumpido con fuerza los enfoques etnoneuropsicológico y chamánico, que se sustentan de nuevo, en parte, en la etnografía comparada (Price, 2001, p. 7). Este abordaje, con algunos antecedentes, ha comenzado a ser desarrollado por Lewis-Williams en el arte rupestre de los san en el sur de África, saltando después de continente, al extrapolar la cuestión al arte parietal paleolítico europeo.

El argumento parte de los estudios neuropsicológicos, se acepta que el sistema nervioso humano, es decir, de la especie *Homo sapiens sapiens*, es idéntico en todos los individuos pasados o presentes y, en virtud de ello, compartimos el funcionamiento del sistema nervioso en estados alterados de consciencia (Lewis-Williams y Dowson, 1988; Clottes y Lewis-Williams, 1996; Lewis-Williams, 1997). Por lo tanto, los tipos de alucinaciones experimentadas en esas condiciones deben ser uniformes, independientemente de los factores culturales propios. Los agentes externos que inducen a los estados alterados de consciencia se podrían así resumir en la ingestión de drogas psicotrópicas, la hiperventilación, la fatiga, la migraña, la esquizofrenia, la concentración intensa, la disminución sensorial, los sonidos y movimientos rítmicos persistentes, etc., que llevarían a respuestas neuropsicológicas concretas, aplicables tanto a los individuos del paleolítico superior como en nuestro tiempo (Sanchidrián, 2001, p. 347). Es decir, sometido un individuo a tales situaciones de alteración de consciencia, las pulsaciones luminosas (fosfenos) que experimenta el cerebro, se transforman en imágenes subconscientes, formas geométricas que parecen estar presentes en el sistema neuronal y la corteza visual de todos los seres humanos (Bahn, 2016b, p. 288).

Dentro de este esquema de todas las alucinaciones sensoriales, habría que fijarse en las visuales, las cuales, según experimentos controlados en laboratorio, pasarían por tres estadios principales, aunque no necesariamente intercomunicados (Samaniego Bordú, 2016, p. 27). El estadio I es el inicio del trance, cuando el sujeto sufre una serie de fenómenos hipnóticos, producidos dentro del sistema óptico, al margen de estímulos luminosos externos. Comienza a percibir pulsaciones luminosas (fosfenos), algo similar al término popular *ver las estrellas*, a percibir formas geométricas simples que se alargan y cambian como puntos, zigzags, rejillas, curvas, líneas paralelas, que con los ojos abiertos podrían proyectarse en las superficies rocosas.

El segundo estadio es un nivel más profundo del trance que el primero, en el que se provoca la interpretación o la racionalización de las percepciones geométricas, asimilando los fosfenos o esas imágenes geométricas simples a objetos conocidos, lo que los hace tomar su forma. Dependiendo de los factores culturales y del ambiente en el que se desenvuelve la experiencia, la identificación de una forma simple a un objeto con volumen será distinta; por

ejemplo, los zigzags pueden convertirse en serpientes, un círculo adquiere el cuerpo de un cuenco o la luna llena, etcétera.

El tercer estadio es el nivel más profundo del trance. Los elementos de la fase primera persisten, pero pasan a ser periféricos, las formas alcanzan ahora volúmenes (alucinaciones icónicas) de animales, personas y monstruos derivados de seres particulares en función del sistema cultural y de la mente del individuo. Los dos tipos de visiones (geométricas e icónicas) se combinan, se fragmentan y giran, y la mezcla de varias imágenes icónicas puede engendrar seres zooantropomórficos (cuerpo humano y cabeza de animal o combinaciones diversas). Muchas experiencias narran un episodio de tránsito al estado más profundo a través de un *túnel rotativo* que los engulle como un torbellino, al final del cual encuentran las alucinaciones icónicas. En este estado, sienten que no están sujetos a las leyes físicas, lo que les permite volar, transformarse en animales o experimentar diversas situaciones dentro de un mundo fantástico (Sanchidrián, 2001, p. 348). Si bien la línea de investigación mantiene hoy sus adeptos, no ha ganado total simpatía entre los investigadores y menos aún su vinculación directa con el arte rupestre (Price, 2001).

En lo que respecta a prácticas chamánicas, estas han sido descritas en múltiples lugares como América, Siberia y el sur de África, si bien el *éxtasis místico* es una experiencia muy habitual en el mundo entero desde siempre (Clottes, 1996; González, 2016; Días, 2018; Hodgson y Helvenston, 2007). Básicamente, consiste en que el chamán, en estado alterado de conciencia, actúa de intermediario entre el mundo *real* y el mundo *sobrenatural*, es decir, el mundo de los espíritus. El chamán, a partir de una ceremonia particular, entra en trance con ayuda de música —en general de tambor— y, a través de movimientos de danza rítmicos, drogas o por padecer patologías mentales como esquizofrenia, epilepsia o migrañas, penetra en el mundo de los espíritus de los animales y consigue un cierto poder o autoridad en el grupo: puede profetizar, curar a los enfermos, controlar a los animales e influir en el tiempo atmosférico, entre otros.

El aprendizaje chamánico es muy variado según las culturas. Por lo común, un joven que pretenda acceder a esos conocimientos es apartado de la sociedad —a una cueva, desierto, etc.— sin alimentos, con el propósito de que medite; esta situación puede llevar consigo, por ejemplo, la automortificación física, permanecer inmóvil en una determinada posición por espacios prolongados o laceraciones físicas. Al final, se logra un estado en el que la fatiga, el hambre, la soledad y la concentración mental desembocan en el trance espiritual, en el que es probable, dependiendo de la cultura, que se le aparezca el espíritu de un antepasado o de un animal, lo que le hará adquirir el poder sobrenatural. El tránsito al estado profundo de trance, el torbellino, es de nuevo asimilado como un túnel o cueva que pone en comunicación los dos mundos. El cosmos chamánico se subdivide, así, en tres mundos superpuestos: el inferior —o subterráneo—, asociado en general

a la muerte; el intermedio —o real y cotidiano—, propio de los vivos, y el superior —o espiritual—. Se suele dar el ejemplo del sur de África en el desierto de Kalahari, donde los chamanes realizan arte rupestre, y a través de este se pueden identificar los tres estados, según aquellos que sostienen la línea interpretativa.

Por todo lo señalado, lo que resulta evidente es la complejidad y multiplicidad de respuestas posibles respecto de la interpretación del arte rupestre y lo difícil que resulta asumir posturas concretas sobre el tema. Como señala Bahn (2016b, p. 288) la aplicación del dato etnográfico al pasado prehistórico ha sido, a menudo, imprudente e ingenuo y no hay evidencias concretas que avalen las interpretaciones. Se deberá profundizar en la investigación arqueológica, así como en los estudios de arte rupestre a nivel regional y local, lo que podrían llevarnos a una mejor visión de los contextos arqueológicos, los posibles usos y la posible función de tales manifestaciones, cosa de la que estamos aún muy lejos.

En una mirada primaria que sería necesario depurar y profundizar, el chamanismo como sistema estaría presente en muchos de los pueblos originarios americanos, incluyendo nuestra región. No nos resistimos a comentar un ejemplo etnohistórico al solo efecto de ejemplificar una simple analogía, que debemos necesariamente integrar de forma metódica y crítica al contexto de investigación y que, en última instancia, pone de manifiesto los riesgos que traen las meras y simplificadas coincidencias. Recordemos la existencia de figuras geométricas simples y complejas como las descritas en el arte rupestre de la región que luego abordaremos. En el mapa del jesuita Miguel Marimón de 1752, respecto a los guenoas se señala que en el cerro Ybití María (¿Vichadero?) en el actual departamento de Rivera, noreste de Uruguay, «se gradúan de Hechiceros los infieles Guenoas; allí se juntan, hacen su Ajaba, se punzan, se taladran el cuerpo, y hacen mil diabluras, hasta que se les aparece allí, encima del cerro, el demonio en forma visible...» (Cabrera Pérez, 2013a, p. 1).

Metodologías y Técnicas

La metodología de documentación del arte rupestre tiene un amplio y muchas veces caótico recorrido. Los protocolos aplicados a contextos de cuevas, inicialmente, han de aplicarse del mismo modo al aire libre con el fin de aportar referencias contrastables. El primer reconocimiento de la realidad del arte paleolítico se produjo en 1879 con Altamira. Ese fue, sin duda, el punto de arranque de todo lo que se ha dicho después sobre este impresionante sistema gráfico, incluyendo los acercamientos hacia su interpretación, siempre condicionados por las circunstancias de su hallazgo histórico (Balbín *et al.*, 2010).

El arte en cueva y al aire libre son manifestaciones de una misma realidad conceptual y de un mismo sistema comunicativo, en los que primaria la señalización del espacio y su organización para propios y extraños. La metodología aplicada al estudio de las grafías prehistóricas alcanzó un notable desarrollo en la segunda mitad del siglo xx, con las documentaciones desarrolladas por los investigadores franceses y el aporte de los estudios llevados a cabo en el cantábrico. Es evidente que desde ese momento las técnicas de documentación han avanzado mucho, pero la base de una metodología que contempla las grafías como una parte más del comportamiento humano analizable a partir de la metodología arqueológica sigue siendo sólida. Necesariamente, la religión ha perdido fuerza en las interpretaciones y ha dado paso a criterios de comunicación y de domesticación del territorio (Bueno y Balbín, 2001a).

En el conjunto de los soportes decorados, podemos establecer diferentes grados de visibilidad real (Alcolea y Balbín, 2006; Bueno, 2008). Ambas variables —espaciales y tecnológicas— dependen y se vinculan con cada grupo humano. En el caso de la tecnología, cada elección, organización, paso, etapa, gesto y técnica responde a decisiones de orden sociocultural (Lemonnier 1992; Pfaffenberger 1992; Dobres y Hoffman 1999). Por su parte, la variable espacial obedece a determinadas formas de ser en el mundo (Criado Boado, 1999).

Como se desprende de las ideas planteadas por estos autores, el espacio juega un rol fundamental en el desarrollo de la percepción, ya que, entre otras cosas, funciona como el contenedor o escenario en el cual se desarrollan fenomenologías específicas (Tilley 1994). Desde esta perspectiva, analizar y entender los lugares en que se produce y consume arte rupestre no es solo conocer el posicionamiento geográfico de aquellos sitios, la presencia o ausencia de bloques, o la visibilidad contenida en estos. Más bien, demanda un esfuerzo por caracterizar cómo los sujetos se involucran en él

(Thomas 2002). Un punto de entrada para comprender este vínculo es conocer el contexto práctico en el cual se enmarca la producción y consumo de arte rupestre (Troncoso y Vergara 2013). Por lo tanto, las evidencias materiales de las actividades llevadas a cabo en estos escenarios tienen un rol protagónico (Vergara, 2013, p. 34).

Por otro lado, para que el arte rupestre adquiera sus propiedades físicas, es necesario, entre otras cosas, un proceso transformativo (D'Errico, 1991; Lewis-Williams, 1995; Fiore, 1996, 2011). En este, el despliegue técnico y cognitivo actúa sobre la piedra, que tiene como resultado no solo esas propiedades, sino también las fenomenologías que experimentan los individuos durante las etapas de elaboración (Troncoso y Vergara 2013). Desde esta lógica, Francisco Vergara propone que el vínculo entre los aspectos tecnológicos y espaciales pueden ser utilizados para analizar y evaluar el efecto que esta materialidad tiene sobre los individuos, y con ello avanzar en la propuesta de nuevas hipótesis que permitan ampliar la discusión sobre la estética del arte rupestre. En el análisis tecnológico de los grabados rupestres, se consideran los aspectos macro y microscópicos. Los primeros apuntan a determinar los gestos, instrumentos y técnicas utilizados en la manufactura, mientras que los segundos brindan información acerca de la cantidad de tiempo invertido en la producción y los niveles de experticia de quienes los producen (Vergara, 2009).

Estrategias de análisis

Las estrategias de análisis han de focalizar y recuperar diferentes aspectos que involucran a los testimonios arqueológicos —el arte rupestre en nuestro caso— de forma global y sistemática. Suponen el abordaje de escalas diversas que van del análisis de las grafías rupestres en sí mismas al panel o espacio utilizado como contenedor de la manifestación, como la roca soporte, el entorno inmediato a su ubicación, el paisaje general. Una primera gran división de las grafías rupestres supone su clasificación en un arte rupestre «figurativo» y «no figurativo». Los primeros suponen que el observador reconozca, con subjetividad, analogías con referentes existenciales o naturales conocidos por este. Por esta vía podemos clasificar el arte figurativo en *antropomorfo*, *zoomorfo* o *fitomorfo*. Por otro lado, las grafías rupestres pueden ser no figurativas, es decir, en nuestra cultura no contamos con referentes para llevar adelante una adscripción de ellas. Estas pueden ser asimiladas, sin embargo, a figuras geométricas, que a su vez pueden ser catalogadas como simples o complejas. Dentro de estas representaciones geométricas, podemos definir unidades morfológicas mínimas, tales como puntos, líneas rectas, curvas y onduladas, zigzag, elipses, círculos, etcétera.

En otro plano, podemos intentar definir los motivos o los temas que conforman la manifestación gráfica en análisis. El *motivo* es definido como «una unidad de sentido y realización que puede ser discriminada morfológicamente» (Boschín, 1991, p. 105) y será analizado bajo criterios de situación, asociación y repetición:

El examen de los motivos rupestres permitirá valorar si los mismos están plasmados en algún orden o sistema por medio de asociaciones y repeticiones. Se tendrán en cuenta analíticamente los cánones, patrones, temas y escenas (Aschero 2000a). El arte rupestre puede definirse como una forma de comunicación y la codificación se presenta como necesaria en el proceso de transmisión de información. La palabra comunicación será empleada en su sentido más amplio, que incluye a los procedimientos mediante los cuales la mente humana puede influir sobre otra (Weaver 1984). Aunque no se espera *leer* o *traducir* los mensajes o especificar la composición de los grupos a los que la información está dirigida, sí se puede caracterizar el contenido del arte como información más precisa o menos puntual (Gamble 1990). En coincidencia con R. de Balbín (2004), la reconstrucción que se estima efectuar debería ser abierta y polisémica, y evitar definir categorías basadas en los propios conceptos de la realidad (Ledesma, 2012, p.129).

Al hablar de transmisión de información se hace alusión también a esta en un sentido que incluye aspectos religiosos, rituales, económicos y cotidianos. Los marcadores gráficos son empleados como parámetros de análisis de la posición de los grupos en un nicho determinado, como una estrategia de apropiación simbólica y de reconocimiento que proviene de la tradición del grupo que lo produjo y que no implicaría su función exclusiva como estrategia de subsistencia (Sepúlveda, 2018). En la clasificación se ha seguido un esquema de interpretación que incluye al *canon*, a los *patrones* y al *tema*.

El canon es empleado para «designar una norma que es seguida en la representación visual de figuras biomorfas y rasgos a ellas asociados por comparación con un modelo real» (Aschero, 2000a, p. 26). Implica elecciones en torno a cómo son representadas las distintas partes de un animal o una figura humana a partir de un ángulo de observación dado y en qué proporciones relativas tales partes son representadas. En la mayoría de los casos, se combina una forma de representación para una parte y una distinta para otra. Los patrones son los diseños seguidos para los contornos de las partes; están configurados por la mayor o menor síntesis geométrica de estos contornos (Aschero, 2000a, p. 26). Los temas se basan en la existencia de ciertas asociaciones espaciales de motivos que ocurren en distintos sectores del soporte de un sitio o bien en distintos sitios de un área de investigación. En particular, hacen alusión a estas asociaciones recurrentes discriminables en distintos espacios. Estas asociaciones pueden ocurrir entre motivos originalmente

asociados dentro de un mismo conjunto tonal o bien entre motivos agregados luego por proximidad espacial o por superposición a conjuntos preexistentes (Gradín, 1978b; Aschero, 1997; Aschero, 2000a).

Las asociaciones y repeticiones entre patrones han permitido establecer temas que no necesariamente hacen referencia a una narración, un suceso o una manifestación de la vida real. Para estos casos, se ha reservado el término de *escenas* (Ledesma, 2012, p. 133). En la definición del canon geométrico se ha tenido en cuenta la similitud con figuras como círculos, rectángulos, triángulos, líneas, poligonales, elipses, etc. Esta diferenciación no está basada en criterios que sugieran una similitud o comparación en el proceso de abstracción entre las comunidades prehispánicas y las occidentales, sino que se ha efectuado con la intención de establecer pautas de comparación entre los sitios analizados.

Entre la terminología frecuente asociada a temas de arte rupestre, podemos encontrar, entre otros, *ideomorfos*, que son signos que muestran figuras geométricas o abstractas que no dan cuenta de una concordancia con un sujeto real reconocible, pero que se supone responden a una idea determinada. Por otra parte, un *panel* es el agrupamiento de figuras aisladas del resto de la decoración del espacio rupestre que se muestran en apariencia agrupados. Puede presentar una única figura o varias, siempre y cuando exista una cierta unidad, la que puede responder a sucesivas agregaciones a través del tiempo.

Las técnicas de ejecución

En cuanto a las técnicas propiamente dichas, conviene señalar que los artistas del pasado desarrollaron una ingente cantidad de acciones para producir sus representaciones figurativas, por lo que abarcaron una amplia variedad de calidades y resultados. Hay diseños escuetos confeccionados en pocos minutos y, en contraste, motivos complicados cuya realización asumiría necesariamente mucho tiempo. De igual modo, algunas imágenes son obra de la mano de una única persona y otras, en cambio, precisaron de la colaboración de un equipo de gente. La primera clasificación que podemos establecer al abordar el arte rupestre, en cuanto a la forma en que este se presenta, es entre el arte *mueble* (portable) y el arte *inmueble* (no móvil o no portable). El arte rupestre es, en esencia, inmóvil, por más que muchas veces lo podamos ubicar en soportes desprendidos del basamento rocoso.

En una clasificación elemental de las técnicas exhibidas tanto en el arte parietal en cuevas como en las superficies al aire libre, obtendremos tres categorías de sistemas técnicos: la *adición*, la *sustracción* y la *modificación*, además de las combinaciones que podemos determinar entre de ellas. La adición reúne a todas las figuras llevadas a cabo a través del aporte al soporte de una

sustancia —algún tipo de pigmento—, así pues, aglutina las figuras pintadas o dibujadas. Las técnicas sustractivas aluden a todas aquellas labores artísticas en las que es inevitable la eliminación o la destrucción de parte del soporte, entre las que cabe mencionar las diversas versiones de grabados, relieves y esculturas. Por último, cuando hablamos de la modificación de las superficies nos referimos a un modo figurativo que no añade nada al soporte ni elimina sustancia de este, sino que lo transforma; se corresponde con el modelado y la técnica conocida como *macarronis*, que consiste en delinear una forma con la ayuda de las yemas de los dedos o una espátula sobre una superficie plástica —arcilla o roca descalcificada—, de manera que el fondo se desplaza (Sanchidrián, 2001, p. 206).

Técnicas aditivas

Entre las técnicas aditivas distinguiremos entre los dibujos y las pinturas, aunque a veces la coexistencia de ambos recursos incluso en la misma figura conduce a unificar los criterios. La mayoría de los investigadores emplea el genérico de *pintura* para todas las representaciones llevadas a cabo con la aplicación de cualquier colorante indistintamente, tanto si el motivo está dibujado o pintado. A través del dibujo, se plasma un sujeto por medio de líneas simples y finas que lo contornean, ya sea con métodos directos de aplicación del pigmento —como un trozo de ocre o de carbón— o indirectos —como una pluma, o un pincel—. Con relación a la clasificación de la pintura —es decir, la superficie más o menos coloreada—, tendremos que tener en cuenta los procesos de ejecución, las densidades y el número de colores usados. Los pigmentos proceden tanto de sustancias orgánicas como minerales: los rojos y amarillos parten de óxidos de hierro y los negros del carbón vegetal y animal (como en el caso de Altamira, por ejemplo) o del manganeso.

Se podrían diferenciar tres modalidades de trazos en los dibujos —el trazo continuo arrastrado, el punteado y el tamponado—, continuas o no, que resultan del arrastre o la sucesión de puntos de color; puede estar conseguido a través del «tamponado» de la yema del dedo teñida de colorante o con el extremo de un útil y hasta por medio de la aerografía. El trazo *único o continuo* es uno de los más habituales y por ser continuo y uniforme despeja la silueta del motivo. El trazo *modelado caligráfico* se presenta continuo, pero con diferentes grosores de la línea a lo largo de su trayecto, alternando sectores gruesos y delgados. Sería utilizado con el fin de delimitar volúmenes y despieces anatómicos, por ejemplo, en las figuras animales.

Entre los sistemas que más se usaron, se podrían mencionar las siguientes técnicas. Para obtener una superficie de color con el *tamponado* o *punteado*, se recurre a la yuxtaposición de varias puntuaciones que delimitan o determinan un área pintada, si bien muchas veces se podrán identificar cada uno o la mayor parte de los elementos individuales que la componen. Por otro

lado, nos podemos encontrar con un *enlucido* cuando la superficie conserva una capa de color tal que las puntuaciones o las huellas del instrumento usado desaparecen, lo que le da un aspecto homogéneo. A su vez, con el *soplado* o la *aerografía*, los pigmentos son proyectados hacia la pared o la bóveda. Para este menester se utilizan directamente la boca del ejecutante, un tubo, un aerógrafo o salpicaduras de un objeto empapado en colorante líquido. Las imágenes que resultan, en el mejor de los casos, son discos de color en positivo, con los que, en general, se confeccionaron los signos. Por último, y en relación con la técnica anterior, al interponer un elemento entre la pared y el *disparo* aerográfico, estaremos practicando el *estarcido*, que no es más que el relleno o la coloración de los huecos libres de una plantilla —por lo general, las palmas de las manos, los dedos, los brazos y quizás un trozo de una piel recortada—. A través de varios métodos, bien aerográficos o con una muñequilla, se logran, por ejemplo, las representaciones de manos negativas, tan frecuentes en el arte prehistórico.

Por otro lado, en virtud de la densidad de color, hablaremos de tinta *plana* o tinta *modelada*. La primera muestra una superficie coloreada de manera uniforme y, por el contrario, la segunda puede manifestar distintos grados de intensidad, ya que no es uniforme. Para ambas técnicas se reparte el color con la misma mano, o con el apoyo de un trozo de piel en las figuras de gran formato, o con los dedos o *pinceles* en las pequeñas. Por último, según los colores manipulados para construir las imágenes, los motivos serán *monocromos*, hechos con un solo color, o *polícromos*, si se combinaron varios colores. En la actualidad se prefiere el término *bicromo* en vez de *polícromo*, ya que no se conoce ningún caso nítido donde se hayan usado más de dos colores.

Técnicas sustractivas

Los ejemplos del uso de las técnicas sustractivas en el arte rupestre se relacionan con diversos modos de grabar y con frisos esculpidos en bajorrelieves. Los grabados mantienen la particularidad de que implican la destrucción de una porción de la superficie rocosa con un objeto o incluso con la mano. Las principales formas documentadas y algunas de sus modalidades son: el trazado digital, las incisiones en V, U y en caja y el piqueteado.

El trazado digital se podría incluir en una versión singular del modelado o en los procedimientos que modifican las superficies. Esto se debe a que en la mayoría de las ocasiones su acción solo desplaza los materiales del soporte y no suele ser, por tanto, sustractiva.

Las incisiones en V, U y en caja son los tipos de grabados más corrientes, contabilizándose multitud de ejemplos repartidos por toda la geografía planetaria que ocupa este fenómeno artístico. El útil que suele estar destinado a estos fines es el buril, aunque es factible alcanzar similares acabados con el filo de una simple lasca de piedra sin transformar. En función de la

orientación del instrumento sobre la superficie o el tipo de filo de este, el trazo generará una sección de V o en U; la primera será más o menos profunda, así como estrecha y la segunda mostrará un fondo más o menos plano y dos bordes, o sea, de forma cuadrangular o con un par de labios. Además, las incisiones en U no suelen conservar su fondo liso, sino que aparecen unas estrías como consecuencia del esquilado del filo del instrumento. Por su parte, las incisiones en caja presentan una sección también en U, pero el fondo es cóncavo, puesto que se hace con el extremo romo de un objeto duro de punta recta. Por otro lado, los tres tipos de trazado experimentarán una geometría simétrica o biselada a izquierda o derecha en razón del ángulo de inclinación de ataque del instrumento usado respecto al soporte.

El piqueteado es del ahuecado en distinto grado de profundidad sobre la capa rocosa. Está confeccionado por la sucesión de impactos de un útil puntiagudo o redondeado, más o menos junto o apretado, que destruye la superficie por lascado, desconchado o machacado. Esta técnica está documentada, sobre todo, en yacimientos rupestres a cielo abierto.

Estas categorías básicas respecto del modo de grabar adquieren diversas modalidades de ejecución. Así, un trazo digital será monodigital, bidigital, tridigital, al conjugarse uno o más dedos a la vez. En una figura con trazados incisivos en V, U o en caja, según Claude Barrière *et al.* (1986), las variantes de las incisiones pueden obtener un trazado único con una incisión continua en la silueta (monolineal) o puede aplicarse a una parte de ella o buscar el relleno interno, que se consigue a través de la conjunción de varias líneas (plurilineal). En resumen, se distinguen cuatro tipos de trazo: discontinuo, múltiple, estriado o claro-oscuro y frotado o raspado.

Se trata de trazo discontinuo cuando los trazos se disponen de manera subparalela, como suspendidos en el espacio y encadenados, con una clara voluntad direccional. Son conocidos también como trazos *plumeados* si adoptan una colocación paralela, sucesiva y separada. Por su parte, cuando se emplea el trazo múltiple, la silueta del motivo se traza con series de cortos trazos consecutivos, subparalelos, encadenados y poco densos, de forma que la concatenación de las líneas deja parte de la superficie del soporte intacta. El trazo estriado o claro-oscuro se diferencia del anterior en el resultado final, puesto que llega a eliminar gran parte o toda la superficie rocosa. Por último, el trazo frotado o raspado viene a ser un recurso complementario más que una técnica concreta de perfilar. Consiste en eliminar u homogenizar por medio del raspado una amplia área del soporte, o asimismo hacer desaparecer la débil capa superficial de la roca, dejando al aire la materia inmediatamente inferior. Por regla general, ofrece una tonalidad distinta a la expuesta a la intemperie, por lo cual el diseño obtendrá diversos cromatismos y cierto grado de volumen, algo así como un *grabado pictórico*. A la vez, el frotado o raspado en toda la figura —o para homogenizar el soporte— permitirá destacarlo del

fondo. En lo que se refiere a la escultura, es la talla en relieve de una figura sobre un material duro.

El *picoteado* es una técnica que tiene mucho de pictórico, en cuanto al efecto que produce de contraste entre la superficie externa y la interna de la roca, obtenida mediante la extracción de materia prima con golpes consecutivos. Estos impactos tienden en general a formas circulares (saltaduras) de poca regularidad. Se pudieron hacerse directa o indirectamente, utilizando en este último caso, una pieza intermedia de piedra u otro material (madera o hueso), a modo de cincel. Organizado de forma lineal a modo de *piquetado* de contorno, sirve para delimitar figuras animales y signos, aunque algunas figuras se rellenan en su totalidad con este procedimiento, lo que denominamos piqueteado total o vaciado. Los grabados incisos presentan una línea continua hecha con un buril o con un útil apuntado. Se trata de grabados de trazo simple único. En ocasiones esta punta es múltiple, causando grabados de trazo estriado. La repetición de los grabados incisos simples, se definen como grabados de trazo simple repetido, reuniendo varias líneas en la misma dirección que otorgan volumen o detalles a la figura realizada. Cuando su grosor es más notable, se definen como grabados incisos de trazo angular profundo. En ocasiones, estos trazos se abrasionaron, lo mismo que los piqueteados, puliendo su superficie con una pieza de piedra u otro material y, posiblemente, agua o arena. Si la superficie eliminada es escasa en profundidad y amplia en extensión, hablamos de *raspado*.

Por lo expuesto, según las formas y filos de los instrumentos de grabado, se obtendrán resultados muy variados, los que permiten la visualización de «texturas» diferentes. No son pocos los ejemplos en los que se contemplan repastos posteriores que, así como afirman la pervivencia de cierta inquietud (¿artística?, ¿religiosa?) y uso tradicional del lugar, han ocasionado modificaciones, cuyas alteraciones pueden llegar a suponer la pérdida parcial o total del motivo original (Várela Gomes, 1983) La supuesta ausencia de pintura aplicada o sumada a los grabados también fue discutida desde el primer momento. Se veía como muy probable la posibilidad de rellenos pictóricos encima de los grabados, no conservados por la situación de intemperismo, dado que los yacimientos estaban ubicados al aire libre, en su mayoría.

Técnicas de modificación

Comprende técnicas de *modelado*. La terminología y las modalidades del modelado son compartidas con la escultura, y su diferencia radica en la materia trabajada; así pues, se habla de modelado cuando se trata de arcilla o de cualquier sustancia, natural o artificial, de cualidad plástica.

Las formas de registro

Lo primero que debe hacerse es asumir que el arte rupestre está constituido por grafismos, ya sean pintados, grabados o esculpidos, en rocas al aire libre, en las grutas o aleros rocosos y son, ante todo, vestigios materiales del pasado, de sociedades que habitaron dicho espacio. Por lo tanto, constituye, al igual que una punta de proyectil, un enterramiento humano, un fogón o un basurero con restos de alimentación, parte del registro arqueológico (Sanches, 2012, p. 161). Como señala Lewis Binford (1988), el registro arqueológico no es ni más ni menos que todo aquello que podemos registrar en el presente, remanente de las sociedades pasadas que hoy integran nuestro mundo contemporáneo y que, por el transcurso del tiempo, han perdido materia, color, contexto, etcétera.

En cuanto a la modalidad del registro, los estudios de arte rupestre se podrían ordenar en tres grandes períodos. El primero se extiende desde las últimas décadas del siglo XIX, cuando se descubre Altamira, hasta promediar el siglo XX. Los motivos son el tema central del análisis, sobre todo su representación. En este período, ya aparecen términos como *cuadro*, *panel*, *fresco*, y clasificaciones de tipo *figurativo*, *no figurativo*, *naturalista*, *abstracto*, *esquemático* (Lorblanchet, 1993). Los registros se hacían con dibujos a mano alzada, calcos en papel transparente o celofán, moldes con pasta de papel y la rudimentaria fotografía de la época. Recién a partir de los sesenta del siglo XX, con el uso sistemático de la fotografía a color, se revolucionó el registro, en particular el de las pinturas rupestres (Sanches, 2012).

La cronología se basaba principalmente en las técnicas de ejecución, sobre todo en los grabados, ya que estos se consideraban de ejecución más difícil que las pinturas. También se basaban en el estilo, dentro de una perspectiva evolucionista, en la que, en general, lo más simple es más antiguo que lo más elaborado y simétrico. No había mayor preocupación por la conservación: los problemas de los sitios, en particular para las cuevas con arte rupestre, recién con el cierre de la cueva de Lascaux, Francia, en 1963, se asumieron en parte los riesgos, ya que hasta ese momento se consideraba que tales localidades habían resistido el paso del tiempo durante miles de años, por lo que se abrían al público para su usufructo casi sin límites.

El segundo período va de 1950 a 1960, cuando Laming-Empeaire, llevó a cabo sus investigaciones —entre 1948 y 1957—, que fueron publicadas en 1962 y luego desarrolladas por Leroi-Gourhan hasta el período entre 1980 y 1990. Estos avances suponen miradas teórico-metodológicas positivistas, encuadres estructuralistas o procesuales. Se incluyen abordajes desde una perspectiva cuantitativa o estadística y desde el punto de vista de la relación entre sujeto que estudia y el objeto que es estudiado, y se preconiza la

neutralidad. Este período se caracteriza también por el uso de la fotografía a color y la datación absoluta. El mayor cambio se dio a partir de los noventa en relación con las perspectivas interpretativas, lo que llevó al fortalecimiento de nuevos abordajes. El arte rupestre, en particular el arte paleolítico, se encuadró bajo una visión fuertemente estructuralista, que influyó, de cierta manera, los estudios restantes de arte posglacial.

Como vimos, Leroi-Gourhan entiende al arte paleolítico como la traducción de un pensamiento religioso estructurado, materializado en composiciones cuyas normas compositivas (sintácticas) viene de estructuras culturales transmitidas generación tras generación. Esta posición es de suma importancia, ya que fue la primera vez que el hombre paleolítico fue considerado un ser humano igual a los contemporáneos, tanto en sus capacidades técnicas como en su concepción religiosa. *Pensamiento religioso* es religión, con independencia de sus formas o prácticas, ya sea magia, totemismo o animismo, pues supone trascender el mundo físico y empírico y reflexionar sobre el más allá.

Sin embargo, aunque Leroi-Gourhan utiliza la sintaxis y la semiología como reglas del discurso gráfico, nunca pretende alcanzar el significado preciso, *original*, de las manifestaciones artísticas o religiosas. Leroi-Gourhan incide, en particular, en las composiciones y en las asociaciones que estas integran. Los animales —figuras esquemáticas o abstractas— constituyen todos, sin excepción y sin jerarquización apriorística, motivos de pleno derecho, pues son símbolos que se asocian de modo voluntario —según la racionalidad de la época— en el espacio de la representación (Sanches, 2012). En los grabados al aire libre, los registros bicromáticos permitieron una mejor visualización de los diseños y fomentaron el entendimiento de los contextos como un conjunto estructurado. Se perfeccionaron formas de registro con luz polarizada, luz direccionada, registro nocturno, etc. También se utilizaron los moldes de látex como técnica de registro de los grabados. Por otra parte, los moldes fueron usados con buen suceso en el estudio de superposiciones de diseños, asumido como una forma de lectura de estratigrafía figurativa dentro de los diseños.

En este segundo período comenzó a tenerse en cuenta el conocimiento proporcionado por el estudio de grupos etnográficos de Australia, África o América (Flood, 1997; Taçon y Chippindale, 2000). Uno de los reflejos simultáneos de la aplicación de estos nuevos preceptos formulados durante el segundo y tercer período aquí descritos fue el de considerar que el arte rupestre es un *documento arqueológico* entre todos los demás, pero que tiene como rasgo distintivo que marca el espacio de forma particular. Esto se debe a que está en el lugar donde fue producido y usado y, por ello, constituye un testimonio de marcación y apropiación territorial que refleja e impulsa comportamientos sociales largamente cimentados en la tradición de las comunidades. En este sentido, el contexto se ha ampliado de la figura, al territorio circundante. En esta nueva concepción tuvieron

gran influencia los estudios antropológicos y sociológicos más recientes, que habían destacado el papel de los diferentes sitios con arte como puntos nodales de entendimiento individual y colectivo del territorio (Bradley, 2000). Esta incorporación de los sitios en una red más amplia de otros puntos de referencia perceptiva y social parte de las prácticas sociales que allí se desarrollan, ya sea que estas prácticas tengan como función la creación, la negociación o el reparto del poder, de las identidades grupales o de vivencias con finalidades muy amplias (Sanchez, 2002).

El tercer período comienza en 1990 y se extiende hasta la actualidad. Ha estado marcado por la aceptación y la valorización del arte rupestre en un marco interdisciplinario, tanto en los métodos de registro como en la interpretación. Se adoptan como paradigmas corrientes diversos enfoques, como la arqueología del paisaje y la arqueología contextual, lo que permitió que se afiancen interpretaciones que muestran tendencias fenomenológicas. Desde el punto de vista de la filosofía y de la epistemología del conocimiento, se registran varias tendencias, entre las que la que pretende establecer más rupturas con la arqueología practicada en períodos anteriores es la que se enfoca en los límites de la investigación respecto a lo que es posible conocer del pasado y hace énfasis, en particular, en la subjetividad del trabajo del arqueólogo, es decir, en el conocimiento que resulta de la experiencia del sujeto investigador en su contacto directo con el objeto de conocimiento.

Se podría decir que la arqueología hoy, tal como el arte rupestre, es cada vez más voraz de datos originados de registros que provienen de análisis fisicoquímicos, espectrales y multiespectrales (Pires, Lima y Pereira, 2011) y que esa búsqueda de datos se adapta al objeto de estudio y depende, en gran medida, de la imaginación y de los medios técnicos y financieros del investigador más que del diseño en sí. A partir de los años noventa se dio una segunda revolución con la datación directa de las pinturas que contienen materia orgánica, a partir de carbono-14 por acelerador o espectro de metales de masa por acelerador (AMS), que necesita cantidades infinitamente pequeñas de materia orgánica para fechar. Fue utilizado con gran éxito en cuevas como Chauvet o Altamira y también en monumentos megalíticos. En los inicios del siglo XXI, eran los métodos fotogramétricos, en permanente actualización y en articulación con nuevas tecnologías de digitalización 3D y 4D (Ruiz *et al.*, 2016), aquellos que funcionan como herramienta de registro para la *recuperación* exacta de los espacios, ya fuera a escala del panel, del lugar o del entorno.

Fotografía 1. Microanálisis de pigmentos en la Cueva de Rouffignac.
Friso de la Caravana de los Mamuts. Dordoña, Francia, 2011



Fuente: fotografía del autor.

El proceso de documentación

El protocolo de documentación que suele aplicarse posee tres rangos básicos, conectados con los que se usan en las documentaciones arqueológicas estándar: *macro*, *semimicro* y *micro* (Bueno *et al.*, 2009). El primero ha de reflejar los datos para reconstruir el tipo de yacimiento decorado en el territorio en el que se inserta. Solo así podremos reflexionar sobre las relaciones entre los soportes decorados y el resto de las expresiones de la cultura material. A los clásicos relevamientos arqueológicos, cuyos principios teóricos y metodológicos son bien conocidos (García San Juan, 2005), hay que añadirles el desarrollo de modelos predictivos (Kohler y Parker, 1986; Fernández, 2009).

El estudio semimicro ha de incorporar relevamientos intensivos en los conjuntos delimitados para valorar las diacronías y sincronías de las grafías, la relación topográfica o jerárquica de los distintos soportes y la evolución de los espacios decorados. Es especialmente conveniente hacer mapas que recojan el estado de los yacimientos en sus diferentes fases de uso, su transformación y sus sucesivas agregaciones.

El análisis micro atañe a la singularidad de cada uno de los yacimientos. Su desarrollo pormenorizado ha tenido, en los últimos años, la aportación

de interesantes posibilidades de la mano del campo de la fotografía digital, de las aplicaciones informáticas y de las opciones analíticas. Los análisis semimicro y micro combinan el trabajo de campo con el de laboratorio, que ha incrementado sensiblemente. Esto implica organizar el trabajo de campo centrado en la documentación gráfica mediante la colaboración con equipos multidisciplinarios, la aplicación de análisis geológicos, paleoclimáticos y de identificación de materia orgánica en las costras y de componentes de los colorantes. En lo que se refiere al arte paleolítico, ya desde los años ochenta se indicó la conveniencia de hacer calcos sobre fotografía, sin tocar directamente el soporte, lo que produjo una fuerte crítica al uso de calcos sobre plásticos.

La documentación citada se organiza a partir de una serie de fichas: de paneles, de temas, de técnicas. Tras disponer de la topografía del sitio, un protocolo básico de documentación ha de comenzar por el análisis de la organización del yacimiento, lo que define los paneles decorados. La bibliografía sobre este género de caracterización tiene ineludible referencia en la famosa obra de Leroi-Gourhan (1970) y puntualizaciones interesantes en algunos trabajos recientes (Lorblanchet, 1995b). En lo que a nosotros nos ocupa en este texto, el arte al aire libre proporciona una facilidad añadida. Un panel, como señala Balbín, es una superficie decorada homogénea que está delimitada por algún accidente externo, como fisuras o resaltes, o que se encuentra aislada del entorno más próximo y es, por tanto, fácil de individualizar. En ella se plasma un mensaje coherente de modo claro en los soportes rocosos decorados al aire libre. Un conjunto o una localidad rupestre supone la agrupación más o menos próxima y organizada de paneles (Alcolea y Balbín, 2006, pp. 41-43). Cada uno de los paneles se describe en su correspondiente ficha, donde se anotan posibles alteraciones y se señala el cómputo total y los trabajos que se han realizado en él.

Para el nivel micro se considera como unidad de análisis la línea pintada o los negativos de los golpes que dieron forma al surco del grabado. En cada motivo se analizan dichas unidades. Se pone especial énfasis en medir el volumen, determinar el tipo de superficie y, por último, el tipo de borde de fractura que presentan. El volumen da cuenta del tipo de instrumento utilizado y permite distinguir, por ejemplo, los de borde redondeado y los de borde anguloso. El tipo de superficie es el resultado de las técnicas aplicadas, dado que las lisas, en el caso del grabado, corresponden a técnicas abrasivas (raspado o alisado) y las rugosas a piqueteados directos. Esta información se complementa con los bordes de fractura de cada negativo, ya que los lineales responden a movimientos semiparalelos a la superficie trabajada y los circulares a movimientos perpendiculares a esta (Vergara, 2009).

A nivel macro, interesan determinadas características del surco de cada grabado rupestre. Es necesario considerar la profundidad media del surco, la presencia o ausencia de corteza o pátina en el interior de este, la continuidad

que presenta y el largo total del motivo. Para obtener la profundidad media se utiliza un pie de metro, el cual es insertado en cuatro partes diferentes del grabado. La presencia o ausencia de corteza es una variable obtenida a partir de la observación de todo el surco. La continuidad del surco ha sido dividida en cuatro categorías básicas: lineal continuo, lineal discontinuo, cuerpo relleno y combinación de las anteriores. Todas estas variables permiten obtener información acerca de la cantidad de tiempo invertido en la producción y también echan luz sobre las implicancias de la manufactura de los grabados rupestres. La última variable considerada es la variación del ancho del surco. Esta se obtiene tras la medición de la parte más ancha y la parte más delgada de cada motivo, e informa acerca del grado de familiaridad o experticia de los responsables de la producción de cada grabado, ya que para obtener surcos homogéneos se necesita mayor precisión y habilidad que para surcos de anchos heterogéneos (Vergara, 2009). Los resultados presentados permiten situar cada *estilo* de arte rupestre, con sus atributos materiales diferenciables, en los contextos diferentes, considerando el escenario de la producción manufacturera y la tecnología usada en cada caso. Se puede dar la combinación de técnicas con el fin de lograr efectos concretos mediante la superposición de picados y raspados.

El desarrollo de fichas con parámetros fijos para trabajar sobre el terreno tiene ejemplos varios. Estas fichas permiten su manejo en el campo. En el laboratorio se trasladan a un programa de almacenamiento de datos (Filemaker u otro similar), que facilita su manejo y una búsqueda rápida. Este tipo de programas sirve también para elaborar contenidos que se pueden colgar en sitios web. El interés por este último aspecto, el de una buena información en la red, se refleja en el impulso de que trabajos de investigación incluyan ficheros como elemento básico para el archivo de la documentación (Lancharro, 2012, p. 274). Las fichas descriptivas han de disponer de bases claras en las referencias a técnicas y temas. Su procesamiento y almacenamiento configura el inventario del sitio, ya que se registran las figuras de cada panel y las técnicas con las que se han realizado.

El inventario se acompaña de un cuaderno de campo en el que se anotan todas las incidencias y los detalles necesarios, que habrá que exponer en los correspondientes informes. Entre ellos, se documenta todo lo referido a las fotografías tomadas, sus horarios, el objetivo utilizado, la cámara y los filtros —si es el caso—, quién toma las anotaciones y demás referencias de utilidad. También se lleva el registro de todas las tomas fotográficas, incluyendo las del ambiente cercano y más amplio de los paneles, con fotografías digitales normales y de infrarrojos, de ser posible. A pesar de los evidentes avances y de la posibilidad de hacer calcos sobre el terreno, seguimos imprimiendo las fotos en nuestra residencia o en el laboratorio, y con ellas volvemos al panel y hacemos dibujos sobre la imagen fotográfica, que luego nos permiten elaborar calcos muy precisos.

Las fotos deben hacerse en las mejores condiciones lumínicas posibles, que dependen en gran parte de las condiciones naturales. Dentro de las cuevas la condición natural es la oscuridad, por lo que la iluminación debe ser necesariamente artificial y respetuosa hacia un medio ambiente tan frágil como el cavernario. Siempre se iluminan los objetos según su condición, por lo que la forma de establecer la luz se compone de maneras contrarias según sean pintura o grabado. El grabado suele verse mal en la actualidad, pues tanto al interior como al exterior su surco se tiñe de una coloración de forma progresiva más oscura (pátina) que va igualando poco a poco el color del trazo con el de la roca base. Originariamente un grabado extrae materia de la roca, una materia no meteorizada y, por tanto, más clara que la superficie visible. En el momento de grabar, el producto sería de color diferente a la roca base y tendría una condición cuasipictórica destacada del fondo. El tiempo ha eliminado esta condición y ha igualado ambas tonalidades. Hay que iluminar los grabados para foto con una fuente lateral en ángulo agudo, nunca muy cerca del objeto, pues el lado iluminado puede quemarse en el resultado fotográfico. Hay que situar siempre una luz secundaria o un reflector de compensación en el lado opuesto a la luz principal para equilibrar el conjunto y eliminar las diferencias de iluminación entre los dos lados. Esa luz compensatoria debe ser inferior en potencia a la principal, y debe establecerse con buen tino, pues puede eliminar el efecto de la principal si nos excedemos en su proximidad o potencia. Se trata de un juego de equilibrio que requiere de paciencia, dado que no es fácil acertar a la primera. Lo ideal podría ser instalar la máquina de fotos sobre un trípode fijo e ir cambiando la iluminación de ambos lados del objeto en distintas posiciones. Así tendríamos más posibilidades de obtener un buen positivo e incluso de conseguir un resultado final mixto, componiendo tomas obtenidas con diversas iluminaciones en un producto mestizo de varias. Es frecuente que no todas las partes del objeto a fotografiar queden bien expuestas con una sola iluminación, por lo que la mezcla de varias tomas puede dar resultados muy positivos.

Al aire libre se puede fotografiar con luz natural o artificial, según nos permita la insolación del sitio durante el día. Siempre es conveniente, sin embargo, convertir el yacimiento en cueva y sacar fotos por la noche con luz artificial en las mismas condiciones que en los yacimientos interiores. La iluminación idónea cambia a lo largo de la jornada según la orientación de los paneles, detalle que se anota en las fichas correspondientes. Además, hay épocas del año en que, dependiendo de la ubicación de los grabados, estos son más o menos visibles según la inclinación de los rayos solares. Esto hace que permanezcan el resto del año a la sombra y con muy malas condiciones de observación y, en consecuencia, de fotografiar (Rosete, 2012). Esta situación no la debemos extrapolar al momento en que se hizo el grabado. Pensemos que la pátina hoy ha homogenizado las tonalidades, que ha restado visibilidad, por lo que el contraste de tonalidades en el momento de la ejecución fue

con seguridad mucho mayor. No se descarta, además, que se usaran pinturas que hoy ya no son visibles. Sin embargo, no nos parece absurdo pensar que los grafistas utilizaran las mejores condiciones lumínicas a su alcance y que hicieran sus obras cuando el resultado fuera más visible. Eso no sería necesario en una acción breve nocturna, pero sí lo sería si entendemos que las obras se creaban para perdurar lo suficiente y marcar un territorio transitado (Balbín, Bueno y Alcolea, 2012, p. 121).

Resulta igual de positivo hacer escaneos de los paneles, con resultados en ocasiones espectaculares y muy útiles para la reconstrucción y organización de las figuras. En todo caso, no son la piedra filosofal del trabajo en arte rupestre, deben ser convertidos en imágenes legibles y manejables de manera normal, por lo que es necesario que los acompañen fotografías de calidad. Son útiles para situar las figuras de manera muy exacta, pero deben ser interpretados de manera arqueológica como los paneles reales y no nos dan una interpretación propia por más que sean herramientas de gran utilidad. También ofrecen buenos resultados en la reproducción del soporte, que incluye sus irregularidades (Florines y Yelicich, 2019). En los últimos tiempos, se ha desarrollado de forma amplia el manejo topográfico 3D con muy buenos resultados en cuanto a las técnicas de registro, y ha incrementado recientemente por la posibilidad de monitoreo permanente, lo que se ha denominado 4D (Ruiz *et al.*, 2016).

El calco es un procedimiento necesario para dar a conocer las figuras, que muchas veces no se aprecian con suficiente claridad en una fotografía. Es, además, la interpretación intelectual de lo que se observa y, por tanto, la primera aportación científica que podemos hacer tras la propia foto. Es la mejor aproximación a la realidad bajo el punto de vista del investigador, se puede contrastar con las fotos y, claro, con la realidad sobre el terreno. Se trata de conseguir el máximo de visibilidad posible de unas grafías de hace miles de años mediante una metodología especializada. Hay que llegar más allá de la visión escueta del ojo humano utilizando recursos fotográficos y elaboraciones analíticas como las que estamos describiendo. No se debe hacer calcos sobre la pared o roca decorada por varios motivos: el elemento intermedio, por ejemplo, el plástico, no permite la visión clara de la superficie decorada; la manipulación de la superficie rocosa puede dañarla, de manera más clara en las calizas cavernarias, pero también al exterior, y los soportes rocosos, interiores o exteriores, pueden conservar restos de pintura, oxalatos, pátinas u otras deposiciones susceptibles de análisis y dataciones. Todo contacto directo con ellos puede deteriorarlos o eliminar información necesaria y preciosa.

Por las razones expuestas, el calco se debe basar en una fotografía de calidad, con frecuencia contrastada para establecer diferencias notables entre la pared y el objeto que faciliten la realización del dibujo. Tradicionalmente, hacíamos el calco a través de la proyección inversa de una diapositiva sobre

un bastidor armado de cristal transparente. El dibujo se hacía por la parte contraria del cristal, con lo que la imagen quedaba al derecho y, además, el dibujante no se hacía sombra al dibujar. En la actualidad, hacemos los calcos en el ordenador, a partir del Adobe Photoshop o algún programa similar. La preparación de las fotos definitivas para calcar es trabajosa. Se seleccionan las mejores tomas con diferentes luces y se conjuntan hasta elaborar la mejor perspectiva de las posibles (Balbín, *et al.* 2012).

Obtenida esta imagen clara y contrastada, se le superponen capas sucesivas de textura para conseguir el efecto del soporte y de dibujo, sobre el que se diseña el trazo presente en la fotografía y se le da mayor o menor opacidad para hacer salir el fondo de la foto, que es el que reproduce fielmente los accidentes de la roca base (fotografía 18). Con la ayuda de las escalas de color, se aproxima lo más posible el tono del calco a la realidad, en caso de que se trate de pintura, e intentamos reproducir la calidad del trazo, su anchura y profundidad si se trata de grabado inciso o piqueteado. La objetividad no existe tampoco en este procedimiento, se trata de una interpretación que hacemos sobre una imagen de calidad, con la ventaja de que la fotografía sitúa el objeto sobre un plano, eliminando las irregularidades de la pared que pudieran distorsionar la visión y el producto final. Si se consigue en foto una buena perpendicular al plano teórico de la imagen artística, el resultado facilita enormemente este proceso.

Aunque en ocasiones resulte sorprendente, el artista prehistórico muchas veces sabe conseguir ortoimágenes sobre superficies irregulares, lo que significa que su capacidad de abstracción no se detiene en la reproducción de las tres dimensiones reales en dos planos, sino también en la composición mental adecuada para no deformar las figuras en dependencia de la condición de la roca. Eso no significa que las figuras no estén nunca deformadas, pero sí que esas deformaciones se deben, sobre todo, a motivos expresivos y estilísticos y no a una dependencia obligada del soporte rocoso. Los procesos hoy seguidos suponen un notable esfuerzo por conseguir la estrecha vinculación entre las necesidades de conservación y la investigación académica. Así, se han creado espacios de documentación que parten de modelos topográficos virtuales con alto grado de detalle, hechos mediante fotogrametría de objeto cercano basada en Source Filmmaker (SfM), que posibilita una visión inmersiva. Sobre cada uno de esos modelos se incorporan visiones macroscópicas mediante capturas del orden de los gigapíxeles en el ámbito visible y de falso color al aplicarle acertadamente la técnica del DStretch. Se completa la documentación con analíticas *in situ* efectuadas con fluorescencia de rayos X y espectroscopia Raman.

II

ARTE RUPESTRE
EN URUGUAY

El Uruguay, curiosamente, muestra desde muy temprano un reconocimiento e interés por testimonios rupestres con un pasado remoto, aunque quedara circunscripto a un ámbito de intelectuales de la época y del todo ajeno a la sociedad uruguaya. Varios años antes de que se descubriera Altamira, el agrimensor Clemente Barrial Posada reparó en 1874 en una pictografía en la margen derecha del arroyo de la Virgen —lamentablemente hoy destruida— y la registró. Las pinturas rupestres sobre afloramientos de rocas cristalinas en los campos abiertos de la región Centro sur del país son conocidas, entonces, desde finales del siglo XIX. No obstante, fue más de cien años después, recién a partir del último tercio del siglo XX, que el número de sitios conocidos se amplió de forma exponencial en el marco de investigaciones sistemáticas.

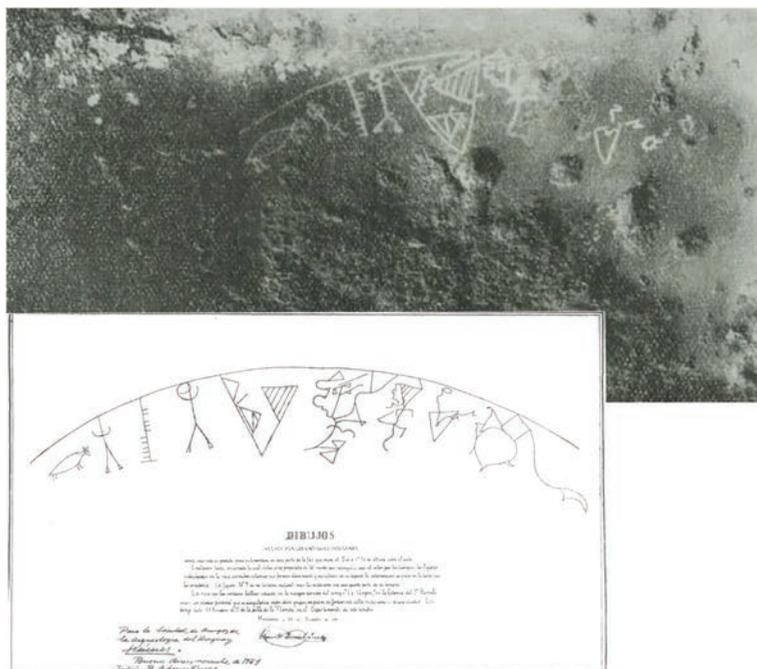
Nuestra región, al igual que muchos territorios del continente, encierra múltiples espacios cuyo pasado prehistórico es una incógnita, ya que a la fecha no se han elaborado proyectos de investigación en el área. La gran mayoría de los testimonios arqueológicos investigados proceden de abordajes de salvataje, proyectos de rescate o yacen en colecciones museográficas asistemáticas en nuestros museos públicos y privados (Cabrera Pérez, 1988). Por tal motivo, no existen secuencias culturales estructuradas que den cuenta de los procesos sociales desarrollados en nuestro ámbito. Los abordajes son, en general, puntuales o, en el mejor de los casos, de carácter regional que difícilmente, aunque sea de forma hipotética, abordan todo el territorio.

A pesar de esto, como señalábamos al comienzo, el Uruguay cuenta con un hecho anecdótico que refiere precisamente al arte rupestre: el descubrimiento de la denominada *pictografía del Arroyo de la Virgen*, en el departamento de San José, que tuvo una gran difusión (De Freitas y Figueira, J. J., 1953, p. 195). La primera información referida a la existencia de arte rupestre en Uruguay data, entonces, de 1874. Podríamos comparar dicho hallazgo con el contexto europeo que, en la época, discutía la capacidad del ser humano y su historia. Constituye, además, una de las primeras referencias explícitas desde el punto de vista arqueológico al pasado indígena del territorio (Consens, 1975). Poco más tarde, investigadores pioneros, encabezados por José Henrique Figueira (Figueira J. H., 1892; Figueira J. J., 1955, p. 627), R. Figuerido (1904) y Agustín Larrauri (1919) incorporaron nuevos hallazgos en los departamentos de Flores y Maldonado (Florines, 2001).

Clemente Barrial Posada llevó a cabo la primera reproducción de la pictografía señalada, documento gráfico que fue publicado por primera vez en Londres en 1912 (Goding, 1912; Cabrera Pérez, 2012, p. 738) (fotografía 2), por Frederic Webster Goding, cónsul de los Estados Unidos de América en Montevideo. La reproducción está asociada a un artículo titulado «Los aborígenes del Uruguay» que integra el libro *Impresiones de la República del Uruguay en el siglo veinte* (Figueira, J. J., 1972, p. 74). Cuando Florentino Ameghino visitó Montevideo en 1876 recibió información al respecto, aunque datos precisos, cosa que menciona en *Noticias sobre antigüedades indias*

de la Banda Oriental, publicado en 1877. Más tarde, José Henrique Figueira, en su mapa etnográfico publicado en *Los primitivos habitantes del Uruguay* (1892), habla de tres pictografías: la del cerro Pan de Azúcar, Maldonado; la del Arroyo de la Virgen, San José, y la del arroyo Porongos, Flores.

Fotografía 2. Pictografía del Arroyo de la Virgen



Fuente: De Freitas y J. J. Figueira (1953, p. 196).

A comienzos del siglo xx en distintas publicaciones, Orestes Araújo, español radicado por mucho tiempo en Montevideo y muy relacionado con la escuela pública uruguaya, reparó en los testimonios de arte rupestre del territorio. En el *Diccionario Geográfico* (1900), *Historia de los charrúas* (1911) y *Tierra Uruguaya* (1913), menciona brevemente dos pinturas rupestres, la del Arroyo de la Virgen y una que denomina *del río Yi*, que se supone es la del arroyo Porongos. En 1904, un conocido fotógrafo y farmacéutico, también de origen español, radicado en la ciudad de Trinidad, Flores (Figuerido, 1904), registró dos pinturas rupestres en dicha región, que se publicaron en un volumen conmemorativo del centenario de la ciudad de Trinidad. Años después, en 1919 en Buenos Aires, apareció un artículo, «Pictografías de la República Oriental del Uruguay», de Larrauri, odontólogo también originario de Flores, que reproduce algunos conjuntos de pinturas rupestres de los departamentos de Flores y de Durazno.

Con la fundación de la Sociedad Amigos de la Arqueología en 1926, se llevó a cabo una intensa labor que buscó ubicar y recuperar testimonios prehistóricos, entre ellos las manifestaciones de arte rupestre. Con excepción de la noticia que dio Carlos Seijo (1931) de una pintura en la laguna del Sauce, Maldonado, la referencia a nuevos hallazgos se discontinúa hasta mediados del siglo xx. Se inició una serie de relevamientos, en particular de los integrantes Carlos A. de Freitas y José Joaquín Figueira, que se extendieron hasta los años setenta (De Freitas y Figueira, J. J., 1953). José Joaquín Figueira invitó al historiador de arte norteamericano Carl Schuster a visitar las pinturas de la localidad de Maestre de Campo, Durazno, y de ella resultó una reflexión sobre la representación de la figura humana en Sudamérica y la recurrencia del patrón repetitivo (Schuster, 1955) (figura 3).

Nuevas pictografías fueron ubicadas en los departamentos de Flores, Durazno y Florida, donde se hicieron registros fotográficos completos que incluían placas cromáticas (Figueira, J. J., 1972). Luego del prematuro fallecimiento del profesor De Freitas, José Joaquín Figueira continuó relevando (Figueira, J. J., 1955, 1968, 1972) y registrando nuevos sitios con pinturas en los departamentos de Flores, Florida, Colonia, San José y Soriano, así como también con los primeros petroglifos registrados en el Uruguay, en el departamento de Artigas (Florines, 2001).

Durante la década del setenta, Emilio Peláez (1973, 1974, 1975) dio a conocer dos nuevas pictografías, una en la sierra de Mahoma, San José y otra en la localidad de Colonia Quevedo, Colonia. Asimismo, publicó nuevos datos de la pictografía del cerro Pan de Azúcar, Maldonado. En la misma década aparecieron las primeras publicaciones de Mario Consens, el autor más relevante y el de mayor número obras específicas sobre el tema en el último cuarto del siglo xx. Ha sido, además, gestor del Centro de Investigación de Arte Rupestre del Uruguay (CIARU), una organización no gubernamental cuyo fin era la investigación científica del arte rupestre y que tuvo una participación activa desde principios de la década del ochenta en el ámbito nacional e internacional.

Fotografía 3. Pictografía del arroyo Maestre de Campo,
Departamento de Durazno



Fuente: Comisión del Patrimonio Cultural, MEC.

Consens y Bepali (1977) postulan, en uno de sus primeros trabajos, las vinculaciones estilísticas de las pictografías uruguayas con las existentes en el norte de la Patagonia, Argentina. Luego publicaron los resultados de la investigación de la localidad rupestre de Chamangá, Flores, y presentaron nuevos paneles, que produjo un aumento en el número global de pinturas del Uruguay (1981). El trabajo presenta características novedosas para el abordaje de sitios con representaciones rupestres en el ámbito regional:

- Registra datos contextuales, como la representación gráfica del soporte a escala, la posición relativa del panel, su disposición, dimensiones e inclinación, entre otros datos.
- Describe los trazos desde el punto de vista técnico.
- Hace descripciones densas de las representaciones, aislando elementos de diseño, discerniendo estilos de representación y observando superposiciones en los trazos (diacronías).
- Utiliza procedimientos de registro fotográfico analógico que incluyen la película infrarroja, diferentes filtrajes correctivos del

espectro y luz polarizada como forma de mejorar la recuperación visual de los diseños.

- Introduce el concepto de *localidad rupestre*, dada la alta densidad de pictografías.
- Da cuenta de que los sitios fueron prospectados con variable intensidad, que se reportaron hallazgos aislados hasta 200m de distancia de las pictografías y que se hicieron, además, excavaciones y sondeos en el entorno de los paneles. La ausencia o baja densidad de materiales arqueológicos en los sitios, y en particular sus atributos (boleadoras, un molino y una punta de proyectil), fue interpretada de manera tentativa como vinculada a lo que podría ser definido como un territorio de tránsito de grupos cazadores nómadas (Florines, 2001).

En 1985, Consens comenzó una tentativa de sistematización cronológica y estilística de las pictografías del sur del territorio uruguayo, en la que proponía:

1. Estilo Chamangá I: comprende improntas negativas de mano, zigzags, círculos radiados, líneas horizontales relativamente extensas, puntos aislados. Los colores son el rojo y el amarillo. Se le superpone grabado fino de características destructivas. Período manejado por el autor: desde 500 a. C. hasta 400 d.C.
2. Estilo Maestro de Campo: Comprende características geométricas combinadas. Está determinado, además, por líneas en zigzag, escaleriformes, grecas, pectiformes y cruciformes. La técnica de pintura incluye tanto el trazo digital como el pincel fino. La acompaña un grabado fino ornamental. Se utiliza un color único, el rojo. Período atribuido: de 200 a 800 d.C.
3. Estilo Chamangá II: presenta características geométricas complejas. Se destaca por la utilización de figuras complejas enmarcadas con profusión de combinaciones internas. La técnica implica, además la pintura digital, el uso de pinceles gruesos y finos. También se perciben miniaturas. El color es rojo con importantes variaciones de tono. Período: entre 1200 y 1400 d.C. Es el de mayor difusión, alcanzó la decoración de cerámica y, eventualmente, la decoración de quillapés.
4. Estilo Pan de Azúcar: Tiene características iconográficas. Utiliza pocos elementos geométricos (algunas almenas), pero estiliza rostros y máscaras. Los colores utilizados son el rojo, el blanco, el negro y el rojinegro. Es notorio que las técnicas de ejecución son de pincel, en particular muy grueso. Período: de 1300 a 1600 d.C. (Consens, 1985, p. 66).

Hacia mediados de los ochenta, Consens informó de nuevas referencias a grabados en los departamentos de Maldonado, Salto y Rocha (Consens, 1985, p. 65), sin proporcionar su localización ni aportar diseños gráficos. A

partir de estos grabados, reconoce dos estilos, *Ñandubay* y *Laguna Negra*. El primero de ellos, ya referido por José Joaquín Figueira (1956), estaría vinculado en cuanto a su estilo con el norte de Patagonia. Respecto al segundo, no establece relaciones estilísticas con otras áreas, pero sugiere, en otro nivel del análisis, la incidencia del soporte físico en la forma de los grabados. En la actualidad, este último hallazgo se ha desestimado. Recientes observaciones de campo indican que los grabados *Laguna Negra* son producto de procesos naturales no antrópicos, en virtud de la presencia de minerales ferromagnesianos orientados en los granitos, los que provocan una erosión diferencial en la roca que ha llevado a que se asuman como una formación natural (Femienías *et al.*, 2004).

Como señala Florines (2001), los distintos estilos definidos están sustentados en apreciaciones fundamentalmente visuales y en la extrapolación por analogía con estilos de otras partes del continente para los que se poseen cronologías absolutas o relativas. La secuencia sugerida por Consens (1981), sobre todo en la propuesta cronológica, no posee una base empírica y constituye uno de los aspectos más endebles de su trabajo.

Por otra parte, Consens, desde sus comunicaciones científicas más tempranas (Consens y Bespali, 1981, p. 2), ha insistido en el manejo del arte rupestre como vestigio arqueológico, haciendo un fuerte hincapié en la conservación y la protección contra los agentes naturales y culturales que atentan contra su integridad física. Por esto ha promovido medidas mitigadoras y alentado la protección de las áreas con manifestaciones rupestres. Incursionó, también, en diversos campos, como el refinamiento de los procedimientos técnicos del registro y el procesamiento de la información, la metodología y los aspectos teóricos de la producción del conocimiento. Es autor de varias síntesis sobre el arte rupestre del Uruguay y de la Cuenca del Plata (Consens, 1975, 1977, 1985, 1986, 1987, 1989a, 1989b, 1995a, 1995b, 1995c, 1998, 2007; Consens y Bespali, 1976, 1977; 1981; Consens y Castellano, 1995).

Hacia finales de la década del ochenta, la Comisión de Patrimonio Cultural (del Ministerio de Educación y Cultura [MEC]), a través de su Departamento de Arqueología, emprendió un plan para la preservación de las representaciones rupestres del área Centro sur del país (Martínez, 1994) que, por entonces, habían visto acentuado su riesgo de desaparición en virtud de la intensificación de la explotación industrial del granito en la región. Dicho plan contempló la prospección de las áreas de mayor riesgo tendientes a ubicar las pinturas conocidas y a incorporar virtuales nuevos hallazgos. Un logro concreto del programa de protección ha sido la aplicación de la legislación vigente (Ley n.º 14.040 del Patrimonio), con la declaración de monumento histórico, que establece un área de protección que incluye a la representación rupestre y su entorno inmediato (hasta 800m). No obstante el éxito en la aplicación de este programa de preservación y, en particular,

en la detección de nuevas pictografías, no ha sido posible cubrir el territorio de riesgo en muchos casos con la suficiente intensidad ni tampoco detener la destrucción de murales (Florines, 2001). En los últimos veinte años, Andrés Florines ha desarrollado un importante programa de investigación incorporando nuevas manifestaciones rupestres y contextualizándolas a través de la investigación arqueológica. En el caso de la localidad rupestre de Chamangá, hasta finales de la década del ochenta se conocían trece sitios con pictografías (Consens, 1981), a los que el investigador incorporó veintiocho nuevos paneles en la década de los noventa. De igual manera, se ha intentado involucrar a los propietarios de los predios antagonizando sus intereses con los empresarios de las canteras que explotan los granitos del área.

En su mayor medida, se intentó relacionar las pictografías con manifestaciones similares de la Patagonia, Argentina, sobre todo mediante el manejo de criterios estilísticos.

No obstante, la ausencia de referentes cronológicos fiables y la carencia de estudios de alcance regional integrativos con las demás manifestaciones arqueológicas, entre otros factores, han impedido trascender el nivel descriptivo o meramente especulativo en cuanto a su significado (Florines, 2004, p. 6).

A finales de 1999, comenzó una nueva etapa de investigación, que involucra la gestión de la localidad rupestre de Chamangá a cargo de Florines. Allí se registran 41 pictografías, sumados los bloques con pinturas, ya destruidos, que pudieron ser confirmados. El estilo de representación, a excepción de la mencionada del Arroyo de la Virgen, hoy desaparecida, es geométrico abstracto. Según Florines, en la localidad rupestre Chamangá se han identificado diversos elementos de diseño que se repiten en distintos sitios del sur del país, por ejemplo, el cruciforme y sus variantes. Entre los singulares del área se encuentran los positivos de manos —un panel hoy destruido parcialmente— y diseños con trazos entre 3 y 9mm —estilo de miniaturas, identificado por Consens y Bepali (1977) que contrastan con el resto—, que fueron realizados digitalmente (Florines, 2004, p. 11).

Fotografía 4. Cuadro que resumen de los emplazamientos con pinturas y grabados rupestres (editadas e inéditas) conocidos hacia finales de la década de los noventa, según Femenías *et al.*, 2004

Pictografías del Territorio uruguayo por Departamento:
- <i>Departamento de San José:</i> a) A° de la Virgen (Figueira, J.H. 1892; Freitas (De), C. & J.J. Figueira 1953) = 1pictografías (destruida); b) Sierra Mahoma (Pelaez, E. 1974; Consens, M. 1985) = 2 pictografías.
- <i>Departamento de Flores:</i> a) Localidad Chamangá (Larrauri A. 1919; Consens M. & Y. Bepali 1977; Florines, A. 2002) = 41 pictografías (sin incluir 6 adicionales mencionadas por Consens 1995); b) Porongos (Figueiro 1904; Larrauri A. 1919) = 1 pictografía; c) A° Pinto (Martínez E. 1994) = 1 pictografía; d) Arroyo Grande (Florines 2001, inédito) = 1 pictografía.
- <i>Departamento de Durazno:</i> Localidad Maestre Campo (Freitas (De), C. & J.J. Figueira 1953, Consens 1985, Martínez E. 1994) = 8 pictografías.
- <i>Departamento de Maldonado:</i> a) Cerro Pan de Azúcar (Figueira J.J. 1955; Pelaez, E. 1973; Consens 1985 = 4 sitios (de acuerdo a Consens, M. 1995b) Cerro de Cortés (Sejlo, C. 1931) = 1 pictografía (destruida).
- <i>Departamento de Florida:</i> a) Cerro Copetón (Freitas (De) C. & J.J. Figueira 1953, Consens 1995b) = 2 pictografías; b) Goñi, Sauce de Villanueva y A° Pajar (Martínez E. y Consens M. inédito) = 2pictografías; c) Nico Pérez (registrada por A. Lezama inédito).
- <i>Departamento de Colonia:</i> Colonia Quevedo (Peláez E. 1975) = 1 pictografía.
Pictografías del Territorio uruguayo por Departamento:
- <i>Departamento de Artigas:</i> Localidad Ñandubay (Figueira 1956, 1972, Consens 1989, 1995b) = 1sitio, 6 grabados.
- <i>Departamento de Salto:</i> a) A° Tangarupá, Localidad Colonia Rubio (Consens M. 1995*, 1998) = 1 sitio*(H TA CR I)**; b) Cuchilla del Arapey, A° La Soledad (Consens M. 1998;2007) = 1 sitio* (H ARLSI)**; c) Cuchilla del Arapey, A° Las Piedritas (Consens, M. 1998) = 4 sitios* (HARLPI- IV)** d) Arapey (Consens, M. 1998) = 1 sitio con un grabado dislocado y expuesto en un museo local (HARTU)** e) Localidad Rupestre Colonia Itapebí (Trindade M.; Rodríguez, J. & L. Cabrera) = 1 sitio, con un número aún no determinado de grabados mayor a mil.
- <i>Departamento de Paysandú:</i> Queguay Chico (registrado por Cabrera L.; Martínez, E. & Femenías, J. publicado por Consens 1998) = 2 grabados.
- <i>Departamento de Cerro Largo:</i> Cerro Guazuñambi (registrado por Suárez, Iriarte y Florines –Colección del Museo Histórico) = 1 grabado dislocado de su emplazamiento original.
- <i>Departamento de Lavalleja:</i> Polanco Barriga Negra = 4 bloques con grabados.
- <i>Departamento de Flores:</i> a) Localidad Chamangá. Grabado fino (Consens M. & Y. Bepali 1977; 1981) = 1 grabado fino (debajo de pictografía).
- <i>Departamento de Colonia:</i> Colonia Quevedo (Consens, M. 1995b) = 1 grabado [picoteado] (junto a pictografía).

Fuente: archivo personal del autor.

Las interpretaciones

La valoración de las manifestaciones de arte rupestre en nuestro territorio, como no podía ser de otra forma, se hizo bajo una mirada similar a la que se tenía respecto de sus autores indígenas. Fue «pobre», no llegó nunca a la admiración y, en general, se lo tomó como confirmatorio del estado «primitivo», «bárbaro», «salvaje» de nuestros pueblos originarios. José Joaquín Figueira aborda este tema y describe dichas manifestaciones de la siguiente forma:

En términos muy, pero muy generales, y atentos a la mayor parte de los casos hasta aquí enumerados, podemos decir ahora que los grafismos de nuestras pictografías son de índole sencilla, geométricos por excelencia, monocromáticos, pintados siempre merced a diversas tonalidades de un color ocre rojo indeleble y trazados, normalmente, a la intemperie

—mediante puntos o líneas rectas que fluctúan entre 8 y 12 milímetros de ancho— sobre pequeños abrigos que ofrecen numerosas y variadas moles graníticas (y aun sieníticas) de superficie pulimentada por efectos de la propia naturaleza (1972, p. 76).

Además, señala que

en cuanto a los problemas de interpretación y de saber a quienes pertenecieron las mencionadas pictografías, y a su antigüedad, manifestaremos que no existe acuerdo alguno al respecto entre los diversos investigadores que se han preocupado por estudiar a fondo tan arduo al parque complejo y difícil problema (1972, p. 76).

Larrauri (1919, p. 526) llegó a suponer que, aun considerando las pinturas rupestres «como meros pasatiempos artísticos», no podía dejar de apreciar dichos diseños como «el origen remoto de los alfabetos fonéticos, un estudio rudimentario por el cual ha pasado esta forma maravillosa de fijar el sonido por medio de signos». No faltaron quienes vieron en dichas expresiones, como dice José Joaquín Figueira (1972, p. 79), «el carácter de simples *ladus homini*, producto sin mayor significación, o recreación del salvaje ocioso», es decir el «arte por el arte». Hay quienes van más lejos y sostienen que tales pictografías representan palabras en latín, quienes suponen que fueron realizadas por pueblos aborígenes dotados de una civilización más avanzada y cronológicamente anterior a los pueblos originarios hallados en territorio uruguayo en el momento de descubrirlo (*Revista de la Sociedad Amigos da la Arqueología*, tomo I, 1927, p. 242; Araújo, 1911, 1913) y quienes las consideran como obras realizadas por hombres propiamente prehistóricos (fósiles).

Antonio Serrano (1936, p. 175), apoyándose sobre todo en la concordancia que presentan algunas pinturas rupestres del actual territorio uruguayo con ciertos elementos de la denominada *cultura sambaquiiana-guayaná*, los vasos hallados en el puerto Basilio, provincia de Entre Ríos, las denominadas *placas grabadas* y las pictografías de la Patagonia, creyó ver en ellas un carácter netamente *eskeiomórfico*,¹ en tanto que otras hacen evidente su posible y probable clasificación en un grupo ideomórfico universal. Además, observa la analogía existente entre las pictografías del arroyo Maestre de Campo y los dibujos geométricos que adornan el dorso de las mantas de pieles (o quillapíes) que vestían los charrúas vistos, por ejemplo, por A. Pernety en 1769 en Montevideo o los llevados a París, registrados por F. de Curel en 1833. Para el etnólogo estadounidense Carl Schuster (1955),

1 Del griego *skéuos* ('vaso o herramienta') y *morphê* ('forma'). Es una técnica de diseño en que un elemento mantiene ciertos aspectos que nos recuerdan a los objetos originales presentes en la vida real.

también contemporáneo al resto de los autores reseñados, algunas de las pictografías, en general las que representan figuras humanas aisladas, serían, en la mayor parte de los casos, puros y simples simbolismos genealógicos, tanto de descendencia como de parentesco. Para otros, quitándoles todo contenido cultural, entre los que se encuentran Daniel García Acevedo, Alfredo Francisco Sollazzo y, principalmente, Horacio Arredondo, «no son otra cosa más que vetas o nervaduras graníticas que caprichosamente afloran sobre la superficie pulimentada de las mismas rocas, siendo dichas pinturas rupestres, por consiguiente, obra de la propia naturaleza» (Figueira, J. J., 1972, p. 80). No resultaba fácil asignarle a ese poblador «primitivo», «salvaje», «bárbaro» aunque fueran rasgos mínimos de humanidad.

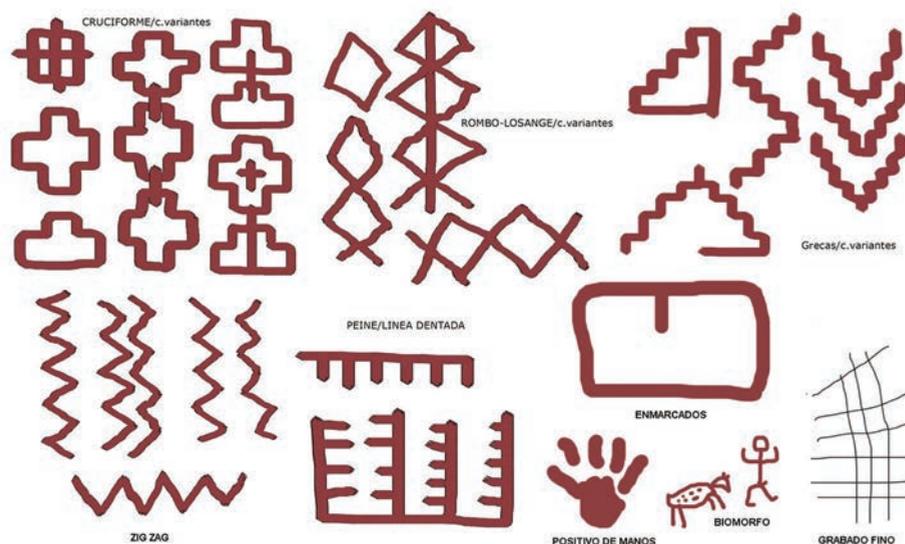
El arte rupestre del Uruguay ha sido considerado como periférico a los centros generadores o ha sido directamente omitido en los diversos modelos y estilos de representación propuestos para el continente y, en particular, para la América meridional atlántica. A la luz de la nueva información, nuestro territorio se presenta como un área singular dentro del contexto continental. Poco a poco, se han ido incorporando nuevos testimonios de paleoarte a lo largo del territorio (Cabrera Pérez y Florines Pena, 2015). En tal sentido, se han definido dos grandes regiones: la región sur —con un área nuclear en los departamentos de Flores y Durazno, como fue señalado—, caracterizada por la existencia de pictografías con algunas decenas de testimonios, y la región que se extiende al norte del río Negro, en la que, hasta hace poco más de quince años, se había ubicado un número muy reducido de petroglifos y que, en el último tiempo, se han localizado miles de grabados rupestres con una particular dispersión (Consens, 1985; Femenías *et al.*, 2004). En relación con los petroglifos del área basáltica norte, tomando el mismo período, se ha pasado de apenas un sitio con seis grabados a decenas de sitios y miles de grabados. Pinturas y grabados se presentan con una marcada diferenciación en cuanto a su ubicación espacial y de sustratos. También se diferencian en cuanto a sus diseños y composiciones. No obstante, ambas modalidades, con muy pocas excepciones, exhiben geometrismos abstractos, prácticamente en su totalidad. En el 2000, se dio a conocer un nuevo conjunto de petroglifos hallados al sur del río Negro, emplazados al noreste del departamento de Lavalleja, sobre la margen derecha del Arroyo Malo, próximo a su desembocadura en el arroyo Barriga Negra (Femenías *et al.*, 2004). Los grabados representan motivos geométricos abstractos y fueron realizados sobre sustratos graníticos mediante la técnica de picoteado, tienen entre 2 y 3 cm de ancho y un máximo de 3 mm de profundidad. Constituye, hasta ahora, el único testimonio claro de esta modalidad (grabado), en la región centro sur, aún no abordado sistemáticamente.

Pinturas rupestres de la región Centro sur

Las pinturas rupestres ubicadas en nuestro país están en el área central del territorio, en los campos abiertos al sur del Río Negro, asociada esta zona a una unidad de paisaje caracterizada por lomadas y colinas cristalinas. Su mayor concentración se encuentra en la cuenca del río Yi (arroyos Chamangá y Maestre de Campo); sin embargo, su expresión cubre toda la unidad de paisaje hasta su periferia. Por el suroeste prácticamente llega al Río de la Plata (puntas del arroyo Cufre) y por el noroeste se ubicó una pintura, en el Arroyo Grande, próximo a la Cuchilla del Perdido, Soriano. Las dos pictografías de Maldonado también se apartan del área central del territorio.

Su posición central ha sido interpretada como un indicativo de la función de marcador territorial. Según Florines (2002, 2004), las pinturas rupestres de Uruguay exhiben gran homogeneidad estilística y técnica (fotografía 5). Son una expresión septentrional de los estilos esquemáticos más abstractos que se encuentran en el amplio territorio de La Pampa y la Patagonia argentina e incluso llegan al otro lado de los Andes. La emergencia del estilo abstracto geométrico bien puede estar asociada a un cambio en la estrategia económica y, por ende, social y demográfica. Uno de los indicadores empíricos para estos cambios, que se generalizaron en América meridional atlántica, es la alfarería. Esta irrumpió en la región circa 3000AP y se generalizó hacia el 1000AP, justo el momento en que se habría producido un cambio estilístico en el arte rupestre. Los grupos que incorporan la cerámica como un elemento adaptativo positivo en el contexto de esos cambios la tienen al mismo tiempo como un vector de comunicación al interior y al exterior del grupo. Las expresiones decorativas, ya sean inciso o pintado, son predominantemente geométricas y abstractas.

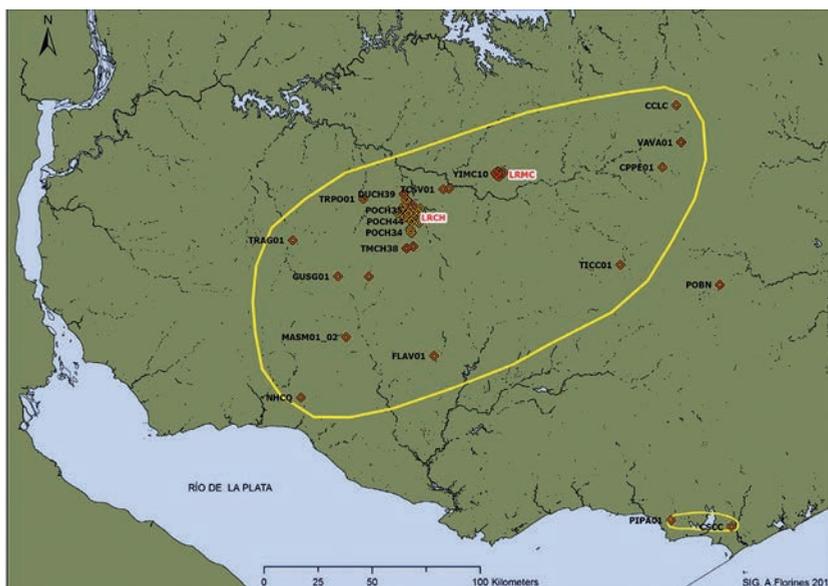
Fotografía 5. Motivos presentes en las pinturas rupestres según Andrés Florines



Fuente: Cabrera Pérez y Florines (2015, p. 236).

A partir de un programa de investigación implementado a finales de la década del noventa, Florines (2001, 2002, 2004) intenta plantear hipótesis en cuanto a la interacción de diferentes poblaciones humanas en el territorio hacia el 2000AP. Sugiere que las pinturas son marcadores territoriales, una reclamación de derechos exclusivos o prioritarios de uso sobre los recursos del área. Documenta en detalle 44 bloques con pinturas y lleva a cabo en la región, además, relevamientos sistemáticos de decenas de locaciones con artefactos en sitios superficiales de lomadas y barrancas fluviales, afloramientos de caliza silicificada utilizados como cantera, con lo cual se obtiene el primer fechado absoluto (termoluminiscencia sobre cerámica) para una ocupación humana prehistórica en el área — 830 ± 80 AP (TLD)—, el primero para toda la región Centro sur del país (Florines, 2004). A pesar de todas estas evidencias empíricas de ocupación humana recuperadas en la localidad rupestre de Chamangá, no ha quedado probada su asociación directa con las pinturas del área. Por el momento, la datación directa sobre el pigmento no es posible y los contextos inmediatos no generan información suficiente y fiable.

Fotografía 6. Distribución de las pinturas rupestre en Uruguay según Andrés Florines



Fuente: Cabrera y Florines (2015, p. 237).

La investigación de las pinturas rupestres del Uruguay ha tenido cierta continuidad solo en la región de Chamangá en los últimos años gracias a su integración al Sistema de Nacional de Áreas Protegidas en 2010. Se han descubierto, sin embargo, nuevos sitios en los departamentos de Flores, Florida y Durazno, lo cual ha incrementado significativamente su número. Considerados de forma individual, los bloques de granito con pictografías suman al presente 71 registros, incluyendo en este número los que en la actualidad están destruidos, pero que fueron publicados (Cabrera y Florines, 2015, p.233).

Según Florines, el estilo de representación geométrico abstracto es ampliamente predominante, y algunos elementos de diseño o motivos son reconocibles o aislables, mientras que la mayor parte resulta de difícil interpretación. En este último conjunto se observan trazos simples, líneas aisladas o paralelas y trazos lineales conectados o cruzados. Son frecuentes los problemas de conservación, que impiden recuperar los diseños debido a que están borrados y solo quedan fragmentos o presentan porciones destruidas por agentes naturales o vandalismos. Una característica redundante de los paneles es la combinación de elementos de diseño enmarcados o representados debajo de una línea continua más o menos horizontal. Los motivos que más se repiten en los paneles son el losange² en disposición horizontal o vertical

2 Rombo cuya diagonal mayor está en posición vertical.

(en este último a veces con una línea que atraviesa su eje de simetría); el cruciforme con sus variantes, siempre en secuencia vertical de dos o tres unidos por su eje de simetría por una línea; la greca; el rectángulo; el zigzag en disposición vertical y horizontal; las líneas paralelas verticales; la línea dentada tipo «peine», y las figuras angulares con rayado oblicuo interno. Es evidente que la gran mayoría de los bloques pintados responden a formas abstractas, equiparables al denominado al *estilo de Grecas* (Menghín, 1957), según el modelo clásico, caracterizado por la presencia de escalonados, almenados y cruciformes, o a la *tendencia estilística abstracta geométrica compleja* (Gradín, 1999), propuesta a partir de un marco teórico menos idealista.

Fotografía 7. Estado actual de la pictografía de mayor tamaño de la localidad rupestre de Chamangá, Flores



Fuente: fotografía del autor.

Dentro de los elementos discordantes aparecen dos positivos de manos de niños en Chamangá, uno en un bloque hoy destruido, del que solo se conservan fragmentos, y el otro publicado por Consens y Bespali (1981) y por Consens (2007), que no ha podido ser localizado y que es probable que también haya sido destruido. Ambos aparecen combinados con geometrismos. Existe otra referencia a un positivo de manos en el cerro Pan de Azúcar, en el mismo sitio donde estaría representado un supuesto «estilo de máscaras» (Consens, 1985, p. 66; 1995a; 2007). En este caso, sin embargo, a partir de una evaluación reciente que Florines hizo del sitio se cuestiona la antigüedad de los grafismos, que podrían ser de realización muy reciente y, por

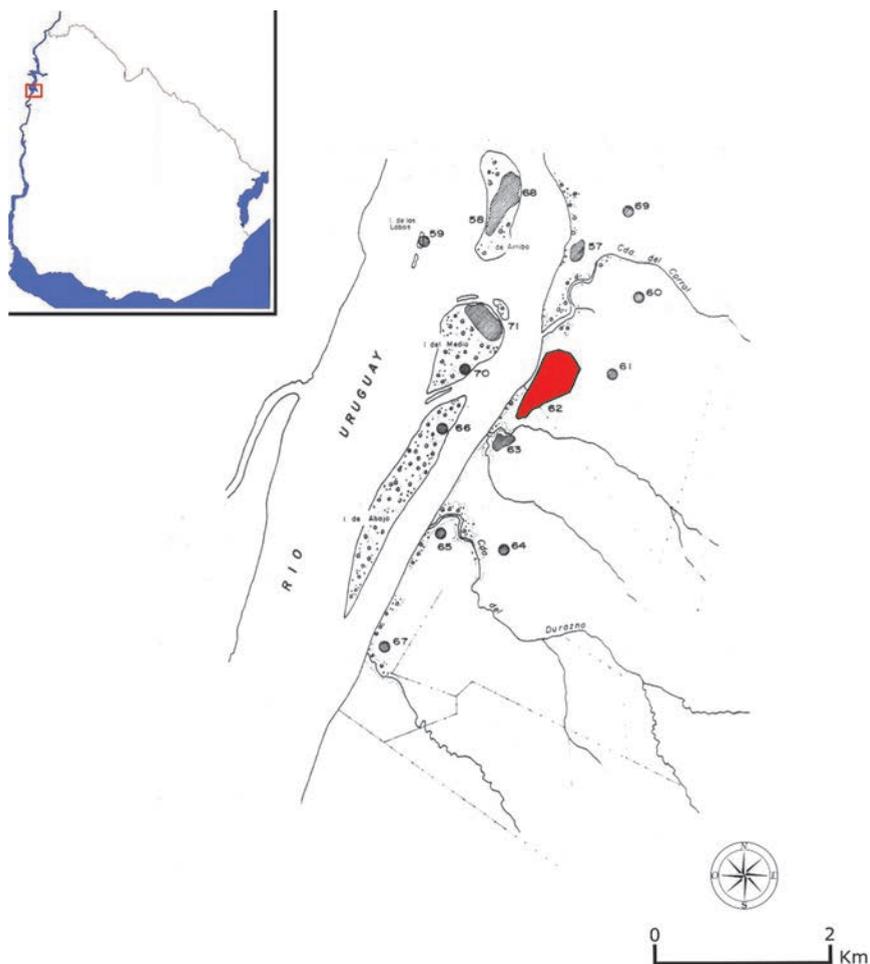
consiguiente, no se han considerado. Esta presunción se sustenta, además, en que la modalidad en la que se hicieron, el tipo de pigmento, el sustrato rocoso y la localización en cueva son claramente atípicos y contrarios a todo el resto del registro (Cabrera y Florines, 2015, p. 235). En los últimos años, Florines ha mejorado la identificación de diseños de difícil percepción a ojo desnudo a partir de la generalización del uso de la fotografía digital y de los programas informáticos para su manipulación (Florines, 2002, 2004), con lo que ha obtenido resultados muy satisfactorios. En la última década, María Mercedes Podestá (2013) ha sugerido que se apliquen los algoritmos de transformación de imagen específicos para arte rupestre que vienen incluidos en el complemento DStretch en la región de Chamangá. Los resultados obtenidos en la transformación de imagen digital de alta resolución de los relevamientos que están en curso son promisorios, puesto que permiten recuperar sectores de pintura del todo invisibles a la percepción directa.

Piedras grabadas de Salto Grande

Otro de los elementos de arte rupestre de singular importancia dentro del territorio son las denominadas *placas grabadas* de Salto Grande —en alusión a la similitud con los artefactos a los que de alguna forma se las asociaba, propia de la región patagónica (Boschín, 2009; Fernández, 1997; Losada Gómez, 1980)—, que cumplieron un papel distinguido en el surgimiento de la arqueología uruguaya. Estos artefactos, que podríamos incluir dentro del arte mueble de la región, concitaron el interés de coleccionistas y aficionados a la arqueología hacia finales de las décadas del sesenta y del setenta y, directa o indirectamente, fueron los responsables de inducir a las autoridades de la época a promover la formación de arqueólogos profesionales en la Universidad de la República y, a su vez, suscitaron la presencia en el país de misiones de investigación arqueológica de extranjeros. El centro de localización de dichas piedras grabadas en nuestro territorio se ubicaba en el río Uruguay medio, unos tres kilómetros al sur de la cascada o salto de agua, el memorable Itú de la cartografía histórica misionera. Este sitio arqueológico había sido llamado Bañadero por los aficionados a la arqueología salteña y, más tarde, Y62 por la Misión de Rescate Arqueológico de Salto Grande de la Unesco, hoy bajo el lago de la represa binacional de Salto Grande.

En la margen oriental, separada del río Uruguay por un depósito fluvial subparalelo a este, dentro de un contexto acerámico, se localizaban estratigráficamente dichos litos, cuyas caras mostraban distintos grabados geométricos. El sitio (31° 14' S, 57° 54' W) es el único en el que se han recuperado piedras grabadas en excavaciones arqueológicas (*sensu* Femenías, 1985), si bien en territorio argentino se han localizado igualmente tales artefactos, sin contextos definidos de manera precisa, como ocurriera del lado uruguayo, pero siempre en el entorno del Salto Grande. Estos elementos, que aparecen con una frecuencia significativa en el sitio aludido, constituyen un tipo particular de arte prehistórico mueble, con motivos geométricos que cubren parcial o totalmente la superficie del artefacto. Es curioso que los artefactos, como señalábamos, en función del interés que suscitan en la década del setenta, serían los responsables del inicio de la arqueología como quehacer académico en el Uruguay (Cabrera Pérez y Gazzán, 2015).

Fotografía 8. Distribución de sitios. Zona Bañadero e Islas



Fuente: Cabrera Pérez y Gazzán (2015, p. 268).

Los artefactos son de un tamaño variable, con valores entre 8 y 23 cm de longitud, 5 y 13 centímetros de ancho y 1 y 5 cm de espesor. Se hacían mediante picoteado y pulimento por abrasión, en la mayoría de los casos, con preformas naturales aproximadas a la forma deseada (Rodríguez y Rodríguez, 1985). La técnica utilizada para grabar la roca, «consistió en grabar o taladrar la superficie con un instrumento aguzado (buril o perforador probablemente lítico)» (Rodríguez y Rodríguez, 1985, p. 34). La forma de las piedras grabadas es variable: las hay subrectangulares, ovales, esféricas, de forma irregular, de sección oval o rectangular, fusiformes de sección circular, etc. La característica común a todas es el grabado de distintos motivos geométricos que pueden cubrir una de las caras mayores, ambas o, con más frecuencia, toda la superficie de la pieza (Femenías, 1985, p. 2).

Las intervenciones sistemáticas en el sitio de localización de tales artefactos fueron desarrolladas por aficionados o en un marco de salvataje, debido a las urgencias generadas por la construcción de la represa hidroeléctrica binacional (Argentina-Uruguay), cuyo lago hoy inunda el área. Los trabajos de investigación fueron hechos, por un lado, por el Centro de Estudios Arqueológicos de Montevideo (CEA) y la Facultad de Humanidades y Ciencias, a cargo de Antonio Austral, y, por otro lado, por la Misión de Rescate Arqueológico de Salto Grande de la Unesco, bajo la dirección de Niède Guidon. A través de esta, el componente arqueológico correspondiente a las piedras grabadas fue datado a partir de una muestra de carbono-14 en 4660 ± 270 AP (MEC, 1989). A pesar del papel inicial que los artefactos mencionados tuvieron en el surgimiento de la arqueología en el medio, la información hoy disponible respecto de ellos sigue siendo prácticamente la misma que se contaba previo a la realización de los trabajos, salvo su ubicación cronológica.

Ante la ausencia de información, salvo abordajes meramente descriptivos, nos propusimos retomar dicha problemática a pesar de las dificultades —el al no poder contar ya con el área arqueológica de localización de tales artefactos (Cabrera Pérez y Gazzán, 2015)—. A partir del análisis del material arqueológico correspondiente, recuperado por la Misión de Rescate Arqueológico de Salto Grande en Bañadero, se retomó el análisis tecnológico en el intento de profundizar en las posibles secuencias de producción involucradas en la elaboración de los artefactos y de intentar ahondar en torno a un tema significativo para la prehistoria regional con el fin de producir nueva información. De esta forma, se buscó acceder a las variables necesarias para interpretar el contexto de recuperación de las piedras grabadas, así como la funcionalidad del sitio, profundizando en los posibles contextos de producción, su uso o descarte. El objetivo fue plantear nuevas líneas interpretativas acerca de los contextos sistémicos y arqueológicos de las denominadas *placas grabadas*, ya que no se había avanzado en torno a la generación de marcos explicativos de los artefactos, su relación con el resto del material recuperado o las relaciones estratigráficas involucradas.

Desde la década del cuarenta del siglo xx, la región de Salto Grande fue frecuentemente visitada por aficionados a la arqueología, quienes recolectaban material en el área. Estos aficionados —entre ellos Gregorio Laforcada y Roberto Cámpora— se congregaban en el Centro de Ciencias Naturales de Salto (Cabrera Pérez, 2010b). Entre las piezas recolectadas se destacaban las piedras grabadas, que captan rápidamente la atención de los aficionados salteños primero y montevideanos después, dada su rareza y su aspecto. Entre 1971 y 1975, se hicieron las primeras intervenciones, primero por el Museo de Historia Natural de Fray Bentos y luego por el CEA de Montevideo, principalmente en los sitios de isla de Arriba, isla del Medio y por supuesto en Bañadero. Dada la inminente construcción de la represa hidroeléctrica, se

elaboró un plan de arqueología de urgencia (CEA, 1977). Con el apoyo del Museo de Historia Natural de Montevideo, a través del MEC, se financiaron los gastos de la campaña de 1975 (ya bajo la responsabilidad científica de Antonio Austral) y se hicieron tareas de relevamiento y excavaciones en sitios de tierra firme y en las islas. Sobre la base de las investigaciones de Austral —principalmente en Bañadero— y las realizadas antes por el CEA se planteó el primer modelo regional formulado para nuestro territorio a partir de investigaciones arqueológicas sistemáticas (Cabrera Pérez, 2010b, p. 100).

A su vez, en paralelo a las investigaciones de Austral, se hicieron recolecciones, sondeos y excavaciones por parte de la Sociedad Amigos de la Arqueología (Lezama *et al.*, 1978). Dentro de una situación de conflicto, se implementan distintas acciones (Lezama *et al.*, 1978, p. 10). La Sociedad Amigos de la Arqueología comenzó las gestiones para generar un ámbito de rescate, de acuerdo a sus intereses (Cabrera Pérez, 2010b), y fue la gestora del primer gran trabajo de rescate, a cargo de la Misión de Rescate Arqueológico de Salto Grande, de la Unesco (Curbelo, 2004). En las investigaciones participaron equipos internacionales de Brasil, Alemania, Estados Unidos de América, Canadá y Francia, entre otros, bajo la dirección de Annette Laming-Emperaire y, luego de su muerte (1977), de Niède Guidon. A través de dicha misión internacional, se prospectaron y registraron 132 sitios arqueológicos en territorio uruguayo dentro del área de embalse, de los que se alcanzan a excavar parcialmente unos 15 (Cabrera Pérez, 2004, p. 189).

En la margen argentina se destacan en el área las tareas de rescate arqueológico (en el marco del Proyecto Antropológico-Ecológico Salto Grande) bajo la dirección de Jorge Rodríguez. Este comenzó a ejecutarse en 1977 e incorporó elementos teórico-metodológicos procesualistas —al menos en el discurso— novedosos para la región. Como resultado, se elaboró una secuencia temporal tentativa y se ubicaron «seis tipos culturales» representados en la región (Rodríguez y Rodríguez, 1985, p. 16). Dentro de este modelo, las piedras grabadas forman parte del tipo cultural La Paloma, localizado frente a los rápidos de Salto Grande. Según los autores, en general se registran sobre los 70 a 100 cm de profundidad de suelo actual y el componente en el cual aparecen se muestra exclusivamente acerámico. Los instrumentos tallados no estarían estandarizados y tendrían un aspecto «tosco». En cuanto al material pulido asociado a las piedras grabadas, se destacan las piedras con hoyuelo y las bolas de boleadoras, con o sin surco. Cronológicamente, se adopta el fechado de 4660 ± 270 C-14 AP, citado como comunicación personal por entonces, obtenido para el sitio Y62 por la Misión Unesco, y se considera que dichas placas grabadas son parte del «arte ceremonial» de la región (Rodríguez y Rodríguez, 1985, p. 39).

El arte mueble del sitio Bañadero

Bañadero, en tanto sitio arqueológico, fue descubierto en 1945 por Gregorio Laforcada y Antonio Apa Lucas (MEC, 1987, p. 25). Comprendería una zona ampliamente conocida por los aficionados locales, como se ha señalado, ya que la totalidad de las piedras grabadas recuperadas hasta ese momento en nuestro territorio provenían de esta localidad. Las primeras aproximaciones a dicho sitio fueron de aficionados a la arqueología, que muchas veces hacían intervenciones asistemáticas. Antonio Austral (1977) define, para dicho sitio, a partir de los cortes estratigráficos practicados, tres «unidades industriales»: cerámico (Bañadero B), precerámico con piedras grabadas (Bañadero A) y precerámico con abundantes elementos líticos silíceos y sin piedras grabadas (Bañadero A1). Tentativamente, por comparaciones con los cortes hechos en las islas de Salto Grande y por los tipos de desechos observados, considera como hipótesis la posibilidad de que esta última unidad pudiera tener puntas líticas de proyectil (Austral, 1977, p. 9). La materia prima representada con mayor frecuencia en los dos primeros niveles es la arenisca silicificada, mientras que en el tercer nivel prevalece la calcedonia.

Según Guidon, el segundo nivel (Bañadero A, *sensu* Austral, 1977) presenta abundantes restos de talla asociados a las piedras grabadas y dispuestos en pequeños grupos de lascas, así como restos de talla *in situ*. A este denso nivel de ocupación es que corresponde el fechado de 4660 ± 270 CI4 AP (MEC, 1989, p. 232). Como conclusión, Guidon sostiene que los vestigios más numerosos corresponderían a un taller, aunque propone que también presenta características de sitio habitación por el hallazgo de elementos de molienda (MEC, 1989, p. 232). Sobre las piedras grabadas, afirma que no encuentra ninguna explicación válida que explique su presencia (MEC, 1989). No se hacen interpretaciones acerca del contexto sistémico del que estos artefactos formaron parte más allá de que se los atribuye genéricamente a lo simbólico-ritual. Por otro lado, no queda clara la funcionalidad del componente, ya que las piedras grabadas tampoco están integradas a las interpretaciones. De este modo, queda sin abordar una serie de interrogantes con respecto a la presencia de dichos artefactos en el componente Bañadero A y su vinculación con el resto del material recuperado para que sea posible hacer interpretaciones globales (Cabrera Pérez y Gazzán, 2015, p. 270).

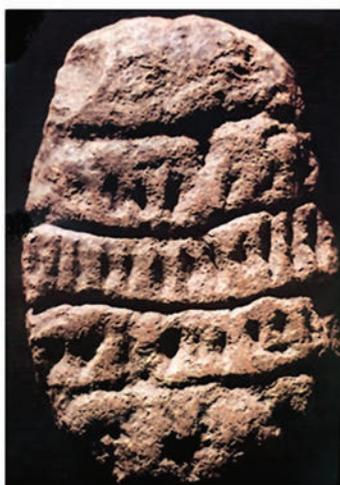
Definimos y adoptamos la definición de las *piedras grabadas* a partir de lo expuesto por Femenías (1985, pp. 1-2), ya que esta es una denominación más inclusiva, que designa la totalidad de este tipo de pieza con grabado, independientemente de su forma o sección, y, a la vez, las distingue de las placas o plaquetas que se encuentran en el sur de Brasil (Mentz Riveiro 1978) y en la Patagonia Argentina (Cigliano, 1961; Fernández, 1997; Losada Gómez,

1980; Outes, 1916). Estas últimas, por sus relaciones entre superficie y espesor, constituirían verdaderas *placas*, a diferencia de las de Salto Grande (fotografía 9).

La mayor concentración de piedras grabadas se encuentra en la zona de Salto Grande. De las 84 piezas registradas, 77 proceden de la zona de Bañadero, mientras que no se conoce con exactitud el origen de las restantes (Femenías, 1985). No obstante, se debe aclarar que muchas de estas fueron recolectadas en superficie o en excavaciones asistemáticas, por lo que se desconoce su ubicación precisa. También se tiene conocimiento de ejemplares aislados en Uruguay, provenientes del departamento de Salto —de la isla de Arriba y la isla de Abajo, de Espinillar, de Constitución y de Bocuyá (o Boycuá)— y del departamento de Artigas —de las riberas del río Cuareim, en Paso del León y las inmediaciones de los arroyos Yacaré Cururú y Tres Cruces— (Femenías, 1985, p. 2). A su vez, existe otro ejemplar recuperado de la zona del río Mocoretá.

En la margen argentina, la mayoría de los ejemplares proceden de los sitios Cerro del Tigre I y II, Cerro Espinoso, Los Sauces Norte, Los Sauces I y III y Rancho Colorado. A su vez, existe otro ejemplar recuperado de la zona del Río Mocoretá. También se tiene conocimiento de ejemplares aislados en Uruguay, provenientes del departamento de Salto (de Isla de Arriba e Isla de Abajo, Espinillar, Constitución y Bocuyá) [o Boycuá], y del departamento de Artigas (en las riberas del río Cuareim, en Paso del León e inmediaciones de los arroyos Yacaré Cururú y Tres Cruces) (Femenías, 1985, p. 2).

Fotografía 9. Piedras grabadas de Salto Grande



Fuente: archivo personal del autor.

En la margen argentina, entre piedras grabadas enteras y fragmentos, se recuperaron alrededor de treinta ejemplares, aunque todas se habrían localizado en superficie o levemente enterradas sin tener un registro adecuado de su contexto, ya que no fueron recuperadas mediante excavaciones sistemáticas. Las piedras grabadas extraídas de Bañadero, así como varias de las recolectadas en excavaciones asistemáticas y recolecciones superficiales, en total 84 ejemplares, se conservan mayoritariamente en el Museo de Arqueología y Ciencias Naturales de Salto y en el Museo Nacional de Antropología en

Montevideo. También se tiene información acerca de algunos ejemplares conservados en colecciones privadas, así como en museos de la República Argentina (Santa Fe y Buenos Aires) (Femenías, 1985).

A partir del análisis del material lítico recuperado del componente Bañadero A del sitio Y62 por la Misión Unesco, nos propusimos profundizar en torno a dicho tema. Se buscó, de esta forma, generar nueva información sobre la presencia de estos objetos. Para esto, se analizaron los diferentes tipos de materiales recuperados, intentando acceder a las variables necesarias para interpretar los contextos de recuperación de tales artefactos y la funcionalidad del sitio desde una perspectiva tecnológica contextual (Gazzán, 2013). Se procedió a definir una muestra lo más representativa posible del conjunto, que pudiera brindar herramientas para producir datos en torno a la problemática planteada. Esta incluyó la totalidad de los restos recuperados, antrópicos o no, de una columna significativa (2m×2m), de una de las excavaciones del sitio Y62. Se analizó la totalidad de las muestras de todos los materiales provenientes del nivel IV de la excavación II del componente Bañadero A, nivel en que se recuperó una piedra grabada que está en el acervo del MNA. Esta muestra comprendía 1107 desechos de talla, 39 instrumentos tallados, 3 instrumentos pulidos o abradidos y 24 núcleos.

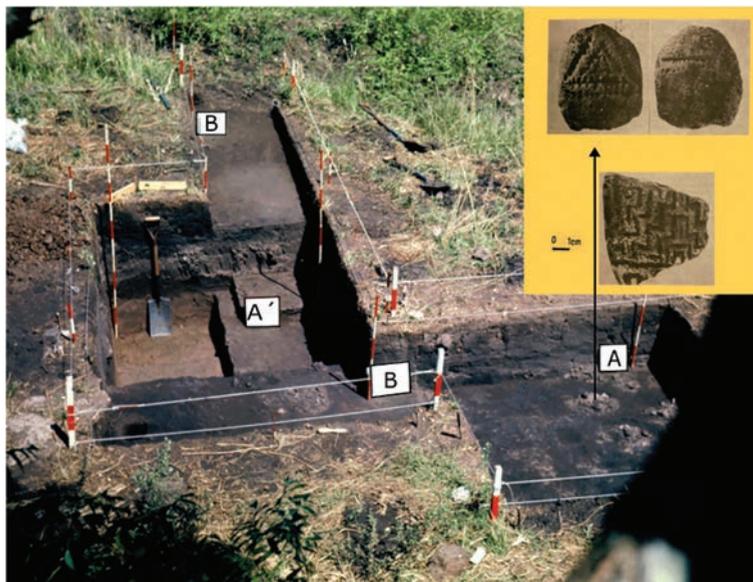
En segundo lugar, se hizo el análisis tecnomorfológico de la totalidad de las piedras grabadas recuperadas en excavación por parte del equipo de la Misión Unesco, presente en la colección del MNA. Esta muestra comprende dieciocho piedras grabadas y un pilón grabado, el cual se incluye dentro de esta categoría. Esta aclaración es pertinente porque existen, en el acervo del MNA, algunos de estos artefactos sin información contextual adecuada, es decir, información excluyente para el tipo de análisis planteado (sitio, excavación, nivel, sector). En tercer lugar, se llevó a cabo la revisión del material formatizado correspondiente al componente Bañadero A. El relevamiento se llevó a cabo en todas las excavaciones y niveles, en los que también se recuperaron piedras grabadas. De este modo, se contó con una muestra ampliada de los materiales asociados, por lo que se utilizaron el resto de las excavaciones realizadas en el sitio. Por último, se hizo el análisis estratigráfico del sitio en cuestión, a partir del registro gráfico existente, partiendo de la ubicación de tales artefactos dentro del perfil edáfico, distribución de materiales, situación posicional, etcétera.

Las piedras grabadas que se analizaron, en general, muestran su uso a través de la presencia de marcas de percusión, hoyuelos y fracturas. Estas evidencias materiales podrían ser atribuidas a su reutilización, al ubicarse dichas marcas de forma sobrepuesta a los surcos del grabado original. Cuatro del total presentan hoyuelos hechos a partir de técnicas de picado y abrasión —en una se observa un pequeño hoyuelo con surco alargado en el centro de la pieza— y dos presentan marcas en sus caras, posiblemente originadas por haber sido usadas como percutor.

De las diecinueve piezas analizadas, solo cinco de ellas se encuentran enteras, ya que la mayoría de las piezas son pequeños fragmentos. A su vez, como se señaló, se registra un pilón grabado fracturado que es analizado junto con las piedras grabadas, dado su tipo de diseño. Es un tipo peculiar de artefacto, cuya función ha sido atribuida, tal como la de las piedras grabadas, a aspectos simbólicos (Cabrera Pérez, 2010b). En cuanto al análisis estratigráfico, al no estar accesible el sitio, se hace a partir del registro gráfico (fotografías) disponible de las excavaciones dirigidas por Austral y nuestras observaciones directas como participantes de los trabajos de campo desarrollados. Es importante destacar que las técnicas con que la Misión de Rescate Arqueológico de Salto Grande abordó el sitio Y62 mediante el uso de niveles artificiales de espesor de 10cm (Guidon, 1977, p. 195), luego de desechar los 30cm superiores por considerarlos alterados, hace difícil determinar contextos claros para el nivel de las piedras grabadas. Por tal motivo, las excavaciones de Austral, parcialmente publicadas, encierran al respecto información clave en cuanto a la posibilidad de dilucidar el entorno contextual, de dichos artefactos.

En la campaña desarrollada en 1976, dicho investigador utilizó igualmente niveles artificiales, aunque acotados a 5 cm, con destape y limpiezas controladas de áreas de hallazgo de material formatizado y su registro sistemático. Por el contrario, en la campaña desarrollada en 1978 se siguieron técnicas de destape y registro posicional de los hallazgos. Lamentablemente, a la fecha solo han sido procesados mínimamente, y hoy es difícil el acceso de tales materiales. La observación de la posición en que en general aparecían las piedras grabadas parecería mostrar situaciones tafonómicas particulares. En su mayoría, estas se localizan dentro de pequeños conglomerados de nódulos y desechos de talla diversos y pocas veces de manera aislada. Tal hecho llevó a Austral a extremar las técnicas de excavación y registro de los conjuntos a efectos de precisar la posible intencionalidad de los conglomerados. Es decir, la pregunta es si estos responden a factores antrópicos o a procesos naturales de arrastre y transporte en función de las corrientes de agua ocasionales, durante la crecida del río y su reubicación en áreas deprimidas, o en función de barreras orgánicas, troncos, ramas, etc., que represaron y retuvieron los materiales en arrastre, que incluían las piedras grabadas. Esta última situación parece haber predominado ampliamente y sería la explicación de tales conjuntos. Este hecho llevaría a sostener, de igual manera, que los artefactos no se encontrarían en posición primaria, aunque no deba pensarse en desplazamientos que involucren distancias considerables: repárese en el tamaño y peso específico de muchos de los artefactos arrastrados, incluyendo las piedras grabadas.

Fotografía 10. Planta de una de las áreas excavadas (1976) y lugar donde se localizó una de las piedras grabadas



Aparecen los componentes identificados según el modelo de Austral. Fuente: Cabrera, Pérez y Gazzán (2015, p. 282).

En conclusión, los datos reunidos indican que no estamos ante un contexto de elaboración de las piedras grabadas, ya que no se identificaron desechos atribuibles a su proceso de fabricación. Por lo tanto, se podría concluir que el área de elaboración de tales artefactos está fuera del sitio en cuestión. Entre los materiales tallados, predominan aquellos realizados sobre lascas, sobre todo de reducción inicial (*sensu* Collins, 1992), siendo en muchos casos lascas utilizadas de forma directa, o con algún retoque sumario-marginal en sus biseles activos. Por lo tanto, se trata de un esquema productivo expeditivo (*sensu* Binford, 1979) en el que no hay estandarización de instrumentos tallados.

Fotografía 11. Detalle de los conglomerados en el perfil de la excavación.
Campaña 1978, Antonio Austral



Fuente: Cabrera Pérez y Gazzán (2015, p. 281).

Sobre la base del resultado alcanzado en el reanálisis de los materiales del sitio Bañadero, se podría considerar que se trata de un escenario complejo, ya que se registran elementos que, *a priori*, corresponderían a distintos tipos de contextos arqueológicos. Se observan características de sitio taller, así como también de áreas domésticas de descarte, mostrando buena parte de los materiales analizados claros signos de rodamiento, en especial aquellos de

arenisca silicificada, que es una roca más friable que la calcedonia y el cuarzo. Por este motivo, es posible que parte de los elementos hayan sido transportados por las corrientes de agua, lo que es coherente con la ubicación del sitio sobre un albardón medio del río Uruguay, con una cañada próxima. Esta ubicación geográfica pudo ser la responsable, durante episodios de inundación, de haber generado el transporte, el rodamiento y la mezcla de materiales procedentes de distintas áreas del sitio. Lamentablemente, dada las técnicas de excavación utilizadas en esta intervención (niveles artificiales), se torna compleja la realización de análisis precisos en este aspecto, debido a la falta de información espacial y tridimensional de las piezas.

Las piedras grabadas han sido atribuidas como posibles elementos rituales por los distintos autores que han abordado el tema, ante la imposibilidad de una adscripción funcional directa (Austral, 1977; Rodríguez y Rodríguez, 1985; MEC, 1989). De acuerdo al análisis desarrollado, se podrían mencionar dos funciones presentes en la vida sistémica de estos artefactos. La primera estaría dada por la elaboración y el uso de las piedras grabadas, concebidas como *ideofactos*, concepto definido como «an object whose function is to express or symbolize the beliefs of a people rather than to serve practical or social needs»³ (Morris, 1992, p. 1081). La segunda, por su parte, estaría dada por la incorporación de estos artefactos al subsistema tecnológico, concebidos como instrumentos líticos productivos o meros desechos. De esta manera, al menos algunas de las piedras grabadas habrían sido utilizadas con fines productivos y se habrían desarrollado procesos de uso secundario y reciclaje (*sensu* Schiffer, 1987), ya que los artefactos muestran áreas de uso como piedras con hoyuelo, percutores, lascados diversos, etcétera.

Como no se puede hacer interpretaciones directas que permitan ampliar la investigación, ya que no se puede acceder hoy a los sitios, se proponen dos líneas hipotéticas posibles dentro del contexto sistémico del que formaron parte dichos artefactos. Por un lado, las piedras grabadas, concebidas como *ideofactos*, son elementos anteriores al fechado que ubica temporalmente el componente en 4660 ± 270 C14 AP y, con el paso del tiempo, estos elementos fueron utilizados como instrumentos líticos (piedras con hoyuelo, percutores, etc.) y perdieron su carácter simbólico o ritual original. Por otro, las piedras grabadas fueron concebidas desde su elaboración como instrumentos destinados a cumplir funciones específicas, lo que hace que estén interrelacionados el subsistema tecnológico y el ideológico estuvieron interrelacionados. De esta forma, podría subyacer la idea de la «ritualización» de determinadas actividades, con fuerte localización en el sitio Bañadero (Cabrera Pérez y Gazzán, 2015, p. 283). A la luz de la información disponible, la primera de las hipótesis parecería contar con más posibilidades de ser admitida.

3 «Un objeto cuya función es expresar o simbolizar las creencias de un pueblo en lugar de servir a necesidades prácticas o sociales».

Petroglifos del norte del territorio

La región de estudio

El norte del territorio uruguayo presenta un relieve levemente ondulado por lomas, sierras o mesetas con formas predominantemente alargadas, con suaves pendientes modeladas por la acción fluvial terciaria. La altura media sobre el nivel del mar es de 140m. Este paisaje de penillanura no debió diferir mayormente en la prehistoria. La red hidrográfica es extensa y ramificada y tiene como principal exponente al río Uruguay. Los afluentes más importantes en el área de estudio son, de norte a sur, los ríos Cuareim —que marca la frontera con la República Federativa del Brasil—, Arapey, Daymán, Queguay y, limitando la región por el sur, el Río Negro. Todos ellos tienen un desplazamiento de este a oeste. La cuesta basáltica ocupa una superficie mayor a los 60.000km², cubre los departamentos de Artigas, Salto, Paysandú, Río Negro y parte de Tacuarembó y de Rivera.

El área arqueológica en estudio comprende el denominado *sistema de Haedo* desde el punto de vista geográfico, el cual, además de cubrir buena parte del territorio norte del país, con sus ramificaciones menores, se continúa hacia Brasil. El sistema está constituido por lomadas levemente aplanadas, modeladas sobre basalto y areniscas. La zona más elevada alcanza, en los puntos más altos, poco más de trescientos metros sobre el nivel del mar, se extiende por alrededor de doscientos kilómetros y se torna más escarpada a medida que nos alejamos hacia el este. La red hidrográfica menor es extensa y ramificada. El área ofrece afloramientos primarios de la formación Arapey (Mesozoico), que incluyen ágata-calcedonias, jaspe, cuarzo, arenisca silicificada en forma de diques clásticos y calizas silicificadas en los departamentos de Artigas y Paysandú (Suárez y Piñeiro, 2002).

La vegetación hoy es exuberante en las quebradas de la cuesta basáltica y en las riberas de los grandes ríos y arroyos, donde se destaca el monte autóctono con las especies arbóreas actualmente más altas del país, que llegan a medir entre 10 y 25m. Las zonas abiertas de praderas naturales se caracterizan por sus pastizales, que están formados por gramíneas, sobre todo; entre la vegetación más baja, dominan los chircales (*Baccharis*). Los cursos de agua más significativos ofrecen, asimismo, extensas playas de cantos rodados y bloques, recursos de materias primas que fueron explotados por las poblaciones prehistóricas que habitaron la región.

Fotografía 12. Paisaje dominante. Localidad arqueológica Colonia Itapebí, Salto



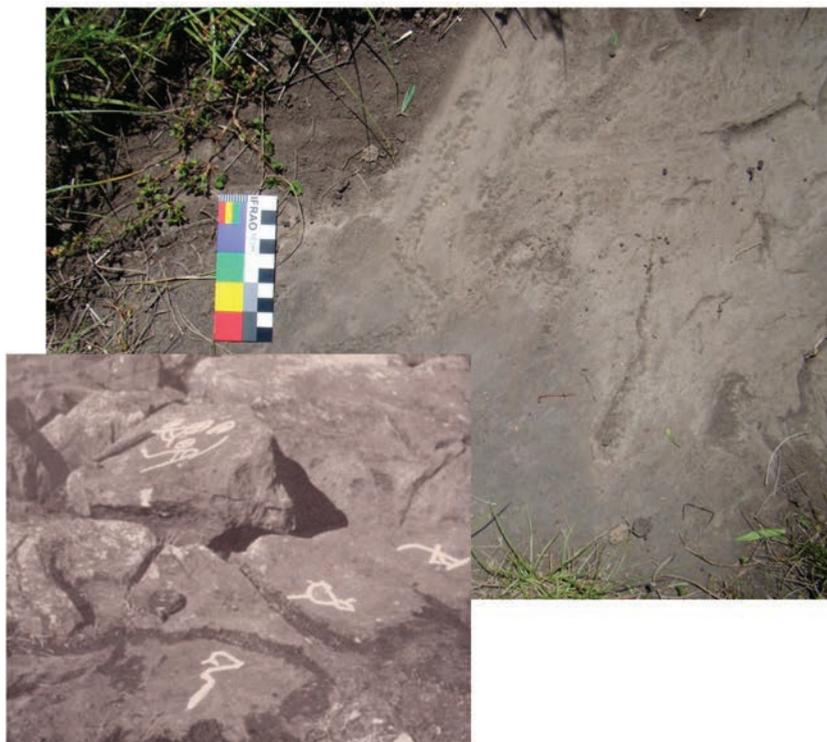
Fuente: foto del autor.

En este paisaje, los afloramientos rocosos, en particular los de arenisca silicificada, son el soporte para las manifestaciones rupestres. Los petroglifos pueden aparecer agrupados, en un número mayor a los cien por sitio, o aislados, con bajo número de representaciones. La roca soporte puede tener tamaños muy variados, desde unos pocos centímetros a más de un metro. Muchos de los sitios muestran material arqueológico en superficie o en capa. El material lítico recuperado en los sitios con arte rupestre es propio de grupos cazadores. Comprende tanto instrumentos que parecen estar relacionados con la realización de los grabados y con usos de carácter utilitario general, logrados tanto por técnicas de percusión como de abrasión, entre los que son numerosas las piedras de boleadoras y las lenticulares en la región. Las actividades de talla en estos sitios son, en general, reducidas. La materia prima más utilizada incluye cuarcita o arenisca silicificada y, en menor número, calcedonia, y todas ellas proceden con frecuencia de canteras locales. Las ocupaciones se desarrollan en las áreas más próximas al afloramiento (área con petroglifos), que ralean rápido a medida que nos alejamos de este (Cabrera Pérez, 2012).

Antecedentes de los estudios de arte rupestre en el norte de Uruguay

Si bien el río Uruguay medio concentró durante mucho tiempo prácticamente la mayoría de los abordajes respecto del pasado, todos los emprendimientos de investigación arqueológica hasta no hace demasiado tiempo se ubicaban en un marco de rescate y en relación con el área contigua al cauce del río. Cabe recordar los trabajos pioneros del CEA en los años setenta del siglo xx (Díaz y Baeza, 1977) en Salto Grande, así como los posteriores de la Facultad de Humanidades y Ciencias bajo la dirección de Austral (1977) y los de la Misión de Rescate Arqueológico Unesco (MEC, 1989), bajo la dirección de Niède Guidon (1979). A estos intentos deberíamos agregar los trabajos desarrollados en los sesenta respecto de los sitios arqueológicos del arroyo Catalán Chico, Artigas (Taddei, 1964; Bórmida, 1964a; Bórmida, 1964b). En los últimos años, Rafael Suárez —en parte dando continuidad a los trabajos de Taddei y Bórmida—, ha impulsado diferentes proyectos que cubren toda la región Norte del Uruguay, con aportes importantes en relación con el poblamiento temprano del área (Suárez, 2010, 2011, 2019). Sin embargo, el área interior, alejada de los grandes cursos de agua, había permanecido prácticamente al margen del interés investigativo. Salvo algunas colecciones de materiales arqueológicos formadas por recolecciones asistémicas de pobladores locales o referencias aisladas escasamente documentadas de hallazgos fortuitos, no había información al respecto. En el museo de Salto se encontraba un pequeño petroglifo aportado por Laforcada años atrás, que figuraba como procedente del río Arapey, sin especificar el área del hallazgo. Por lo tanto, al inicio del proceso de investigación respecto del arte rupestre del área, salvo algún dato aislado, no se contaba con trabajos de apoyo que pudieran orientar las investigaciones de la región.

Fotografía 13. Petroglifo de la localidad Nandubay, Departamento de Artigas



Fue el primero localizado en Uruguay en 1956 por José Joaquín Figueira. Abajo a la izquierda, fotografía del relevamiento inicial, repasada en tiza (Castellanos, 1974). Fuente: archivo personal del autor.

Los primeros petroglifos ubicados en Uruguay fueron localizados en el departamento de Artigas, en el arroyo Tres Cruces, próximo a su desembocadura en el río Cuareim en la localidad denominada Nandubay. Comprende seis grabados que fueron investigados por José Joaquín Figueira (1956, 1968, 1972; Castellanos, 1974). La noticia sobre el hallazgo y sobre sus diseños también fue dada a conocer en el ámbito internacional por B. J. Meggers: «Petroglyphs, carved on the flat surfaces, include a bird, a snakelike figure, several circles containing crosses reminiscent of a certain type of bola Stone with double groove, a horseshoe-like design and several unidentifiable figures»⁴ (1956, p. 224). De todas formas, el hallazgo fue tomado como una manifestación aislada, sin continuidad en el área. Luego, muchos años después, las investigaciones en la zona fueron retomadas por

4 «Los petroglifos, tallados en las superficies planas, incluyen un pájaro, una figura en forma de serpiente, varios círculos que contienen cruces que recuerdan a un cierto tipo de bola piedra con doble ranura, un diseño similar a una herradura y varias figuras no identificables [sic]».

Consens. Considera que los diseños son geométricos e incluso afirma que «esta característica de no expresar seres en forma figurativa es una característica del arte rupestre de Uruguay» (1989, p. 21). Señala, sin embargo, la existencia de un signo que podría ser identificado como un ave y un signo serpenteante, que podría ser identificado como reptil. Resalta, también, la presencia de una compleja *figura laberíntica*. Se los relaciona con manifestaciones rupestres de otras áreas del continente, dada la supuesta similitud que estos muestran con los yacimientos de Patagonia meridional y del noroeste argentino. Por otro lado, basándose en las técnicas de ejecución y en el análisis estilístico atribuye la ejecución de los grabados a momentos y grupos culturales distintos (Rosete, 2020).

En 1991, se localizó un segundo sitio con arte rupestre en la Cuchilla del Fuego, próximo al río Queguay, Paysandú. Comprende un petroglifo aislado de características singulares,⁵ el cual ha sufrido un intento de robo, por lo que fue removido de su ubicación original. Hoy se encuentra en el casco de la estancia de la propietaria del predio y fue declarado monumento histórico por la Comisión Nacional de Patrimonio en 2005. Luego, Consens llevó adelante la investigación de un sitio con petroglifos en Colonia Rubio, Salto (1995, p. 172; 1998). Por último, se dio a conocer la existencia de un conjunto de petroglifos hallados al sur del Río Negro —los primeros encontrados en esta zona—, como ya fue señalado, emplazado sobre la margen derecha del Arroyo Malo, próximo a su desembocadura en el arroyo Barriga Negra, en el noreste del departamento de Lavalleja (Femenías *et al.*, 2004). Estos grabados representan diversos motivos geométricos abstractos y fueron hechos sobre sustratos graníticos mediante la técnica de picoteado. Se registraron cinco paneles sobre cuatro bloques graníticos. Los autores hacen referencia a otros hallazgos en el territorio nacional, como el cerro Guazuambí en el departamento de Cerro Largo (Femenías *et al.*, 2004, p. 6).

5 Fue ubicado a partir de la información que Laura Pesce le proporcionó a Jorge Femenías y a quien suscribe, y luego fue investigado por Consens (1998, p. 19).

Fotografía 14. Petroglifo de Cuchilla del Fuego, Paysandú



Fuente: archivo personal del autor.

En 1995, de forma fortuita, el geólogo Jorge Montaña ubicó en las proximidades de Colonia Itapebí, Salto, rocas que mostraban supuestos grabados que no podían atribuirse a procesos naturales. El técnico estaba contratado por la Intendencia de Salto, asistiendo a los pobladores rurales respecto de cómo cortar la arenisca local con fines industriales. Cuando se comunicó el hallazgo a las autoridades municipales, a pedido del museo de Salto intervino el Departamento de Arqueología de la Comisión del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural de la Nación, que envió, no sin escepticismo, a Elianne Martínez y a quien suscribe estas líneas a verificarlo. La comunicación recibida en la comisión hablaba de un alto

número de petroglifos, lo que hacía más sospechoso el dato, dado lo exiguo de tales manifestaciones hasta la fecha en el territorio nacional. Luego de verificados los datos y evaluado el alto interés de dichas manifestaciones, se recomendó su rápido relevamiento, ya que en la región se desarrollaban canteras que explotaban la arenisca local, roca utilizada como soporte de las manifestaciones rupestres, por lo que los testimonios corrían serio riesgo de desaparecer antes siquiera de que fueran conocidos.⁶

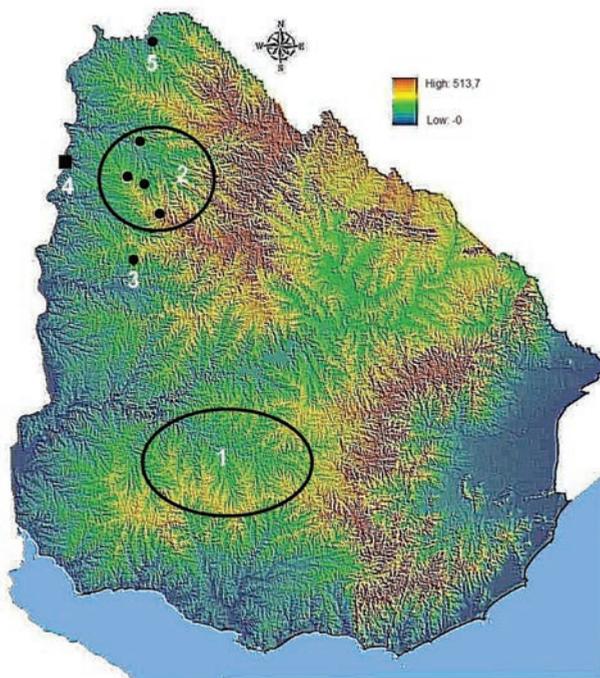
En 1998 se elaboró un proyecto de relevamiento, el «Proyecto arqueológico Santo Domingo»,⁷ a partir del Museo de Arqueología y Ciencias Naturales de Salto, bajo la dirección de Jorge Rodríguez, a quien se sumó el autor de este texto luego al equipo de investigación, dado que la Comisión de Patrimonio entendía que, al ser extranjero el director del proyecto, debía sumarse una contraparte nacional. Los objetivos del proyecto comprendían fundamentalmente el relevamiento del área, por demás extensa, para evaluar las características y la magnitud del fenómeno con el fin de recomendar las medidas necesarias de protección y de disponer de testimonios suficientes que permitieran el diseño de posteriores estrategias de investigación. El abordaje se articulaba a través de dos instancias:

- Un relevamiento primario con fines exploratorios, tendiente a la ubicación de sitios y al registro de las manifestaciones rupestres más importantes, a cargo del museo de arqueología salteño y bajo la dirección de Mario Trindade.
- Relevamientos exhaustivos con registro completo y la realización de pequeños cortes estratigráficos (sondeos), relevamientos planialtimétricos, etc., con el fin de delimitar los sitios y generar información primaria sobre estos. Se cumplió una primera campaña de campo en la localidad de Puntas de Valentín mediante sondeos exploratorios y relevamientos fotográficos primarios. En 1999 se desarrollaron limpiezas de cubetas intergrabados en dos sitios, CI12bo1 y CI14co4, de la localidad arqueológica de Colonia Itapebí y la realización de sondeos en las áreas contiguas a los afloramientos con grabados, a efectos de determinar la conformación de los sitios.

6 De hecho, se pudo constatar en forma reiterada la existencia de pisos de patios y galpones en las viviendas de la región que incluían lajas con restos de grabados.

7 Nombre del establecimiento rural donde se ubicó la primera manifestación rupestre.

Fotografía 15. Mapa de Uruguay con la ubicación de las distintas áreas con arte rupestre



Referencias: 1) área central de pictografías, 2) área central de petroglifos. 3) petroglifos de Cuchilla del Fuego, Paysandú, 4) sitio Bañadero, 5) petroglifo de Nandubay, Tres Cruces (Artigas). Fuente: archivo personal del autor.

Más adelante, la Comisión Nacional de Arqueología (MEC) se interesó en el tema y le solicitó a la Unesco un peritaje técnico para que se determinara la importancia de las manifestaciones rupestres en cuestión. Entre los técnicos que visitaron la región estaban Denis Vialou y Águeda Vilhena (Museo Nacional de Historia Natural de París) y luego, en el 2000, Ian Wriggith (Canadá), quienes insistieron en la importancia de los sitios en cuestión y en la imperiosa necesidad de su protección e investigación. Hasta entonces, se había contado con recursos mínimos, provenientes sobre todo de la Intendencia de Salto, que habían posibilitado el reconocimiento aéreo desde un helicóptero de la región y un relevamiento directo primario, con lo que se había cubierto menos del 50% del área delimitada del departamento de Salto en principio. En lo correspondiente al registro y los sondeos, solo se había alcanzado el procesamiento de menos del 10% de los sitios arqueológicos localizados a la fecha. Por lo tanto, ante la falta de un plan de trabajo sistemático, se desconocía la magnitud y distribución real de las manifestaciones rupestres del área. Por distintos motivos, Jorge Rodríguez se retiró del proyecto en curso.

En los últimos años de la década de los noventa el Museo de Arqueología y Ciencias Naturales de Salto había relevado en áreas centrales del departamento un importante número de sitios arqueológicos que involucraban, entre otros testimonios culturales, un alto número de grabados rupestres. Los emplazamientos arqueológicos conformaban manifestaciones estratificadas o superficiales con extensiones variables, poniendo de manifiesto un muy rico patrimonio, que involucraba un alto número de petroglifos. Además de proceder a su registro, análisis y determinación cronológica y sociocultural, nos propusimos implementar las medidas necesarias de protección del patrimonio cultural prehistórico local a partir del diseño de estrategias de valoración, procurando transformar al patrimonio en un instrumento de promoción y desarrollo que les diera a las manifestaciones la calidad de un bien patrimonial de uso y disfrute de la comunidad. Ello llevó a que se desarrollaran, en el ámbito local, diferentes líneas de difusión en los centros de enseñanza, prensa, etcétera.

Las tareas estuvieron detenidas hasta 2003 por falta de recursos. En ese año se desarrollaron dos campañas de excavación en la localidad de Puntas de Valentín, con apoyo económico de la Intendencia de Salto, y quedaron nuevamente suspendidas las acciones por un prolongado lapso, por razones ajenas al equipo de investigación. Dentro de este marco de urgencias y dificultades, el proyecto canalizó sus objetivos, hacia dos vertientes fundamentales. Por un lado, investigar un área por demás extensa y compleja en función de la diversidad de sitios y manifestaciones, con ausencia casi total de información previa aun de carácter general. Por otro, dado lo relevante del fenómeno y su alta visibilidad, transformar en parte dichas manifestaciones en un bien patrimonial de uso y disfrute de la comunidad, mediante su adecuada puesta en valor, procurando que su gestión constituyera un mecanismo de desarrollo regional que involucrara a las instituciones y entidades locales. A esto último, además de cumplir con el legítimo derecho de la población de acceder a su patrimonio, lo entendimos como una manera ineludible de comprometer a la comunidad en la preservación y el cuidado de dicho patrimonio arqueológico, dadas las constantes acciones vandálicas ocasionadas por el uso de la roca soporte en la extracción de piedra para la construcción (Cabrera Pérez, 2008).

Entre las acciones propuestas se incluyeron:

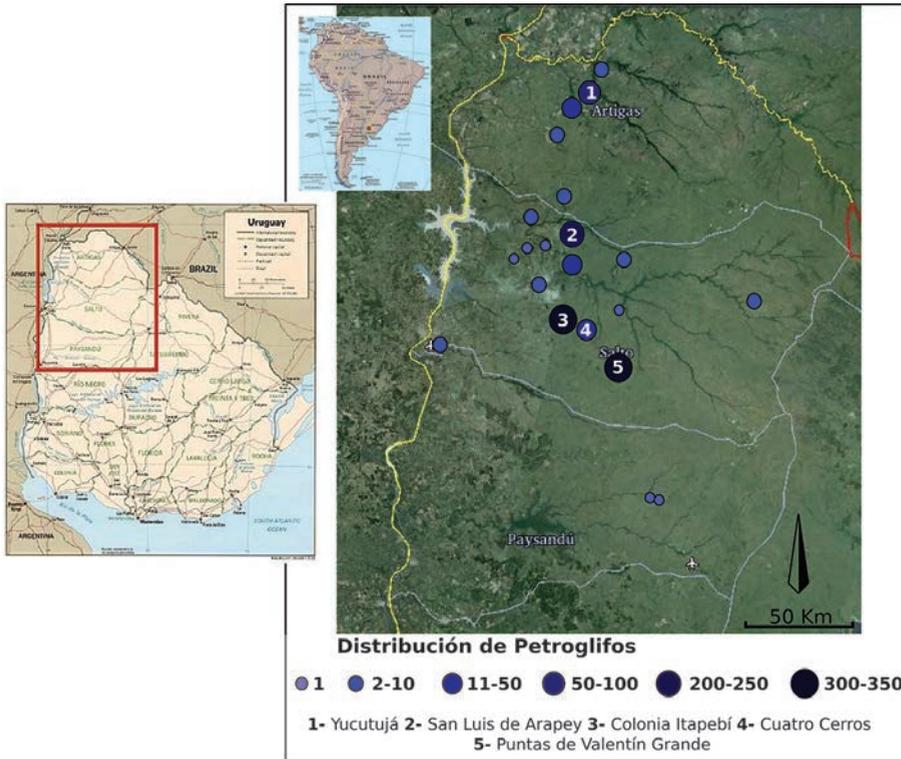
- Desarrollar estrategias cognoscitivas que permitieran ubicar cultural y temporalmente las manifestaciones prehistóricas hasta hoy solo conocidas por sus restos materiales más notorios (petroglifos).
- Observar y registrar los factores de perturbación tanto naturales como antrópicos que sufrían los sitios.
- Identificar aquellos sitios que podrían ser investigados mediante excavaciones estratigráficas y su realización a efectos de obtener información cronológica y cultural.

- Desarrollar los análisis paleoambientales, tipológicos y traceológicos de los materiales recuperados.
- Seleccionar aquellos sitios que pudieran ser musealizados y abiertos al uso público en función de su accesibilidad, visibilidad, estado de conservación de los diseños, etcétera.
- Presentar recomendaciones con relación a la protección legal de los bienes arqueológicos, tanto para su declaración como monumento histórico nacional como para su inclusión en el Sistema Nacional de Áreas Naturales Protegidas (SNAP) en el ámbito nacional.

El Poder Ejecutivo declaró en 2005 Monumento Histórico Nacional a dos de los sitios con manifestaciones rupestres (CI12601 y CD8601) y, en 2007, la Universidad de la República, a través de su Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC), financió, bajo la tutoría de quien suscribe, dos proyectos de iniciación a la investigación a entonces estudiantes avanzados del área de arqueología, Diana Rosete y Santiago Alzugaray, cuyo tema central eran los grabados rupestres declarados monumentos históricos. Rosete desarrolló el proyecto «Registro sistemático de las representaciones rupestres —petroglifos—» del «Proyecto arqueológico de Santo Domingo» y Alzugaray, aplicando técnicas de digitalización, «Interrogando petroglifos. Análisis de variaciones intrarregionales y relaciones con otras representaciones rupestres».

Luego de distintas instancias en las que el proyecto general se presentó a diferentes llamados en los que fue aprobado sin financiación, este fue financiado por la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII) para el bienio 2009-2010. Las características y la densidad de estos vestigios con varios miles de grabados rupestres constituían, sin ninguna duda, uno de los descubrimientos más importantes en el ámbito prehistórico no solo para Uruguay, sino para toda la región.

Fotografía 16. Área de estudio y localización de los principales sitios arqueológicos con petroglifos



Fuente: gráfica de Nicolás Gazzán.

Fue recién a partir de 2009 que la investigación del área adquirió un ritmo sostenido. Se han sucedido distintos proyectos que han posibilitado delimitar una extensa área y ubicar más de ciento cincuenta nuevos sitios con manifestaciones rupestres y miles de petroglifos. Estos proyectos fueron «Petroglifos del Dpto. de Salto: Investigación y diseño de un Parque Arqueológico», ANII-Fondo Clemente Estable (2009-2011) (Cabrera Pérez, 2010b); «Gestión e investigación del patrimonio arqueológico prehistórico ('Arte Rupestre'), de la región Norte de Uruguay» CSIC (2011-2013) (Cabrera Pérez, 2014), y proyecto «Contenidos simbólicos y técnicas de grabado en las manifestaciones rupestre del norte uruguayo. Un abordaje desde la Arqueología Experimental» ANII-Fondo Clemente Estable (2015-2017) (Cabrera Pérez, 2020). En simultáneo, se desarrolló el programa de intercambio *ECOS-Sud* de la entonces Dirección General de Relaciones y Cooperación de la Universidad de la República (Uruguay-Gobierno francés-Instituto de Paleontología Humana-Museo del Hombre de París 2009-2011) (Paillet, Cabrera y Man Estier, 2011a, 2011b). A su

vez, se desarrolló una extensa actividad de divulgación mediante distintas convocatorias de la ANII, a través de *Trama* y la creación de un Centro de Interpretación del Arte Rupestre del Norte de Uruguay a través de la convocatoria para la «Popularización de la ciencia y la tecnología 2016» (ANII-PCT-X-2016-I-132682), ejecutado entre 2017-2018.

Grabados rupestres del norte uruguayo

Las manifestaciones rupestres del norte de Uruguay se inscriben, como se ha señalado, en el marco de un sistema que comprende diferentes tradiciones que encierran discursos visuales y narrativos, los cuales, dentro del mundo cultural que lo produjo, encierran lenguajes propios y definidos. En este sentido, como se ha señalado, los petroglifos pueden ser tratados como *acontecimientos* que, a través de códigos concretos, adquieren materialidad visual y aluden a la dialéctica entre los hombres y las cosas (Rocchietti, 2000, p. 123). En su seno y en su tiempo, el campo social se constituye de varias maneras: magia, supervivencia, comunicación, juego, lenguaje... Los trabajos llevados a cabo han permitido ubicar diversos sitios arqueológicos que encierran miles de grabados prehistóricos de singular interés y que hasta hace poco tiempo eran desconocidos. Estos se encuentran integrados, en algunos casos, a extensos sitios que, a partir de los escasos cortes estratigráficos efectuados, muestran un muy rico registro, tanto en superficie como en capa, el cual incluye diferentes testimonios socioculturales de los grupos cazadores que en el pasado habitaron el área. Las características y la densidad de los testimonios ubicados constituyen sin ninguna duda uno de los descubrimientos arqueológicos más importantes de la región, que trasciende el ámbito nacional.

Fotografía 17. Relevamiento en la localidad arqueológica de San Luis de Arapey, Salto



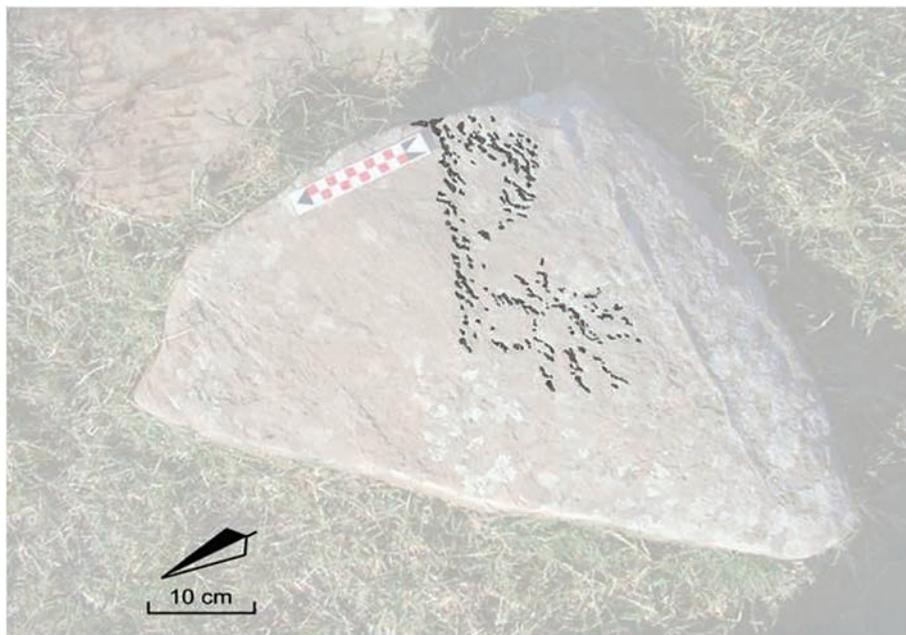
Fuente: archivo personal del autor.

Modalidad de registro

Para registrar los petroglifos, se relevó la información del entorno en sentido amplio (sitio) y de cada uno de ellos mediante estrategias visuales y escritas. Para ello, aplicando diferentes técnicas, se tomaron fotografías del sitio y de cada uno de los petroglifos encontrados, se le confeccionó a cada uno de estos una ficha descriptiva y se numeraron los paneles. En dicha ficha se registran las dimensiones y características de la roca soporte, las características del grabado —motivos, técnica utilizada, morfología, tamaño, ubicación, etc.—, el grado y los agentes de deterioro que lo afectan. Con la elaboración de esta ficha se buscó definir una serie de criterios y convenciones para el registro de los petroglifos y sus atributos. El objetivo fue establecer pautas para el relevamiento de la información para llegar a una base de datos coherente y uniforme. Se completó una ficha por cada motivo observado (Rosete, 2015).

A efectos de rescatar con la mayor objetividad posible los trazos del motivo, siempre que se pudo se tomaron fotografías en distintas horas del día y épocas del año, por lo tanto, bajo diferentes condiciones de iluminación y aplicando, a su vez, dos técnicas complementarias: tomas fotográficas con luz natural y artificial. Este trabajo permite, en algunos casos, rescatar motivos invisibles a primera vista. El éxito de este registro se basa en la utilización de la tecnología digital y en el uso óptimo de las fuentes de luz. La rigurosidad en el registro de los motivos es un trabajo necesario y previo, a partir de los cuales se harán análisis de distinto tipo. Con respecto a las representaciones, se registraron, entre otras variables, la ubicación del soporte y su estado de conservación, la identificación primaria de los motivos, una primera descripción y clasificación, tratamientos de las formas, técnica y características de manufactura. Los datos relevados mediante fichas se digitalizaron y procesaron en el laboratorio, para lo cual fueron volcados en planillas de Excel, spss o Filemaker. A partir de las planillas elaboradas con la utilización de programas informáticos, fue posible obtener totales absolutos de variables y la elaboración de cuadros demostrativos de comportamientos y tendencias.

Fotografía 18. Digitalización de diseños a partir de fotografía



Fuente: archivo personal del autor.

Los sitios

Los sitios se encuentran en terrenos de pradera natural, además de una minoría en pradera artificial y monte nativo. La actividad principal desarrollada en el terreno es la ganadería. Un porcentaje de los sitios se encuentra altamente afectado por el afloramiento de arenisca y su explotación como cantera. Por lo tanto, hay una pérdida no cuantificable de manifestaciones rupestres en buena parte de la región. El tamaño de los sitios varía desde 10×5 m hasta 100×80 m y es muy variada la cantidad de grabados relevados en cada uno de ellos. La roca soporte puede tener distintos tamaños: de más de un metro a unos pocos centímetros. Desde el punto de vista morfológico, encontramos diseños que muestran motivos simples o con cierta complejidad efectuados con trazos, en los que, con frecuencia, todas las líneas o superficies se vinculan en una sola entidad. Asimismo, existen motivos compuestos sencillos que son el resultado de la reiteración de figuras simples o diseños complicados, meandriformes o grillados, muchas veces sin rigor geométrico, así como motivos indeterminados o sobrepuestos (Cabrera Pérez, 2011, 2012). El espacio que queda dentro del formato adquiere, en general, límites definidos,

aunque hay que tener en cuenta cómo han incidido los procesos erosivos naturales en la transformación de los diseños.

En muchos casos, la representación apenas se destaca del fondo y genera muy poco contraste —que depende, a su vez, de la incidencia de la luz, lo que hace que, en determinadas horas del día, la visibilidad aumente o disminuya considerablemente—. En oportunidades, el plano cobra volumen y los motivos se destacan mediante un mayor grosor o profundidad de las líneas o mediante el vaciado del diseño. En la cadena productiva, parece no observarse, en la mayoría de los casos, preparación de la superficie. Se ha constatado la existencia de sitios en los que la temática de los grabados es significativamente uniforme, con recurrencia de unos pocos motivos. Dichos motivos, además de ser preponderantes en el conjunto, están presentes también en otros sitios de la región. Los círculos concéntricos, por ejemplo, constituyen solos o integrados a otros diseños un motivo con una frecuencia muy alta en el área de Yucutujá, Artigas, y se encuentran poco representados en otras regiones.

Fotografía 19. Afloramientos y paisaje característicos de la región Norte de Uruguay



Fuente: archivo personal del autor.

A los efectos de abordar las manifestaciones y dada su amplitud y el desconocimiento de su extensión real, se tomaron, en un inicio, dos áreas con diversos sitios, a una distancia de unos 60km entre sí. La primera fue la estancia Santo Domingo (Colonia Itapebí), donde se hicieron pequeñas excavaciones y sondeos (sitios CI12bo1 y CI14co4 y se localizaron inicialmente

las manifestaciones. La otra, la localidad de Puntas de Valentín Grande (sitio CD8go1), donde los relevamientos incluyeron la excavación de un área superior a los 20m². Los paisajes en los que se inscriben ambas regiones son similares: son terrenos llanos de origen basáltico con elevaciones estructurales de poca entidad donde afloran filones de areniscas silicificadas o de tipo basáltico. Estos, en particular los de arenisca silicificada, aportan el soporte para las manifestaciones de arte rupestre.

Fotografía 20. Petroglifo fragmentado de la localidad rupestre de Colonia Itapebí, Salto



Fuente: archivo personal del autor.

Fotografía 21. Petroglifos del Sitio Yucutujá, Artigas



Fuentes: archivo personal del autor.

Los sitios arqueológicos en los que aparecen los petroglifos, como fue señalado, incluyen materiales líticos, restos faunísticos y estructuras diversas en su superficie o estratigráficamente. Los petroglifos pueden aparecer agrupados en número, que puede superar los cien grabados por sitio o aislados. El sitio CI12bo1 (Colonia Itapebí), por ejemplo, comprende un afloramiento alargado de más de 80m. Sobre él se distribuyen más de 170 grabados. Los sondeos sistemáticos que se hicieron siguiendo ejes predeterminados rindieron perfiles arqueológicos que superan los 30cm de profundidad, y una superficie mayor a los 200m de diámetro con abundante material cultural en superficie cubre el área arqueológica. Se limpiaron las diferentes cubetas de relleno, próximas o contiguas a los bloques grabados. El abundante material lítico recuperado comprende tanto instrumentos, que en algunos casos es

muy posible que estén relacionados con la realización de los grabados, como instrumentos de carácter utilitario general, como de corte, o restos de su elaboración, como desechos de talla. La materia prima más utilizada incluye arenisca silicificada o cuarcita; en menor número, aparece la calcedonia.

Fotografía 22. Petroglifo de la Localidad Arqueológica de Colonia Itapebí, departamento de Salto



Fuente: archivo personal del autor.

El sitio CD8go1 (Puntas de Valentín Grande) comprende un afloramiento semicircular de menores dimensiones que el anterior, con una veintena de petroglifos y sin material arqueológico en superficie. Se practicaron diferentes cortes en damero sobre un eje perpendicular al afloramiento. Una de las unidades de excavación incluye uno de los grabados. Las primeras profundizaciones se mostraron totalmente estériles, y los niveles culturales se agrupaban sobre el basalto estructural. Los restos líticos, como en el caso anterior, incluyen claros instrumentos que pudieron haber sido utilizados en la elaboración de los grabados. Los hay de dos tipos: lascas o fragmentos de lascas con forma de buriles con quebraduras, microlascados, brillos o pulidos e instrumentos mayores con bordes abrasionados o desgastados. También se localizaron percutores (rodados) y grandes lascas o fragmentos naturales y artificiales con marcas de percusión. Las materias primas utilizadas para estos

instrumentos incluyen la arenisca silicificada, en algún caso de muy buena calidad —que no era de origen local—, y las calcedonias. Además, encontramos restos de talla e instrumentos, en general fragmentados, que pueden involucrar, igualmente, materias primas no locales, talla bifacial, reducción primaria y, con poca frecuencia, reducción secundaria. La actividad se aglutina, en su mayoría, en las áreas próximas al afloramiento y se va volviendo más escasa a medida que nos alejamos de él.

Si comparamos los petroglifos de las dos regiones elegidas, se observa, por un lado, la repetición de alguno de los diseños y, por otro, una clara diferencia de frecuencia de muchos de los motivos: los patrones que más aparecen en una de las regiones pueden estar casi ausentes en la otra. En este sentido y a modo de ejemplo, en la región de Colonia Itapebí se observa una alta presencia de círculos y hoyuelos, mientras que en Puntas de Valentín hay un marcado uso de las líneas rectas y los diseños a partir de estas, y a su vez se encuentran muy pocos círculos.

Fotografía 23. Petroglifo de la Localidad Arqueológica de Yucutujá, Artigas



Fuente: archivo personal del autor.

A la fecha, se han excavado cinco sitios con manifestaciones rupestres. En el departamento de Salto están Colonia Itapebí y Puntas de Valentín Grande primero, a los que luego se les agregaron Cuatro Cerros, San Luis de Arapey; en el departamento de Artigas, Yucutujá. Una de estas áreas de interés se ubica en el norte de Salto, entre los ríos Arapey Grande y Arapey Chico. Una serie de pequeños afloramientos de arenisca silicificada concentra un número alto de petroglifos, en algunos casos con diseños complejos y la combinación de técnicas de ejecución diversas (sitio Ar17go8, San Luis de Arapey). Otra de las áreas en la que se efectuaron excavaciones y

relevamientos exhaustivos está comprendida por la localidad arqueológica de Cuatro Cerros (estancia Contastini), incluida dentro de la localidad arqueológica de Colonia Itapebí. Allí confluyen distintos sitios arqueológicos con paleoarte (sitios RC1do1, CI8do1, CI8do2 y Cido3). Además de distintas estructuras, los sitios con arte incluyen la presencia de cazoletas, así como conjuntos de cairnes. Al igual que en los sitios excavados en Colonia Itapebí, Puntas de Valentín Grande y San Luis de Arapey, la ocupación en todos los casos se apoya sobre la estructura basáltica, y se presenta como previa al proceso de desarrollo edáfico cumplido en la región, lo cual constituiría un indicio cronológico de interés (Cabrera Pérez, 2013b).

Fotografía 24. Petroglifos de la localidad arqueológica de San Luis de Arapey, Salto



Fuente: archivo personal del autor.

Características generales y técnicas de ejecución

Del análisis de los datos del relevamiento procesados hasta el presente y asumiéndolos como una muestra (Rosete, 2015), podemos concluir que los grabados fueron elaborados primordialmente sobre paneles de arenisca silicificada de afloramientos rocosos a cielo abierto, de fácil acceso, dispuestos en su mayoría de forma inclinada, aunque los hay también en horizontal y vertical. En cuanto a sus dimensiones, en general los grabados se ubican en bloques medianos a pequeños y a poca altura del suelo. El largo de la cara grabada en más de un 73% de los casos registrados no supera el metro y, entre estos, un 20% no supera los 0,5m. Respecto a la altura en que se encuentran, más del 70% está emplazado a una altura menor a los 0,5m y solo un 5% se encuentra ubicado a una altura mayor a 1m. Se trata de alturas relativas respecto del piso actual, aunque el potencial de acumulación de sedimentos en los sitios, por tratarse de zonas de basalto superficial, no supera los 0,3m en la mayoría de los cortes estratigráficos efectuados. En cuanto al porcentaje que ocupa el grabado en la superficie rocosa, casi el 70% ocupa menos de la mitad de esta y solo un 20% del área grabada está en un 95% de la superficie. Las técnicas de grabado son extractivas y suponen la sustracción de parte de la superficie rocosa sobre la que se ejecuta. Se registraron distintas técnicas extractivas —el picado en sus diversas formas, el raspado, el pulido— que se diferencian tanto por los movimientos de ejecución que requieren como por la mecánica ejercida: percusión y presión (Fiore, 1996).

Uno de los elementos de sumo interés, de alguna forma llamativo, es la muy alta variedad de técnicas y tipos de instrumentos de grabado utilizados. Estas van desde picoteados continuos con un claro objetivo de obtener una superficie hendida continua hasta puntos equidistantes muy controlados en cuanto a tamaño y profundidad que muestran desconchados en pequeñas cúpulas muy simétricas, vaciados con el fin de obtener efectos de relleno en las figuras, picado y raspado muy finos que conforman líneas, pulidos y áreas de abrasión que determinan relieves profundos y hasta algún caso de modelado. Si observamos el tipo de incisiones, estas también muestran una variedad de puntas y filos que insinúan un muy variado catálogo de instrumentos: incisiones romas, propias de instrumentos con un área de trabajo poco aguda, puntos muy agudos e incisiones alargadas obtenidas con un filo alargado no puntiforme. Las técnicas en otras áreas de grabados del continente suelen ser consideradas mucho más uniformes, lo que constituye otra línea de interés a explorar (Cabrera Pérez *et al.*, 2016).

Fotografía 25. Algunos de los tipos de grabado que se pueden localizar en la región



Fuente: archivo personal del autor.

En muchos casos, los motivos se destacan por un mayor grosor, profundidad de las líneas o vaciado (relleno) de la figura. No faltan, incluso, los motivos que adoptan aspectos de bajorrelieve y que combinan diversas técnicas de ejecución —desde incisiones continuas y unidas, formando surcos a punteados esparcidos y equidistantes—: picoteado con intervalos rítmicos, picoteados continuo y raspado, raspado fino. Los surcos o trazos rectilíneos presentan sección en V, en U o en caja (Rosete, 2012, 2015). En casi el 90% de la muestra manejada, la técnica con la que se ejecutó el grabado es el picoteado en sus distintas modalidades; el restante 10% combina esta con el raspado y pulido. La forma de surco que aparece más representada es la U, en más de un 70%; le sigue en porcentaje el picoteo continuo, luego en forma de caja y con menor porcentaje en forma de V. El contorno, en la mayoría de los casos, es irregular y, en un escaso número, se combinan contornos regulares e irregulares. Respecto a las alteraciones observadas, tanto de los petroglifos como de la roca soporte, se debe mayoritaria, pero no exclusivamente a factores biogénicos producidos por la acción química de los ácidos liquénicos y a la presencia de pátinas, factores abióticos como la erosión de la roca, etc. A estas debemos agregar, como luego veremos, las alteraciones antrópicas intencionales o no, difíciles de ponderar, al faltar de hecho ya muchos sitios no registrados, ante lo reciente de la investigación en curso y las canteras de extracción de roca que, a lo largo del tiempo, se han desarrollado en toda la región. De todas formas, la alteración antrópica resulta notoria y muy grave en muchas de las áreas en estudio.

Los motivos

Al profundizar en el análisis de los motivos y sus estilos, se buscó responder, entre otras cuestiones, en qué medida se podían incluir dichos testimonios culturales en los modelos regionales propuestos para las áreas vecinas. Por lo tanto, para la caracterización estilística, y con el solo fin de establecer parámetros homologables, comparaciones y discusiones con los trabajos de la región, se partió del modelo clásico de Osvaldo Menghín (1957) y la posterior propuesta de Carlos Gradín (1988) para la región pampeana-patagónica. Para su identificación, se le adscribieron los diseños, en principio, a uno u otro de los dos grandes grupos que se manejan en la clasificación de las manifestaciones rupestres: *figurativos* y *abstractos*. Para ello se consideró si las representaciones presentan analogías o no con referentes existenciales o naturales. Las manifestaciones rupestres son un producto colectivo, puesto que son inteligibles para los miembros de la comunidad, para quienes manejan un mismo código. Este puede ser más o menos explícito o abstracto. Algunos de los motivos podrían presentar analogías con referentes naturales, pero dado que su número es escaso y que es difícil saber el grado de abstracción que presentan los grabados rupestres en estudio, pues no se conoce su significado real, el 100% de los motivos fueron clasificados en una primera instancia como abstractos. Sin embargo, y siguiendo los parámetros regionales y viendo cómo se interpretan estos por los distintos autores, se debe señalar que un porcentaje menor al 10% del total podrían adscribirse dentro de motivos antropomorfos, zoomorfos o fitomorfos.

Fotografía 26. Posibles motivos antropomorfos y zoomorfos



Fuente: archivo personal del autor.

A partir del registro llevado a cabo, se analizaron los motivos, que comprenden representaciones hechas en un momento determinado —unidad de ejecución—, con un sentido determinado —unidad de motivación—. Estos pueden ser simples o compuestos. Un motivo *simple* es aquel que se ha ejecutado sin diferenciación técnica mediante un trazo aparentemente unitario en el que todas sus líneas se conectan en una sola entidad. Un motivo *compuesto* es aquel que presenta dos o más elementos vinculables entre sí por razones técnicas, morfológicas o de contenido. Por ejemplo, por su afinidad geométrica, tres líneas rectas paralelas ejecutadas en un espacio más o menos delimitado y sin variación morfológica ni técnica tienen un nexo formal de realización, forman un motivo (Gradín, 1978). Más del 87% de los grabados presenta un tratamiento lineal, y los puntiformes llegan apenas al 1,5%. La región que presenta mayor porcentaje de motivos clasificados como simples es Arapey (62%), mientras que la que presenta menor porcentaje es la región de Puntas de Valentín Grande, con un 44%. Los diseños lineales suponen la enorme mayoría (más del 92%) en todas las regiones investigadas.

Categorías de análisis

Dejando de lado las técnicas de ejecución y partiendo de nuestra realidad empírica —en la que casi la totalidad de los diseños escapan a un arte figurativo y ni siquiera de forma tentativa se pueden identificar elementos reconocibles del mundo *real*—, fue necesario estructurar formas de análisis que tuvieran en cuenta las unidades morfológicas mínimas para definir las series gráficas existentes y los criterios dominantes que estas encierran. El objetivo en la primera etapa de la investigación fue, por lo tanto, desagregar rasgos con estructuras geométricas que en una instancia posterior se buscaría reagrupar de manera natural, destacando aquellas que mostraran tendencias a aparecer juntas o a estar directamente relacionadas. Al comienzo, entonces, el análisis formal partió de categorías amplias, teniendo presente que estas fueron ideadas dentro de nuestra propia cultura con el fin de buscar criterios clasificatorios básicos a partir de rasgos recurrentes y que nos remiten necesariamente, a las bases simbólicas de la sociedad que las generó. En este proceso se intentó dejar fuera del análisis toda subjetividad, mediante analogías simples como «puede parecerse a» o «podría ser» tal o cual elemento conocido, que intentara una interpretación influenciada por nuestro presente que, de alguna forma, consciente o inconscientemente, puede direccionar el análisis gráfico.

Estas categorías de partida fueron:

1. *Circulares lineales*: circunferencias (círculos, óvalos, etc.) cerradas; circunferencias cerradas unidas a líneas; circunferencias unidas por líneas; circunferencias concéntricas; circunferencias concéntricas

- con trazos interiores, con apéndices y con ambas; circunferencias adosadas; circunferencias adosadas con apéndice, con trazo interior y con ambos; espirales, espirales con apéndices, etcétera.
2. *Curvilíneos lineales*: líneas curvadas; líneas sinuosas; curvilíneas cerradas; curvilíneas cerradas con apéndices, con trazo interior y con ambos.
 3. *Rectangulares lineales*: rectangulares cerrados; rectangulares cerrados con apéndices, unidos a líneas, rectangulares yuxtapuestos o adosados, yuxtapuestos o adosados con apéndice; rectangulares unidos a líneas.
 4. *Rectilíneos lineales*: líneas rectas; líneas rectas que convergen en un punto, que se cruzan, que se interceptan; líneas rectas paralelas, paralelas de trazo corto; líneas quebradas mayores a 45° .
 5. *Combinados lineales*: líneas combinadas que se cruzan, que se interceptan, que convergen en un punto; circunferencias cerradas unidas por líneas; circunferencias unidas a líneas; circunferencias concéntricas radiadas; circunferencias concéntricas adosadas unidas a líneas; circunferencias concéntricas con trazos interiores unidas a líneas; combinados cerrados, adosados, unidos a línea; circunferencias adosadas a rectángulos; circunferencias adosadas unidas a líneas; trazos en U con trazos interiores.
 6. *Rectilíneos puntiformes*: líneas rectas, líneas rectas paralelas.
 7. *Circulares puntiformes*: circunferencias.
 8. *Curvilíneos puntiformes*: líneas curvadas; líneas curvilíneas cerradas y adosadas.
 9. *Circulares de cuerpo lleno*: circunferencias cerradas de cuerpo lleno.
 10. *Rectangulares de cuerpo lleno*: rectangulares de cuerpo lleno.

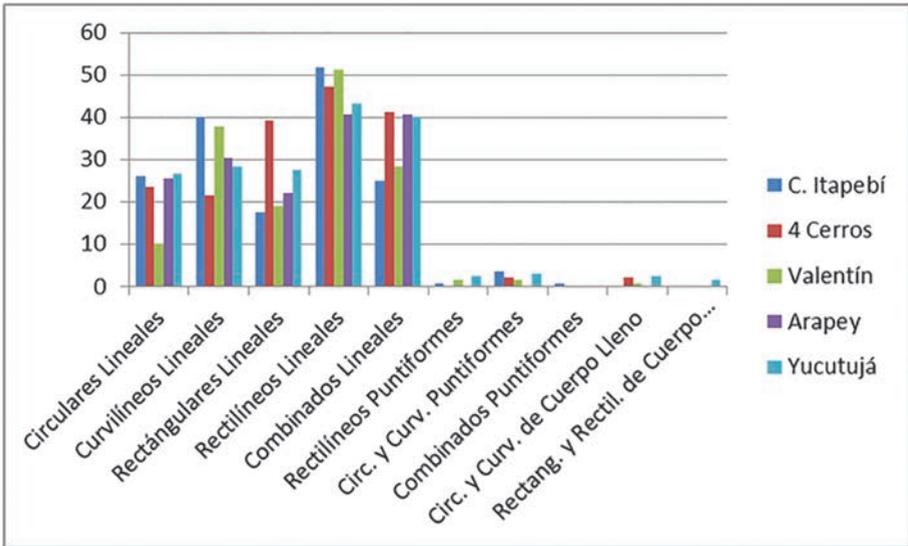
Fotografía 27. Ejemplos de algunas de las categorías en que se han clasificado en una primera instancia los diseños



Los diseños de esta fotografía se clasifican en: a) curvilíneos, b) rectilíneos, c) rectilíneos de cuerpo lleno y d) combinados. Fuente: archivo personal del autor.

A modo de ejemplo, en lo que respecta a la localidad de San Luis de Arapey, los datos arrojan que la categoría *rectilíneo lineales* es la de mayor presencia, seguido por la categoría *circulares lineales* y la categoría *combinados lineales*, ambos con alrededor de un 35%. Las categorías correspondientes a motivos de *cuerpo lleno* son las menos representadas, alcanzan solo un 3% de presencia. Si sumamos las diferentes modalidades en las que se presentan líneas circulares en las diferentes categorías —*cerradas*, *concéntricas*, *radiadas*, *unidas por líneas*, con *apéndice*, *adosadas*, etc.—, llegan a estar presentes en un 50%, lo que hace que la circunferencia y sus variables sean la figura con mayor recurrencia (Rosete, 2015).

Fotografía 28. Gráfica mostrando el porcentaje de presencia de cada categoría por región



Fuente: Diana Rosete.

En relación a la posible sincronía o diacronía de ejecución de los grabados, debemos tener en cuenta que las representaciones pueden haberse realizado de una sola vez o con agregados y modificaciones posteriores (Aschero, 1996). No siempre es posible discernir (Gradín, 1978) cuáles corresponden a ejecuciones sucesivas y cuáles a una ejecución unitaria. Por esto, los grabados que se observan en la actualidad podrían ser el producto de sucesivos eventos de retorno a los sitios, aunque no podemos precisar la extensión temporal de esta posible reutilización del espacio. En varios paneles se observan motivos de apariencia diferente en cuanto al surco, la profundidad, la erosión, el diseño, etc. No obstante, en muchos casos se ha confirmado la constancia en la que determinada categoría de motivos se repite en un mismo sitio, como ya hemos señalado. Es decir, según las regiones en estudio, se puede percibir una alta recurrencia de algunos de los motivos y la ausencia de otros, situación que alterna en las distintas áreas (Cabrera Pérez, 2021, 2022).

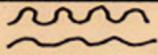
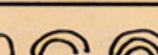
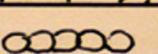
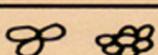
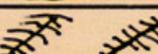
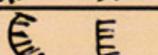
Fotografía 29. Petroglifo de la Localidad Arqueológica de Yucutujá, Artigas



Fuente: archivo personal del autor.

En una segunda etapa del proceso clasificatorio, se identificó la convergencia de muchas de las categorías geométricas —unidades morfológicas mínimas— con una clara tendencia a aparecer juntas, por lo que conformaban motivos que se repetían con distinta intensidad en los diferentes sitios y regiones. Este proceso nos llevó a identificar formas recurrentes que podemos observar parcialmente en el siguiente cuadro, tanto por su frecuencia como por su localización, que configuran un simbolismo claro y definido, aunque no podamos alcanzar una definición precisa de su contenido específico.

Fotografía 30. Una de las planillas que intenta agrupar diseños según las localidades arqueológicas en proceso de investigación

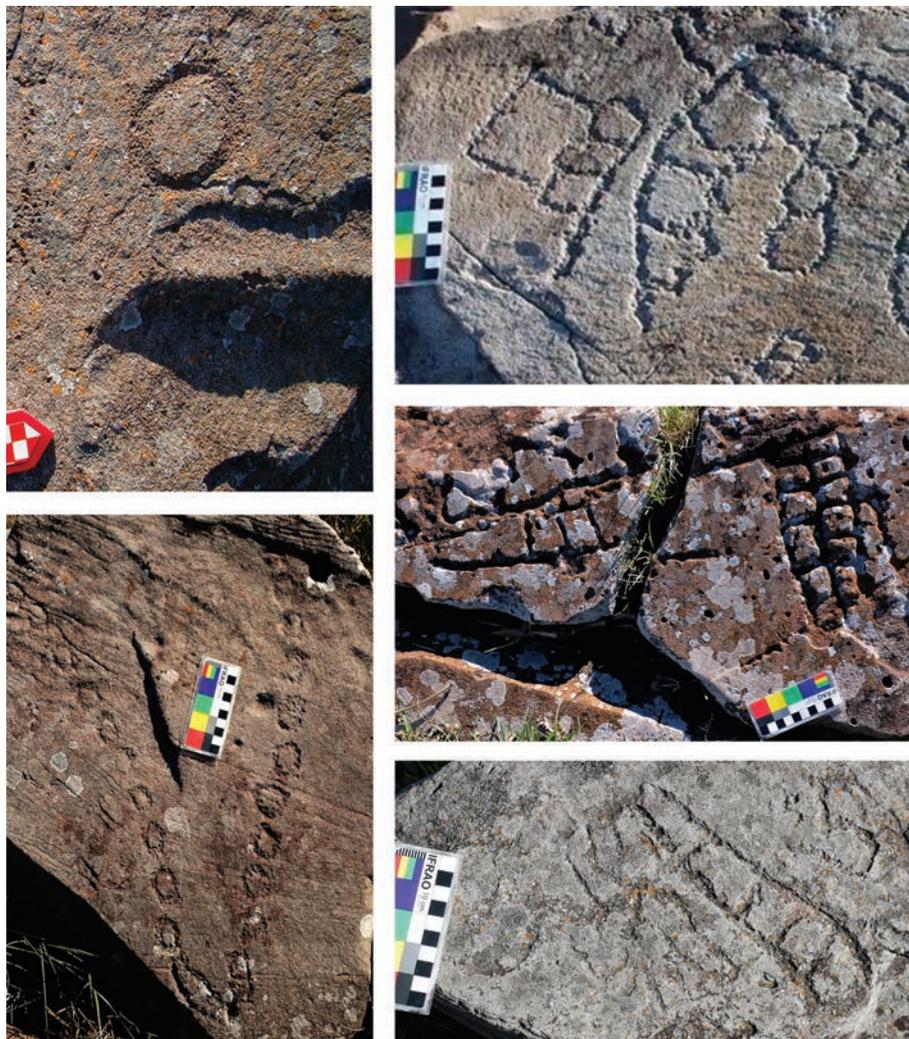
MOTIVO	CANTIDAD			
	C. Itapebí	Valentín	Arapey	Yucutujá
	5	4	4	7
	1	5	3	6
	2	X	X	3
	24	7	16	13
	7	1	2	5
	1	X	1	5
	4	X	X	5
	1	2	2	2
	X	2	1	5
	2	X	1	3
	4	3	X	2
	X	X	4	2
	1	1	X	1

Fuente: gráfica de Diana Rosete.

En una etapa posterior, se profundizó en los motivos obtenidos y recurrentes en las distintas regiones, pero reparando en la conformación de estos, es decir, cómo articulan las unidades morfológicas mínimas dentro de las unidades definidas. Si se trata de una nube de puntos, cuántos de estos la conforman y cuántas son las variantes que se puedan dar en número y forma; si se trata de una línea ondulada, cuántas «ondas» podemos encontrar en las distintas figuras de este tipo, localizadas en los diferentes sitios o regiones o cuántas veces se repite la unidad de la figura, sean líneas (rayas), círculos, meandros, etc. Como vemos en la fotografía 30, si bien se pueden reconocer tendencias que nos llevan a definir las figuras tipos hacia adentro de ellas, hay variantes notorias en la composición por las formas y por su número de repeticiones. El poder ver y clasificar las variables dentro de un mismo motivo, tanto de forma cuantitativa como cualitativa, nos parece una forma

de avanzar en la clasificación, tanto en lo espacial como en lo temporal, ya que tales variables pueden encerrar diacronías de muy difícil resolución, al menos por el momento. Es evidente que cada uno de estos motivos encierra significados específicos hacia dentro de la sociedad que los generó y conforman parte de su sistema simbólico, más allá que no podamos identificar hoy su contenido.

Fotografía 31. Ejemplo de variabilidad dentro de los motivos identificados como recurrentes en las distintas regiones de estudio



Fuente: archivo personal del autor.

Visibilidad

Los grabados están en afloramientos a cielo abierto y son de fácil acceso. Tienen buenas condiciones de iluminación natural y una superficie de circulación amplia en torno a los paneles. Los datos sobre la inclinación del soporte en relación con el piso indican que están en planos de inclinación entre los 90° y los 180° . Podríamos decir que los grabados presentan buenas condiciones de visibilidad y que estos se pueden observar sin dificultad y por varias personas a la vez si estas están de pie y próximas al grabado. Sin embargo, la visibilidad disminuye debido a otras variables, como las dimensiones y la escasa distancia de los grabados al suelo en la mayoría de los soportes. También, al menos hoy, la visibilidad disminuye debido a un alto porcentaje de líquenes y pátinas sobre el grabado y a que, a pesar de las buenas condiciones de luminosidad natural, los grabados son visibles solo a determinadas horas del día, cuando se destacan los contrastes entre los relieves positivos y negativos, dependiendo de la sombra arrojada por los surcos, cuando resultan más profundos, provocado por un mayor contraste con la roca soporte.

Fotografía 32. Visibilidad de los grabados en los sitios



Fuente: archivo personal del autor.

Cronología

Si bien se han extremado las técnicas de recuperación a efectos de obtener materia orgánica que posibilitara fechados, esto hasta el presente no ha sido posible, dadas las características de los sitios excavados. Los estudios edafológicos mostrarían, en principio, un desfase entre la ocupación del área y el inicio del proceso que genera la formación de suelos, que terminaría por cubrir los testimonios arqueológicos que rodean los grabados. Tal hecho explicaría, sumado a las características físicas del entorno, la casi total ausencia de restos orgánicos y, por ende, las dificultades para establecer cronologías absolutas. El comportamiento de los sitios indicaría una ocupación desarrollada en un entorno paisajístico diferente al actual, lo cual aportaría indicios cronológicos. Los intentos de fechar el sedimento, dada la escasa potencia de los suelos, solo dio resultados en el sitio TGI8CO1, Yucutujá, Artigas. La fecha 2821 ± 35 (NSF-Arizona AMS Laboratory, TGM 5214) corresponde a una depresión con un comportamiento no totalmente concordante con las áreas de grabados, por lo que sería necesario corroborar dicha cronología con los sitios restantes. De todas formas, la fecha aportada por esta muestra no es discordante con las referencias generales de las manifestaciones rupestres en el ámbito regional. Además, se ha intentado datar sedimento de sitios de San Luis de Arapey y Cuatro Cerros a través de Beta Analytic, que no ha aportado resultados positivos, dada la escasa potencia de suelo de dichas áreas.

Fotografía 33. Excavación en el sitio Ar17g08, San Luis de Arapey (Salto), con material expuesto apoyando sobre el basamento basáltico



Fuente: archivo personal del autor.

A falta de otro recurso, dado lo incipiente de la investigación y la aparente coincidencia de alguno de los diseños con aquellos de las piedras grabadas de Salto Grande, sumado a la proximidad geográfica del fenómeno, se podría —en principio y hasta no contar con datos más precisos— relacionar ambos testimonios (4600 AP). Entendemos que el análisis regional exhaustivo de los motivos y su composición, la profundización en las posibles diacronías presentes, el análisis contextual y la comparación con los relevamientos de las áreas vecinas nos permitirían profundizar en la estructuración de patrones más precisos para alcanzar una mayor resolución del arte rupestre de la región Norte del territorio uruguayo y su relación con las áreas vecinas (Cabrera Pérez, 2012, 2014, 2015).

En cuanto a las relaciones con las áreas vecinas y de acuerdo a la literatura existente, se ha constatado cierto número de motivos que podrían adscribirse a estilos y tradiciones formuladas como explicación de las manifestaciones rupestres tanto del sur del Brasil como de la Argentina. Entre estas destaca, como luego veremos, el llamado *estilo de pisadas* o la *tradición meridional*. También se podría aludir a la denominada *tendencia abstracta geométrica compleja* para un número reducido de testimonios. Este último término fue acuñado por Gradín (1988) hacia finales del siglo pasado y engloba el *estilo de grecas* y el *estilo de miniaturas*, definidos antes por Menghín (1957). Se caracteriza por representaciones de tipo abstracto cuyo patrón formal básico está compuesto por un trazo lineal recto y corto, dispuesto en ángulo recto, que conforma líneas escalonadas o almenadas y, en otros casos, en ángulo agudo con líneas en zigzag. Mediante la unión de estos trazos, se organizan figuras geométricas simples y complejas. En su conformación más elaborada, la línea de patrón escalonado-almenado-zigzag define a las grecas. La línea recta sin quebrar se utiliza, en general, para limitar los enmarcados y para figuras de rombos y tridígitos, entre otros. Los motivos combinados más comunes son los círculos simples y concéntricos (Podestá, Rolandi y Sánchez, 2005). El estilo de miniaturas es muy semejante al estilo de grecas, pero los diseños son confeccionados a escala pequeña; por esto, la diferencia entre ambos estilos es su tamaño, principalmente.

Gradín (1988) ya había aludido a la existencia de sitios en Uruguay que se podrían incluir dentro del estilo de grecas, pero referidos a pinturas y ubicados en la región Centrosur, en los departamentos de Flores y de Durazno (Podestá, 2013). Por otra parte, también podría encontrarse representado el último estilo definido por Menghín (1957), el *estilo de símbolos complicados*, caracterizado por complejas formas curvilíneas serie de rayas, zigzags, cruces, cuadrados o por figuras antropomorfas esquemáticas. Se trata de pinturas y grabados de diversa extracción que resultan de influencias recíprocas de estilos anteriores. El *estilo de símbolos complicados* agrupa un conjunto diverso de elementos geométricos de composición intrincada de amplia difusión en toda la Patagonia (Boschín y Llamazares, 1992), como veremos más adelante. En

él predominan las líneas arqueadas, las series y campos de puntos, las rayas, algunas figuras humanas muy esquemáticas, pisadas de animales tanto pintadas como grabadas. De todas formas, tales aparentes coincidencias deben ser procesadas dentro de un contexto sistemático amplio, como se ha señalado, a efectos de no sesgar los enfoques a partir de elementos llamativos para nuestra mirada actual, que deja fuera el grueso de la manifestación.

Por otra parte, es posible observar en varios paneles motivos que presentan una apariencia diferente en cuanto al surco, la profundidad, la erosión, el diseño, etc. Como señalan Boschín *et al.* (2016),

en un mismo sitio es factible reconocer motivos de diferentes estilos que pueden haber sido ejecutados diacrónica o sincrónicamente por distintos o por los mismos actores sociales. La ejecución sincrónica de motivos de estilos originalmente más antiguos con otros más recientes fue anunciada por Menghin (1957) y desarrollada y discutida por Boschín (1994) (p. 466).

Un patrimonio en alto riesgo

A pesar del aislamiento y el desconocimiento que muestran los numerosos sitios de la región, se han podido constatar numerosas alteraciones ocurridas en épocas recientes, en las que se llevaron a cabo acciones que han puesto en serio riesgo el patrimonio cultural involucrado. A las alteraciones de carácter geofísico y geoquímico se les han agregado acciones vandálicas, intencionales o no, que han llevado a algunos paneles y aun a sitios enteros a su destrucción o, al menos, a su alteración.

En la región, la extracción de piedra (lajas) a través de la explotación de diferentes canteras es relativamente intensa, por lo que los riesgos para el patrimonio arqueológico son muy altos. Ello llevó a que, desde el comienzo, se instrumentaran acciones de preservación del patrimonio rupestre mediante la solicitud de medidas pertinentes para evitar o al menos mitigar al máximo los riesgos a la Comisión de Patrimonio y a la Dirección Nacional de Minería y Geología. De igual manera, en el ámbito local se ha instrumentado, a través del Museo de Arqueología de la ciudad de Salto, un plan de difusión que ha implicado exposiciones, charlas en los centros de enseñanza y para el público en general, la prensa, etc. Curiosamente, la difusión parecería, lejos de disminuir los riesgos, haberlos aumentado, lo que ha llevado, como luego veremos, al replanteo de los mecanismos utilizados. En varias oportunidades se ha podido comprobar el corte de grabados y su desaparición, en particular en aquellas localidades donde se desplegó una mayor acción de divulgación. Por otro lado, se ha podido constatar el uso «involuntario» de petroglifos cortados como piso o pavimento en las viviendas de la zona o como simple material de construcción. Además de incluir el tema de manera destacada dentro de

exposiciones permanentes en el Museo de Arqueología y Ciencias Naturales de la ciudad de Salto, se ha desarrollado una amplia actividad de divulgación con relación a los centros de enseñanza —tanto primaria como secundaria, a través del Plan Ceibal, por ejemplo—, la prensa, los centros culturales, los propietarios de los predios, etcétera.

Fotografía 34. Sitio destruido por una cantera.
Localidad arqueológica de Colonia Itapebí, Salto



Fuente: archivo personal del autor.

Durante una visita que hicieron técnicos de la Comisión de Patrimonio Nacional en 2003, por ejemplo, se dio cuenta del corte y traslado de un petroglifo de casi dos metros de largo del sitio original al casco de la estancia del propietario. Hecha la denuncia, se solicitó autorización, dado que el grabado ya estaba desplazado de su sitio original, para su traslado al Museo de Arqueología y Ciencias Naturales de la ciudad de Salto para que fuera exhibido allí. En agosto de 2004, al concurrir al lugar para su traslado, el

petroglifo había desaparecido. Se hizo la denuncia a la Policía y a la Comisión de Patrimonio. Los resultados de las acciones para identificar responsables o conocer el destino del bien patrimonial han sido casi nulos.

Asimismo, a comienzos de 2004 se planificó retomar las tareas de campo en el sitio CD8g01 y el día anterior de concurrir al lugar para concluir una excavación en curso, uno de los propietarios del predio manifestó la prohibición de entrar a su campo y, por lo tanto, de continuar con la investigación. Esa era la tercera campaña en el sitio, y hasta entonces se había contado con el mayor apoyo por parte de los propietarios. El argumento expresado por uno de los propietarios para la prohibición era que si dichas piedras eran tan importantes y tenían valor, y había por lo tanto que preservarlas, los propietarios querían *explotarlas* directamente. Cuando se pudo, al fin, concurrir al sitio, se había quitado el vallado protector de la excavación en curso y destruido en su totalidad el área mediante su sobreexcavación a pico y pala, a fin de descubrir el verdadero propósito de la tarea, ya que no se creía demasiado que este fuera el mero conocimiento del pasado. El caso no se relaciona, lamentablemente, con individuos de un nivel cultural bajo, sino con importantes terratenientes y además profesionales universitarios de la localidad.

Fotografía 35. Destrucción de petroglifos con el fin de sacar piedras para una represa, Artigas



Fuente: archivo personal del autor.

Las dificultades tanto para investigar como para proteger el patrimonio arqueológico objeto de estudio han sido y son notorias. Al hecho de la enorme extensión a abordar, la alta densidad de manifestaciones culturales sobre las cuales aún se está generando información inicial y la falta de recursos suficientes para planificar estrategias inscriptas dentro de un plan director

preciso se le han agregado, ahora, las dificultades con algunos de los propietarios, dada la ignorancia respecto de la temática, su verdadero potencial y los vacíos legales y administrativos conocidos por todos.

Esta situación nos motivó, desde el comienzo del proyecto—a pesar de que se encontraba en una etapa primaria y la información existente, aun aquella de carácter general, era particularmente insuficiente—, a incluir acciones de socialización mediante el diseño de un parque arqueológico en el área investigada. Se lo concebía como el acondicionamiento de un área concreta con el trazado de rutas que guiaran al visitante y le permitieran acceder a las manifestaciones y al paisaje prehistórico remanente a través de la información brindada mediante el uso de distintas estrategias de animación, recreación, etc. El fin era alcanzar una mejor comprensión de las poblaciones prehistóricas y su entorno y generar, de esta forma, una herramienta de valoración y preservación de los bienes patrimoniales. Por esta vía se pretendía implementar acciones complementarias a aquellas que deben encararse de manera urgente en lo general: la preservación, custodia y estrategias de difusión orientadas a la formación de una conciencia de valorización y protección de los vestigios culturales implícitos, con el fin de evitar las situaciones antes mencionadas (Cabrera Pérez, 2010b).

Fotografía 36. Alumnos de una escuela rural visitando un sitio con grabados rupestres en Colonia Rubio, Salto



Fuente: archivo personal del autor.

Desde el inicio de la investigación, entonces, se han desarrollado tareas complementarias de divulgación para cumplir con la necesaria transferencia

de sus resultados a la comunidad, aunque parecería que el resultado alcanzado no es totalmente satisfactorio.

La declaración de Monumento Histórico Nacional de dos de los sitios investigados, de acuerdo a la Ley n.º 14.040, ha llevado un trámite por demás extenso de varios años, mientras la destrucción ha continuado, entre otras razones, porque los organismos implicados no les han transmitido sus obligaciones a los propietarios. Por tal motivo, nos propusimos desarrollar en paralelo, en los distintos proyectos, un plan de extensión con el fin de sensibilizar a la comunidad, en particular a través de las escuelas rurales del departamento de Salto, para lo que se sumó al equipo de investigación una antropóloga social. Para amplificar la intervención en los centros educativos, y con el mismo objetivo de estimular la valoración de los testimonios del pasado —incluidas las manifestaciones rupestres—, se planificó un abordaje sistemático de difusión y concientización a través del Plan Ceibal (García, 2011).

Respecto de los intentos de creación de un parque temático a partir de los testimonios rupestres localizados en el área, veremos sobre el final del libro los resultados alcanzados y las transformaciones que se fueron dando mediante un mayor conocimiento de la realidad social del entorno.

Arte rupestre en la región

Si bien los abordajes son puntuales en el sur de Brasil y en el noreste de Argentina, hay referencias aisladas, en general, que muestran distintos testimonios que hoy habría que intentar sistematizar. En lo que respecta al sur del Brasil, se ha localizado a lo largo de la Encosta do Planalto de Río Grande do Sul una amplia franja de sitios con petroglifos (Brochado y Schmitz, 1972-1973; 1976; Miller, 1974, p. 14). En el municipio de Santa Cruz do Sul, el Cerro Alegre tiene petroglifos cuyos motivos más característicos incluyen trazos a los cuales se les unen líneas menores, paralelos entre sí, oblicuos los más frecuentes y algunos convergentes dos a dos —interpretados como árboles o espinas de pez— (Mentz Ribeiro, 1974, 1978). Próximo a la frontera uruguaya, en el municipio de Quaraí, Río Grande do Sul, encontramos el Cerro da Panela. Sus grabados comprenden trazos unidos que forman bifurcaciones, zigzag, letras V, arcos, rectángulos, triángulos, tridáctilos, etc. (Mentz Ribeiro y Soloviy Féris, 1984, p. 8). Según los autores, en las inmediaciones de los grabados de este sitio se ubicaron sitios precerámicos con material de cazadores colectores con puntas de proyectil, piedras de boleadoras y lenticulares (tradición umbú). Los petroglifos del Cerro da Panela fueron considerados como pertenecientes al estilo definido por Mentz Ribeiro como IA (*abstractos lineales rectilíneos y representativos esquematizados biomorfos*), característicos de la Encosta do Planalto de Río Grande do Sul.

En la provincia de Corrientes (Argentina) existen grabados en rocas aisladas a orillas del río Uruguay en diferentes regiones —por ejemplo, en la región de Yapeyú (Gradín, 1970; Carbajal, 1968; Jorge Rodríguez comunicación personal)—, así como en el municipio de San Ignacio, provincia de Misiones. En esta última región, Gradín y Ortiz (2000, p. 14) documentaron 202 motivos, de los cuales el 35% comprende diseños circulares —muchos de ellos con punto al centro— y el 65% rectilíneos simples, en general agrupados. Dichos sitios han sido recientemente retomados por Loponte y Carbonera (2015), quienes redimensionaron el abordaje y ampliaron la información al respecto. En el cerro Guazú (departamento de Amambay, en el nordeste de Paraguay), también se han ubicado afloramientos con grabados rupestres (De Mahieu, 1972, 1975). Fueron retomados en los últimos años por un equipo español del Museo de Altamira, pero están hoy en suspenso (Lasheras, 2008; Lasheras, Fatás y Alen, 2011, 2012; Lasheras y Fatás, 2015).

Los modelos generados en el ámbito regional: el *estilo de pisadas*

Una de las preocupaciones ante la ausencia casi total de referencias locales fue, como ya se ha señalado, procurar incluir la región de estudio en el marco de los territorios próximos y ver en qué medida se observaban vínculos o coincidencias con las manifestaciones de las áreas vecinas. Los modelos formulados en la región incluían a nuestra área, por proximidad, dentro del denominado *estilo de pisadas* o *tradición meridional*, definido en un comienzo por Menghín a mediados del siglo xx (Schobinger y Gradín, 1985) y asumido luego como una continuidad que se expande por el sur de Brasil hasta alcanzar el nordeste de dicho territorio (Piauí) (Prous, 1992, 2003, 2007). Si bien faltaban referencias claras al respecto en el marco del enfoque difusionista dominante, se pensaba que necesariamente debían darse manifestaciones con características que aseguraran el desplazamiento propuesto, lo que involucraba parte de nuestro territorio.

La denominación *estilo de pisadas* surge de una referencia inmediata respecto de los motivos más visibles dentro de una interpretación naturalista, lo que deja fuera un importante número de representaciones abstractas. Después de Menghín, diferentes investigadores lo han renombrado de diferentes maneras. Gradín, en 1988, clasificó las «*tendencias estilísticas*» del arte rupestre de la Patagonia e incluyó los grabados de pisadas en la «tendencia estilística abstracto-representativa», subcategoría «representativa esquemática». En lo que respecta al Brasil, en general, se sigue la denominación de «estilo de pisadas», aunque muchos autores lo han incluido dentro de diferentes tradiciones o estilos, como la «tradición meridional», la «geométrica» (Prous, 1992) y la «pantanal». En las regiones del sur (Río Grande do Sul) se ubicarían, sobre todo, tridáctilos, pisadas de ciervos y huellas de jaguar y triángulos pubianos; más al norte, los patrones figurativos serían raros y la mayoría de los petroglifos son círculos conectados por líneas sinuosas. Este tipo de petroglifos también se encontraría a lo largo de los ríos Araguaia y Tocantins, en el estado de Goiás (Prous, 2007).

En el proyecto «Contenidos simbólicos y técnica de grabado en las manifestaciones rupestres del norte uruguayo» (ANII/FCE 2016-2018), entre otros, se profundizó en el análisis de los motivos y sus estilos para responder en qué medida los modelos regionales propuestos se aplican a las manifestaciones localizadas en el norte de Uruguay. Se hace un ejercicio de aproximación al análisis y la descripción de los motivos registrados y se hace foco solo en los aspectos visuales de los petroglifos. Como resultado, se observa que los motivos presentan características que permitirían incluirlos dentro del estilo señalado más arriba, aunque faltan aquellos indicadores que en primera instancia se consideraron de peso dentro de este, como las

pisadas. También se observa la presencia de un cierto número de grabados que podrían adscribirse tentativamente a la tendencia abstracta geométrica compleja ya señalada. Esta última, como se ha dicho, es un término acuñado por Gradín (1988) hacia finales del siglo pasado, y engloba diferentes estilos definidos antes por Menghín (1957). A esta altura, es necesario señalar que los análisis hechos nos llevan a plantear que esta área, norte del actual territorio uruguayo, tratada como marginal en anteriores investigaciones, presentaría similitudes con las áreas vecinas, a la vez que un complejo desarrollo propio (Cabrera Pérez, 2020).

El estilo de pisadas había sido formulado a partir de la región patagónica, donde aparecen grabados cuyos diseños muestran supuestas huellas de puma, guanaco y ñandú y pisadas humanas, a las que se le suman «elementos geométricos o signos en abundancia tales como círculos, zigzag, espirales, tridígitos...» (Podestá *et al.*, 2005, p. 33) con una cronología inicial de unos 4000 años AP. Dicho estilo, con origen en los Andes centrales según Menghín (1957) y que, en esencia, hace uso de la técnica del grabado, se habría expandido por una extensa región del continente americano en áreas de Argentina, Bolivia, Brasil y Paraguay, donde las discrepancias cronológicas son notorias. De esta forma, y a partir de un reducido repertorio de representaciones figurativas en el que predominan las huellas o pisadas, se identificaba dentro de un mismo estilo a buena parte del continente sudamericano. Así, dentro de un enfoque hiperdifusionista, los fósiles *guías* indicadores manejados en primera instancia son:

Rastros de animales, guanacos, suris y líneas onduladas y figuras esquemáticas de cuadrúpedos y lagartos vistos desde arriba, pies humanos, a veces manos y signos de carácter esquemático (líneas, cruces, soles, rectángulos y formas similares a herraduras) (Menghín, 1957, p. 66).

Fotografía 37. Dispersión del estilo de pisadas



La catalogación de los distintos sitios como propios del estilo de pisadas, ha despertado muchas críticas y objeciones. Fuente: Lasheras *et al.*, 2008.

La cronología del estilo es una cuestión abierta desde el principio, y los propios investigadores lo atribuyeron a distintos momentos, según sus trabajos. En general, se lo ha relacionado a un período que oscila al rededor de los cuatro mil años de antigüedad hasta tiempos recientes. Su vasta presencia en América del Sur y los datos de algunos sitios hoy discutidos por algunos investigadores —los de Amambay y Goias, en concreto— hacen pensar en un amplio marco cronológico entre hace siete mil años y el momento precolonial (Lasheras, Fatás, 2015, p. 2135). La dispersión

geográfica de grabados asimilables al estilo de pisadas abarcaría desde la Patagonia y el noroeste argentino, en especial la región Centro meridional, hasta por lo menos el noreste brasileño, con concentraciones en los valles del río San Francisco y las estribaciones del Planalto de Río Grande do Sul. Aparecerían, además, algunos puntos dispersos en el Chaco boliviano e incluso algunas referencias aisladas en Chile. Sin embargo, si dentro del área patagónica los consensos no abundan, las dudas y críticas aumentan considerablemente a escala continental.

Más allá de un discurso general no explícitamente contradicho, como señala Boschín (2009), los enfoques interpretativos elaborados en Patagonia a partir de Menghín

han seguido un curso errático en más de un sentido: en pocas oportunidades la cuestión ha sido abordada como objetivo principal, un mismo autor ha negado y ha habilitado su empleo, y cuando se recurrió a la interpretación la metodología aplicada se caracterizó por la carencia de rigurosidad (p. 24).

La autora señala que

durante muchos años, desde la publicación de los Fundamentos Cronológicos de la Prehistoria Patagónica (Menghin 1952), existió la tendencia de presentar modelos estáticos, la reconstrucción del pasado a través de bases fijas, un momento dado de la cultura que quedaba detenido en la estructura cultural fósil y casi era un pecado mortal para el arqueólogo intentar no digo la búsqueda de una explicación, sino aun la de una interpretación (p. 28).

Además, sostiene que

La clasificación que realizó Menghin en la década de 1950, todavía sigue siendo el punto de partida para toda investigación, aunque demanda la ineludible reformulación que exige el incremento del conocimiento producido en medio siglo y la necesaria ruptura con los postulados teóricos de la Escuela de Viena (Boschín, 2009, p. 35).

En cuanto a la síntesis producida por Gradín (1990), esta contiene «valiosas reflexiones que contribuyen a la elucidación de los problemas que plantea el Arte de Patagonia Septentrional, siempre que se tenga el recaudo de evitar traslaciones mecánicas» del modelo (Boschín, 2009, p. 35).

El concepto de *estilo*

En la Patagonia argentina, durante las décadas de los setenta y ochenta, con el incremento de las excavaciones y de las dataciones absolutas, se hizo notoria la inadecuación de la cronología del arte rupestre basada en clasificaciones estilísticas. Boschín (2009) señala que, en 1957, Menghín había cerrado su artículo con una advertencia: la investigación estaba en sus comienzos, por lo que muchas de sus proposiciones solo se debían tomar como hipótesis. La carencia de un registro de sitios cuantitativamente significativo y la falta de documentación generaban un vacío de conocimiento que podía causar errores. Al respecto, la autora expresa:

cuando Gradín, en 1988 publicó su síntesis, habían transcurrido treinta años, con el consiguiente incremento en el número de estaciones rupestres estudiadas o conocidas, muchas de ellas por el propio Gradín. [...] La próspera situación alcanzada por los estudios de Arte rupestre patagónico debería haber contribuido a controlar los errores sobre los que había alertado Menghín y se tendría que haber reflejado en la elaboración regional de Gradín. Sin embargo, la comparación entre los dos trabajos no permite afirmar que tal avance se haya producido. Gradín reemplazó la unidad de análisis estilo que había empleado Menghín, por la de tendencia estilística»:

El cambio no es conceptual, sino de etiqueta para dar cuenta de la misma cosa.

¿Hay cambios conceptuales entre la propuesta de Menghín y la de Gradín? La respuesta es no; la fundamentaremos: los estilos de Menghín y las tendencias estilísticas de Gradín se han establecido en base a los mismos atributos: forma, técnica, tipo de soporte, localización geográfica, cronología y adscripción a entidades arqueológicas (niveles, industrias, complejos, fases). La caracterización que hizo Menghín del estilo de pisadas fue reiterada por Gradín para su tendencia abstracto-representativa; incluso distingue entre motivos grabados y motivos grabados posteriormente reutilizados por medio de la aplicación de pintura, en una explícita sujeción al presupuesto menghiniano que sugería que habría existido diacronía entre el grabado y el sobrepintado de un mismo motivo (Boschín, 1994, p. 337).

Como fue mencionado en la primera parte de este trabajo, Boschín (1994) ya había señalado que las conclusiones basadas en análisis estilísticos habían generado tres tipos de problemas no resueltos: las relaciones entre estilos de arte rupestre y ocupaciones, las relaciones entre los diversos estilos de arte rupestre y las relaciones entre tipos morfológicos o estilos, y entre

estas y las técnicas de realización. Pese a ello sostiene que el estilo es una unidad de análisis apropiada para analizar fenómenos relacionados con las categorías de territorialidad, identidad e ideología y se expresa a través de rasgos morfológicos, operacionales, temáticos y de tratamiento del espacio, que son recurrentes y que ponen de manifiesto particulares relaciones sociales, ocurridas en el pasado.

Como antes se señaló, los tres atributos del estilo que reconoce son: tema, forma y operatoria. El tema es el contenido, lo que se ha narrado o lo que se ha registrado. Los tipos morfológicos o motivos ha sido el soporte de un relato o del registro de circunstancias. El tema es el componente ideológico de un estilo, la manifestación de cómo se ha interpretado la realidad social y natural y las relaciones en el interior de cada una de esas realidades, relación sociedad/naturaleza. Un hecho a destacar y que se alinea con lo antes expresado, es que muy frecuentemente el interés o la discusión se centra en aspectos que serían aleatorios, o por lo menos no centrales a las definiciones básicas del entorno sociocultural implícito. Esto ocurre, por ejemplo, respecto de la búsqueda de una identificación precisa del animal representado, a partir de diseños poco naturalistas (Boschín, 2009, p. 48). Lo dicho se ilustra con la figura que para Gradín (1988, p. 89) representa a un lagarto, llamado matuasto que es endémico en la meseta patagónica y, por el contrario, Aschero (1996, p. 162) lo interpreta como una representación felínica desdoblada y, vista desde arriba, a la manera de un cuero abierto (Podestá *et al.*, 2005, p. 33). Igualmente, en tal sentido, se podría señalar la discusión planteada respecto de los grabados de la localidad Piedra Museo (Carden, 2008, p. 103), considerados primero como «pisadas de caballos sin herrar» —y, por lo tanto, poshispánicos— y luego como «formas laberínticas de un origen más abstracto relacionado con el ideario religioso de una cultura agrícola» (Menghín, 1957) o nuevamente la consideración de huellas indistinguibles de caballo actual y fósil (Miotti, 1991).

El estilo de pisadas en el marco de las tradiciones del sur del Brasil

El arte rupestre en Brasil no se clasifica en estilos, sino en *tradiciones*, definidas como el conjunto de arte rupestre con una temática o elementos técnicos idénticos que presenta una gran difusión territorial. Son conjuntos de elementos gráficos que permiten atribuir varios paneles o sitios arqueológicos a autores de una misma filiación cultural. Así, lo que define una tradición de arte rupestre son los rasgos temáticos, técnicos y morfológicos de las figuras. En concreto, para André Prous (1992, p. 511), la tradición implica una cierta permanencia de trazos distintivos, generalmente temáticos. Se especifica

que llamarle *tradición* a un conjunto de arte rupestre sugiere que se mantuvieron costumbres y creencias similares a lo largo de siglos y milenios, en los que cada generación repitió el mismo repertorio gráfico en el territorio; además, *subtradición* y *estilo* serían términos equivalentes a *fases* o *conjuntos* que dentro de una tradición presentan características comunes o semejantes (Lasheras y Fatás, 2015, p. 2133).

En lo que respecta al sur del Brasil, la situación es por demás compleja. Como señalan Consens y Seda (1990) respecto del marco general,

dispor de tão importante quantidade de unidades taxonômicas de sínteses (37 estilos, 19 tradiciones, 6 subtradiciones, etc.), impõe para os que trabalham em arte rupestre, a necessidade de conhecê-los em profundidade para poder com eles operar (p. 33).⁸

En última instancia, se preguntan no por los diseños, sino acerca de qué están hablando. Señalan que es necesario

refletir sobre o indiscriminado uso de termos de síntesis que se aplican sobre diversos conjuntos de dados. Termos que são iguais (tradição, estilo, fase) ou as vezes diferentes (fácies, componentes, variedade), mas que encerram unidades de análises, conceitos e métodos distintos (p. 34).⁹

Tales términos aparecieron ligados a los inicios del desarrollo académico de la arqueología brasileña, en el Seminário de Ensino e Pesquisas em Sítos Cerâmicos que Betty Meggers y Clifford Evans dictaron en 1964 (Chmyz, 1966 y 1969) en el surgimiento del Pronapa (Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas), incorporados en el programa de enseñanza para arqueólogos e historiadores en los diferentes centros de investigación generados en Brasil. «O concreto, é que temo suma polifuncionalidade e uma pluri-semantização dos termos tradição, estilo e fase»¹⁰ (Consens y Seda, 1990, p. 36). El concepto de *tradición* ha sido utilizado desde el siglo XIX con variadas connotaciones contrapuestas al concepto de *estilo horizonte* (Willey, 1942, p. 53). «Foi um termo desenvolvido a partir de uma visão histórica da arqueologia, a qual os parâmetros “desenvolvimento local” e “tempo” estão

8 ... tener una cantidad tan importante de unidades taxonómicas de síntesis (37 estilos, 19 tradiciones, 6 subtradiciones, etc.), impone a quienes trabajan en arte rupestre, la necesidad de conocerlas en profundidad para poder operar con ellas...

9 ...reflexionar sobre el uso indiscriminado de términos de síntesis que se aplican a diferentes conjuntos de datos. Términos que son iguales (tradición, estilo, fase) o a veces diferentes (facies, componentes, variedad), pero que contienen diferentes unidades de análisis, conceptos y métodos...

10 Lo concreto es lo que tenemos es una alta polifuncionalidad y una multisemantización de los términos tradición, estilo y fase.

indissoluvelmente ligados»¹¹ (Consens y Seda, 1990, p. 36). Se lo redefine (Willey, 1968, p. 37) como la persistencia de las configuraciones. Desde esta perspectiva, es muy difícil separar *tradición de cultura*.

En Brasil, con el Pronapa, los términos se simplifican al máximo. Una tradición es un «grupo de elementos o técnicas que se distribuyen con persistencia cultural» (Chmyz, 1966, p. 20). Se suceden, así, criterios variados. Para André Prous, Paulo Duarte y Fabiano Lopes de Paula, son todas las unidades topográficas «(sitios, painéis, níveis de descamação, etc.) a presentando um mínimo de características comuns»¹² (1980, p. 129). Más tarde, se modificó el criterio, y esta pasó a ser las «características comunes suficientemente marcadas para ser inmediatamente opuestas a otras¹³...» (Prous y Lopes de Paula, 1982, p. 314). «É curioso observar que tanto definições em si, como a forma como operam, quase todas tem perdido, ou tem relegado, a cronologia e a intrínseca variação morfo-técnica-temática que está implícita na extensão temporal»¹⁴ (Consens y Seda, 1990, p. 37).

Según Consens y Seda (1990, p. 42), lo expuesto permite calificar como *incomunicação* a la situación del arte rupestre del Brasil. Del análisis de las definiciones propuestas para el Brasil, según expresan, surge:

a) Há utilização de termos (tradição, estilo, fase) sem definição expressa; b) há definições que não cumprem as regras lógicas de enunciado; c) há termos tautológicos (ou seja, se definem explicitamente a si mesmos); d) alguns termos dentro de uma mesma definição, procedem de categorias de classes diferentes (de unidades ou conjuntos; ou de descrição ou interpretação); e) quando as definições se estabelecem como táxons genéricos (a fase de uma tradição) quase nunca se precisam os elementos que permitem seguir o encadeamento dos conceitos utilizados e os valores (quantitativos e qualitativos) que permitem estabelecer e fazer significantes as macro-unidades.¹⁵

11 Era un término desarrollado a partir de una visión histórica de la arqueología, en la que los parámetros «desarrollo local» y «tiempo» están indisolublemente ligados...

12 (sitios, paneles, niveles de raspado, etc.) que presenten un mínimo de características comunes.

13 ...rasgos comunes suficientemente marcados para oponerse inmediatamente a otros.

14 Es curioso observar que tanto las propias definiciones como la forma en que operan, casi todas ellas han perdido, o han relegado, la cronología y la intrínseca variación morfo-técnica-temática que está implícita en la extensión temporal

15 A) hay uso de términos (tradición, estilo, fase) sin definición expresa; b) existen definiciones que no cumplen con las reglas lógicas de enunciación; c) hay términos tautológicos (es decir, se definen explícitamente a sí mismos), d) algunos términos dentro de una misma definición, provienen de categorías de diferentes clases (de unidades o conjuntos; o de descripción o interpretación); e) cuando las definiciones se establecen como taxones genéricos (la fase de una tradición) casi nunca se precisan los elementos que permiten seguir la cadena de conceptos utilizados y los valores (cuantitativos y cualitativos) que permiten establecer y dar sentido a las macrounidades

Además, señalan que: «Outorgar o nome de fase ou tradición a un conxunto, não lhe dá validez como síntese dos envolvidos por essa nomação. Nada no termo outorgado assegura que os dados estão realmente asociados, exceto o desejo, a expectativa de quem propõe»¹⁶ (1990, p. 45). Las unidades de síntesis siguen estando totalmente atadas a los procedimientos científicos, no a su denominación (Binford 1972, p. 247). Lo analizado «nos permiten afirmar que os termos tradición, estilo e fase são no Brasil polivalentes e plurisemanticos»¹⁷ (Consens y Seda 1990, p. 47).

Luego del análisis, parece notoria la diversidad de tratamientos que se le ha dado al tema en todo el continente, por lo cual verlo hoy como una unidad resulta por demás caótico. En Paraguay, en los últimos años, en el sitio Jasuka Venda en el cerro Guazú, investigadores del Museo de Altamira, España, han identificado manifestaciones que los autores adscriben al estilo de pisadas. En una excavación llevada a cabo al pie de un abrigo con numerosas manifestaciones rupestres, se obtuvo en un único nivel de ocupación, espeso, en el que resultó proverbial el hallazgo de un hogar cuya base rubefactada pudo datarse por termoluminiscencia en 5212 años (Lasheras, 2008; Lasheras, Fatás y Alen, 2011, 2012; Lasheras y Fatás, 2015; Fatás y Lasheras, 2015). De confirmarse tal asociación y la adscripción al estilo de pisadas, dicho sitio aporta una cronología discordante con el modelo general admitido, además de mostrar la mayor expresión conocida de la manifestación.

Como señalan María Andrea Recalde y Eduardo Berberían, si aceptamos como parámetro que el estilo es «la relación entre las semejanzas presentes en un conjunto de representaciones que son consideradas relativamente sincrónicas, en una escala micro regional o bien regional, y vinculadas a los contextos arqueológicos» (2005, p. 18), deberíamos reflexionar acerca de que las representaciones rupestres estudiadas por sí solas, o aun relacionadas por meras semejanzas con otras, a veces muy distantes, no constituyen por sí mismas variables de análisis válidas, y menos si estas no se integran a contextos arqueológicos precisos. La suma de territorios que tienen, de alguna forma, representaciones identificadas como *similares* ha sido la tónica que mayoritariamente, y muchas veces con irreflexividad, ha guiado la estructuración de la manifestación. Es innegable, sin embargo, según José Lasheras y Pilar Fatás (2015, p. 2131), que:

Sea como estilo, grupo estilístico o tradición hay una repetición de tipos, formas o temas que confieren un indudable aire de familia a sitios con grabados de pisadas muy distantes entre sí y de cronología también muy

16 Otorgarle el nombre de fase o tradición a un conjunto no le da validez como síntesis de los que intervienen en esa nominación. Nada en el plazo otorgado garantiza que los datos sean efectivamente asociados, excepto el deseo, la expectativa de quienes proponen.

17 permite afirmar que los términos tradición, estilo y fase son polivalentes y plurisemánticos en Brasil.

amplia. Los motivos típicos presentan variantes, las asociaciones entre ellos tampoco son uniformes y los motivos abstractos presentan diversidad entre unos y otros sitios pero todo «parece» lo mismo...

Sin embargo, es evidente la necesidad de profundizar en el tema a efectos de ordenar temporal y culturalmente las evidencias, más allá de la mera apariencia. En nuestra región de estudio, norte del actual territorio uruguayo, si bien alguno de los indicadores señalados está presente, faltan aquellos considerados como de mayor valor diagnóstico, como las pisadas. Predominan otro tipo de diseños, entre los que se observan círculos, líneas entrecruzadas, etc., también presentes con frecuencia en el modelo propuesto (Rosete, 2015). De hecho, en relación con buena parte de los diseños para describir los petroglifos del norte uruguayo, se podría adoptar al pie de la letra lo señalado por Juan Schobinger y Carlos Gradín (1985, p. 35): «líneas onduladas, cruces, círculos simples y concéntricos, ligados por trazos, con rayos (“soles”), rectángulos, “escaleras”, trazos rectilíneos, figuras en forma de “herradura” y gran cantidad de líneas sinuosas irregulares...». No faltan, incluso, los «surcos “en media caña”, es decir, de uno o dos centímetros de ancho, de perfil semicircular, obtenido por medio de una acentuada frotación...». Esta síntesis parecería haber sido hecha a partir de los petroglifos del norte de Uruguay. Sin embargo, en nuestra región faltan los «rastros de felino, de guanaco y de ñandú» o las representaciones de pisadas.

Puesto que la manifestación se definió a partir de la recurrencia de una pequeña parte del repertorio real de diseños y se cubrieron en la definición tan amplios territorios, poco contextualizados a la fecha, entendemos que debe manejarse con suma prudencia el postulado y ahondar en el análisis regional, en las distintas cronologías y contextos socioculturales, para no sesgar las posibles interpretaciones que, al menos en nuestro caso, son notoriamente mucho más complejas, dinámicas y variadas que el rígido esquema adoptado en general y de forma acrítica extendido por medio continente (Cabrera Pérez, 2019b). Por ejemplo, en el sitio Itaguy Guasu en Paraguay, Lasheras y Fatás han identificado 1385 grafías atribuidas por ellos al estilo de pisadas, de las cuales solo el 54,5% corresponde a huellas de animales y de humanos, que apenas han sido clasificadas. Cargan con el peso de la interpretación los motivos que serían figurativos, por lo que queda afuera casi la mitad de los diseños (2015, p. 2231).

A nuestro juicio, hoy es imprescindible profundizar en los contenidos propios de cada región, las superposiciones, sus cronologías y los contextos socioculturales implícitos, a efectos de intentar definir la expresión de forma precisa. Deberíamos preguntarnos por los distintos procesos de

esquematación¹⁸ desarrollados y por cómo estos se articulan con los elementos geométricos y los signos en las diferentes regiones en que está presente la manifestación. Hay un hecho real e insoslayable: la coincidencia de algunos de los elementos simbólicos en un amplio territorio que cubre buena parte de América del Sur. No obstante, suponer el mero desplazamiento mecánico sin ahondar en los procesos dinámicos —que necesariamente ocurrieron— es una simplificación que nos aleja de lo humano, de lo diverso, de la historia que buscamos desentrañar. Hay ambientes distintos, debe haber temporalidades diferentes, deben sumarse influencias diversas: esos son los insumos que debemos buscar, no la mera presencia o la ausencia de rasgos aislados. Nuestra propuesta para el territorio en estudio pasa por el exhaustivo análisis regional de los motivos y su composición, la profundización en las posibles diacronías presentes, el análisis contextual y la comparación con los relevamientos de las áreas vecinas. El fin es poder profundizar en la estructuración de patrones más precisos para intentar alcanzar una mayor resolución del arte rupestre de la región Norte del territorio uruguayo y su relación con las áreas vecinas.

Arte rupestre histórico de la región

Durante los relevamientos de sitios con arte rupestre indígena antes reseñados en el norte de Uruguay y ante la ausencia total de información previa sobre la región, se van perfilando diferentes situaciones que ponen en evidencia posibles diacronías y distintos eventos sociales en el área. No queremos dejarlos fuera, ya que son parte de los procesos sociales cumplidos en el territorio, representados gráficamente, en muchos casos, en distintos tipos de soportes del lugar. Por lo tanto, haremos una pequeña digresión que entendemos se justifica.

Desde el punto de vista histórico, el trabajo de investigación permitió acceder a diferentes testimonios que aluden al largo proceso que siguió dicho territorio. Algunos de estos son viejas construcciones de piedra —en algunos casos de origen desconocido—, taperas anunciadas por algún antiguo pozo de agua con brocal de piedra y algún viejo árbol exótico, los promontorios dejados en el terreno por el desmoronamiento de las paredes, cubiertas hoy por el pasto. Viejos cascos de estancia, en algunos casos demostrativos de una realidad económico-social diferente, con construcciones lujosas, en muchos casos, que buscaban crear entornos confortables dentro del aislamiento general de malos caminos y las distancias casi inconmensurables, ya fueran como residencia permanente o transitoria para los largos veranos de las familias

18 Se trata de procesos por los cuales se van suprimiendo —simplificando— los rasgos, sin que el diseño pierda el significado original.

acomodadas que alternaban entre la ciudad con el campo. Además, las viviendas, hay instalaciones complementarias, como viejos corrales de piedra, puestos de estancias, entre otras.

También se encuentran con frecuencia viejos cementerios rurales coronando alguna lomada que, según la condición de sus promotores, muestran sepulcros de extrema humildad o mausoleos suntuosos que pueden incluir hasta esculturas italianas con mármoles de Carrara. Las familias dominantes de la región, ante las distancias que los separaban de los centros poblados, creaban su propia necrópolis. En general, esta consiste en un mausoleo central rodeado de un muro de piedra. En el espacio intermedio entre ambos se ubican las sepulturas de individuos allegados a los propietarios, así como peones, vecinos de escasos recursos, transeúntes sorprendidos por la muerte en el pago que, con previa autorización de los dueños del predio, se sepultaban en el lugar. En otros casos, los panteones pueden ser más discretos y constituir un recinto único protegido del ganado por un pequeño muro de piedra o alambrado. Tales estructuras han padecido, en los últimos tiempos, un saqueo continuo por parte de buscadores de tesoros, que, con detectores de metales, profanan los recintos ante su abandono más o menos generalizado tras la presunción de la existencia de joyas de oro o plata en las sepulturas (Cabrera Pérez, 2015).

Fotografía 38. Panteón familiar dentro de un cementerio rural, Salto



Fuente: fotografía del autor.

El área en estudio ha experimentado transformaciones significativas en el régimen de propiedad y en cuanto al tipo de explotación dominante en las últimas décadas. A la ganadería extensiva se le han sumado regímenes de explotación intensivos, con la introducción de nuevos cultivos, como el arrozero o el uso de praderas artificiales y la incorporación de nuevas tecnologías, lo que supone, entre otros efectos, la roturación mecánica de la tierra. También se han producido cambios significativos en la población: a un proceso creciente de extranjerización de la tierra, en el que buena parte de los predios están en manos de propietarios argentinos o brasileños que suplantán a las viejas dinastías locales, se le suma una fuerte migración de la población rural asalariada hacia los centros poblados. Por lo tanto, los nuevos propietarios y residentes no guardan relación, en general, con los antiguos pobladores sepultados en el cementerio de la propiedad. El abandono y deterioro de los sepulcros es paulatino, muchas veces incluso se transforman en basureros de desechos del campo, de alambrados y postes en desuso, de vidrio o de maquinaria de labranza abandonada. Los muros, poco a poco, se destruyen ante la falta de mantenimiento. La vegetación crece al interior del recinto y destruye, con sus raíces, los sepulcros. Tampoco es raro que el ganado penetre y se guarezca allí del sol o la lluvia, contribuyendo al deterioro generalizado del entorno. Si bien los entierros fuera de las metrópolis públicas hoy están prohibidos, se suelen encontrar sepulturas recientes, incluso con cierto mantenimiento —ofrendas de flores, encalados frecuentes de sus paredes, etc.—, correspondientes a individuos de escasos recursos que, ante la imposibilidad de ser conducidos a la ciudad, son enterrados en estos campos santos.

Fotografía 39. Enterramiento a la vera del camino, Salto



Fuente: fotografía del autor.

A la vera de los caminos, es relativamente frecuente que haya cruces de hierro que guardan la memoria del lugar donde el *alma abandonó el cuerpo* de los difuntos. Por ejemplo, señalan algún antiguo hecho de sangre, como un duelo criollo que haya tomado la vida de alguno de los contendientes, e incluso puede llegar a contener el cuerpo del desafortunado, si este era forastero y no contaba con conocidos que se hicieran cargo de él. Las tradiciones locales guardan, en muchos casos, la memoria de la muerte de algún *turco* —vendedores ambulantes muy frecuentes entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX— que, ante la sospecha de infiel, difícilmente fuera llevado al cementerio del lugar. El ensanche de los caminos hoy margina tales recordatorios, al punto de poner en riesgo su existencia futura (fotografía 40).

Fotografía 40. Camino del departamento de Salto y grafiti sobre la señalización que alude a historias locales



Fuente: fotografía del autor.

En el largo relevamiento, entonces, de un territorio supuestamente marginal para la investigación, con muy escasa población, fueron multiplicándose las evidencias que aluden a las transformaciones del área, algunas de ellas de épocas recientes y otras de larga data. Por esto, se perfilan múltiples contextos de ocupación que configuran distintos entornos sociohistóricos. Al arte rupestre indígena se le podría oponer un arte rupestre *histórico*, que muestra también diferentes situaciones e intereses: grafitis que aluden a hechos e historias personales, marcas de ganado (fotografía 41) transformadas en insignias heráldicas que acompañan el fraccionamiento de los predios y que engloban sucesivos recortes de la propiedad. Estos van desde la estancia cimarrona de los siglos XVII a XIX, con grandes extensiones de miles y miles de hectáreas, hasta la propiedad tecnificada y acotada, propia del siglo XX (Cabrerá Pérez, 2015). Dichos testimonios gráficos pueden localizarse en promontorios elevados del paisaje o, con más frecuencia, en simples mojones labrados ex profeso para marcar los padrones o indicar, en los caminos de acceso, la propiedad (fotografía 42). En su mayoría, su diseño se llevó a cabo con instrumentos metálicos mediante incisión lineal o abrasión. La roca soporte es la misma que la usada para la elaboración de los petroglifos, arenisca silicificada.

Fotografía 41. Mojón con la marca de ganado del establecimiento



Fuente: fotografía del autor.

Entre dichas manifestaciones rupestres se destaca la presencia de cruces adscribibles al régimen jesuítico-misionero (siglos XVII a XVIII d.C.) (Cabrera Pérez y Bueno, 2020). Analizar dicho repertorio iconográfico se constituye en un interesante argumento para establecer la biografía de los sitios, además de confirmar su antigüedad, pues estos símbolos se ubicaron en aquellos lugares que se entendían como parte de *otro mundo*, de una cultura que había que ocultar, erradicar (Martínez, 2009, p.11). El encuentro entre pueblos originarios y los europeos ha quedado muchas veces grabado en la piedra a lo largo del continente americano. El conjunto de manifestaciones gráficas grabadas documentadas en Uruguay, sobre todo en la zona de Salto, revelan numerosos motivos rupestres donde queda de manifiesto el papel destacado de los elementos religiosos cristianos, entre los que se destaca la cruz (Encinas, 2014). Los procesos de conquista de los distintos territorios del continente americano nos han dejado un arte rupestre cristiano, muchas veces adosado o yuxtapuesto a expresiones rupestres diversas de los pueblos originarios, lo que marca distintos procesos de dominación y resistencia que han quedado plasmados en diferentes contextos. Lo podemos rastrear a lo largo del continente con varios testimonios, como en México (Encinas, 2014; Rivera Estrada, 2014) y en el área andina Perú, Bolivia, Chile, Argentina o Brasil.¹⁹

19 *Sensu* Hostnig, 2003, 2004, 2007; Martínez 2009; Marques, 2010; Ponce Oha, 2013; Del Solar y Hosting, 2006; Querejazu, 1992a, 2009b, 1994; Fernández Distel, 2010; Arenas y Odone, 2016; Arkush, 2014; Arenas y Martínez, 2009; Taboada, 1992; Marques, 2010; Cartajena y Núñez, 2006, entre otros.

Fotografía 42. Ejemplos de cruces simples localizadas en la región.



Fuente: archivo personal del autor.

Fotografía 43. Petroglifo con cruz clavaria del sitio Cl12b01, Salto



Fuente: archivo personal del autor.

En el área de investigación, el norte de Uruguay, los diseños que pueden ser interpretados como cruces son de dos tipos:

- a. Cruces simples formuladas con dos líneas cruzadas. La línea perpendicular suele ser algo más larga que la horizontal. En general, no supone trazos cuidados, aunque si bien definidos. Algunas veces ostentan surcos en V que dan cuenta del uso de un instrumento agudo, y no se descartaría el uso de elementos metálicos (fotografía 43). La sencillez del motivo permite relativizar su intención de generar el símbolo que hoy interpretamos de manera subjetiva, aunque el contexto nos lleva, en muchos casos, a no descartar del todo esa posibilidad.
- b. Cruces con peanas, normalmente agregadas en forma de calvarios (fotografía 44). Estas formas tienen notorios elementos atribuibles a la religión judeocristiana y pueden, además, estar acompañadas de signos alfabéticos o numéricos o de elementos alegóricos.

Estos calvarios se integran a partir de una cruz central y dos acompañantes de menor tamaño a los lados, que pueden adoptar distintas expresiones simbólicas, como es el caso expuesto, en forma de palmeras. Estas versiones se expresan de modo más o menos elaborado, con peanas, con detalles en el tope superior y en los brazos o solo con las mencionadas bases. Estos destacan en el conjunto del sitio CI12bo1 en Colonia Itapebí, Salto, donde se encuentran la mayor concentración de petroglifos conocidos y ejemplos de la primera modalidad en varios sitios de la región.

Fotografía 44. Inscripción del sitio CI13co3, Colonia Itapebí (Salto)



Fuente: archivo personal del autor.

En otro sitio próximo a Itapebí, el C113C03, se observa un panel que ocupa un área muy visible del promontorio que contiene los petroglifos. Se trata de un epígrafe delimitado por una cartela rectangular que contiene signos alfabéticos y numéricos. Abajo, una cruz simple con vástago vertical largo se encajó en un manto trapezoidal. Una línea corta que conecta con el trazo transversal a la derecha del espectador puede interpretarse como una cruz con clavos, mientras que una línea horizontal de la parte inferior podría estar señalando la decoración geométrica del manto (fotografía 45). Por su posición, podría representar una firma o una identificación de quien hizo la inscripción, un cristiano. La primera letra visible por la izquierda dentro de la cartela superior es una A mayúscula, aunque está precedida por dos líneas paralelas más tenues a su izquierda. A su derecha, una letra compuesta por una línea vertical que mantiene la misma relación de altura que la letra anterior está coronada por una barra corta transversal curvada en el lateral izquierdo. Si comparamos dichos signos con la escritura regional propia de finales del siglo XVII o comienzos del siglo XVIII, sería una P, la cual está escrita al revés, por lo que cabría la posibilidad de que fuera una T. A su derecha y separada de las letras, hay una inscripción aparentemente numérica, formada por cuatro cifras, la de la izquierda lineal precedida por un trazo globular doble, la siguiente lineal vertical, la tercera con un significativo trazo en voluta a su derecha y la cuarta de nuevo lineal. El trazo es inciso profundo y resulta convincente la hipótesis de que fue efectuado con un instrumento metálico.

En ambos sitios la destrucción intencional de paneles con arte rupestre (*damnatio*)²⁰ es notoria. Es imposible determinar la fecha de estos actos, aunque claramente no es un hecho reciente.

20 Traducida como *condena a la memoria*, consiste en borrar todo vestigio y patrimonio de una persona o grupo.

Fotografía 45. Petroglifos cortados intencionalmente (damnatio) en el sitio CI13CO3, Colonia Itapebí (Salto)



Fuente: archivo personal del autor.

Sabemos que, cuando eran descubiertos sitios con arte rupestre, como no podían ser totalmente destruidos, eran frecuentes las sugerencias como la siguiente: «Y asimismo *todos los ydolos de piedras grandes balomosos [voluminosos] se demuelan y quiebren* y sus fragmentos se echen al dicho río y en los ydolos que no se pueden quebrar se pongan cruces» (Duviols, 2003, p. 686).²¹ La presencia de la cruz es una forma de cristianizar y mostrar la prevalencia de la fe católica en el lugar y arrebatarlo de las prácticas del mal. La presencia de diseños cruciformes en el área de estudio (sitios CI12BO1 y CI13CO3) concuerda con el hecho de que allí tuvieron lugar las misiones jesuíticas del Paraguay desde el siglo XVII. El área comprendía un espacio económico de aprovisionamiento de ganado vacuno que, durante los siglos XVII y XVIII, conformó un territorio explotado sobre todo por la reducción indígena de Yapeyú por las diferentes estrategias de producción (Cabrera Pérez, 1999). A comienzos del siglo XVII, la Compañía de Jesús llevó adelante acciones evangelizadoras en una amplia región de la América del Sur. La Provincia Paraguaria cubrió parte de los actuales territorios de Argentina, Bolivia, Brasil, Paraguay y Uruguay (Wilde, 2016). Se fundaron treinta pueblos con indígenas guaraníes y de otras etnias locales en la región, que generaron estructuras de gran cohesión social y entornos comunitarios cristianos fuertemente autoidentificados, que tuvieron un constante e importante crecimiento demográfico hasta mediados del siglo XVIII. Yapeyú es el pueblo

21 Las cursivas son del autor de este libro.

misionero ubicado más al sur sobre la margen oeste del río Uruguay (actual provincia de Corrientes, República Argentina), fundado en 1627 y, dada su proximidad con los territorios de la Banda Oriental, actual Uruguay, fue una de las reducciones indígenas que más vínculo tuvo con nuestro territorio, haciendo uso del ganado vacuno cerril, que en amplio número y de forma natural poblaba la región (Cabrera Pérez y Bueno Ramírez, 2020).

Dentro de este entorno económico social, podemos asumir que tales signos e inscripciones, localizados en el departamento de Salto, deben corresponder a este período y deben ser el resultado de las prácticas de exorcismo llevadas a cabo por los jesuitas, lo que permitiría sumarlas a las de fin similar a lo largo del continente. Este hecho nos lleva a distintas situaciones por demás interesante. Los petroglifos que hoy creemos estar descubriendo no pasaron desapercibidos para los pobladores del siglo xvii-xviii, tanto en su existencia como en su contenido. Por ello, como signos paganos, requirieron de la adición de signos cristianos para contrarrestar la presencia de creencias herejes correspondientes a los pobladores *bárbaros* del territorio.

Las autoridades coloniales eclesiásticas y las civiles, como sabemos, recomendaron que se extirparan las idolatrías dentro de los pueblos originarios a lo largo de los siglos de la Colonia. El mandato era eliminar todo rasgo de adoración y, en lugar de los signos paganos, establecer cruces. Son bastante conocidas, pues, las referencias sobre el programa represivo que fue llevado adelante por las autoridades coloniales españolas y por los evangelizadores (Duviols, 1977, pp. 297-298; Maeder, 1987).

El arte rupestre poscolombino en pinturas rupestres y grabados, se encuentra a lo largo de los Andes, ya sea como manifestación rupestre única o yuxtapuesta o sobrepuesta a imágenes más antiguas. A pesar de su existencia tan difundida, recién en los últimos tiempos ha sido objeto de estudios específicos, luego de haber sido, en muchos casos, ignorado o soslayado en las investigaciones o sido tratado de manera muy marginal, restándole importancia con relación a las expresiones rupestres precolombinas (Hostnig, 2004, p. 189). Los petroglifos coloniales encontrados —generalmente se trata de motivos cruciformes y jinetes a caballo— fueron realizados con diversas técnicas, según la dureza del soporte. En la roca volcánica se usó el raspado con surcos anchos y poco profundos y, en tiempos más recientes, la incisión mediante herramientas de metal, que produce surcos estrechos y profundos. El piqueado fue utilizado en rocas de mayor dureza, que da lugar a surcos menos precisos (Hostnig, 2004, p. 198). Si bien hubo una constante preocupación por eliminar toda manifestación que evocara o se relacionara con las antiguas creencias de los residentes, en muchas oportunidades, estas destrucciones fueron parciales, porque los extirpadores no se pusieron de acuerdo respecto de la naturaleza de las manifestaciones (Querejazu, 1992b).

Qué muestra América sobre arte rupestre

De forma muy sucinta, los estudios sobre paleoarte en el continente americano muestran desarrollos muy diferentes. Extensos territorios carecen de relevamientos sistemáticos, o estos son incipientes, lo que hace que estructurar secuencias más o menos confiables de carácter regional sea por demás difícil. Esto explica que, como en nuestro caso, testimonios culturales prehistóricos importantes en número y en extensión hayan pasado desapercibidos hasta el presente. En lo que a América del Norte refiere, si bien hay una serie de manifestaciones consideradas por muchos investigadores como propias del pleistoceno inferior y el holoceno temprano, subsisten, en general, reparos para tal adscripción (Rowe, 2012, p. 573). El paleoarte temprano mejor fechado es la serie sustancial de grabados portátiles del sitio de Gault en Texas. Otros ejemplos han aparecido ocasionalmente y se relacionan con el arte portátil del final del pleistoceno, algunos de ellos considerados falsos, y otros no han sido autenticados de manera convincente.

Las dataciones absolutas han sido muy limitadas y han estado a menudo rodeadas de fuertes controversias, pero las primeras fechas aceptadas para América del Sur implican que al menos algunos de los primeros pobladores pudieron haber traído tradiciones de arte rupestre con ellos y, por lo tanto, debieron transitar por las regiones de América del Norte (Murray, 2012, p. 643). Tres tradiciones bien definidas de petroglifos están presentes en las llanuras del noroeste de América del Norte en el pleistoceno tardío. Las imágenes incluyen huellas de animales, pisadas de osos, cabezas humanas, cabezas de bison, pájaros, antropomorfos, vulvas y líneas curvilíneas o figuras abstractas varias. Las fuertes divergencias entre estas sugieren diferencias culturales importantes, y es probable que reflejen diferentes orígenes (Tratebas, 2012, 2015).

A menudo se incluyen testimonios del arte rupestre de la transición del pleistoceno al holoceno en informes arqueológicos de toda América del Sur. Las pinturas rupestres de la meseta central de Santa Cruz (Argentina) son un muy buen ejemplo de este período. Esto muestra que el paleoarte probablemente ha sido una manifestación cultural desde el comienzo del poblamiento de América del Sur. El pasaje del pleistoceno al holoceno fue un momento crítico para la dispersión de las sociedades humanas en todo el continente. En la cueva de Epullán Grande, en el norte de la Patagonia, se han encontrado petroglifos que al menos datan del 10000 AP. En el noroeste de Argentina, se cree que las pinturas rupestres de Inca Cueva tienen alrededor de diez mil años y podrían estar relacionadas con pinturas rupestres naturalistas del norte de Chile y el sur de Perú. La asignación cronológica de las pinturas de Inca Cueva (Jujuy) y Antofagasta de la Sierra

(Catamarca) están sustentadas en asociaciones estratigráficas que permiten afirmar que la producción inicial ocurrió dentro del lapso 10 600-8900 años AP. El análisis se ha centrado en los repertorios iconográficos de tipo abstracto geométrico simple (no icónico), pero se considerará también, a modo de referencia, el arte rupestre de otras localidades de la Puna que presentan sistemas de expresión disímiles (de tipo icónico). La coexistencia de ambos sistemas de expresión (icónicos y no icónicos) admite sostener una variabilidad en el sistema de comunicación de los cazadores-recolectores del pleistoceno tardío y del holoceno temprano en esta área del Centro sur de los Andes (Podestá y Aschero, 2012, p. 773).

En la meseta central de la Patagonia argentina, provincia de Santa Cruz, también se documentan sitios con arte rupestre temprano en América del Sur. Dentro de los conjuntos de pinturas registrados en las localidades La María, El Ceibo, cerro Tres Tetas, Los Toldos y La Evelina, entre otras, destacan, entre la variedad de motivos y las distintas técnicas de diseños, las escenas de caza, los negativos de manos con puntos interiores, los felinos y los camélidos. Las excavaciones hechas en los distintos abrigos, cuevas y aleros han generado una secuencia cultural con base estratigráfica y dataciones de C-14, correspondientes al pleistoceno final. Estos componentes culturales identificados, artefactos de piedra y hueso asociados a fauna extinta, representan a los primeros grupos colonizadores de Sudamérica (Paunero, 2012, p. 835).

De acuerdo a las superposiciones identificadas en las manifestaciones rupestres distribuidas en el espacio en los diferentes sectores, se ha considerado una sucesión de tres grupos que representan modalidades estilísticas con características y marcos temporales diferentes. El primer grupo se les adscribe a los primeros pobladores de la región, con una antigüedad correspondiente al periodo entre el pleistoceno final y el holoceno temprano, y se caracteriza principalmente por la producción de motivos representativos, negativos de manos de adultos y niños, escenas naturalistas de caza y los conjuntos de guanacos corriendo, a veces acompañados por puntos y líneas. Sus colores son el rojo, ocre, amarillo y negro, con todas sus variedades de matices. Las diferentes formas de caza grupal con lanzas y lazos que utilizaban estos primeros grupos humanos han quedado plasmadas en varias cuevas del sector La María. El felino ha sido un animal de suma importancia en la mitología de las culturas americanas, y su imagen y sus huellas están también representadas en los conjuntos de manifestaciones rupestres de la Patagonia (Paunero, 2012, p. 847).

En Brasil, las evidencias del arte del pleistoceno han sido informadas de manera esporádica y muchas veces no han estado exentas de polémicas, que han radicalizado los enfoques, más allá de la enorme importancia de muchas de las manifestaciones. Uno de los grandes ejemplos es Serra da Capivara, Piauí y Minas Gerais. Según Prous (2012, p. 719), las investigaciones de la

Universidad Federal y de la Misión Francesa del estado de Minas Gerais —y, más recientemente, de la Universidade de São Paulo— han hallado varios conjuntos de pinturas o grabados que se corresponderían con el holoceno, tanto en el centro como en el norte del estado de Minas Gerais. La mayor parte fueron datadas en el holoceno medio y solo algunos grabados fueron ejecutados un poco antes de los 8000 AP (abrigos del Santo, del Boquete y del Dragão). Sin embargo, numerosos restos de pigmentos preparados han sido datados entre los 8000 y 12.000 AP en diversos abrigos pintados (Santana do Riacho, Boquete, Malhador, Gentio y Santa Elina).

III

ARTE RUPESTRE COMO BIEN CULTURAL

En general, los sitios con arte rupestre son recursos culturales no renovables, muy sensibles al deterioro, debido a su atractivo y alta exposición. Nuevas modalidades de turismo han desencadenado, en las últimas décadas en el mundo, un flujo de visitantes a lugares que antes estaban protegidos por su propio aislamiento e inaccesibilidad. Esto ha provocado la aceleración de los procesos naturales de degradación y ha puesto en serio peligro a sitios que se habían preservado de forma natural por cientos y miles de años. Tal es el caso de las manifestaciones rupestres recientemente descubiertas en el norte de Uruguay, que constituyen el centro de interés del presente trabajo.

El patrimonio cultural se ha ido transformado en un producto demandado por la sociedad a través del turismo, ya sea incorporado a otros atractivos o de forma específica. Como consecuencia, bienes culturales catalogados como patrimonios de comunidades concretas o de la humanidad toda han sufrido o sufren deterioros irreversibles por su mala gestión (sobrecarga, falta de planificación, etc.). ¿Cuál debe ser la actitud de los diferentes protagonistas, la administración, los operarios turísticos y los investigadores frente a esto? Dada la alta visibilidad de los sitios con arte rupestre, su particularidad por el hecho de expresar y acercarnos al espacio simbólico-artístico de las sociedades que en el pasado habitaron el territorio y el interés que tal hecho aporta, nos llevó a proponer de forma paralela a la investigación, contemplar la posibilidad de diseño de un Parque Arqueológico, a partir de tales manifestaciones.

La fragilidad extrema del recurso y la alta demanda que las sociedades contemporáneas expresan sobre el bien cultural obliga a una planificada labor de control, a efectos de evitar los riesgos existentes (Wainwright, 1995). El turismo cultural en sus diferentes formas —ecoturismo, turismo aventura, agroturismo, etc.— puede, en teoría, convertirse en un agente de conservación mediante la concientización a través del conocimiento y la valoración de los bienes patrimoniales, y puede constituir un medio de conectar a la sociedad con los recursos culturales del territorio. De esta forma, la sociedad se convierte en factor multiplicador y se vuelven posibles, incluso, transferencias a otras situaciones y testimonios del pasado. Para que esto sea posible, es necesario crear políticas relacionadas con la preservación, puesta en valor y administración de los sitios arqueológicos en general y con arte rupestre en particular a fin de que tal recurso pueda ser aprovechado por el turismo de una forma adecuada.

Creímos que los petroglifos del norte de Uruguay, además de contribuir y aportar un nuevo recurso turístico complementario a la oferta básica de turismo termal local, podía constituir un mecanismo eficaz de difusión y valoración del pasado regional si se pensaba en un parque arqueológico. La socialización de dicho bien parecía doblemente necesaria ante la falta de valoración por parte de la sociedad en general del patrimonio cultural prehistórico y ante el riesgo que corren dichos testimonios hoy por la explotación

de la roca soporte de los petroglifos de la zona con fines industriales. Por lo tanto, concientizar a la población del valor patrimonial de dichos testimonios constituía uno de los objetivos básicos perseguidos por el proyecto desde su primera expresión. A partir del análisis de situaciones y experiencias similares de América y del Viejo Mundo, se profundizó en los aspectos positivos y negativos que la puesta en valor y difusión del patrimonio arqueológico del territorio norte del Uruguay podía aportarnos, sobre todo a partir de testimonios en especial sensibles por su alta fragilidad, como los que se estaban manejando. Poco a poco y como luego veremos, fuimos modificando la idea inicial, al menos en cuanto a los riesgos implícitos del proyecto, dada la estructura actual de nuestra sociedad.

El patrimonio cultural

El patrimonio cultural puede ser interpretado como diferentes colecciones de tradiciones, objetos muebles e inmuebles, a través de los cuales es definida la identidad de personas o colectividades concretas, ya sean comunidades, naciones o grupos étnicos. Constituye, por lo tanto, un tipo especial de propiedad, ya que estos bienes tienen la capacidad de evocar el pasado colectivo y de establecer ligazones entre este, el presente y el futuro. En general, cuando se hace referencia al patrimonio cultural, hay implícito un proceso de selección y control de ciertos materiales, modos o prácticas culturales sobre otros que, a pesar de ser también representaciones culturales, testimonios del pasado, no han sido seleccionados o legitimados como tales. Esto determina que el patrimonio sea dinámico y cambiante: se transforma, evoluciona en sus contenidos a través del tiempo. Elementos que hasta el presente no fueron valorados pueden transformarse en indicadores testimoniales e identitarios. Lo que en verdad define el concepto actual de *patrimonio*, lo que lo determina, es «su carácter simbólico, su capacidad para representar simbólicamente una identidad» (Prats, 1997, p. 22).

El patrimonio cultural implica, por lo tanto, un proceso de apropiación simbólica consciente o inconsciente en el que los individuos seleccionan elementos culturales a través de los cuales se sienten representados e identificados y entienden que estos deben ser preservados para dar continuidad y profundidad a los sentimientos de identidad y pertenencia al interior del grupo social en cuestión. Activar un repertorio patrimonial significa escoger ciertos referentes simbólicos y exponerlos de una forma u otra. Estos referentes elegidos responden siempre a un discurso, cuyo éxito dependerá del tipo de selección, de su significación y de la coherencia en la interrelación de estos, así como del contexto en el que se enmarque. Por lo tanto, las activaciones patrimoniales están cargadas de intencionalidad, no son inocentes (Cabrera Pérez, 2011).

Tales discursos o representaciones, que podrán o no tener el consenso de la sociedad, son elaborados por alguien en concreto —como gobiernos nacionales o comunales; agrupaciones de todo tipo, sean civiles o religiosas, por ejemplo; empresas, promotores, etc.—, y responden de manera más o menos consciente a ciertos valores e intereses (Prats, 1997). El patrimonio, además de contribuir a darle «mayor resonancia a la identidad propia» (Prats, 1997, p. 21), permite revalorizar la diversidad cultural. El proceso identitario en el cual se da la apropiación de elementos simbólicos implica conflictos, negociación e intercambio, y, a través de este, un colectivo humano se reconoce igual a sí mismo y diferente a los demás y percibe algunos elementos simbólicos como propios y otros como ajenos. Este proceso da lugar al reconocimiento de lo diverso, de la diversidad cultural. El patrimonio, entonces, facilita que se identifique la *diversidad* y permite posicionarse desde una óptica de respeto y tolerancia intercultural, tanto en relación con referentes contemporáneos como con aquellos del pasado, que llegan hasta nosotros a través de los testimonios arqueológicos.

Entre los diversos cambios que ha experimentado en las últimas décadas el concepto de *patrimonio*, se destaca el ser considerado, en la actualidad, como un recurso y factor de desarrollo que deberá ser *socialmente útil y económicamente activo* según criterios de usos sustentables, compatibles con su carácter de recurso no renovable. En los años ochenta, el crecimiento del turismo y la industria del ocio, favorecidos por la facilidad en el transporte y las telecomunicaciones, hicieron que el patrimonio adquiriera un protagonismo distinto. De esta manera, la reactivación patrimonial y su correspondiente valoración favorece, potencialmente, no solo al factor económico —a través del turismo cultural y natural—, sino que también al fortalecimiento de las identidades locales y el sentimiento de pertenencia. Por esto, el patrimonio cultural comenzó a interesar, además, en tanto recurso para el desarrollo, sobre todo económico, como un producto a incorporar de manera directa o complementaria a la oferta turística. Ese fue nuestro propósito al plantearnos un proyecto de investigación sobre las manifestaciones rupestres, por lo que propusimos como vía de socialización y puesta en valor el diseño de un parque arqueológico.

La interpretación del pasado es subjetiva, tanto si la consideramos desde el punto de vista político como desde el científico-paradigmático. Con frecuencia, los líderes políticos se han valido de las evidencias del pasado para legitimar su poder (Ucko, 1990; Arnold y Hassmann, 1995; Kohl y Fawcett, 1995; Hobsbawm y Ranger, 1983). El pasado histórico y el prehistórico han sido y siguen siendo fuentes de legitimidad de los grupos de poder. Una sociedad puede enfatizar su pasado arqueológico como fundamento para la construcción de su identidad nacional o, por el contrario, puede ignorarlo y desvalorizarlo para encubrir una parte de su historia. La indiferencia de la mayoría de los gobiernos de América Latina ante la destrucción de su patrimonio arqueológico no es fortuita, sino originada en la posición ideológica

que niega validez a la creatividad de los pueblos autóctonos (García Canclini, 1987; Sanoja Obediente, 1982, p. 25). La subjetividad del pasado subyace, por lo tanto, en la determinación de los temas que componen el patrimonio, en la sobrevaloración de algunos y en la desvalorización de otros. Se manifiesta en los objetivos y destinatarios de toda acción de preservación. El patrimonio cultural pertenece formalmente a todos los miembros de la sociedad y todos tienen derecho a él. Sin embargo, existe un acceso desigual al conocimiento y a su control entre ricos y pobres, mayorías y minorías, hombres y mujeres, etcétera (Cabrera Pérez, 2011).

Desde el punto de vista legal, si bien en Uruguay se pueden detectar diferentes disposiciones que suelen ser puntuales destinadas a la salvaguarda de lo que hoy entendemos por *patrimonio cultural*, tanto desde el ámbito de los poderes nacionales o departamentales, no hubo un cuerpo uniforme de carácter legal sobre el tema hasta la aprobación de la Ley n.º 14.040 en 1971. Después de más de cincuenta años de protección patrimonial a través de la declaración de bienes como monumentos históricos —único instrumento de protección dispuesto por la ley—, no se observa, en la lista, un criterio claro y enmarcado dentro de una política orgánica. Los elementos del patrimonio natural declarados en el ámbito nacional son insignificantes, al igual que los bienes prehistóricos, y, además, todos ellos recientemente reconocidos. En muchos de los bienes declarados no resulta claro en función de cuáles valores se los protege, pues no existe documentación al respecto ni sobre ellos. Son muy frecuentes las fincas o casas habitación que son declaradas patrimoniales porque en ellas nació, vivió o estuvo durante un tiempo un personaje público. El eje fundamental y explícito de la protección en muchos de los monumentos históricos se relaciona de forma directa con los *héroes nacionales* y apuntan al fortalecimiento del *mito* de la nacionalidad.

Del estudio de las disposiciones vigentes en torno al patrimonio cultural y las políticas desarrolladas se podría destacar que Uruguay tiene una legislación obsoleta, despereja y contradictoria en diferentes áreas temáticas. A raíz de esto, deja fuera aspectos centrales y sesga los contenidos hacia la sobrevaloración de determinados temas y la ausencia total de consideración de otros. Como muchos países de América, nos vemos enfrentados a la difícil realidad de la desaparición gradual de nuestro patrimonio cultural, en particular el etnográfico u arqueológico. En su enorme mayoría, este está compuesto por sitios y testimonios que aún no han sido sometidos a un proceso de investigación. A estos factores debemos sumarle la desinformación popular respecto del propio patrimonio cultural y la valoración negativa que tiene sobre este la mayor parte de la población del país (Martínez *et al.*, 1989, p. 15). La carencia de una infraestructura organizativa adecuada se ha dejado traslucir, por ejemplo, en el conocimiento insuficiente de los bienes que hay que proteger, sin el cual es imposible que se concreten los objetivos, los criterios y los límites de la acción de tutela.

El patrimonio cultural, en la situación actual de carencias y dificultades, no puede ser un compartimento estanco ajeno a la acción que desarrollen los poderes públicos desde otros sectores afines a este, como la ordenación del territorio, el organismo del medio ambiente o el turismo. El problema no radica tanto en la existencia de una multiplicidad de normativas, sino en el desconocimiento mutuo entre ellas, lo que conduce a una total dispersión de las políticas que sea de manera tangencial o directa involucran el uso del patrimonio cultural a partir de estos distintos sectores. La normativa en la que tradicionalmente se ha residenciado la protección específica del patrimonio histórico ha permanecido ajena a todo contacto con otros sectores jurídicos afines, encerrándose en sí misma por lo peculiar de su objeto, que se han considerado difícil de asimilar a cualquier otra realidad.

En el fondo de toda esta problemática, lo que falta es una concepción globalizadora de todas las manifestaciones del patrimonio y un desconocimiento de su significado, del valor cultural que representa (Alonso Ibáñez, 1992, p. 41). En el panorama actual la falta de un control adecuado plantea enormes problemas para adecuar las medidas de protección del bien mientras se espera la intervención para su estudio o integración, en el contexto social, para su simple disfrute o guarda. Estas dificultades están, en muchos casos, sujetas a la falta de conocimiento rápido y concreto que permita recurrir de forma adecuada al punto y momento en que la actuación sobre el patrimonio se hace imprescindible. Es necesaria una coordinación de la información que permita acceder prontamente a los datos de referencia tanto para su conservación y protección como para su estudio, y esto no es novedad.

Hoy es evidente que el enorme potencial de los bienes patrimoniales como recurso cultural deben ser considerados a la luz de contextos específicos, ya que la atribución de valor solo puede producirse en función de situaciones reales históricas y socialmente determinadas (Ballart, 1997, p. 64). Debemos asumir y reconocer los diferentes contextos de atribución de valor (Lipe, 1984, p. 2). Uno está determinado por factores económicos y por el mercado, donde el bien es visto como un recurso utilizable, más o menos especial, que presenta *utilidades*. Otro, por los criterios de gusto dominantes, por las tradiciones estéticas y aun por factores relacionados con la psicología de los individuos. Un tercero, por el tipo de conocimiento tradicional y fundamentalmente por el imaginario colectivo, asociado a tradiciones orales y escritas y a determinadas elaboraciones mitológicas. De igual manera, puede ser, por reconocer en los objetos del pasado, el carácter de legítimos *documentos de la historia* que expresan «cosas» sobre las personas que los crearon y utilizaron. Por último, hay un contexto de atribución de valor determinado por el tipo de investigación que se haya abordado a partir del bien en cuestión (historia, arqueología, antropología, historia del arte, etc.), que le agrega un valor informativo. De esta forma, la investigación puede *potenciar* el bien cultural.

Estos distintos contextos que necesariamente subyacen en la valoración de los bienes patrimoniales no siempre se expresan de manera armónica, sino que lo habitual es que se presenten en forma conflictiva. Las necesidades de la investigación pueden requerir una destrucción parcial del bien con el fin de desarrollar tal o cual análisis que el investigador considera imprescindible para ese momento y estado de la disciplina. El uso económico del bien con relación al turismo, por ejemplo, puede significar una carga de visitantes mayor a la que soporta el bien, lo que fomenta su degradación por el uso y puede significar un riesgo para la sobrevivencia del patrimonio involucrado. En todos estos casos, la administración deberá mediar para que, sin que el bien deje de cumplir su función, no se atente contra este, contemplando los distintos intereses, es decir, los distintos contextos de valor.

El valor cultural y la puesta en valor o *acceso* son las notas sobre las que tiene que estructurarse el régimen jurídico del patrimonio histórico. Es aquí donde trasciende, de forma práctica, la configuración del patrimonio como instrumento de cultura. El centro de gravedad del régimen jurídico del patrimonio histórico debe estar en el valor cultural que revisten los bienes que lo integran y en la garantía de ese valor, la necesidad de su puesta en valor, no en el interés histórico, artístico, arqueológico, etc., que tenga el objeto material, interés desde el que se ha enfocado tradicionalmente todo lo relativo al patrimonio histórico. Si bien centrar la atención en el *interés* puede ser utilizado —y tiene sentido que sea utilizado— como criterio de identificación de los bienes que integran el patrimonio, no puede ser considerado el eje desde el que analizar el régimen jurídico del patrimonio histórico. El interés público que determina la protección del patrimonio histórico deriva de la función que tienen los bienes que lo integran: la de ser instrumentos de promoción cultural. El interés público, por ende, deriva del valor cultural que estos tienen para la comunidad.

Por lo tanto, debemos hacer el enorme esfuerzo de involucrar al colectivo social en la comprensión y respeto por los testimonios del pasado. El patrimonio cultural, como señala Manuel Martín-Bueno (1985, p. 41), no solo precisa de los poderes y medios públicos, sino de todo el respeto y cuidado e interés de todo el colectivo social. Si en forma individual no somos capaces de valorar y respetar esos objetos y restos del pasado, será difícil que esos mismos poderes públicos puedan atender las múltiples necesidades que ese patrimonio genera.

¿Qué cosa conservar? Pues, la recuperación de las *señas de identidad*, de la personalidad histórica y real del territorio, de cada comunidad, la visión de las tradiciones verdaderas, la puesta en pie de la imagen de un pasado común. La riqueza pasible de interpretaciones aún inéditas, la esperanza de análisis más profundos y la confianza en un progreso del saber se basan, en efecto, en la plataforma de lo conservado, que es el documento vivo del pasado del que nos nutrimos (Pérez Sánchez, 1983, p. 60). Esos testimonios del pasado han de ser

accesibles, visibles. Han de estar al alcance inmediato de nuestro conocimiento, de nuestra investigación. Por ello hay que conciliar con mucho cuidado esa exigencia de conservación con la legítima reclamación de su exposición y uso, lo cual conlleva necesariamente una forma de consumo.

Las adecuadas estrategias de difusión son las responsables de que el patrimonio pueda cumplir la acción social que le da sentido y de que todo el esfuerzo puesto en la investigación revierta en la sociedad. La difusión se da a través de la educación reglada o formal y de la educación informal, que se desarrolla desde las exposiciones en los museos, las visitas a los yacimientos, las publicaciones, las imágenes, etc. Las finalidades de la difusión en estos dos ámbitos son diversas, pero una de las más importante es la destinada a desarrollar una actitud ante el patrimonio que permita que la sociedad lo identifique, valore, cuide y, por supuesto, disfrute (Querol y Martínez Díaz, 1996, p. 313).

Difusión es una gestión cultural mediadora entre el Patrimonio y la sociedad. Gestión porque implica un proceso complejo que abarca documentar, valorar, interpretar, manipular, producir y divulgar no ya el objeto en sí, sino un modelo comprensible y asimilable de dicho objeto en su relación con su pasado histórico y su medio presente. Cultural porque se opera con la obra del hombre, tangible e intangible, pasada y presente, que rodea e influye en el ciudadano de hoy hasta ser parte misma de su historia y, por tanto, de su identidad. Mediadora porque requiere de una técnica y de un soporte material independiente del objeto y ajena al sujeto que la recibe (Martín, 1993, p. 6).

Divulgar no es más que hacer partícipe y beneficiaria a toda una comunidad científica o a un colectivo social de los logros, avances o descubrimientos conseguidos por el esfuerzo individual o de un grupo reducido de personas. La situación actual, en relación no ya con los testimonios de arte rupestre, sino con nuestro patrimonio arqueológico todo en lo que refiere al campo prehistórico, nos muestra cómo, a pesar de la magnitud e importancia de las investigaciones efectuadas, el interés por ella solo gira en torno al ámbito profesional, sin llegar realmente, en la mayoría de los casos, a la población. Esta misma situación pesa sobre diversos temas que hacen a nuestro desarrollo histórico directo y a los bienes patrimoniales involucrados. Parece clara, entonces, la necesidad de revertir la situación consolidada en una visión eurocentrista y estereotipada, y de lograr, por un lado, redimensionar el concepto de *pasado* —que lleva implícita una valoración distinta de buena parte de nuestro patrimonio— a la vez que repensar, en parte, nuestra pretendida identidad, enmarcada regionalmente, y, por otro lado, hacer partícipe a la sociedad, permitiéndole acceder al uso y disfrute de los testimonios de su pasado, incluyendo el legítimo derecho de que puedan ser considerado como

un recurso alternativo. Los elementos a modificar parecen claros y precisos, pero no lo son tanto las estrategias y los medios a emplear, en particular si pretendemos una respuesta rápida que revierta la situación actual (Cabrera Pérez y Curbelo, 1992).

Por tal motivo, aunque la información existente respecto de las manifestaciones rupestres en proceso de investigación era por demás exigua, entre los objetivos planteados en el primer proyecto financiado por la ANII, se incluían además de estrategias cognitivas concretas de los sitios con arte prehistórico y otras que apuntaban a la socialización y al manejo del patrimonio cultural involucrado. Se planteó el desarrollo de políticas culturales que involucraran estrategias de investigación, protección y preservación de los sitios arqueológicos para generar acciones concretas dirigidas tanto al público en general como a sectores concretos, como la enseñanza en sus diversas ramas, la comunidad académica, etc., a la vez que reunir los datos imprescindibles que posibilitaran la puesta en valor de los bienes culturales involucrados con el fin de volcarlos a la comunidad y transformarlos en una posible fuente de recursos.

En tal sentido, se propuso el diseño de un parque arqueológico y la exploración de posibles estrategias a través de la animación y el montaje museográfico, lo que involucraría a entidades públicas y privadas del área en la gestión. Tal acción se consideraba fundamental a efectos de alcanzar la valoración del patrimonio cultural involucrado ante el riesgo que este presenta. Dado el alto contenido visual de las manifestaciones rupestres, el parque arqueológico las transformaría en un bien patrimonial de uso y disfrute de la comunidad mediante su adecuada puesta en valor. Además, daría cuenta de los procesos desarrollados por las sociedades que en el pasado habitaron el actual territorio uruguayo hasta el presente, previendo el desarrollo de un capítulo especial destinado al arte rupestre y explorar así, dentro de la comunidad, posibles mecanismos de gestión sobre dicho bien patrimonial.

Se planteó ante la comunidad la necesidad de abordar el tema de forma urgente con todos los actores. Este es un patrimonio no contemplado a la fecha que es necesario investigar, proteger y comunicar, el cual se presenta como con muy alta visibilidad, llamativo, que resulta curioso por las posibilidades de interpretación y reinterpretación que ofrece a nuestra sociedad actual —a diferencia de la mayoría de los restos y vestigios del pasado con los que suele trabajar el arqueólogo, que pocas veces alcanzan una visibilidad tan directa—. A pesar del aislamiento y el desconocimiento que presentan los numerosos sitios de la región, lo que llevó a que pasaran desapercibidos por tanto tiempo fueron, como se ha señalado, numerosas alteraciones ocurridas en épocas recientes donde se desarrollaron acciones que han puesto en serio riesgo al patrimonio cultural involucrado. A las alteraciones de carácter geofísico y geoquímico de origen natural, como ya fue señalado, se les han agregado acciones vandálicas, intencionales o no,

que han llevado a algunos paneles y aun a sitios enteros a su destrucción o, al menos, a su alteración.

Por *parque arqueológico* se hizo referencia al acondicionamiento de un área concreta con el trazado de rutas que guíen al visitante, permitiéndole acceder a las manifestaciones y al paisaje prehistórico remanente, a través de la información brindada mediante el uso de distintas estrategias de animación, recreación, etc., partiendo de un centro de interpretación específico. El fin era alcanzar una mejor comprensión de las poblaciones prehistóricas y su entorno y generar una herramienta de valoración y preservación de tales bienes patrimoniales. Se pretendía implementar acciones complementarias a aquellas que debían encararse de manera urgente en lo general; la preservación y custodia y estrategias de difusión orientadas a la formación de una conciencia de valoración y protección de los vestigios culturales implícitos, con el fin de evitar las situaciones que antes aludíamos.

Arte rupestre y turismo

En el primer proyecto presentado a la ANII, «Petroglifos del Dpto. de Salto: investigación y diseño de un Parque Arqueológico», planteamos la necesidad de un urgente diagnóstico como base para el diseño de un plan de manejo que incluyera la apertura de algunos de los sitios descritos para la recreación y el uso turístico a la vez que la educación del público visitante. En este sentido, consideramos que toda actividad de uso público de un recurso natural o cultural *in situ*, en atención a su valor educativo, debe responder a un plan preciso, aprobado por los diferentes sectores interesados y responsables de este y deberá observar condiciones de admisibilidad relacionadas con su ubicación, protección, administración y control (Molinari, 1998). Con tal fin, se llevó a cabo el inventario y el diagnóstico del patrimonio involucrado, procurando individualizar los posibles agentes de degradación presentes o posibles, tanto naturales como antrópicos. También se definieron las características más relevantes de los sitios y su potencial turístico — por su biodiversidad o su paisaje, por ejemplo— y se estableció la capacidad de carga del espacio impactado (Cifuentes, 1992), considerando sus variables físicas, psicológicas y ambientales (Boschi de Bergallo, 1994). Como no se disponía de datos estadísticos concretos para la región, se consideró la necesidad de instrumentar planes de monitoreo como el de la Australian Heritage Commission (1998) a efectos de generar evaluaciones constantes para hacer los ajustes imprescindibles. El plan general incluyó medidas de protección —específicas sobre los sitios y los motivos y sobre el entorno en general— y propuso el desarrollo de soportes informativos complementarios, como la formación de guías, la creación de cartelería, centros de interpretación, materiales de difusión científicos y turísticos, etcétera.

El diseño supuso, como ya se mencionó, el trazado de rutas que guiaran al público en la visita a los sitios arqueológicos, permitiéndoles así, acceder al paisaje prehistórico original a través de la información brindada durante el recorrido, a través del uso de distintas estrategias de animación, recreación, etc., con el fin de alcanzar una mejor comprensión de las poblaciones prehistóricas y su entorno, sin atentar con la conservación del bien patrimonial. Por tal razón se deberían implementar acciones de preservación y custodia y estrategias de difusión orientadas a la formación de una conciencia de valorización y protección de los vestigios culturales implícitos. En relación con el diseño del parque arqueológico, en la selección del área, se tendría en cuenta la accesibilidad al sitio, el potencial visual y cultural del área y la disponibilidad de los propietarios.

Se intentó entrevistar a los propietarios y a los vecinos para generar instancias informativas del valor patrimonial y el potencial museográfico de la

región, pero ellos mostraron de inmediato su escaso interés en el tema y una valoración negativa hacia este. Se argumentaban distintos prejuicios respecto de los animales en situación de cría, lo poco atractivo de los testimonios según ellos, que llevarían al fracaso del emprendimiento, etc. En el ámbito local, se promovería la producción de distintas artesanías tomando como base los temas arqueológicos y para su comercialización paralela a la gestión y a la puesta en valor de los bienes patrimoniales, como una forma más de posible inserción económica de la comunidad, a la vez de su uso como un instrumento alternativo de difusión del patrimonio prehistórico. El interés fue muy escaso, por no decir nulo.

Patrimonio y turismo, ¿socios o enemigos?

En función del número y tipo de diseños involucrados, el área en cuestión se presenta como una de las concentraciones de arte rupestre más importante de la región. Al no existir a la fecha, en dicho ámbito, un parque arqueológico como que propusimos, su concreción podía significar, además de la difusión del patrimonio involucrado, un emprendimiento regional de sumo interés, al menos a partir de lo que se ha alcanzado en diferentes lugares del Viejo Mundo o de América. Por tal motivo, aparte del papel que este puede cumplir en lo nacional, tendría un protagonismo por demás destacado en lo regional. A esto lo estimamos como un beneficio significativo para los países del área (Mercosur), tanto en lo académico como en lo social y en el ámbito de los recursos.

Creímos que además de contribuir con un nuevo recurso turístico, complementario a la oferta básica de turismo termal local, ante la falta de valoración por parte de la sociedad en general del patrimonio cultural prehistórico, dicho parque como ya se ha señalado, podía constituir un mecanismo eficaz de difusión y valoración del pasado regional. Tal necesidad parecía doblemente necesaria, se reitera, ante el riesgo que corrían dichos testimonios arqueológicos, por la explotación de la roca soporte de los petroglifos de la zona, con fines industriales. Por lo tanto, concientizar a la población del valor patrimonial de dichos testimonios constituía uno de los objetivos del proyecto. A partir del análisis de situaciones y experiencias similares en distintos países, hemos profundizado en los aspectos positivos y negativos que la puesta en valor y la difusión del patrimonio arqueológico del norte del Uruguay puede aportarnos, partiendo del hecho que nos enfrentamos a testimonios en particular sensibles por su fragilidad (Cabrera Pérez, 2010a). El gran tema a resolver es que, dado lo vulnerable del recurso, cabe preguntarnos si estamos en condiciones de asumir, con responsabilidad, su apertura al gran público. Como hemos dicho, la protección del pasado y sus testimonios refleja necesariamente en cada comunidad la valoración social que este tiene

y la importancia que dicha sociedad le asigna. Al culminar el primer proyecto financiado por la ANII (2011), debíamos, de acuerdo a la propuesta que en este se hacía de explorar vías de creación de un parque arqueológico a partir de los testimonios de arte rupestre localizados, elaborar un diseño previo y propuestas concretas que guiaran el posible montaje del parque. Nos pareció oportuno, entonces, buscar ejemplos de características similares para hacer un diagnóstico más preciso al respecto.

En 2008, en paralelo al proyecto, se comenzó a instrumentar un plan de intercambio entre Francia y Uruguay a través del programa ECOS sobre este tema, el cual se extendió por el período 2009-2011. Este involucró al Museo Nacional de Historia Natural (Instituto de Paleontología Humana y Museo del Hombre) de París y al Departamento de Arqueología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (Montevideo). Dicho programa prevé intercambios mediante pasantías en Francia y Uruguay entre los titulares²² y los estudiantes próximos a concluir su formación que participen. Por lo tanto, comprendía una inmejorable oportunidad para analizar distintas experiencias y situaciones relacionadas con el tema, desarrolladas a través del tiempo en diferentes áreas de Europa, donde los emprendimientos relacionados con el turismo han alcanzado un desarrollo significativo. La temática abordada comprendía las manifestaciones rupestres de manera amplia e involucraba temas de investigación, gestión, socialización, conservación, etcétera.

Algunos ejemplos de manejo patrimonial de sitios con arte rupestre

Si bien hemos analizado diferentes situaciones concretas, tanto de América como de Europa (Lambert, 1989; Mazari y Gelós, 2003; Podestá, 1995 y Vega, Gelós y Marzari, 2000), nos hemos detenido en un caso particular porque los consideramos de gran valor diagnóstico para nuestra área. A cincuenta kilómetros al sur de París, se ubica el enorme Massif de Fontainebleau, un extenso parque natural que, dada su proximidad con la capital y lo atractivo del entorno boscoso, soporta, sobre todo durante el otoño y la primavera, hasta centenares de miles de visitantes por fin de semana, quienes se instalan en el área para practicar distintas formas de turismo ecológico. La presión ejercida por este uso es extremadamente fuerte y tiene consecuencias sobre el patrimonio cultural y natural del predio.

22 El titular por Uruguay fue el autor de este libro, siendo la contraparte francesa Patrick Paillet, especialista en arte rupestre.

El parque encierra más de mil cien sitios arqueológicos, que incluyen múltiples grabados rupestres, emplazados en pequeñas cuevas y aleros dentro del área boscosa (Bernard, 2000, 2003). En esencia, estas manifestaciones comprenden diseños geométricos hechos en su mayor parte con técnicas de abrasión lineal con instrumentos agudos sobre la roca soporte de origen calcáreo. Cubren un amplio espacio temporal, desde el Paleolítico medio hasta la Modernidad, si bien la mayoría de los diseños data del Mesolítico, hay, además, un número importante de diseños correspondientes a la Edad del Bronce.

Los sitios se conocen desde la última mitad del siglo XIX, y desde las primeras décadas del siglo XX se ha intentado que se los declare monumentos históricos para su protección. Por ello, se señalaron tempranamente los sitios con placas que indicaban su condición. Eso generó un incremento de la alteración y la destrucción de los sitios por el uso irresponsable de estos por parte de los turistas, que hicieron grafitis, fogones, intentaron arrancar trozos de pared para llevárselos, etc. Entre 1954 y 1955 se cerraron, en parte, los abrigos, mediante la construcción de pequeños muros con las rocas del lugar, a efectos de trabar el ingreso a su interior, y se retiró la señalización de que estos eran monumento histórico. La presencia de los muros, sin embargo, siguió indicando cuáles eran los lugares donde se encontraban los bienes patrimoniales y no ha evitado los daños ya mencionados.

Fotografía 46. Panel de arte rupestre alterado del Massif de Fontainebleau, Francia



Fuente: fotografía del autor.

Hoy, ante la degradación constante e incluso la desaparición definitiva de las manifestaciones, se propone que se alejen los senderos de las áreas arqueológicas y se favorezca el crecimiento de la vegetación en dichas áreas para ocultar los sitios y apartar lo más posible a los visitantes de las áreas con patrimonio cultural arqueológico. La cartelería del parque solo hace referencia a las especies vegetales, la fauna, los accidentes físicos, los lugares que pueden funcionar como miradores naturales, etc., pero omiten toda referencia a los bienes arqueológicos de la región. La folletería maneja el predio como si en el área no hubiera vestigios del pasado, a pesar de los más de mil sitios arqueológicos existentes, con alto impacto visual, que, además dan cuenta de una larga historia del lugar. Esta política fue aconsejada recientemente por el Groupe d'Études, de Recherches et de Sauvegarde de l'Art rupestre (GERSAR) ante la imposibilidad de un manejo responsable del área con un control más directo y eficaz.

Fotografía 47. Ejemplo de cerramiento de cueva con arte rupestre para evitar el vandalismo



Fuente: fotografía del autor.

En estudios de la Universidad de Oviedo, España (Forteza Pérez, 1993, p. 17), se señala que el 75% de las cuevas o sitios al aire libre con arte rupestre en España han sido cerrados mediante «puertas o verjas instaladas en las bocas de entrada o las galerías que dan acceso a los paneles decorados» debido

al deterioro que muestran. Solo el 24,5% están abiertos al público. Francisco Fortea Pérez se pregunta:

¿Convendría cerrar todo? Aunque una respuesta podría ser la afirmativa, es obvio que razones técnicas, económicas y tácticas lo harían inviable [...] La experiencia es contradictoria. Algunas dejadas abiertas se vienen manteniendo sin problemas, pero en otras fue precisamente su cierre lo que sirvió de reclamo para la actuación de incontrolados. La experiencia muestra también que es difícil hacer cierres realmente infranqueables en todos los casos por razones de impacto e incluso conservación de los que se pretende proteger. Además, no tanto la publicación científica, en si misma elemento de conservación por otras vías, como la difusión excesiva o reiterada en los medios de comunicación es un factor de riesgo, pese a que previamente se hayan ejecutado medidas protectoras. En definitiva, buena parte de la problemática pasa por la sensibilización y educación del público general [...] ¿Conviene señalar los paneles en las cuevas abiertas apelando a la conciencia cívica? Parece que, salvo casos particulares, lo mejor sería que pasaran inadvertidos (1993, p. 17).

El descubrimiento del abrigo del Mojao en Murcia, España, fue un hecho emblemático. Ante el hallazgo del panel pintado, este fue fotografiado de inmediato con los recaudos del caso. Tres días después del registro de esa singular escena de arte levantino, fue raspado, por lo que las fotografías pasaron a tener un valor fundamental. Las medidas de protección, en lo posible con el cerramiento de los sitios y un rápido y adecuado registro, son fundamentales y muchas veces la única forma de conservación posible (Ruiz, 2016, p. 15). El riesgo que experimentan los sitios con arte rupestre al ser sometidos a la visita de turistas y el alto interés que en los últimos tiempos ha adquirido como patrimonio cultural han llevado, en la última década, a la implementación de parques temáticos en las proximidades de los sitios arqueológicos emblemáticos que recrean los originales, muchas veces a través de réplicas tan exactas que aun a los expertos les resultaría difícil discernir entre uno y otro. Hay casos reconocidos, como los de Altamira, Lascaux, y también parques con alta planificación didáctica y lúdica que aportan aprendizaje, esparcimiento, diversión y entretenimiento con resultados muy positivos tanto en lo económico como en la difusión y puesta en valor del patrimonio cultural involucrado. Entre muchos otros, uno de los modelos a seguir, altamente exitoso, podría ser el parque de la Prehistoria de Tarascon-sur-Ariège, ubicado en los Pirineos medios, en el sur de Francia²³ —a tres kilómetros de Tarascón, pequeña población de corte medieval—. El parque está en el cruce del conjunto de los enclaves rupestres de la cuenca de Tarascón, que reagrupa

23 <https://www.sites-touristiques-ariege.fr/parc-de-la-prehistoire/>

varias cuevas ornamentadas y hábitats que involucran a todo el magdalenien- se y donde la mayoría de las cuevas originales, por razones de conservación, hoy están cerradas al público. El parque presenta una parte dedicada al arte prehistórico en todas sus facetas. La visita se hace con un audioguía y permite ver las pinturas, los grabados del suelo y las huellas de pasos de la gruta de Niaux que están en las partes hoy por hoy prohibidas al público gracias a proyecciones con rayos ultravioletas. También se presentan películas sobre las técnicas de la arqueología, el arte rupestre en el mundo, el arte mobiliario paleolítico y las reproducciones de piezas de arte mobiliario magdaleniense de diferentes partes del mundo y, en particular, de los sitios de la región, las cuevas de la Vache, de Bèdeilhac, del Mas d'Azil y d'Enlène.

El parque también ofrece la posibilidad de ver cómo se fabricaban las armas e instrumentos arqueológicos, de utilizar dichas réplicas en la caza de símiles de animales originarios, de descubrir sus huellas y jugar en grupo con ellas, de pintar paredes como lo hacían los antiguos ocupantes en las cuevas de la región, etc. El espacio, además, tiene salas de conferencias, un restaurante con comidas típicas y una tienda de *souvenirs*. Actualmente, es un atractivo, como otros de este tipo que podemos encontrar en distintos países, muy demandado por el público, lo que lo transforma en un recurso significativo para la comunidad y la región y, a la vez, en un medio de socialización de las investigaciones prehistóricas de particular interés para docentes, profesionales e instituciones de gobierno.

Se ha dicho que «los arqueólogos son socialmente responsables no solo de preservar el pasado, sino también de hacerlo accesible» (Jameson, 1997, p. 17). Es evidente que debemos asumir a cabalidad la responsabilidad tanto de difundir y devolver a la comunidad su patrimonio cultural, potenciándolo mediante la investigación, como de velar por su preservación. En definitiva, debemos asumir que los testimonios de las generaciones pasadas comprenden una herencia que, además de conocer, debemos proyectar desde nuestro cambiante presente hacia el futuro y, por qué no, disfrutar junto con la comunidad. En este estado de situación, supone una tarea muy difícil para nuestro medio, que, además, debe ser encarada por la Administración, el resto de las disciplinas, los empresarios y la comunidad toda. Es evidente que estamos lejos de poder garantizarles a las generaciones futuras el legado de las que nos antecedieron de manera adecuada.

Parece igual de evidente la necesidad de dar pasos urgentes hacia una valoración diferente que, en tanto seamos buenos administradores, pueda encerrar un recurso importante en función de los intereses, los gustos dominantes y las posibilidades de movilidad de buena una parte de la sociedad de nuestro tiempo. No obstante, es necesario que todos asumamos tal compromiso en la empresa, ya que la más mínima fuga puede resultar irreversible. La comunidad tiene derecho a acceder a su patrimonio, a disfrutarlo y a usarlo, pero no a costas de su futuro, porque si a algo no tenemos derecho, es a privar a los

próximos investigadores ni a la sociedad en su conjunto de él que por su mal uso. No debemos facilitar que dichos bienes pasen a integrar la infinita lista de patrimonios desaparecidos o degradados radicalmente. Estamos convencidos de que, a pesar de las numerosas canteras que en el pasado borraron para siempre la gran mayoría de los petroglifos del norte de Uruguay, si los que quedaron no hubieran pasado desapercibidos hasta hace poco tiempo, nos quedarían muchos menos aún.

Arte rupestre del norte de Uruguay: un patrimonio en alto riesgo

Debemos tener muy presente que, como ya fue mencionado, los sitios con arte rupestre son recursos culturales no renovables y muy sensibles al deterioro por su atractivo y su alta exposición. Esto hace que sea necesaria, como acabamos de ver, una planificada labor de control a efectos de evitar los riesgos existentes (Wainwright, 1995). En los hechos, los proyectos desarrollados en poco más de una década han puesto de manifiesto un valioso patrimonio cultural prehistórico, totalmente desconocido antes. Este está constituido por numerosos sitios arqueológicos que mostraban, entre otros elementos, testimonios de un sistema simbólico con miles de signos perteneciente a un sistema comunicacional prehistórico. Se trata de un patrimonio que debemos investigar, proteger, comunicar, que tiene una muy alta visibilidad, que es llamativo y curioso por las posibilidades de interpretación y reinterpretación que nos ofrece, que tiene una alta visibilidad directa y una posibilidad de alta apropiación.

Como ya se señaló, a pesar del aislamiento y el desconocimiento que presentan los numerosos sitios de la región, se han podido constatar numerosas alteraciones en los últimos tiempos que han puesto en serio riesgo el patrimonio cultural involucrado. En este escenario, y ante los casos de vandalismo consciente o inconsciente que hemos observado durante el desarrollo del proyecto en muchas áreas, la evaluación que hizo el equipo es que, en las condiciones actuales, sería por lo menos irresponsable someter dicho patrimonio al uso público en forma directa.

Por lo tanto, habrá que seguir creando conciencia sobre el valor social, cultural y económico de nuestro patrimonio si pretendemos alcanzar el compromiso necesario que minimice sus riesgos. Para ello, siguiendo las experiencias desarrolladas en otras regiones, proponemos la creación de un parque temático que reúna réplicas de los mejores petroglifos ubicados en el área y que posibilite, además, profundizar y disfrutar de forma lúdica en los más de doce mil años que anteceden a nuestra breve historia. De acuerdo a los objetivos planteados en el proyecto —avanzar en la factibilidad y en el diseño de una propuesta concreta—, el tema fue explorado en relación con distintas áreas y posibilidades. La ideal, de excelente ubicación —próxima al polo turístico de Termas del Daymán, sobre la ruta 3—, cuenta con petroglifos originales alterados por completo y ya irrecuperables (sitio SA02g01). Entendimos ese predio supone una inmejorable oportunidad de abordar la pérdida de patrimonio a causa de acciones erróneas que afectan tanto al conocimiento del pasado como a la posibilidad de su uso como recurso y convertirlo en un parque temático. Lamentablemente, por distintas razones, pero

sobre todo por la notoria falta de interés, la propuesta no ha sido tomada en consideración hasta la fecha.

La idea a desarrollar era un paseo por la prehistoria de esta parte del continente de una manera didáctica, informada, lúdica, directa, sin mucho que leer y pensada para los diferentes grupos etarios que pueden arribar al lugar, con un espacio lúdico para los visitantes de corta edad y un circuito de reflexión y conocimiento para los de mayor edad. El recorrido comienza con la llegada de los primeros pobladores a la región y llega al presente; hace un énfasis particular en el arte rupestre, por su carácter local y alto impacto visual y comunicacional. Se parte del hoy, de nuestro presente con un umbral bien marcado, para *desandar* el tiempo. Un sendero que oficia como línea del tiempo guía al visitante —con pinturas, esculturas, reconstrucción de viviendas y sitios arqueológicos emblemáticos, entre otros— por las distintas expresiones culturales, la fauna y la flora que habitaron a través del tiempo en nuestro medio. El recorrido puede utilizar guías sonoros o directos, centros de interpretación, actividades lúdicas, experiencias de talla, caza, de utilización de instrumentos prehistóricos, etc. Un guion detallado trasciende el objetivo planteado en el proyecto, aunque solo se avanzó en un boceto general que ilustrara y fundamentara la propuesta (Cabrera Pérez, 2010b, p. 69).

Desde un primer momento fue notorio el escaso interés público y privado por el proyecto. Fue ofrecido a propietarios y también a instituciones relacionadas, como el Ministerio de Turismo y las secretarías de Turismo y de Cultura de la Intendencia de Salto. El interés fue reducido y, en particular, se vio al proyecto como muy poco atractivo y, por ende, condenado al fracaso. A través de la ANII, estuvo a disposición de empresarios mediante el soporte TRAMA, sin mayor avance, salvo algunos paneles expuestos al público y alguna exposición al respecto.

En los últimos tiempos, hemos alcanzado el logro, gracias a un equipo interdisciplinario, de la instalación de un Centro de Interpretación del Arte Rupestre del Norte de Uruguay, a través de la convocatoria para la «Popularización de la Ciencia y la Tecnología 2016» (ANII-PCT-X-2016-I-132682), llevado a cabo entre 2017 y 2018 en Termas de Arapey. Fue inaugurado recientemente y ha tenido un muy buen recibimiento por parte de la comunidad. Al menos los visitantes a dicha área turística tienen la oportunidad de conocer las grafías de esos otros pobladores del territorio que hace miles de años habitaban ese mismo espacio.

Conclusión

La importancia del estudio de las representaciones rupestres descansa en el hecho que, como código de comunicación, producto de un repertorio colectivo, es conocido, difundido y socializado por los miembros de la entidad o grupo. Su estudio sistemático se hace imprescindible para una mejor comprensión de dicha sociedad, trascendiendo así su mero valor estético. Hoy se hace imprescindible profundizar en los contenidos propios de cada región, las superposiciones, sus cronologías y contextos socioculturales implícitos, a efectos de intentar definir de forma más precisa la expresión cultural en estudio. Debemos preguntarnos por los distintos procesos de «esquemización» desarrollados y cómo se articulan estos con los elementos geométricos y con los signos en las diferentes regiones en que está presente la manifestación.

Hay un hecho real e insoslayable, la coincidencia de algunos de los elementos simbólicos (diseños), en un amplio territorio que cubre buena parte de la América del Sur. Pero, como se ha señalado, suponer el mero desplazamiento mecánico de tales *signos*, sin ahondar en los procesos dinámicos, necesariamente ocurridos, es una simplificación que nos aleja de lo *humano*, de lo diverso, de la «historia» real de la región que buscamos desentrañar. Hay ambientes distintos, debe haber temporalidades diferentes, deben sumarse influencias diversas y esos son los insumos que debemos buscar y no la mera presencia/ausencia de rasgos aislados, llamémoslos *pisadas*, *huellas* o *círculos concéntricos*. No debemos perder de vista en ningún momento que recién comenzamos a desentrañar un escenario por demás complejo, del cual ignoramos prácticamente todo, que ha perdido muchos de sus rasgos definitorios y, por lo tanto, supone asomarnos a una realidad distante, borrosa, a partir de unos pocos indicios, parciales, incompletos, esquemáticos... Generalizar o simplificar en este contexto, lejos de avanzar, desenfoca la realidad.

Nuestra propuesta pasa por el exhaustivo análisis regional de los motivos y de su composición, la profundización en las posibles diacronías presentes, el análisis contextual y la comparación con los relevamientos de las áreas vecinas. El fin es profundizar en la estructuración de patrones más precisos para intentar alcanzar una mayor resolución del arte rupestre de la región Norte del territorio uruguayo y su relación con las áreas vecinas. Se han intentado relacionar los territorios rupestres del norte de Uruguay con otras manifestaciones similares, de acuerdo con el modelo originalmente formulado por Menghín y sus continuadores para la Patagonia a partir de criterios estilísticos (tecnológicos y morfológicos). Dada la ausencia de referencias cronológicas precisas, el análisis se torna sobre todo descriptivo. A pesar de ello, constituye un aporte para el conocimiento de las áreas de dispersión

de los diseños y para la elaboración de posibles modelos interpretativos más confiables en el ámbito regional. La caracterización de los motivos colabora en la profundización de los contenidos propios de la región. La información, resultado de las investigaciones arqueológicas desarrolladas en los últimos años, nos lleva a plantear que esta área, tratada como *marginal* en investigaciones anteriores, presenta un complejo desarrollo propio y similitudes lógicas con las áreas vecinas.

El esfuerzo acaba de comenzar: hay áreas enteras aún no exploradas, otras en las que es necesario ahondar y múltiples interrogantes que el propio proceso de investigación va incrementando, como ocurre siempre. La alta visibilidad de las manifestaciones rupestres y la urgencia de su identificación, dado el alto riesgo que estas corren, llevaron a un sesgo particular en las estrategias de relevamiento. Se priorizaron los sitios con petroglifos y se dejaron de lado aquellos emplazamientos donde estos están ausentes, pero que podrían guardar relación con estos. Hoy sabemos que las áreas con grabados no operan como sitio de residencia, sino que su función se relaciona básicamente con la esfera de lo simbólico. Como consecuencia, se ha generado una visión en particular endeble y parcial de la región respecto a las áreas cotidianas de vivienda. Esto hubiera sido imposible de prever al inicio de la investigación. Nuestra aspiración es, entonces, alcanzar una mayor resolución del sistema social en estudio, que incluye lo simbólico, pero necesariamente lo trasciende. Por encima de todas las aspiraciones que hoy podemos manejar, debemos de ser conscientes de que todas las posibilidades futuras pasan por el respeto y la conservación del legado que encierra el territorio, de todos los que antes que nosotros, lo habitaron. Si eliminamos o alteramos los testimonios remanentes, incluyendo nuestro tema de investigación, poco podremos saber sobre su pasado. Esta es una tarea difícil en el mundo en el que nos tocó vivir, pero encierra un compromiso fundamental e irrenunciable.

Bibliografía

- ALBORNOZ RAMOS, L., PONCE VARGAS, R., y HENRÍQUEZ ORELLANA, D. (2014). Mitificación y sacralización de montañas y lagunas como estrategia de control territorial de los antiguos grabadores de arte rupestre guaiquivilo de la provincia de Linares. Centro sur de Chile. *ArqueoWeb*, 15, 18-24.
- ALCOLEA, J., y BALBÍN, R. (2006). Siega Verde y el arte paleolítico al aire libre del interior peninsular. En G. DELIBES DE CASTRO y F. DÍEZ MARTÍN (Eds.), *El Paleolítico superior en la Meseta Norte española* (pp. 41-74). Valladolid: Universidad de Valladolid-Fundación Duques de Soria.
- ALCOLEA, J., y BALBÍN, R. (2012). El arte rupestre paleolítico del interior peninsular. En I. ESCOBAR y B. RODRÍGUEZ, *Arte Sin Artistas. Una Mirada al Paleolítico* (pp. 187-207). Alcalá de Henares: Museo Arqueológico de la Comunidad de Madrid.
- ALONSO IBÁÑEZ, M. R. (1992). *El patrimonio histórico. Destino público y valor cultural*. Madrid: Universidad de Oviedo-Editorial Civitas.
- ÁLVAREZ LARRAIN, A. (2012). El arte rupestre como geosigno del paisaje (Valle de Yocavil, Catamarca, Argentina). *Comechingonia*, 16(2), 55-74. Recuperado de <http://www.scielo.org.ar/pdf/come/v16n2/v16n2a04.pdf>
- AMEGHINO, F. (1877). *Noticias sobre antigüedades indias en la Banda Oriental*. Mercedes: Imprenta de la Aspiración.
- ARAÚJO, O. (1900). *Diccionario geográfico del Uruguay*. Montevideo: Imprenta Artística de Dornaleche y Reyes.
- (1911). *Historia de los charrúas y demás tribus indígenas del Uruguay*. Montevideo: Cervantes.
- (1913). *Tierra uruguaya: Descripción geográfica de la República Oriental del Uruguay*. Montevideo: La Nación.
- ARENAS, M. A., y MARTÍNEZ, J. L. (2009). Construyendo nuevas imágenes sobre los otros en el arte rupestre andino colonial. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (13), 17-36. Recuperado de http://www.antropologiavisual.cl/sites/default/files/arenas_martinez.pdf
- ARENAS, M. A., y ODONE, M. C. (2016). Despliegues visuales en instalaciones religiosas de los andes del sur. Una reflexión desde el arte rupestre colonial y la etnohistoria. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 21(1).
- ARKUSH, E. (2014). Soldados históricos en un panel de arte rupestre, Puno, Perú: Los caudillos del siglo XIX y el comentario político andino. *Chungara*, 46(4), 585-605. Recuperado de https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So717-73562014000400004
- ARNOLD, B., y HASSMANN, H. (1995). Archaeology in Nazi Germany: The Legacy of the Faustian Bargain. En P. KOHL y C. FAWCETT (Eds.), *Nationalism Politics and the Practice of Archaeology* (pp. 70-81). Cambridge: Cambridge University Press.
- ASCHERO, C. (1997). De cómo interactúan emplazamientos, conjuntos y temas. *Revista del Historia Natural de San Rafael*, 13(1), 17-28.
- (1998). Arte y arqueología: Una visión desde la Puna Argentina. *Chungara*, 28(1 y 2), 175-197. Recuperado de http://www.chungara.cl/Vols/1996/Vol28-1-2/Arte_y_Arqueologia_una_vision_de_la_puna_argentina.pdf
- (2000a). Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña. En M. M. PODESTÁ y M. de HOYOS (Eds.), *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina* (pp. 15-44). Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.

- ASCHERO, C. (2000b). El poblamiento del territorio. En M. N. TARRAGO (Ed.), *Nueva Historia Argentina. Volumen I. Los pueblos originarios y la conquista* (pp. 17-60). Buenos Aires: Sudamericana.
- AUSTRAL, A. (1977). Arqueología de urgencia en el Yacimiento de Bañadero. Departamento de Salto. Uruguay. En *Seminario sobre Medio Ambiente y Represas* (Vol. 2, pp. 3-20). Montevideo: OEA-Facultad de Humanidades y Ciencias.
- AUSTRALIAN HERITAGE COMMISSION (1998). *Protecting Local Heritage Places. A Guide for Communities*. Canberra: Australian Heritage Commission.
- BAHN, P. (2016a). *Images of the Ice Age*. Londres: Oxford University Press.
- (2016b). New developments in Pleistocene Art. 2010-2014. En P. BAHN, N. FRANKLIN, M. STRECKER y E. DEVLET (Eds.), *Rock Art Studies: News of the World* (Vol. V, pp. 1-17). Oxford: Archaeopress.
- BALBÍN, R. (2004). Los cazadores de la Cantabria glacial y su expresión gráfica. En P. ARIAS y R. ONTAÑÓN (Eds.), *La materia del lenguaje prehistórico. El arte mueble paleolítico de Cantabria en su contexto* (pp. 23-36). Santander: Gobierno de Cantabria, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte.
- BALBÍN, R., y ALCOLEA, J. J. (1999). Vie quotidienne et vie religieuse. Les sanctuaires dans l'art paléolithique. *L'Anthropologie*, 103(1), 23-49.
- BALBÍN, R., BUENO P., y ALCOLEA, J. J. (2012). Técnicas, estilo y cronología en el arte paleolítico del sur de Europa: cuevas y aire libre. En M. de J. SANCHES (Coord.), *1.ª Mesa-Redonda. Artes Rupestres da Pré-história e da Proto-história: paradigmas e metodologias de registo* (pp.105-124). Porto: Universidad de Porto.
- BALLART, J. (1997). *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Barcelona: Editorial Ariel.
- BARRIÈRE, C., CARAYON, M., ABADIE, M., y GALOFRÉ, M. (1986). Lexique d'art préhistorique. *Travaux de l'Institut d'Art Préhistorique*, 28, 163-208.
- BASTIAN, F., y ALABOUVETTE, C. (2009). Lights and shadows on the conservation of a rock art cave: The case of Lascaux Cave. *International Journal of Speleology*, 38(1), 55-60. Recuperado de <https://digitalcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1156&context=ijs>
- BENDER, B. (Ed.) (1993). *Landscape: Politics and Perspectives*. Oxford: Routledge.
- BERNARD, A. (2000). L'art rupestre de Fontainebleau: actualité de la recherche. *Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques*, 125, 169-181.
- (2003). *L'art rupestre en Essonne: un patrimoine archéologique original et méconnu*. Evry: Conseil général de l'Essone.
- BINFORD, L. (1972). *An Archaeological Perspective*. Nueva York: Seminar Press.
- (1979). Organization and Formation Process: Looking at Curated Technologies. *Journal of Anthropological Research*, 35(3), 255-273.
- (1988). En busca del pasado. Barcelona: Editorial Crítica.
- BLASER, M. (2009). Ontología política un programa de caza sustentable. *Red de Antropologías del Mundo*, (4), 82-109.
- BOSCHIN DE BERGALLO, A. (1994). *Recreación y medio ambiente. Capacidad de Soporte*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- BOSCHÍN, M. T. (1991). Arqueología: categorías, conceptos y unidades de análisis. *Boletín de Antropología Americana*, 24, 79-109.
- (1994). Arte rupestre patagónico: problemas no resueltos y propuestas para su discusión. *Anuario del IEHS*, 9, 323-354. Recuperado de t.ly/mwqA
- (2009). *Tierra de hechiceros. Arte indígena de Patagonia septentrional Argentina*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- BOSCHÍN, M. T., y LLAMAZARES A. M. (1992). Arte rupestre de la Patagonia. Las imágenes de la continuidad. *Ciencia Hoy*, 3(17).
- BÓRMIDA, M. (1964a). Las industrias líticas precerámicas del Arroyo Catalán Chico y del Río Cuareim. *Revista di Scienze Preistoriche*, (19), 195-232.

- BÓRMIDA, M. (1964b). El cuareimense. *Homenaje a Márquez Miranda*. Madrid: Universidades de Madrid y Sevilla.
- BRADLEY, R. (2000). *An Archaeology of Natural Places*. Londres: Routledge.
- (2009). Nuevas reflexiones sobre el arte rupestre de Inglaterra, Gales y Escocia. En R. BALBÍN, P. BUENO, R. GONZÁLEZ ANTON y R. DEL ARCO (Eds.), *Grabados rupestres de la fachada atlántica europea y africana* (pp. 13-25). Oxford: British Archaeological Report Series.
- (2014). *The Past in Prehistoric Societies*. Londres: Routledge.
- BREUIL, H. (1903). Les Fouilles de la Grotte Mas d'Azil. *Bulletin Archéologique*, 434-435.
- (1952). *Four Hundred Centuries of Cave Art*. Montignac: Centre d'Études Documentation Préhistoriques.
- BROCHADO, J., y SCHMITZ P. (1972-1973). Aleros y cuevas con petroglifos e industria lítica de la escarpa del planalto meridional, en Río Grande do Sul. *Anales de Arqueología y Tecnología*, (17-18), 39-66.
- (1976). Petroglifos do estilo de pisadas no Rio Grande do Sul. *Revista de Estudos Ibero-Americanos*, 2(1), 93-146. Recuperado de <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/36217>
- BUENO, P. (2008). Espacios decorados al aire libre del occidente peninsular. Territorios tradicionales de cazadores-recolectores y de productores. En R. BALBÍN (Ed.), *Arte prehistórico al aire libre en el sur de Europa* (pp. 323-345). Valladolid: Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo.
- y BALBÍN, R. (2000). Art mégalithiques art en plein air. Approches de la définition du territoire pour les groupes producteurs de la Péninsule Ibérique. *L'Anthropologie*, 104(3), 427-458.
- (2001a). La grafía megalítica como factor para la definición del territorio. *Arkeos*, (10), 129-178.
- (2001b). Le sacré et le profane: notes pour l'interprétation des graphies préhistoriques péninsulaires. *Revue Archéologique de l'Ouest*, (9), 141-148.
- (2009). Marcadores gráficos y territorios tradicionales en la prehistoria de la península ibérica. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada*, 19, 65-100. <https://doi.org/10.30827/cpag.v19i0.185>
- y ALCOLEA, J. J. (2003). Prehistoria del lenguaje en las sociedades cazadoras y productoras del sur de Europa. En R. BALBÍN y P. BUENO (Eds.), *El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI* (pp. 13-22). Ribadesella: Asociación Cultural de Amigos de Ribadesella.
- BUENO, P., BALBÍN R., y BARROSO, R. (2009). Análisis de las grafías megalíticas de los dólmenes de Antequera y su entorno. En B. RUIZ (Coord.), *Dólmenes de Antequera: tutela y valorización hoy* (pp. 186-197). Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- BUENO, P., LINARES J. A., BALBÍN, R., y BARROSO R. (Eds.) (2018). *Símbolos de la muerte en la prehistoria reciente del sur de Europa: El Domen de Soto, Huekva. España*. Sevilla: Consejería de Cultura.
- CABRERA PÉREZ, L. (1988). *Panorama retrospectivo y situación actual de la arqueología uruguayo*. Montevideo: FHCE, Universidad de la República.
- (1999). Explotación ganadera guaraní-misionera en el territorio de la Banda Oriental. En C. DIEZ (Ed.), *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina* (Tomo II, pp. 155-162). La Plata: Universidad de La Plata-Museo de La Plata.
- (2004). Marcos teóricos y criterios dominantes en las tipologías líticas uruguayas. En G. POLITIS y R. D. PERETTI (Eds.), *Teoría arqueológica en América del Sur* (pp. 185-196). Buenos Aires: UNICEN.
- CABRERA PÉREZ, L. (2008). Petroglifos en el Uruguay. *Tëfros*, 6(2), 1-11. Recuperado de <http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/tefros/article/view/183>

- CABRERA PÉREZ, L. (2010a). Patrimonio Cultural y Turismo: ¿Socios o enemigos? En Rossana CAMPODONICO (Comp.), *4.º Congreso Latinoamericano de Investigación Turística*. Montevideo: FHCE, Universidad de la República.
- (2010b). Informe Proyecto ANIFCE-263. Petroglifos del departamento de Salto: investigación y diseño de un parque arqueológico. *Anuario de Arqueología* 2010, 12-146. Recuperado de <http://anuarioarqueologia.fhuce.edu.uy/images/ediciones/ANUARIO%202010.pdf>
- (2011). *Patrimonio y Arqueología en la región platense*. Montevideo: CSIC, Universidad de la República.
- (2012). Arte Rupestre temprano en el Norte del Uruguay. En J. CLOTTES (Dir.), *L'art pléistocène dans le monde. Actes du Congrès IFRAO. Tarascon-sur-Ariège 2010* (número especial del *Bulletin de la Société Préhistorique*, LXV-LXVI [CD]. Foix: IFRAO.
- (2013a). Mapa de las estancias que tenían los pueblos misioneros al oriente del Río Uruguay. *Tefros*, 11(1-2). Recuperado de <http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/tefros/article/view/256>
- (2013b). Gestión e investigación del Patrimonio Arqueológico Prehistórico (arte rupestre), de la región Norte de Uruguay. *Anuario de Arqueología* 2013, 5-118. Recuperado de <http://anuarioarqueologia.fhuce.edu.uy/images/ediciones/ANUARIO%20DE%20ARQUEOLOG%C3%8DA%202013.pdf>
- (2014). Arte Rupestre de la Región Norte del Uruguay. *Arqueología Ibero-Americana e Transatlántica. Arqueología, Sociedade e Território* (pp. 165-181). Criciúma: Habilis Press Editora.
- (2015a). El Registro Arqueológico: El eterno palimpsesto de la experiencia humana... En M. T. DE HARO, A. M. ROCCHIETTI, A. RUNCIO, M. V. FERNÁNDEZ y O. HERNÁNDEZ DE LARA (Comps.), *América Latina. La cultura en contexto: antropología, arqueología y patrimonio* (pp. 45-67). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Superior del Profesorado Dr. Joaquín V. González.
- (2015b). Paleoarte en la región norte de Uruguay: su relación con las áreas vecinas. En H. COLLADO GIRALDO y J. GARCÍA ARRANZ (Eds.), *XIX International Rock Art Conference IFRAO 2015* [DVD]. Tomar: IFRAO.
- (2019a). Nuevos territorios rupestres: los petroglifos del norte de Uruguay. *Sociedades de Paisajes Áridos y Semi-Áridos*, XII(1-2), 43-64. Recuperado de <http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/spas/article/view/815>
- (2019b). Manifestaciones rupestres de la región Norte de Uruguay. Resultados de las investigaciones en curso y controversias teórico-metodológicas. *Sociedades de Paisajes Áridos y Semi-Áridos*, XII(1-2), 198-217. Recuperado de <http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/spas/article/view/822>
- (2020). Contenidos simbólicos y técnicas de grabado en las manifestaciones rupestre del norte uruguayo. Un abordaje desde la Arqueología. *Anuario de Arqueología*. (En prensa.)
- (2021). New Rock art Territories in Northern Uruguay (2015-2019). En P. BAHN, N. FRANKLIN y M. STRECKER (Eds.), *Rock Art Studies: News of the World VI* (pp. 314-323). Oxford: Archaeopress.
- (2023). Nuevos territorios rupestres en el Norte de Uruguay. En A. L. GALICIA y L. A. MARTOS LÓPEZ (Eds.), *Territorios Rupestres en América Latina* (pp. 229-255). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- CABRERA PÉREZ, L., y BUENO, P., (2020). Biographies in Stone: Colonial Rock Art in Northern Uruguay. *Rock Art Research*, 37(2), 123-136.
- CABRERA PÉREZ, L., y CURBELO, C. (1992). Patrimonio y arqueología: Hacia el reconocimiento de un pasado olvidado. En G. POLITIS, *Arqueología en América Latina Hoy* (pp. 45-56). Bogotá: Biblioteca Banco Popular de Colombia.

- CABRERA PÉREZ, L., y FLORINES PENA, A. (2015). Pinturas y grabados rupestres del Uruguay: una actualización y revisión crítica. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Series Especiales*, 2(4), 229-250.
- CABRERA PÉREZ, L., y GAZZÁN, N. (2015). Nuevas líneas interpretativas en torno a las «Piedras Grabadas» de Salto Grande, río Uruguay Medio. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Series Especiales*, 2(4), 266-286.
- CABRERA PÉREZ, L., GAZZÁN, N., y MAROZZI, Ó. (2016). Técnicas e instrumentos de grabados de los petroglifos del norte de Uruguay. En F. OLIVA, A. ROCCHIETTI y F. SOLOMITA (Eds.), *Imágenes rupestres: lugares y regiones* (pp. 569-578). Rosario: UNR.
- CARBAJAL, R. (1968, agosto 11). Hallazgo arqueológico en Yapeyú, Corrientes. *La Prensa*.
- CARTAJENA, I., y NÚÑEZ, L. (2006). Purilacti: arte rupestre y tráfico de caravanas en la cuenca del Salar de Atacama (Norte de Chile). En D. FIORE y M. M. PODESTÁ (Eds.), *Tramas en la Piedra. Producción y uso del arte rupestre* (pp. 221-235). Buenos Aires: AÍNA-WAC-Sociedad Argentina de Antropología.
- CASTELLANOS, A. (1974). *Uruguay: Monumentos históricos y arqueológicos*. Ciudad de México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- CARDEN, N. (2008). *Imágenes a través del tiempo. Arte rupestre y construcción social del paisaje en la Meseta Central de Santa Cruz*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- CENTRO DE ESTUDIOS ARQUEOLÓGICOS (1977). Investigaciones arqueológicas en el Área de Salto Grande: Tres primeros radiocarbonos. En *V Encuentro de Arqueología del Litoral* (pp. 67-88). Fray Bentos: Museo Municipal de Historia Natural de Río Negro.
- CIFUENTES, M. (1992). *Determinación de la capacidad de carga turística en áreas protegidas. Programa de Manejo Integrado de Recursos Naturales*. Buenos Aires: S. e.
- CIGLIANO, E. (1961). Tres nuevas placas grabadas de Patagonia. *Revista del Museo de la Plata*, 20(75), 21-44.
- CLEERE, H. (1989). Introduction: The Rationale of Archaeological Heritage Management. En H. CLEERE (Ed.), *Archaeological Heritage Management in the Modern World* (pp. 1-19). Londres: Unwin Hyman.
- CLOTTES, J. (1996). Recent Studies on Paleolithic Art. *Cambridge Archaeological Journal*, 6(2), 179-189.
- CLOTTES J. y LEWIS-WILLIAMS, D. (1996). Les Chamanes de la Préhistoire. Transe et Magie dans les Grottes Ornées Points Histoire. París: Seuil.
- COLLINS, M. (1992). Una propuesta conductual para el estudio de la arqueología Lítica. *Etnia* 36-37, 49-65.
- CONSENS, M. (1975). Cien años de arqueología rupestre en el Uruguay. *Actas del IV Congreso Uruguayo de Arqueología*. Melo: S. e.
- (1977). Fundamentos para la aplicación de técnicas documentales en la investigación del arte rupestre. *Actas del V Encuentro de Arqueología del Litoral*, pp. 145-152. Fray Bentos: S. e.
- (1985). Arte rupestre en el Uruguay. Estado actual de las investigaciones arqueológicas en el Uruguay (parte 1). *Centro de Estudios Arqueológicos*, (3), 62-72.
- (1986). Situación actual de la prehistoria uruguaya. *Hoy es Historia*, III(15), 80-94.
- (1987). Metodología y técnicas: un aporte del Uruguay. *Actas de las Primeras Jornadas de Ciencias Antropológicas*, pp. 87-94. Montevideo: S. e.
- CONSENS, M. (1989a). Arte rupestre y mobiliario. En A. BARRIOS PINTOS (Ed.), *De los aborígenes cazadores al tiempo presente* (pp. 18-24). Montevideo: MEC.

- CONSENS, M. (1989b). Sobre función, uso y producción simbólica: apuntes metodológicos. Precirculados de la publicación *Actas del Simposio el Arte Rupestre en la Arqueología Contemporánea*. Buenos Aires: S. e.
- (1995a). Rock Art Sites of Southeastern South America. *Rock Art Studies in the Americas. Oxbow Monograph*, 45, 151-163.
- (1995b). Evaluación de un sitio con grabados rupestres H.T.A. CRI. Colonia Rubio, Salto. Uruguay. En M. CONSENS, J. M. LÓPEZ, C. CURBUUELO (Eds.), *Arqueología en el Uruguay. VIII Congreso Nacional Arqueología Uruguaya* (pp. 172-181). Montevideo: Banco Comercial.
- (1995c). Entre Niveles y Escalas: relaciones desatendidas. *Anais VIII Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira*, 1(1), 429-443.
- (1998). Nueva aproximación al arte rupestre de la Cuenca del Río de la Plata. En *Boletín de la SLARB*, 1(2), 18-25.
- (2007). *Arte prehistórico en Uruguay*. Montevideo: Torre del Vigía Ediciones.
- y BESPALI, Y. (1976). Grupo Pictográfico de la Localidad Rupestre Chamangá (Dpto. de Flores). *Actas del V Congreso Uruguayo de Arqueología*. Atlántida: S. e.
- (1977). Vinculaciones estilísticas entre el Arte Rupestre del Uruguay y la Patagonia. *Actas y Memorias del IV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, 1(4), 27-36.
- (1981). La localidad rupestre de Chamangá (Depto. de Flores). *Comunicaciones Antropológicas del Museo de Historia Natural de Montevideo*, 1(9), 1-17.
- CONSENS M., y CASTELLANO, A. (1995). Aspectos formales de la clasificación arqueológica: un aporte del arte rupestre. En M. CONSENS, J. M. LÓPEZ, C. CURBUUELO (Eds.), *Arqueología en el Uruguay. VIII Congreso Nacional Arqueología Uruguaya* (pp. 131-141). Montevideo: Banco Comercial.
- CONSENS, M., y SEDA, P. (1990). Fases, Estilos e Tradições na Arte Rupestre do Brasil: A incomunicabilidade científica. *Revista do CEPA*, 17(20), 33-58.
- CRIADO BOADO, F. (1993). Visibilidad e interpretación del registro arqueológico. *Trabajos de Prehistoria*, 50, 39-56. <https://doi.org/10.3989/tp.1993.v50.i0.488>
- (1999). *Del terreno al espacio: planteamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje*. Galicia: Universidad de Santiago de Compostela. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10261/5698>
- CONKEY, M., y HASTORF, C. (Eds.) (1993). *The Uses of Style in Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CURBELO, C. (2004). Reflexiones sobre el desarrollo del pensamiento teórico en la arqueología uruguaya. En G. POLITIS y R. D. PERETTI (Eds.), *Teoría arqueológica en América del Sur* (pp. 259-279). Buenos Aires: UNICEN.
- CHMYZ, I. (1966). Terminología arqueológica brasileira para a cerâmica. En *Manuais de Arqueologia*, 1(1). Curitiba: UFP.
- DAVIDSON, I. (1997). The Power of Pictures. En M. CONKEY *et al.* (Eds.), *Beyond Art. Pleistocene Image and Symbol Memoirs of the California Academy of Sciences*, (vol. 23, pp. 125-159). San Francisco: California Academy of Sciences.
- DE LA CADENA, M. (2010). Indigenous cosmopolitics in the Andes: conceptual reflections beyond «politics». *Cultural Anthropology*, 25(2), 334-370. Recuperado de <https://www.humanities.uci.edu/sites/default/files/document/cadena.pdf>
- D'ERRICO, F. (1991). Microscopic and Statistical Criteria for the Identification of Prehistoric Systems of Notation. *Rock Art Research*, 8, 83-93.
- DE FREITAS, C., y FIGUEIRA, J. J. (1953). Pictografías en el territorio uruguayo. *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología*, XII, 89-213.
- DE MAHIEU, J. M. (1972). *Las inscripciones rúnicas precolombinas del Paraguay*. Buenos Aires: Instituto de Ciencias del Hombre.
- DE MAHIEU, J. M. (1975). *Las inscripciones rúnicas precolombinas del Paraguay*. (Complemento: Cerro Guazu). Buenos Aires: Instituto de Ciencias del Hombre.

- DEL SOLAR, C., y HOSTING, R. (2006). Litograbados indígenas en la arquitectura colonial del departamento del Cusco, Perú. *Rupestreweb*. Recuperado de <http://www.rupestreweb.info/litograbados1.html>
- DESCOLA, P. (2013). *Más allá de la naturaleza y la cultura*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- DÍAS, L. F. (2018). Da dimensão terapêutica da atividade xamânica. *Tellus*, 18(35), 35-58. <https://doi.org/10.20435/tellus.v18i35.473>
- DÍAZ, A., y J. BAEZA. (1977). Salvataje Arqueológico en el área de embalse de la represa «Salto Grande» (Uruguay). En *Seminario sobre Medio Ambiente y Represas* (Vol. 2, pp. 113-127). Montevideo: OEA-Facultad de Humanidades y Ciencias.
- DOBRES, M., y HOFFMAN C. R. (Eds.) (1999). *The Social Dynamics of Technology: Practice, Politics, and World Views*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- DRAGOSKY, G., y KUSCH, F. (1998). Los suplicantes del Alamito, una aproximación desde la arqueología y la historia del arte. *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 9, 73-78.
- DREYFUS, H. L. (2002 [1991]). *Ser-en-el-Mundo: Comentario a la División I de Ser y Tiempo de Martin Heidegger*. Santiago de Chile: Editorial Cuatro Vientos.
- DUVIOLS, P. (1977). La destrucción de las religiones andinas (durante la Conquista y la Colonia). Ciudad de México: UNAM.
- (2003). *Procesos y visitas de idolatrias. Cajatambo, siglo XVII*. Lima: Universidad Católica del Perú. Recuperado de <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/181909>
- ENCINAS, L. (2014). Las manifestaciones gráfico-rupestres del encuentro de dos mundos en el norte de México. *Rupestreweb*. Recuperado de <http://www.rupestreweb.info/dosmundosgraficorupestres.html>
- ESCOBAR, A. (2010). *Territorios de la diferencia: lugar, movimientos, vidas, redes*. Popayán: Envión Editores.
- FÁBREGAS VALCARCE, R. (2001). *Los petroglifos y su contexto: Un ejemplo de la Galicia Meridional*. Vigo: Instituto de Estudios Vigueles.
- FAIRÉN, S. (2002-2003). Visibilidad y percepción del entorno. Análisis de la distribución de arte rupestre esquemático mediante sistemas de información geográfica. *Lucentum*, XXI-XXII, 27-42. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10045/4550>
- FATÁS, P., y LASHERAS, J. A. (2015). Grabados de pisadas en Cerro Guasú (Departamento de Amambay, Paraguay). En H. COLLADO GIRALDO y J. GARCÍA ARRANZ (Eds.), *XIX International Rock Art Conference IFRAO 2015* [DVD]. Tomar: IFRAO.
- FEMENÍAS, J. (1985). Las piedras grabadas de la región de Salto Grande (Uruguay y Argentina). *I Comunicaciones Antropológicas del Museo de Historia Natural de Montevideo*, 11(11), 1-34.
- (1987). Las piedras grabadas de la región de Salto Grande (Uruguay Argentina). *II Comunicaciones Antropológicas del Museo de Historia Natural de Montevideo*, 11(12), 1-15.
- , BAEZA, J., y FLORINES, A. (2004). Los petroglifos de Barriga Negra. Grabados al Sur del Río Negro (Uruguay). En L. BEOVIDE, I. BARRETO y C. CURBELO (Eds.), *La Arqueología uruguaya ante los desafíos del Nuevo Siglo. X Congreso Uruguayo de Arqueología*. La Plata: S. e.
- FERNÁNDEZ DISTEL, A. A. (2010). Arte Rupestre soslayado: Los grabados coloniales de Laguna Colorada, 8 Hermanos (Jujuy, Argentina). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, xxxv, 85-97. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/20922>
- Fernández, J. (1997). El arte ornamental en Patagonia. *Bulletí de la Reial Academia de Belles Arts de Sant Jordi*, XI, 211-268. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2551400>

- FERNÁNDEZ, S. (2009). Bases conceptuales y metodológicas de los modelos predictivos en arqueología. En S. FERNÁNDEZ CACHO y J. M. RODRIGO CÁMARA (Eds.), *MAPA. Modelo Andaluz de Predicción Arqueológica* (pp. 8-32). Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Recuperado de <https://www.juntadeandalucia.es/servicios/publicaciones/detalle/78712.html#toc-documentos-adjuntos>
- FIGUEIRA, J. H. (1892). *Los primitivos habitantes del Uruguay. El Uruguay en la exposición histórico-americana de Madrid*. Montevideo: Imprenta Artística de Dornaleche y Reyes.
- FIGUEIRA, J. J. (1955). La pictografía del Cerro Pan de Azúcar en el departamento de Maldonado (República Oriental del Uruguay). *Separata do XXXI Congreso Internacional de Americanistas*, pp. 627-633.
- (1956). El petroglifo de la costa del río Cuareim, en el Dpto. de Artigas (Rca. Oriental del Uruguay). *Proceedings of the Thirty-second International Congress of Americanists* (pp. 382-387). Copenhagen: Munksgaard.
- (1965). *Los testimonios de la prehistoria indígena. Álbum Durazno. La Tierra-El Hombre. Revelación y Destino*. Montevideo: S. e.
- (1968). *El arte rupestre indígena en la costa del Cuareim. Artigas. La tierra. El hombre. Revelación y Destino*. Montevideo: Minas: S. e.
- (1972). Pictografías o Petroglifos en el Territorio Uruguayo. *Almanaque del Banco de Seguros del Estado*, 57, 74-81.
- FIGUERIDO, R. (1904). *El centenario de Trinidad*. Montevideo: Imprenta Dornaleche y Reyes.
- FIGURE, D. (1996). El arte rupestre como producto complejo de procesos ideológicos y económicos: una propuesta de análisis. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología*, (9), 239-259. <https://doi.org/10.5944/etfi.9.1996.4636>
- FIGURE, D. (2011). Materialidad visual y arqueología de la imagen. Perspectivas conceptuales y propuestas metodológicas desde el sur de Sudamérica. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 16(2), 101-119.
- FOUCAULT, M. (1992). *Microfísica del Poder*. Barcelona: Ediciones de La Piqueta.
- FLOOD, J. (1997). *Rock Art of the Dreamtime, Images of Ancient Australia*. Sydney: Harper Collins.
- FLORINES, A. (2001). *Proyecto Arqueológico de la Localidad Rupestre del A° Chamangá (Flores)* (Informe Final, abril 2000-junio 2001). Montevideo: Conicyt-FHCE, Universidad de la República-MNHNA.
- (2002). *Proyecto Arqueológico de la Localidad Rupestre del A° Chamangá (Flores)* (Informe Final, junio 2001-julio 2002). Montevideo: CSIC, Universidad de la República.
- (2004). Relevamiento Arqueológico de la localidad rupestre del A° Chamangá, Flores. En *Actas del X Congreso Nacional de Arqueología. La arqueología uruguaya ante los desafíos del nuevo siglo*.
- y YELICICH R. (2019). Aplicación de modelos digitales tridimensionales (escáner 3D) para la documentación de sitios con Grabados Rupestres. Estudio de caso en el departamento de Salto (Uruguay). *Sociedades de Paisajes Áridos y Semiáridos*, 12(1-2), 293-307. Recuperado de <http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/spas/article/view/827>
- FORTEA PÉREZ, J. (1993). *La situación actual: Protección y Conservación*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- GAMBLE, C. (1990). *El poblamiento paleolítico de Europa*. Barcelona: Editorial Crítica.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1987). ¿Quiénes usan el patrimonio? Políticas culturales y participación social. *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, (15), 11-24.
- GARCÍA SAN JUAN, L. 2005. *Introducción al reconocimiento y análisis arqueológico del territorio*. Barcelona: Ariel.

- GAZZÁN, N. (2010). Análisis funcional de instrumentos de arenisca silicificada. Estudio de caso, sitio arqueológico CD8go1, departamento de Salto. *Anuario de Arqueología* 2010, 276-300. Recuperado de <http://www.anuarioarqueologia.fluce.edu.uy/images/ediciones/ANUARIO%202010.pdf>
- (2013). Análisis lítico del Componente Bañadero A, sitio Y-62. Una aproximación a las «piedras grabadas» de Salto Grande. *Anuario de Arqueología* 2013, 239-271. Recuperado de <http://www.anuarioarqueologia.fluce.edu.uy/images/ediciones/ANUARIO%20DE%20ARQUEOLOGIA%202013.pdf>
- GONZÁLEZ, A. (2007). *Arte precolombino de la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Filmediciones Valero.
- GONZÁLEZ, P. (2016). La tradición de arte chamánico Shipibo-Conibo (Amazonía peruana) y su relación con la cultura Diaguita chilena. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 21(1), 27-47. Recuperado de https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So718-68942016000100003
- GODING, F. W. (1912). *Impresiones de la República del Uruguay en el siglo veinte*. Londres: S. e.
- GRADÍN, C. (1970). Pictographs and petroglyphs in Argentina a preliminary report. *Actes du symposium international de l'art préhistorique. Valcamonica Symposium* (pp. 423-441). Capo di Ponte: S.e.
- (1978). Algunos aspectos del análisis de las manifestaciones rupestres. *Revista del Museo Provincial. Arqueología* (Tomo 1). Neuquén: S. e.
- (1988). Caracterización de las tendencias estilísticas del arte rupestre de la Patagonia (provincias de Río Negro, Chubut y Santa Cruz, República Argentina). Nuevos estudios del arte rupestre argentino. En: *Contribuciones al estudio del arte sudamericano. Boletín de la SIARB*, 2, 54-67.
- (1990). Arqueología y arte rupestre de los cazadores de la Patagonia. En J. Roberto Bárcenas (Ed.), *Culturas indígenas de la Patagonia* (37-61). Madrid, España: Quinto Centenario.
- (1999). Sobre las tendencias del arte rupestre de Patagonia argentina. *Segundas Jornadas de Investigadores en Arqueología y Etnohistoria del Centro-Oeste del País*, 85-99.
- y ORTIZ, P. R. (2000). Hallazgo de los primeros grabados rupestres en la provincia de Misiones. En M. M. PODESTÁ y M. de HOYOS (Eds.) *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina* (pp. 11-14). Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- GROENEN, M. (2000). *Sombra y luz en el arte paleolítico*. Barcelona: Editorial Ariel.
- GUIDON, N. (1977). Resultados preliminares de la Misión de Rescate Arqueológico de Salto Grande- Campaña 1977. En *V Encuentro de Arqueología del Litoral* (pp. 189-200). Fray Bentos: Museo Municipal de Historia Natural de Río Negro.
- (1979). Le sauvatage archéologique de Salto Grande. *La Recherche*. 10(99), 400-402.
- GUINZBURG, C. (2013). *Mitos, emblemas e indicios*. Buenos Aires: Prometeo.
- HEYD, T. (2003-2004). Estética del arte rupestre: Trazo en la roca, marca del espíritu, ventana al paisaje. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología*, (16-17), 213-230. <https://doi.org/10.5944/etfi.16-17.2003.4756>
- HOBBSAWM, E., y RANGER, T. (Eds.) (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HODGSON, D., y HELVENSTON, P. A. (2007). The neuropsychological basis of rock art: hyperimagery and its significance for understanding the archaeological record. En K. HARDY (Ed.), *Archaeological Invisibility and Forgotten Knowledge* (pp. 172-179). Oxford: Archaeopress.

- HOLBRAAD, M. (2007). The power of powder: multiplicity and motion in the divinatory cosmology of Cuban Ifá (or *mana*, again). En A. HENARE, M. HOLBRAAD y S. WASTELL (Eds.), *Thinking Through Things. Theorising Artefacts Ethnographically* (pp. 189-226). Nueva York: Routledge.
- HOSTNIG, R. (2003). *Arte rupestre del Perú. Inventario nacional*. Lima: Concytec-Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- (2004). Arte rupestre indígena y religioso de épocas postcolombinas en la provincia de Espinar (Cusco). En R. HOSTING, M. STRECKER, J. GUFFROY (Eds.), *Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre*. Cusco: IFEA.
- HOSTNIG, R. (2007). Arte rupestre post-colombino en una provincia alta del Cusco, Perú. *Rupestreweb*. Recuperado de <http://www.rupestreweb.info/postcolom.html>
- INGOLD, T. (2000). *The perception of the Environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. Londres: Routledge.
- INGOLD, T. (2006). Rethinking the animate, re-animating thought. *Ethnos*, 71(1), 9-20. <https://doi.org/10.1080/00141840600603111>
- KOHL, I, y FAWCETT, C. (Eds.) (1995). *Nationalism, Politics and the Practice of Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KOHLER, T, y PARKER, S. (1986). Predictive models for archaeological resource location. En M. B. SCHIFFER (Ed.), *Advances in Archaeological Method and Theory* (vol. 9: pp. 397-452). Nueva York: Academic Press.
- JAMESON, J. (Ed.) (1997). Introduction. En *Presenting Archaeology to the Public: Digging for Truths* (pp. 11-20). Londres: Altamira Press.
- KUSCH, M. F, y VALKO M. (1999). Los sistemas simbólicos y sus transformaciones. La Aguada después de la Aguada. En C. DIEZ (Ed.), *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina* (Tomo II, pp. 108-115). La Plata: Universidad de La Plata-Museo de La Plata.
- LACALLE RODRÍGUEZ, R. (2011). *Los símbolos de la Prehistoria. Mitos y creencias del Paleolítico Superior y del Megalitismo europeo*. Córdoba: Almuzara.
- LALANNE, G, y BREUIL, H. (1911). L'abri sculpté de Cap-Blanc à Laussel (Dordogne), *L'Anthropologie*, 22, 385-402.
- LAMBERT, D. (1989). *Conserving Australian Rock Art. A Manual for Site Managers*. Canberra: Aboriginal Studies Press.
- LAMING-EMPERAIRE, A. (1962). *La signification de l'art rupestre paléolithique. Méthodes et applications*. París: Editions A. & J. Picard & Cie.
- LANCHARRO, M. A. (2012). Grafías y territorio de la Prehistoria Reciente en la cuenca interior del Tajo: Toledo y Madrid. En M. de J. SANCHES (Coord.), *1.ª Mesa-Redonda. Artes Rupestres da Pré-história e da Proto-história: paradigmas e metodologias de registo* (pp. 273-282). Porto: Universidad de Porto.
- LASHERAS, J. A. (2008). Jasuka Venda: Arte Rupestre en el Centro del Mundo. http://museodealtamira.mcu.es/web/docs/JASUKA_VENDA.PDF (Consultado en junio 2013)
- , FATÁS, A. P., y ALEN, F. (2011). Arte Rupestre en Paraguay: Sitios con grabados de estilo de pisadas asociados a industria lítica sobre lascas planoconvexas. *Boletín de la Sociedad de investigación del Arte Rupestre de Bolivia*, 25, 93-100.
- (2012). *El libro de piedra. Arte rupestre en el Paraguay*. Asunción: Fotosíntesis.
- LASHERAS, J. A. y FATÁS, A. P. (2015). El «estilo de pisadas» en América del Sur. En H. COLLADO GIRALDO y J. GARCÍA ARRANZ (Eds.), *XIX International Rock Art Conference IFRAO 2015* [DVD]. Tomar: IFRAO.
- LAYTON, R. (1992). *Australian Rock Art: A New Synthesis*. Cambridge: Cambridge University Press.

- LAYTON, R. (2000). Shamanism, Totemism and Rock Art: Les Chamanes de la Préhistoire in the Context of Rock Art Research. *Cambridge Archaeological Journal*, 10(1), 169-186.
- LEDESMA, R. (2006). Integración de sitios con Arte Rupestre y su territorio en la Microregión Cafayate (Provincia de Salta). *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 21(1), 115-131.
- (2012). El arte rupestre como expresión gráfica en las microrregiones Cafayate y Santa Bárbara (Salta). *Comechingonia*, 16(1), 129-146. <https://doi.org/10.37603/2250.7728.VI6.N1.17965>
- LEMONNIER, P. (1992). *Elements for an Anthropology of Technology*. Michigan: Museum of Anthropology.
- LEROI-GOURHAN, A. (1965). *Prehistoire de l'art occidental*. París: Mazenod.
- (1970). *Prehistoire de l'art occidental*. París: Mazenod.
- (1971). *Prehistoire de l'art occidental* (2.^a ed. aumentada) París: Mazenod.
- (1981). Les signes parietaux comme «marqueurs» ethniques. En Ministerio de Cultura (Ed.), *Altamira Symposium* (pp. 289-294). Madrid: Ministerio de Cultura.
- LEZAMA, A., OLIVER, G., BELLO, S., BRUM, J., KAPLÁN, A., MACÍAS, R.,... VARELA RODRÍGUEZ, J. (1978). Biopsia Arqueológica. *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología*, XVII, 9-26.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. (1995). Modelling the production and consumption of rock art. *The South African Archaeological Bulletin*, 50(162), 143-154.
- (1997). Harnessing the Brain: Vision and Shamanism in Upper Paleolithic Western Europe. En M. CONKEY *et al.* (Eds.), *Beyond Art. Pleistocene Image and Symbol Memoirs of the California Academy of Sciences*, (vol. 23, pp. 321-342). San Francisco: California Academy of Sciences.
- y DOWSON, T. (1988). The Signs of All Times: Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic Art. *Current Anthropology*, 29(2), 201-245.
- LIPE, W. D. (1984). Value and Meaning in Cultural Resources. En H. CLEERE (Ed.), *Approaches to the Archaeological Heritage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LORBLANCHET, M. (1993). Figuratif, non Figuratif [Resumen]. En CTHS (Ed.), *L'Art Parietal Paleolithique. Techniques et Methodes d'Etude* (pp. 211-217). París: Editions du CTHS.
- (1995a). *Les grottes ornées de la préhistoire*. París: Errance.
- (1995b). La Datation de l'Art Paleolithique. Etat de la Question. *L'Art Préhistorique. Les Dossiers de Archéologie*, (209), 18-19, Dijon: Editions Faton.
- y BAHN, P. (Eds.) (1993). Rock Art Studies: The Post-Stylistic Era or Where Do We Go from Here? En *Symposium A, 2nd Aura Congress*. Cairns: Oxbow Monographs.
- LOPONTE, D., y CARBONERA, M. (2015). Arte rupestre na provincia de Misiones/ Argentina: osítio Campo Yabebirí. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 10(3), 629-639. <https://doi.org/10.1590/1981-81222015000300007>
- LOSADA GÓMEZ, H. (1980). *Placas grabadas prehispánicas de Argentina*. Biblioteca Prehistórica Hispana, (XIX). Madrid: Instituto Español de Prehistoria.
- MAEDER, E. (1987). Las fuentes de la información sobre las misiones jesuíticas de guaraníes. *Teología. Revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, 50, 143-164.
- MARQUES, M. (2010). La multivocalidad: cultos cristianos y arte rupestre. *Rupestreweb*. Recuperado de <http://www.rupestreweb.info/multivocalidad.html>
- MARTÍN, M. (1993). Difusión del patrimonio I: La historia. *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, (5). 6-7. <https://doi.org/10.33349/1993.5.47>
- MARTÍN-BUENO, M. (1985). Patrimonio cultural y arqueología. *AIC*, 24, 37-48.

- MARTÍNEZ, C. (2009). *Discursos coloniales e identidades étnicas. Los lipes en el siglo xvi*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-DIBAM.
- MARTÍNEZ, E. (1994). Arqueología. Estrategias para la protección del arte rupestre en Uruguay. *Revista Patrimonio Cultural*, 3(3), 8-21.
- , CABRERA PÉREZ, L., CURBELO, C., y FUSCO, N. (1989). Protección del patrimonio arqueológico: Una propuesta integral. *Boletín de Arqueología*, 1, 15-20.
- MARZARI, C., y GELÓS, M. (2003). Método para la evaluación del impacto de actividades turísticas en sitios con Arte Rupestre. En D. FIORE y M. M. PODESTÁ (Eds.) *VI Simposio Internacional de Arte Rupestre* (pp. 57-65). Jujuy, Argentina.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA (1987). *Misión de Rescate Arqueológico de Salto Grande*. Montevideo: MEC.
- , (Ed.) (1987). *Salto Grande: misión de rescate arqueológico*. Montevideo: MEC.
- MEGGERS, B. (1956). Lowland South America. Notes and News. *American Antiquity*, XXII(2), 223-224.
- MENGHÍN, O. (1952). Las pinturas rupestres de la Patagonia. *Runa*, 5, 5-22. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/4766/4263>
- (1957). Estilos de arte rupestre de la Patagonia. *Acta Prehistórica*, 1, 57-87.
- MENKE, C. (2011). *Estética y negatividad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MENTZ RIBEIRO, P. A. (1974). Os petroglifos de Cerro Alegre, Santa Cruz do Sul. R.S. Brasil. Nota Prévia. *Revista do CEPA*, 1(1), 2-15. Recuperado de <https://online.unisc.br/seer/index.php/cepa/article/view/12301>
- (1978). A arte rupestre no sul do Brasil. En Santa Cruz do Sul. Brasil. *Revista do CEPA*, 7, 1-27.
- y SOLOVYI FÉRIS, J. (1984). Sítios com petróglifos na campanha do Sul, Brasil. *Revista do CEPA* 11(13), 7-32.
- MILLER, E. (1974). *Pesquisas arqueológicas em abrigos sob-rocha no NE do Rio Grande do Sul*. Belem: Pronapa-Museu Paranaense E. Goeldi.
- MIOTTI, L. (1991). Manifestaciones rupestres de Santa Cruz: la localidad arqueológica Piedra Museo. En M. M. PODESTÁ, M. I. HERNÁNDEZ LLOSAS y S. F. RENARD de Coquet (Eds.), *El arte rupestre en la arqueología contemporánea* (pp. 132-138). Buenos Aires: UBA.
- MITHEN, S. (1998). *Arqueología de la mente. Orígenes del arte, de la religión y de la ciencia*. Barcelona: Crítica.
- MOLINARI, R. (1998). Orientaciones para la gestión y supervivencia de los recursos culturales: Proyecto de reglamento para la preservación del patrimonio cultural en áreas protegidas de la APN. *I.º Congreso Virtual de Antropología y Arqueología*. Recuperado de <https://equiponaya.com.ar/congreso/ponencia3-8.htm>
- MORRIS, C. (1992). *Dictionary of Science and Technology*. San Diego: Academic Press.
- MURRAY, W. B. (2012). Early rock art of the Americas as reflected in the Northeast Mexican corridor. En J. CLOTTES (Dir.), *L'art pléistocène dans le monde. Actes du Congrès IFRAO. Tarascon-sur-Ariège 2010* (número especial del *Bulletin de la Société Préhistorique*, LXV-LXVI [CD]). Foix: IFRAO.
- OUTES, F. (1916). Las Placas Grabadas de Patagonia: examen crítico del material conocido y descripción de nuevos ejemplares. *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 32, 611-624.
- PAILLET, P., CABRERA PÉREZ, L., y MAN ESTIER, E. (2011a). Préhistoire at art rupestre dans le nord de l'Uruguay. De nouveaux programmes d'étude, de conservation et de valorisation. *L'anthropologie*, 115(3-4), 549-565.
- (2011b). Uruguay, une nouvelle Préhistoire. *Archeologia*, (484), 62-71.
- PAUNERO, R. S. (2012). Arte rupestre pleistoceno de Santa Cruz, Patagonia Argentina. En J. CLOTTES (Dir.), *L'art pléistocène dans le monde. Actes du Congrès IFRAO. Tarascon-sur-Ariège 2010* (número especial del *Bulletin de la Société Préhistorique*, LXV-LXVI [CD]). Foix: IFRAO.

- PELÁEZ, E. (1973). El yacimiento pictográfico del Cerro Pan de Azúcar. *Anales del 1.º Congreso Nacional de Arqueología. 2.º Encuentro de Arqueología del Litoral* (pp. 41-50). Fray Bentos: S. e.
- (1974). Informe preliminar sobre una pintura rupestre en la Sierra de Mahoma. *III Congreso Nacional de Arqueología. Actas del IV Encuentro de Arqueología del Litoral*. Montevideo: S. e.
- (1975). La Pictografía co-co-1 de Colonia Quevedo. *Actas del IV Congreso Nacional de Arqueología*. Melo: S. e.
- PERDOMO MARÍN, J. C. (2018). Expresiones mítico políticas del animismo. *Revista Chilena de Antropología*, (38), 351-368. Recuperado de <https://revistadeantropologia.uchile.cl/index.php/RCA/articulo/view/49645/54771>.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1983). Función del museo en la colectividad. En MINISTERIO DE CULTURA (Ed.), *50 Años de protección del Patrimonio Histórico Artístico 1933-1983*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- PEAFFENBERGER, B. (1992). Social anthropology of technology. *Annual Review of Anthropology*, (21), 491-516.
- PIRES, H., LIMA, P., y PEREIRA, L. (2011). Novos métodos de registo digital de arte rupestre: digitalização tridimensional e fotografia multiespectral. En R. VILAÇA (Ed.), *Estelas e estátuas-menires da Pré à Proto-história* (pp. 175-186). Sabugal: Câmara Municipal do Sabugal.
- PODESTÁ, M. (1995). Documentación y preservación de arte rupestre argentino. *Boletín de la SIARB*, (9), 41-44.
- (2013). *Estudio Comparativo de la «Localidad Rupestre Chamangá», Departamento de Flores. República Oriental del Uruguay. Lista Indicativa del Patrimonio Natural y Cultural (UNESCO)* (Informe). Flores: S. e.
- y ASCHERO, C. (2012). Evidencias tempranas del arte rupestre de los cazadores-recolectores de la Puna (NO de la Argentina). En J. CLOTTES (Dir.), *L'art pléistocène dans le monde. Actes du Congrès IFRAO. Tarascon-sur-Ariège 2010* (número especial del *Bulletin de la Société Préhistorique*, LXV-LXVI [CD]). Foix: IFRAO.
- PODESTÁ M., ROLANDI, D., y SÁNCHEZ PROAÑO, M. (2005). *El Arte Rupestre de Argentina Indígena. Noroeste*. Buenos Aires: Union Académique Internationale-Academia Nacional de Historia.
- PONCE OHA, H. E. (2013). Entre el color y el signo. Aproximación a las manifestaciones rupestres de la época colonial en Carabaya. *Rupestreweb*. Recuperado de <http://www.rupestreweb.info/carabayacolonial.html>
- PRATS, LL. (2004 [1997]). *Antropología y Patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- PRICE, N. (Ed.) (2001). Archaeology of altered states: Shamanism and material cultura. En *The Archaeology of Shamanism* (pp. 3-16). Londres: Routledge.
- PROUS, A. (1992). *Arqueologia Brasileira*. Brasilia: Editora da Universidade de Brasilia.
- (2003). An overview of Brazilian Rock Art research. *Actas del VI Simposio Internacional de Arte Rupestre* [CD]. Jujuy: SINAR.
- (2007). *Arte Pré-Histórica do Brasil*. Belo Horizonte: Editora C/Arte.
- (2012). Le plus ancien art rupestre du Brésil central: état de la question. En J. CLOTTES (Dir.), *L'art pléistocène dans le monde. Actes du Congrès IFRAO. Tarascon-sur-Ariège 2010* (número especial del *Bulletin de la Société Préhistorique*, LXV-LXVI [CD]). Foix: IFRAO.
- , DUARTE LANNA, A. L., y LOPES DE PAULA, F. (1980). Estilística e cronologia na arte rupestre de Minas Gerais. *Pesquisas. Antropología*, (31), 121-146.
- y LOPES DE PAULA, F. (1982). L'art rupestre dans les régions explorées par Lund. *Arquivos do Museu de História Natural*, 4/5, 311-335. Recuperado de <https://periodicos.ufmg.br/index.php/mhnbj/issue/view/1000/257>

- QUEREJAZU, L. R. (1992a). Introducción. En L. R. QUEREJAZU (Ed.), *Arte rupestre colonial y republicano de Bolivia y países vecinos* (pp. 6-27). La Paz: SIARB.
- (1992b). El Tunari - Montaña sagrada. En L. R. QUEREJAZU (Ed.), *Arte rupestre colonial y republicano de Bolivia y países vecinos* (pp. 52-66). La Paz: SIARB.
- (1994). Religiosidad popular andina y su relación con el arte rupestre en Bolivia. *Yachay*, 18, 121-141.
- QUEROL, M. A., y MARTÍNEZ, B. (1996). *La gestión del patrimonio arqueológico en España*. Madrid: Alianza.
- RAPHAEL, M. (1945). *Prehistoric Cave Paintings*, Nueva York: Pantheon Books.
- RECALDE, M. A., y BERBERIÁN E. E. (2005). *El arte rupestre de Argentina indígena*. Centro. Buenos Aires, Argentina: Grupo Abierto Comunicaciones.
- RIPOL, E. (1989). *El Arte Paleolítico. Historia del Arte*. Vol. 3. Madrid: Historia 16.
- RIVERA ESTRADA, A. (2014). Monogramas rupestres misioneros en la zona serrana meridional: La Muralla, Galeana, N. L., México. *Rupestreweb*. Recuperado de <http://www.rupestreweb.info/lamurallagaleana.html>
- ROCCHIETTI, A. M. (2000). Arte Rupestre de la Sierra de Comechingones (Córdoba). Síntesis Regional. En M. M. PODESTÁ y M. de HOYOS (Eds.), *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina* (pp. 121-128). Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- (2015). Arte rupestre: Imagen de lo fantástico. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. 20(1), 39-49.
- RODRÍGUEZ, J., y RODRÍGUEZ, A. (1985). *Proyecto Antropológico-Ecológico Salto Grande (Primer informe)*. Concordia: Publicaciones de la Universidad Nacional de Entre Ríos.
- ROSETE, D. (2012). Técnicas de Registro de Petroglifos. Metodología aplicada al sitio CI12Bo1. *Anuario de Arqueología 2011-2012*, 243-274. Recuperado de <http://www.anuarioarqueologia.fhuce.edu.uy/images/ediciones/ANUARIO%202011-2012.pdf>
- (2015). Petroglifos del norte de Uruguay. Cuestiones sobre su clasificación. Sitio TG18co1. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Series Especiales*, 2(4), pp. 251-265.
- (2020). Análisis gráficos de los sitios con arte rupestre del norte de Uruguay. *Anuario de Arqueología*. (En prensa).
- ROWE, M. W. (2012). Dating of rock paintings in the Americas: A word of caution. En J. Clottes (Dir.), *L'art pléistocène dans le monde. Actes du Congrès IFRAO. Tarascon-sur-Ariège 2010* (número especial del *Bulletin de la Société Préhistorique*, LXV-LXVI [CD]. Foix: IFRAO.
- RUIZ LÓPEZ, J. F., SEBASTIÁN M., QUESADA, E., PEREIRA, J., FERNÁNDEZ, S., PITARCH, A.,... DÓLERA, A. (2016). 4D, arte rupestre. En Dirección General de Bienes Culturales Servicio de Museos y Exposiciones (Ed.), *Monografías del Centro de Estudiantes de Prehistoria y Arte Rupestre*. Vol. 3. Murcia: Dirección General de Bienes Culturales Servicio de Museos y Exposiciones
- SAMANIEGO, B. (2016). *Lenguaje visual prehistórico. Una propuesta metodológica*. Madrid: La Ergastula Ediciones.
- SANCHES, M. J. (2002). Spaces for social representation, choreographic spaces and paths in the Serra de Passos and surrounding lowlands (Trás-os-Montes, northern Portugal) in late prehistory. *Arkeos*, (12), 65-105.
- (Ed.) (2012). Pensar a Arte rupestre através dos métodos e técnicas de registo e de representação. Uma abordagem ensaística. En M. DE J. SANCHES (Coord.), *1.ª Mesa-Redonda. Artes Rupestres da Pré-história e da Proto-história: paradigmas e metodologias de registo* (pp.161-184). Porto: Universidad de Porto.
- SANCHIDRIÁN, J. L. (2001). *Manual de arte prehistórico*. Barcelona: Ariel Prehistoria.

- SANOJA OBEDIENTE, M. (1982). Política cultural y la preservación del patrimonio nacional en América Latina. En R. L. WILSON y G. LOYOLA (Eds.), *Arqueología de Rescate* (pp. 21-30). Washington: The Preservation Press.
- SCHIFFER, M. (1987). *Formation Processes of the Archaeological Record*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- SCHOBINGER, J., y GRADÍN, C. (1985). *Arte rupestre de la Argentina. Cazadores de la Patagonia y agricultores andinos*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- SCHUSTER, C. (1955). Human Figures in South American Petroglyphs and Pictographs as Excerpts from Reading Patterns. *Anales del Museo de Historia Natural* (2.ª serie), 6(6), 1-13. Recuperado de <https://www.mna.gub.uy/innovaportal/file/81454/1/anales-1953-1959-serie-2-numero-6---schuster---human-figures.pdf>
- SEIJO, C. (1931). La guardia del San Antonio. *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología*, 5, 157-193.
- SEPÚLVEDA, M. (2018). La perspectiva en el arte rupestre. Reflexión a partir de la tradición naturalista de la Precordillera de Arica. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología*, (48), 43-60. Recuperado de <https://boletin.scha.cl/index.php/boletin/article/view/597>
- SERRANO, A. (1936). Los tributarios del río Uruguay. En R. LEVENE (Dir.), *Historia de la Nación Argentina* (Vol. 1, pp. 281-308). Buenos Aires: El Ateneo Editorial. Recuperado de <http://repositorio.anh.org.ar/jspui/handle/anh/43>
- SINUÉS DEL VAL, M. (2014). 1903-1925: El arte y la magia. El complejo diálogo entre Prehistoria, Historia del Arte y Etnografía en el contexto de los inicios del siglo XX. *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*, 22, 7-72. Recuperado de <https://revistas.unav.edu/index.php/cuadernos-de-arqueologia/article/view/663>
- SUÁREZ, R. (2010). *Arqueología prehistórica en la localidad arroyo Catalán Chico. Investigaciones pasadas, replanteo y avances recientes*. Montevideo: Universidad de la República.
- (2011). *Arqueología durante la transición Pleistoceno-Holoceno en Uruguay*. Londres: Archaeopress.
- (2019). High resolution AMS 14C dates for late Pleistocene Fishtail technology form the Tigre site, Uruguay River basin, South America. *Quaternary Science Review*, 213, 155-161.
- y PIÑEIRO, G. (2002). La cantera taller del Arroyo Catalán Chico: Nuevos aportes a un viejo problema de la Arqueología uruguaya. En D. MAZZANTI, M. BERÓN y F. OLIVA (Eds.), *Del mar a los salitrales. Diez mil años de Historia Pampeana en el Umbral del Tercer Milenio* (pp. 263-279). Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- TABOADA, F. (1992). El arte rupestre indígena de Chirapaca, departamento de La Paz, Bolivia. En SIARB (Ed.), *Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* (Vol. 3, pp. 111-117). La Paz: SIARB.
- TAÇON, P. C., y CHIPPINDALE, C. (2000). An archaeology of rock-art through informed methods and formal methods. En C. CHIPPINDALE y P. TAÇON (Eds.), *The Archaeology of Rock-Art* (pp. 1-10). Cambridge: Cambridge University Press.
- TADDEI, A. (1964). Un yacimiento precerámico en el Uruguay. En K. KRIEGER y G. KOCH (Eds.), *Baessler-Archiv, Neue Folge, Band XII*. Berlín: Verlag von Dietrich Reimer.
- THOMAS, J. (2002). *Time, Culture and Identity. An interpretive archaeology*. Nueva York: Taylor & Francis E-Library.
- (2006). Phenomenology and Material Culture. En C. TILLEY, W. KEANE, S. KÜCHLER, M. ROWLANDS y P. SPYER (Eds.), *Handbook of Material Culture* (pp. 43-59). Londres: Sage.

- TILLEY, C. (1994). *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths, and Monuments*. Oxford: Berg.
- TRATEBAS, A. M. (2012). Late Pleistocene petroglyph traditions on the North American Plains. En J. CLOTTES (Dir.), *L'art pléistocène dans le monde. Actes du Congrès IFRAO. Tarascon-sur-Ariège 2010* (número especial del *Bulletin de la Société Préhistorique, LXV-LXVI* [CD]. Foix: IFRAO.
- (2015). Early Representational Rock Art in North America: Signs or Symbols. En H. COLLADO GIRALDO y J. GARCÍA ARRANZ (Eds.), *XIX International Rock Art Conference IFRAO 2015* [DVD]. Tomar: IFRAO.
- TRONCOSO, A. (2003). Proposición de estilos para el arte rupestre del Valle de Putaendo, curso superior del río Aconcagua. *Chungara*, 35(2), 209-231.
- (2005). Hacia una semiótica del arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua, Chile central. *Chungara*, 27(1), 21-35.
- y VERGARA, F. (2013). History, Landscape and Social Life: Rock Art Among Hunter Gatherers and Farmers in Chile's Semi-Arid North. *Time and Mind*, 6(1), 105-112.
- UCKO, P. (1990). Foreword. En D. L. CARMICHEL, J. HUBERT, B. REEVES, A. SCHANCHE (Eds.), *Sacred Sites, Sacred Places*. Oxon: Routledge.
- VARELA GOMES, M. (1983). Arte esquemática do Vale do Tejo. *Zephyrus*, xxxvi, 277-285. Recuperado de <https://revistas.usal.es/uno/index.php/0514-7336/article/view/474>
- VEGA, T., GELÓS, M. y MARZARI, C. (2000). *Propuesta de Preservación y Plan de Manejo de Sitios con Arte Rupestre Caso Colomichicó- Provincia del Neuquén*. Neuquén: Facultad de Turismo, Universidad Nacional del Comahue- Subsecretaría de Turismo de la Provincia del Neuquén.
- VERGARA, F. (2009). Postulados metodológicos para un acercamiento a las tecnologías de producción de grabados rupestres. Entre la corporalidad, el gesto y la técnica. En *Analytical Rock Art Research/Investigação Analítica em Arte Rupestre. Congresso Internacional da IFRAO 2009* (pp. 589-611). Piauí: IFRAO.
- (2013). El lado material de la estética en el arte rupestre. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 18(2), 33-47.
- VIALOU, D. (1986). *L'Art des Grottes en Ariège Magdalénienne Supplement a Gallia Préhistoire* (Vol. 22). París: Centre National de la Recherche Scientifique CNRS Editions.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. (2010). *Metafísicas caníbales: líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz Editores.
- WAINWRIGHT, I. (1995). Conservación y registro de pinturas rupestres y petroglifos en Canadá. En M. STRECKER y F. TABOADA TELLEZ (Eds.), *Administración y conservación de sitios de arte rupestre* (Vol. 4, pp. 52-81). La Paz: SIARB.
- WEAVER, W. (1984). La matemática de la comunicación. En A. E. MITH (Comp.) *Comunicación y cultura. La teoría de la comunicación humana*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.
- WILLESLEY, R. (2013). Taking animism seriously, but perhaps not too seriously? *Religion and Society*, 4(1), 41-57.
- WILLEY, G. R. (1942). *Excavations in the Chancay Valley, Peru*. New York: Columbia University Press.
- (1968). *An Introduction to American Archaeology* (Vol. II). New Jersey: Southamerica Prentice Hall.
- WILDE, G. (2016). *Religión y Poder en las Misiones de Guaraníes*. Buenos Aires: Editorial SB.

El presente libro reúne las investigaciones que se han llevado a cabo en relación con el arte rupestre en Uruguay. En los últimos años se han conocido en el territorio norte miles de grabados rupestres (petroglifos) que han ampliado a nivel americano el abordaje arqueológico de dichas manifestaciones.

Estas grafías abren una ventana de singular interés sobre el pasado del territorio, pues aportan contenidos simbólicos complejos que nos enfrentan a un amplio espacio de comunicación pretérito que, con seguridad, preocuparán y ocuparán a generaciones de profesionales universitarios en un futuro más o menos próximo.

Estos hallazgos ofrecen documentos gráficos que encierran visiones sensibles y emocionales; que ilustran relaciones con el territorio, con las poblaciones de cada época, con los conflictos entre los hombres y los de estos con el más allá. Son expresiones de las cosmovisiones e ideologías que, aunque hoy nos resultan incomprensibles —ya que no conocemos los códigos que les daban sentido—, tuvieron el cometido de darle orden a la realidad de su tiempo.