

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

El arte rupestre de la Cueva Epullán Grande, provincia del Neuquén. Nuevas investigaciones.

Fernández, Mabel M. y Teira Mayolini, Luís César.

Cita:

Fernández, Mabel M. y Teira Mayolini, Luís César (2009). *El arte rupestre de la Cueva Epullán Grande, provincia del Neuquén. Nuevas investigaciones. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/1381>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

EL ARTE RUPESTRE DE LA CUEVA EPULLÁN GRANDE, PROVINCIA DEL NEUQUÉN. NUEVAS INVESTIGACIONES

Mabel M. Fernández y Luis César Teira Mayolini

1. Introducción

El objetivo de este trabajo es ampliar los estudios sobre arte rupestre que se han venido realizando en el área del cañadón del Tordillo, tributario neuquino del río Limay, que traza una vía natural de comunicación, a través de un semidesierto mesetiforme y serrano, entre el valle principal y el interior (fig. 1). Este sector se ha definido como una localidad arqueológica, compuesta por varios sitios, estratificados o a cielo abierto, algunos de los cuales poseen representaciones parietales. Entre los últimos se encuentra la cueva Epullán Grande (en adelante LL), un yacimiento multicomponente, con una secuencia que abarca desde el Holoceno inicial hasta tiempos históricos y que será el objeto principal de esta comunicación (Crivelli Montero *et al.* 1996).

El clima del área es árido de estepa patagónica (Chiozza y González van Domselaar 1958:138-142), siendo el Limay su único curso permanente. Hay asimismo unas pocas vertientes activas aún en tiempos de sequía. La información polínica local sugiere que estas condiciones podrían haberse establecido hacia 5000 AP (Stutz 1994, Prieto y Stutz 1996).

La vegetación de la zona pertenece al Distrito Occidental de la Provincia Patagónica (Cabrera 1976; León *et al.* 1998:127) y corresponde a una estepa arbustiva herbácea (*Atlas de la Provincia del Neuquén* 1982:43).

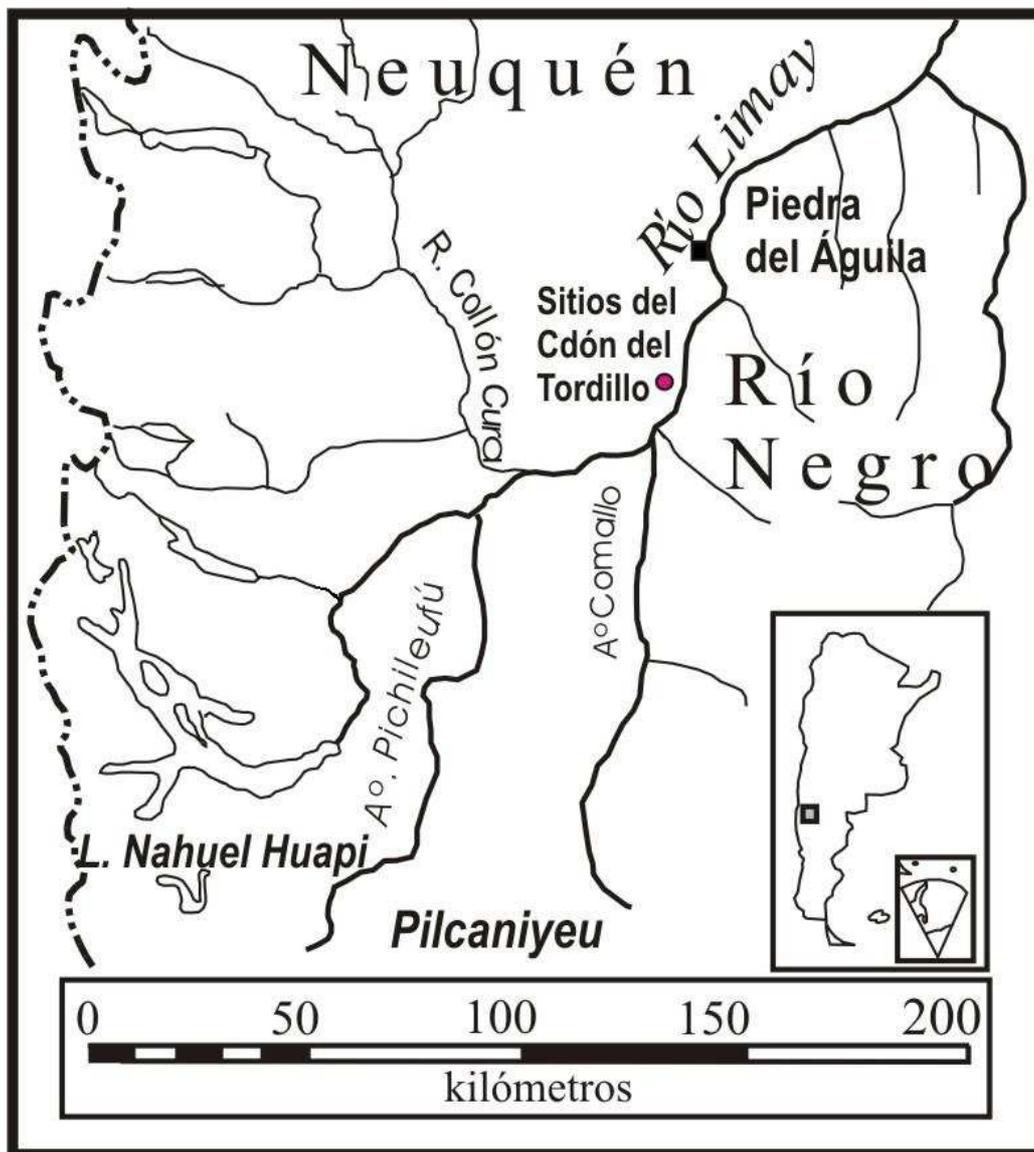


Figura 1. Mapa de ubicación de los sitios del cañadón del Tordillo.

2. Algunas consideraciones sobre el arte del noroeste patagónico

Por su emplazamiento, sobre soportes rocosos más o menos visibles y perdurables, el arte constituye una forma de intervenir en el paisaje y, de alguna manera, de humanizarlo (Bradley *et al.* 1994). La construcción de este paisaje cultural supone la alteración del medio natural, de esta manera, el arte está indisolublemente anclado al entorno y, en muchos casos, la elección de ciertas topografías guarda estrecha relación con las representaciones artísticas. El estudio de la distribución espacial del arte adquiere entonces una importancia central (Carden 2007; Criado Boado y Peredo Romero 1993; Troncoso 2005; Valenzuela *et al.* 2006).

A pesar de su peculiaridad, entendemos que el arte debe ser considerado como parte del registro arqueológico total de un sitio y, por lo tanto, como un producto material más de la actividad humana (Aschero 1988:109 y 110). Por eso, es preciso abordar el problema de la asociación entre el arte y el resto del registro material, incluyendo su relación con los rasgos naturales del paisaje, ya que el contexto de un objeto involucra la totalidad del medio relevante, entendiendo como tal toda relación significativa que permita interpretarlo (Hodder 1988). Sin embargo, no siempre hay coincidencia entre el espacio utilizado para realizar las representaciones artísticas y aquél en el que tuvieron lugar las actividades domésticas (Criado Boado y Peredo Romero 1993:193; Crivelli *et al.* 1991).

Antecedentes de las investigaciones

Para nuestra área de estudio y con relación a la sistematización de las manifestaciones artísticas, contamos como marco de referencia general con la clasificación realizada por Menghin (1957), quien definió una serie de estilos para el arte parietal de la Patagonia. Entre ellos, nos interesan especialmente aquellos que se encuentran presentes en la zona analizada:

- **Estilo de pisadas.** Este estilo inaugura la técnica de grabado rupestre en Patagonia y se emplaza en paredones rocosos, rocas derrumbadas y sobre bloques caídos en la entrada de las cavidades (Menghin 1957:66). Los motivos que predominan son los rastros de animales (puma, guanaco, ñandú, serpiente), imágenes esquemáticas de cuadrúpedos (lagartos o pumas); pisadas humanas y, más raramente, manos. A estos elementos se asocian signos geométricos, como líneas, rayas, cruces, círculos simples, concéntricos, ligados por líneas o rayas (soles), rectángulos, escaleras y anchas líneas divisorias. Las figuras semejantes a rastros de caballo sin herraduras (Bruch 1902), que darían cronología posthispánica a este estilo, son interpretadas por Menghin como “abreviaciones esquemáticas o degeneradas del laberinto” (1957:68)¹. Existirían, según este autor, dos centros pertenecientes a este estilo: la zona entre los ríos Santa Cruz y Deseado y Neuquén.

- **El estilo de grecas,** tal como lo definió Menghin, se extendería desde el 500 dC hasta época posthispánica y se asociaría culturalmente al Tehuelchense clásico de Patagonia septentrional (1957:75). La técnica utilizada es básicamente la pintura y entre

¹ La vinculación de estos motivos con los laberínticos también fue sostenida por Aschero (1973). Carden, para el sitio Piedra Museo, en la provincia de Santa Cruz, los interpreta como representaciones de huellas de caballo extinto, conservadas en la memoria colectiva de los autores del arte, aún después de que estos animales desaparecieran (Carden 2007:57).

los motivos más antiguos que caracterizaron esta expresión artística se destacan las figuras regulares en forma de triángulos, rectángulos, rombos y cruces, líneas almenadas y meándricas, círculos simples y concéntricos, “soles” y sistemas irregulares de líneas angulares (“laberintos”), en algunos casos enmarcados en rectángulos. Identificó estas representaciones no sólo en el arte, sino también en placas grabadas y en las llamadas hachas ceremoniales de la Patagonia septentrional. El color característico de este estilo es el rojo, aunque pueden presentarse motivos verdes o amarillos (1957:72-75). Durante la segunda mitad del primer milenio apareció, según Menghin, el estilo de símbolos complicados, que significó una ampliación y complejización del repertorio iconográfico. Entre los nuevos signos se incluyen trazos curvos o arqueados, pisadas de ñandú y representaciones antropomórficas esquematizadas (1957:80).

Posteriormente, Gradín realizó otra clasificación estilística para Patagonia (que excluye al Neuquén), en la que se refiere al estilo de pisadas como tendencia representativa-esquemática y al de grecas como tendencia abstracta lineal compleja (Gradín 1988).

La primera está compuesta por motivos tales como rastros o pisadas de ñandú, de puma y de guanaco; antropomorfos con detalle de sexo, sombrero cónico y calzado y, finalmente, manos o pies y siluetas de guanacos y de lagartos (Gradín 1988:59-60).

Por otra parte, ubica la tendencia abstracta lineal compleja entre el siglo VIII dC y momentos inmediatamente prehispánicos y la atribuye al Patagónico cerámico (Gradín 1988:62-63). En un trabajo posterior, lleva el momento de la aparición de los diseños geométrico-ornamentales (especialmente las figuras escalonadas almenadas y las grecas) al siglo VII de nuestra era, aunque afirma que podrían ser anteriores (Gradín 2003:48).

Boschín y Llamazares ubican el estilo de pisadas en Patagonia septentrional (etapa inicial del arte para esta zona), con una cronología que no va más allá del siglo VIII aC y lo caracterizan de la siguiente forma: la técnica es el surco grueso y profundo; los motivos, huellas de manos y pies, rastros de guanaco, ñandú, puma y elementos geométricos sencillos (círculos simples, concéntrico, con rayos o apéndice; puntos en hileras simples o dobles). Habría perdurado 8 siglos (Boschín y Llamazares 1992:33).

Por otra parte, aluden al estilo de grecas como “pinturas geométricas complejas” y las ubican en el siglo X dC, en coincidencia con la aparición de la manufactura de cerámica, aunque señalan que en algunos casos las grecas pueden haberla precedido. El arte rupestre podría haber perdurado, según las autoras, hasta épocas posteriores a la

conquista, como lo indicarían las representaciones de caballos y de jinetes (Boschín y Llamazares 1992:34-36).

Recientemente, Boschín ha adoptado una postura más interpretativa del arte identificando ciertas representaciones como símbolos de linaje (Boschín MS).

Según las investigaciones que hemos venido realizando, las representaciones del estilo de pisadas en el noroeste patagónico tienen ciertas particularidades. En primer lugar, el emplazamiento de los sitios se relaciona, especialmente, con el interior de cuevas y aleros. En segundo término, los motivos más frecuentes son las pisadas (de guanaco, de ñandú, de puma y humanas), registrándose, además, probables huellas de roedores, acompañadas de geométricos, como puntos aislados y alineados, líneas quebradas formando zig-zag y representaciones de vulvas. Por otro lado, no son comunes los motivos zoomorfos, las huellas de “caballo sin herradura” ni las manos, que caracterizan a este estilo en otros sectores de la Patagonia.

Con relación al estilo de grecas, una revisión de los datos cronológicos de los sitios con motivos geométricos de la cuenca media y superior del río Limay, nos permitió ubicarlo desde *c.* 700 AP hasta época posthispánica (a juzgar por las representaciones de caballos y de jinetes). La fecha máxima se corresponde con las dataciones radiocarbónicas del sitio RCh2/87: 680±65 AP (LP-855) y 710±60 AP (Beta-47403), cronología que asignamos al arte por asociación con el contexto fechado (Fernández 2003, 2006a, 2006b y 2009a y 2009b).

Finalmente, los estudios realizados en la Cueva Epullán Grande y en otras cavidades del noroeste patagónico como la Casa de Piedra de Ortega, abrieron la posibilidad de identificar nuevas manifestaciones artísticas. Se trata de trazos no figurativos ejecutados en el piso de roca y que hemos denominado grabados basales (Crivelli y Fernández 1996 y 2003).

3. La cueva Epullán Grande en el contexto de sitios con arte del cañadón del Tordillo

Las tareas realizadas en esta área se enmarcaron en un proyecto de rescate arqueológico, motivado por la construcción de la represa de Piedra del Águila². Las prospecciones llevadas a cabo a partir de 1987 permitieron detectar numerosos sitios arqueológicos en

² Proyecto de Salvataje Arqueológico e Investigaciones Prehistóricas en el Área de Piedra del Águila, convenio entre la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y la empresa Hidronor S.A., encargada de las obras. Dicho proyecto fue dirigido por la Dra. Amalia Sanguinetti de Bórmida.

superficie y, en menor medida, estratificados. La proximidad de algunos yacimientos con manifestaciones rupestres permite definirlos como parte de una localidad arqueológica (fig. 2). Estos son:

- Cueva Epullán Grande: se trata de una cavidad de unos 35 m² (sin el talud que se extiende fuera de la línea de goteo o Antesala), localizada a 40° 23' 21" de latitud sur y 70° 11' 40" de longitud oeste. Se emplaza en un cerro testigo de ignimbritas de la Fm. Collón Cura (Vucetich *et al.* 1993; Galli 1969), labradas por el cañadón del Tordillo. Posee grabados tanto en el piso de roca como en las paredes, en el techo y en la Antesala (Crivelli Montero y Fernández 1996 y 2003). Con excepción de los primeros, el resto fue asignado al estilo de pisadas (Menghin 1957:66-69) o a la subtendencia representativa-esquemática (Gradin 1988:59-60, Crivelli Montero *et al.* 1991).
- Cueva Epullán Chica (ECh): ubicada en la misma formación, distante unos pocos metros de la anterior. Es más pequeña, posee del mismo estilo que LL y la secuencia estratigráfica tiene unos 2200 años AP (Crivelli Montero 2003 y 2006; Crivelli Montero *et al.* 1991).
- La Oquedad (Oq): cavidad en formación ubicada entre las dos cuevas arriba mencionadas. Posee motivos grabados entre los que se destaca una greca muy meteorizada (Crivelli Montero 2003 y 2006; Crivelli Montero *et al.* 1991).
- Paredón Sur (PS): ubicado en la misma formación, pero en el frente opuesto a los sitios anteriores (S-SW). Los grabados, muy meteorizados, son de tipo geométrico, con excepción de una representación figurativa: un caballo con riendas y un antropomorfo esquemático. Este último es poco visible y debió fotografiarse de noche, con luz artificial (Crivelli Montero 2003 y 2006; Crivelli Montero *et al.* 1991; Fernández y Crivelli Montero 2006).
- El Manantial: barda ignimbrítica que se alza sobre un manantial en el extremo sudeste del cerro testigo y a 1,3 km de distancia del sitio anterior. Sobre un sector de su superficie se realizaron grabados adjudicados al estilo de pisadas (Crivelli Montero 2003 y 2006; Crivelli Montero *et al.* 1991).

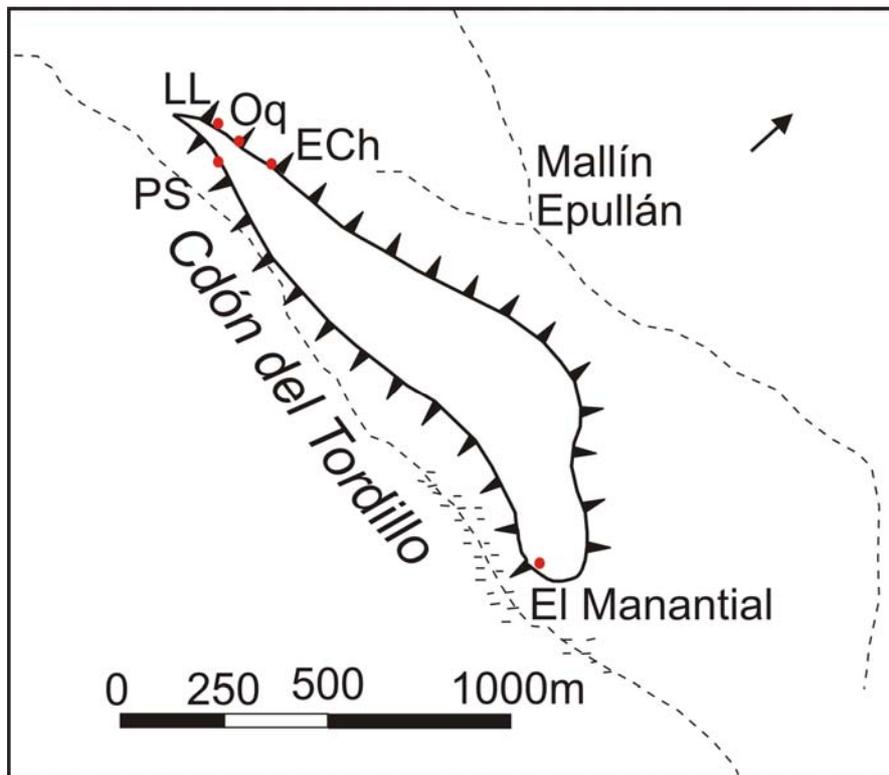


Figura 2. Ubicación de los sitios mencionados en texto en el cerro testigo.

Los trabajos de campo, que incluyeron las excavaciones de LL y de ECh, culminaron en 1992. A partir de 2006, esta área se incluyó en un proyecto binacional, en colaboración con el Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de la Universidad de Cantabria, codirigido –para la zona esteparia- por los Dres. P. Arias Cabal y E. Crivelli Montero.

Entre 2006 y 2008 se realizó un nuevo relevamiento fotográfico del arte rupestre de todos los sitios mencionados para la citada localidad arqueológica, a distintas horas del día y con diferentes condiciones de iluminación. También se relevó la topografía del sector del cerro testigo que incluye las cuevas y el PS, indicándose la ubicación de los distintos yacimientos.

4. Relevamiento topográfico y técnicas de documentación del arte

El levantamiento topográfico del cerro de Epullán se planteó a partir de un sistema de coordenadas locales orientado por brújula. Se utilizó una estación total robotizada Leica TCRM1205. El MDT se generó con el programa n4ce-pro (Applications in Cadd). La superficie topografiada fue de 1,25 ha y en ella se tomaron 1763 mediciones. Además, para la documentación de la expresión gráfica grabada se tomó una serie de fotografías

de detalle de las cavidades Epullán Grande y Chica que fueron procesadas con técnicas fotogramétricas (en concreto, fotogrametría de imágenes convergentes de rango cercano). El software utilizado fue Photomodeler v.5.2.3.

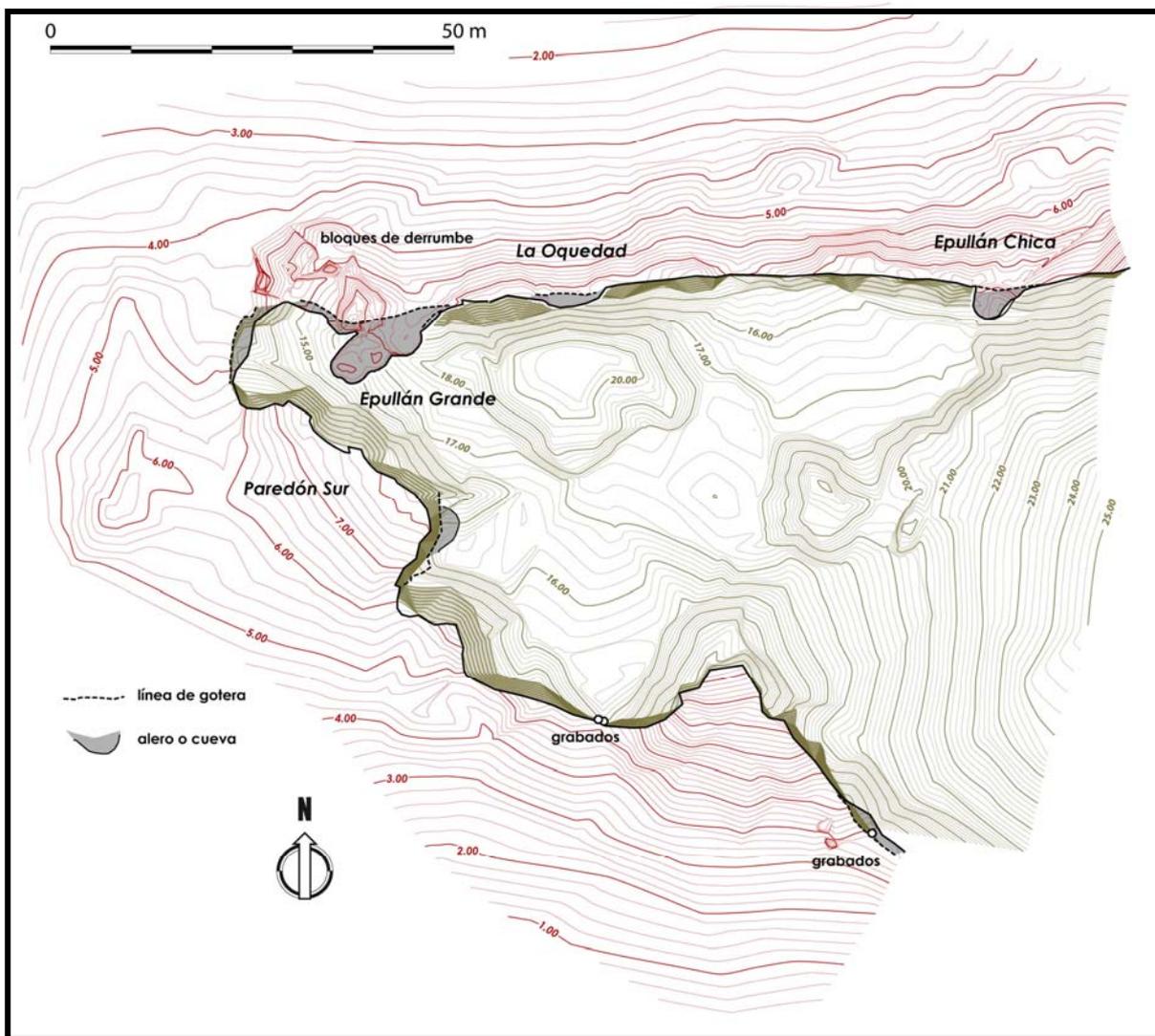


Figura 3. Topografía del sector del cerro testigo donde se ubican LL, ECh, Oq y PS.

5. Los grabados de LL

LL posee representaciones prácticamente en todas las superficies disponibles, tanto en la cavidad principal (dividida en Ábside y Sala) como en la Antesala, que constituye la prolongación de la pared este de la cueva (fig. 4). La técnica empleada en la ejecución de los motivos es el grabado (incisión y horadación). No existen vestigios de pintura, técnica que se utilizó posteriormente, como lo prueba el hallazgo de un clasto, en posición estratigráfica (#92, ceramolítico), con un motivo reticulado pintado en rojo.

También se recuperaron pigmentos, preparados o no, y en muchos casos aplicados a distintos materiales (cuero, valva, lítico, etc.).

Las ignimbritas que constituyen el soporte son muy friables, de manera que pueden grabarse con facilidad sin necesidad de utilizar instrumentos especializados, como cinceles. Al efecto basta con el uso de lascas, tal como señalan algunos estudios experimentales (Álvarez y Fiore 1997).

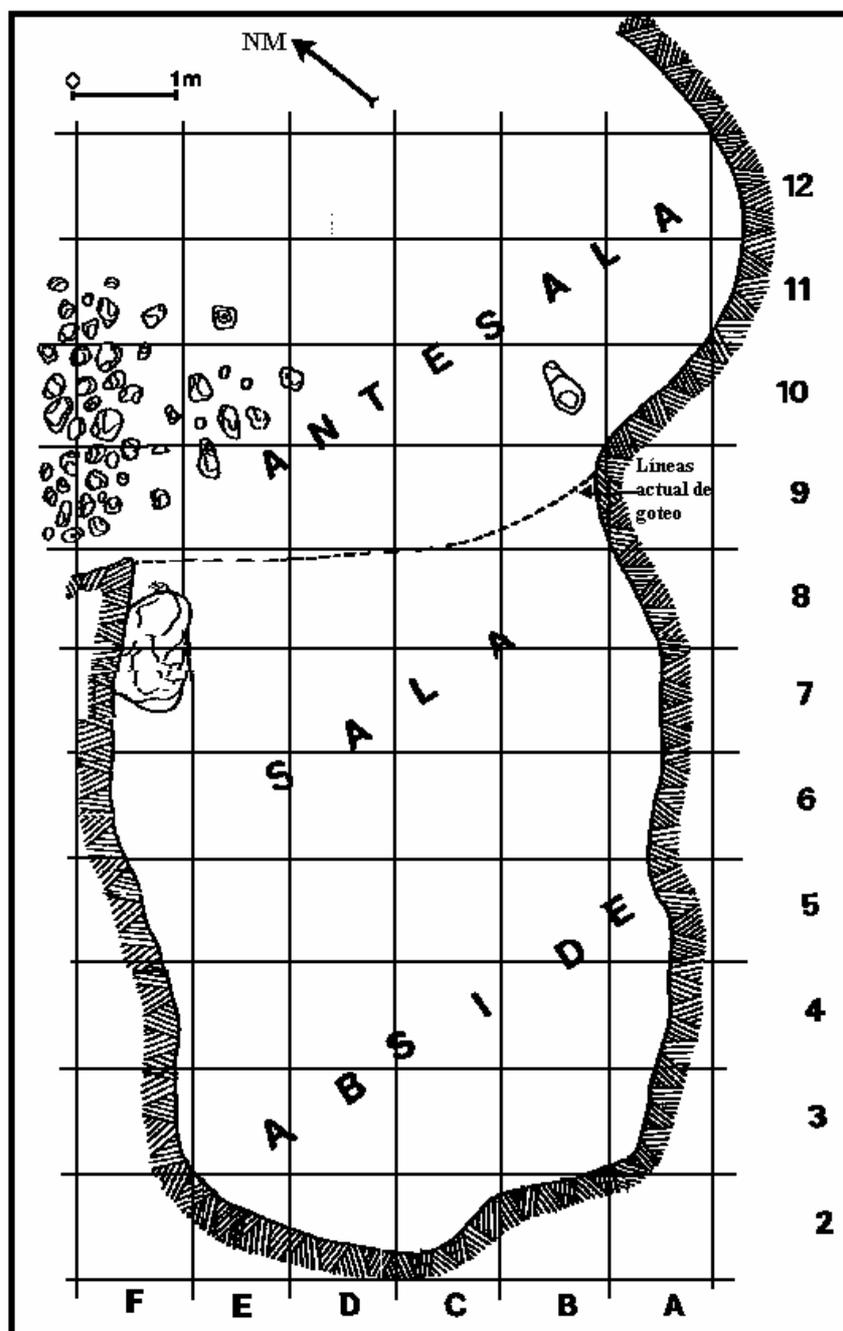


Figura 4. Planta de LL con indicación de las distintas zonas. Tomada de Crivelli *et al.* 1996.

5.1. Las primeras manifestaciones simbólicas: los grabados basales

Los grabados basales fueron definidos en LL, donde componen un grupo ubicado en el piso de roca de la cavidad principal. Forman trazos de 30 a 50 cm de longitud, subparalelos, levemente curvilíneos, que en algunos casos se geminan en un extremo. Otras incisiones son más cortas (de unos 20 cm de longitud). En todos los casos, la sección transversal de estos trazos es en V. Un fogón ubicado inmediatamente por encima de las incisiones arrojó una cronología de 9970 años AP, por lo que estas manifestaciones son necesariamente anteriores a dicha fecha (Crivelli y Fernández 1996 y 2003). Además de las incisiones, se detectaron una serie de pequeños pozos, algunos considerados de factura humana a juzgar por su circularidad y la verticalidad de las paredes. Además, parte de ellos contenían ramitas con signos de combustión.

La Antensala de la cueva también proporcionó grabados semejantes, que estaban asimismo cubiertos por sedimentos, pero más recientes (en LL se registran dos ciclos sedimentarios separados por un episodio de erosión; los estratos más antiguos restan en la parte posterior). Son surcos rectilíneos o levemente curvilíneos, de no más de 40 cm de longitud y entre 1,5 y 4 cm de ancho, siendo los angostos los más frecuentes. Se entrecruzan sin formar un patrón ordenado ni mostrar orientación preferencial clara. La cronología mínima de tales incisiones es de 1080 ± 50 AP (Beta-68178), pero la similitud morfológica con las del interior es tal que resulta lógico suponerles la misma edad e igual origen.

Nos hemos inclinado por la artificialidad de estos surcos basales sobre la base de varias observaciones hechas en la roca del interior de la cueva: la existencia de un reticulado fino y la bifurcación de trazos en el extremo de ciertas incisiones largas y profundas (Crivelli Montero *et al.* 1996:218). Ante la ausencia de motivos representativos o, al menos, de simetrías o de indicios obvios de organización de los trazos, cabría preguntarse si las incisiones que surcan el piso de roca de ciertas cuevas son “arte rupestre”. Opinamos que sí, con tal que se los pueda considerar ejecutados deliberadamente por mano humana; y a la vez admitimos que la intencionalidad prehistórica es siempre una inferencia riesgosa.

Si bien se nos escapa el sentido que tuvieron estos trazos sobre el piso de roca, el mensaje seguramente iba dirigido a unas pocas personas, la unidad social de residencia, unidad doméstica, o red íntima, que involucra un tipo de contacto “cara a cara” (Gamble 2001:78). Lo que implica que habrían operado como mensajes “para un nosotros”,

como textos visuales que activan la memoria colectiva, produciendo contenidos que importan a la vida de la gente o a su cosmovisión (Aschero 2007:135).

Estimamos, asimismo, que el hallazgo de sitios comparables puede contribuir a tipificar este fenómeno. No podemos afirmar que estos grabados constituyan un estilo particular. Por el momento, los registros más próximos a nuestra zona de investigación proceden de la Casa de Piedra de Ortega y de Cueva y Paredón Loncomán. La primera posee grabadas finas en el piso de roca, que fueron cubiertos por acumulaciones de guijarros y tendrían una cronología mínima de 2840 ± 80 AP (LP-146. Crivelli y Fernández 1996 y 2003; Fernández, 2001). Sobre la roca de base del segundo se encontraron ahuecamientos, hoyos para postes, hoyos para encajar bloques e incisiones finas y gruesas (Boschín MS:137-138 y 139 fig. 25). Se encontraban “inmediatamente por debajo de ocupaciones datadas entre 3.000 y 2.000 años antes del presente” y se los considera “morfológica y topográficamente similares” a los de LL y de CPO (Boschín 2001:74).

A mayor distancia (*c.*1000 km), el sitio Agua de la Tinaja, provincia de Mendoza, evidencia un tratamiento similar del piso de roca (Bárcena *et al.* 1985).

De tratarse, como pensamos, de una forma de arte rupestre, los grabados basales de LL serían la más antigua manifestación documentada en la Patagonia.

En 2006, con la colaboración especialistas del Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de la Universidad de Cantabria, se intentó tomar moldes de los grabados basales de LL con alginato. La friabilidad de la roca hizo imposible la operación, de manera que los futuros trabajos se orientan a un relevamiento integral del arte con uso de otros métodos como la fotogrametría y las imágenes obtenidas desde scanner.

5.2. El arte invade el soporte: los grabados de las paredes y del techo

Contexto funcional: espacio, tiempo y referente social

Entendemos el contexto funcional como aquél que hace referencia a una serie de aspectos que ubican a las representaciones en su marco social y espacio-temporal (Aschero 1988:116-117).

En primer lugar, describiremos el emplazamiento³ del arte. Como hemos dicho, el soporte de las representaciones rupestres son las paredes y el techo de la cavidad, de unos 35 m²,

³ El término emplazamiento se refiere a la ubicación del arte en el sitio y en el paisaje, y se relaciona con la visibilidad que intentó darse a las representaciones rupestres.

formada en ignimbritas friables de la Fm. Collón Cura, cuya entrada se orienta hacia el NE. La Antesala también proporcionó grabados del mismo tipo (fig. 4).

La altura del techo era de casi 3 m por sobre el nivel del sedimento (Crivelli Montero *et al.* 1996: 188 y figs. 4 y 5). El paisaje, como lo indicamos, es el propio de la estepa, mesetiforme, con vegetación rala, de gramíneas y arbustos. La formación que aloja la cueva se distingue claramente del entorno. Pero mientras que LL es muy visible por su dimensión y por su posición intermedia entre dos cañadones, no lo es la cercana ECh. La escasa dureza de la roca de caja brindó un soporte adecuado para la realización de los grabados y la cavidad aportó reparo en un sector donde éstos no abundan. Los sedimentos exteriores, arenosos, ofrecieron una superficie subhorizontal adecuada para la instalación, cercana a un mallín. A espaldas de la cueva, el cañadón del Tordillo pudo ser una fuente hídrica adicional, al igual que el manantial ubicado a 1.3 km, cañadón abajo.

Los grabados de este estilo fueron realizados, en su mayor parte, en el interior de la cueva y en la Antesala. De esta forma, las representaciones se encuentran en un espacio restringido, limitado por las paredes de la cavidad y, probablemente, el mensaje transmitido por esos símbolos estuvo destinado a los miembros de una unidad social pequeña, doméstica; aunque pudo ser compartido por miembros de una red ampliada, a juzgar por la dispersión regional de este estilo, en la que los recursos simbólicos adquieren gran importancia (Gamble 2001:71).

La restricción espacial parece ser una modalidad propia de este estilo, especialmente en la cuenca del río Limay. Boschín y Llamazares (1992:33) destacan que las representaciones ocupan, generalmente, el fondo de las cuevas y se agrupan, mayormente, en un panel central, mientras que conjuntos menores se distribuyen hacia los laterales y en las oquedades. Sin embargo, en algunos sitios, como el caso de Casa de Piedra de Ortega y de la Cueva y Paredón Loncomán (Boschín 1996:333), algunos pocos motivos se extienden hacia superficies ubicadas en el exterior o contiguas a las cavidades, lo que los hace más visibles.

Además, debemos señalar algunos casos en que los signos fueron representados en unidades prominentes del paisaje y no en los interiores, probablemente para ser vistos. Las dos ocurrencias corresponden a pisadas de ñandú y se ubican en proximidad de fuentes de agua. Una de ellas es El Manantial, emplazada en la misma barda de ignibritas colloncurenses que LL (Fig. 2 y Crivelli *et al.* 1996:219). Los tridígitos se representaron en una pared rocosa, a cierta altura del cañadón del Tordillo, que corre al pie de esta formación y que en ese punto forma un manantial. No se le asocia material

arqueológico alguno. El segundo caso, denominado Barda Esteban, corresponde a un rastro de tridígitos, grabados en un paredón que se alza a escasa distancia de un cañadón. Muy cercano se encuentra un sitio arqueológico que también posee representaciones correspondientes al estilo de pisadas, el alero Carriqueo (Crivelli *et al.* 2007).

En cuanto a la ubicación del arte en el tiempo, se obtuvo una datación mínima para algunos grabados de LL, mediante sello estratigráfico, de 2740 ± 50 AP (Beta-61146. Crivelli Montero *et al.* 1996:219)⁴.

No tenemos certeza de hasta cuando continúan realizándose estas representaciones. Al respecto, podemos agregar que ciertos motivos, como las pisadas de ñandú o tridígitos, continúan siendo representados en el estilo geométrico posterior y, además, la técnica de grabado se utiliza para la realización de grecas, tal como lo registramos en La Oquedad y en Paredón Sur. En LL, la meterización diferencial de algunos motivos podría indicar que las representaciones no fueron sincrónicas (Crivelli *et al.* 1996:219). Finalmente, remitimos al tratamiento detallado del sitio para conocer las actividades desarrolladas en este ámbito (Crivelli *et al.* 1996). Pero debemos señalar que, además de las tareas relacionadas con la subsistencia, el almacenamiento, la producción de artefactos y el procesamiento de ciertos materiales perecederos, como el cuero, la madera y los vegetales, en LL se registraron varios entierros y algunos objetos que relacionamos con manifestaciones simbólicas, en especial adornos personales y artefactos ornamentados.

Contexto temático: iconografía y organización espacial de las representaciones

El contexto temático comprende los aspectos iconográficos y su organización espacial. Los motivos de LL se ajustan, aproximadamente, al patrón general señalado para los sitios del noroeste patagónico.

Como habíamos mencionado, el soporte es una roca friable que permite la realización de los grabados sin mayores dificultades. La pared de la cavidad presenta una superficie continua. En general, los motivos están bien preservados y, en parte, estaban protegidos por los sedimentos, pudiéndose distinguir por el cambio de coloración en la pared hasta dónde se encontraban cubiertos.

⁴ Sobre criterios de asociación ver Ucko y Rosenfeld, 1967: 62-70; Aschero 1988:111-116; Boschín y Llamazares 1996:2

La Sala

Todo el interior de la cueva se encuentra decorado, especialmente en la pared este (fig. 5).

Los motivos más representados son las pisadas de ñandú, de diversos tamaños y, en muchos casos, formando rastros. Se encuentran distribuidos por todo el soporte, incluso el techo, con diferentes direcciones, y uno de los motivos estaba sellado por un estrato que permitió otorgarle una cronología mínima. Es frecuente el uso de puntos al final de cada trazo y en la convergencia de las tres líneas que forman el tridígito.

Las pisadas de puma son menos abundantes y se disponen, preferentemente, formando rastros hacia la entrada de la cueva y en la zona del Ábside. Esta última es la que posee menos motivos.

Los pies, generalmente con dedos, no son muy abundantes. Uno de ellos, cercano a la boca del recinto, sobre la pared oeste, se parece al representado en la Antesala.

Las pisadas de guanaco u óvalos apareados son muy escasos, a diferencia de lo que sucede en otros sitios de este mismo estilo, como en la Casa de Piedra de Ortega.

El resto de los signos incluye rectángulos con decoración interna, óvalos cerrados y abiertos con punto aproximadamente central o líneas paralelas; signos geométricos, líneas cortas paralelas, surcos profundos –ubicados en el contacto con el piso- y numerosos puntos, algunos alineados horizontalmente.

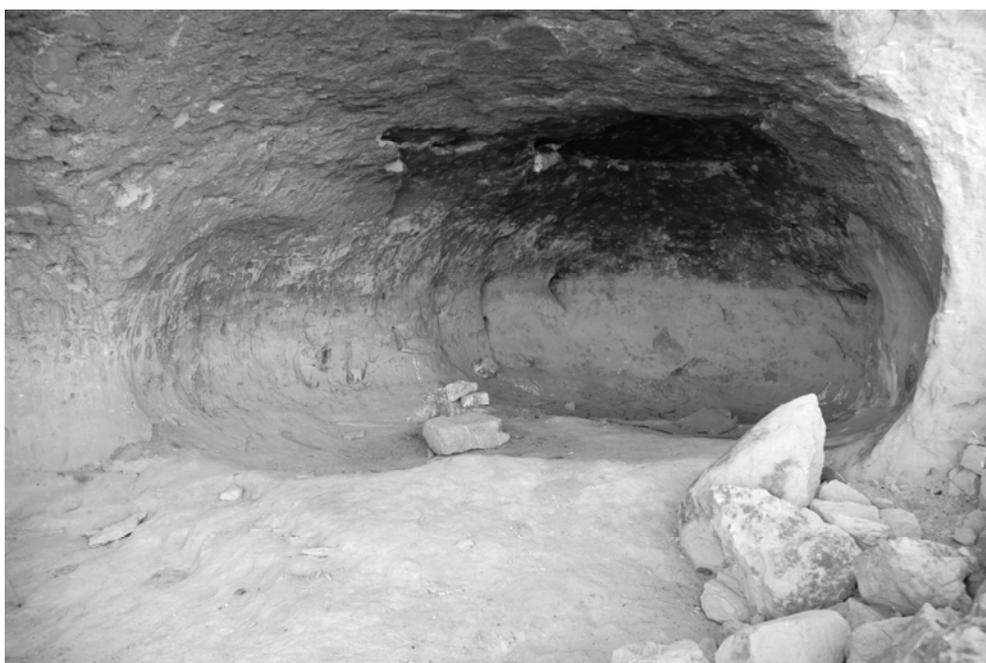


Figura 5. Cueva Epullán Grande. Sector de la Sala y el Ábside.

La Antesala

Este sector, que se extiende fuera de la línea de goteo, fue un área de actividades cotidianas (fig. 6). La pared este está cubierta de grabados. El sector oeste, donde se registran algunos derrumbes, posee unos pocos grabados.

Las representaciones más frecuentes son las pisadas:

- Pisadas de ñandú o trídgitos esquemáticos, de dedos largos, generalmente con un punto en el vértice donde convergen las tres líneas, de tamaño y orientación variados y sin formar rastros.
- Pisadas de puma o rosetas: se encuentran aisladas o formando rastros ascendentes. Uno de ellos se ubica en la unión entre la Antesala y la Sala.
- Pisadas de guanaco: son óvalos apareados que se presentan aislados.
- Pisadas humanas: se representan con o sin dedos y, en algún caso, con grabados internos.
- Rastro de serpiente o línea ondulada.

El resto de los motivos comprende:

- Rectángulos u óvalos con diseños internos (líneas paralelas, entrecruzadas, puntos, etc.). Según Boschín (MS), se trataría de representaciones de placas grabadas.
- Óvalos con un punto central, que identificamos como posibles símbolos genitales femeninos.
- Trazos verticales largos y profundos, en algunos casos con líneas más finas y cortas que convergen con la primera formando un ángulo agudo (chevrón)
- Líneas de puntos que se extienden horizontalmente
- Puntos agrupados o aislados
- Grabados de líneas muy finas entrecruzadas
- Grabados finos en forma de peine (una línea horizontal y varias verticales cortas, paralelas entre sí y perpendiculares a la primera)
- Un probable antropomorfo esquemático
- Un motivo estrellado

La parte inferior de la pared de la Antesala se encuentra seriamente alterada por grabados modernos que, en muchos casos, se superponen a los motivos rupestres. Como

estos artistas modernos han dejado su firma estampada sobre milenios de historia aborígen, no creemos que sea una falta de ética darlos a conocer: se trata de Ebaristo Epullán, un tal Pedro y otros que han dejado sus iniciales.



Figura 6. Antesala de LL con representaciones del estilo de pisadas.

5.3. Los geométricos: un diseño que va más allá de las rocas

En el noroeste patagónico el estilo de pisadas fue sucedido por el estilo de grecas. Motivos comunes a este último se encuentran en La Oq y PS, pero con la particularidad de que la técnica utilizada para su confección fue el grabado y no la pintura.

Cabe acotar que las grecas ocupan espacios diferentes a los utilizados para plasmar el estilo de pisadas, de manera que no hay superposición. Además, a pesar de su proximidad con las mencionadas cuevas, los geométricos de La Oq y PS no se asocian con restos de actividades domésticas.

Si bien ni en LL ni en ECh se han registrado representaciones asignables a este estilo, los motivos de La Oq y PS son comparables con otros similares hallados en un quillango recuperado de LL y una greca incisa en un trozo de cuero de la misma procedencia (en los dos casos, estos elementos formaban parte de una inhumación en la que se identificó, además, el uso de cuero vacuno. Crivelli *et al.* 1991:115; Crivelli *et al.* 1996).

Como lo mencionáramos, la cronología con la que contamos para un caso de representaciones geométricas de la cuenca media del río Limay es de alrededor del 700 AP (Fernández 2006a).

Un hecho importante es que la estética reflejada en este estilo, no solo se plasmó en el arte, sino en otras tecnofacturas (cerámica, tejido, quillangos, placas grabadas, adornos personales, etc.) que circularon ampliamente entre los grupos aborígenes durante época tardía, tal como se registra en LL. Sin embargo, podemos rastrear representaciones geométricas similares mucho más atrás en el tiempo, como el caso de una cáscara de huevo de ñandú con motivos geométricos incisos, procedente del estrato **h** de CPO, cuya cronología es de *c.* 2700 AP., y una valva con grabados geométricos recuperada del alero Nestares, fechada en 1550 AP.

Con este estilo se produce un cambio en el emplazamiento de las representaciones. Se hace frecuente su localización en lugares destacados del paisaje y, generalmente, en paredones, en muchas ocasiones sin asociación con ocupaciones humanas prehistóricas. Los símbolos, en estos casos, operarían como mensaje “para los otros”, marcando de alguna manera estos espacios (Aschero 2007:135).

Algunos indicios nos serán útiles para interpretar esta circunstancia: en primer lugar, y como habíamos mencionado, las pinturas se ubicaron en lugares visibles y en elementos destacados del paisaje, lo que significa que fueron realizadas para "ser vistas", incluso a la distancia.

En segundo término, este arte, caracterizado por motivos geométricos, tiene su mayor representación durante el período indígena final y se prolonga, con la incorporación de motivos tales como caballos y jinetes, hasta época poshispánica. En la última etapa de la vida aborígen independiente, la población habría crecido considerablemente, con la consiguiente competencia por los territorios, hecho que se refleja, entre otras cosas, en la colonización de espacios antes desocupados. En este marco de aumento poblacional, creciente complejidad social y redistribución del espacio, los signos rupestres, emplazados en lugares de alta visibilidad, pudieron servir como demarcadores territoriales y símbolos de pertenencia étnica y jerarquización social. Pati, una aborígen tehuelche que vivió su niñez y adolescencia en una toldería en el Río Pinturas, afirma que por los "dibujos" del quillango era posible reconocer a la distancia si un jinete era tehuelche, araucano o manzanero, es decir, su filiación. También cuenta cómo variaban los motivos de los quillangos de acuerdo con la edad, el sexo y la posición del individuo dentro de la sociedad. Así, había representaciones para niños, para cazadores, para el cacique, para su esposa; “...a nadie se le hubiese ocurrido usar un quillango que no era el suyo” (Aguerre 2000). Aunque alejado en el tiempo y el espacio, este testimonio apoya la idea de que ciertos símbolos funcionaron como indicadores de pertenencia

étnica y social y, en tal sentido, testimonios como el citado pueden arrojar luz sobre temas relacionados con las manifestaciones rupestres del noroeste patagónico.

6. Consideraciones finales

El contexto interpretativo del arte rupestre sigue siendo uno de los puntos más difíciles de abordar. Casamiquela, por ejemplo, asocia las cuevas decoradas con la “casa bonita”, lugar donde se encerraba a las jóvenes durante la celebración de los ritos de pubertad, momento en que se intensificaba la cohesión del grupo (Casamiquela 1960, 1987 y 1988). Boschín, por su parte, interpreta algunos de los motivos como símbolos de linajes.

Sea como fuere, el arte representa un cambio significativo en el paisaje, que se va poblando de signos que ofician como integradores de las redes sociales a distintas escalas. Mientras que el estilo de pisadas se encuentra mayormente en recintos y en asociación con actividades cotidianas, el de grecas utiliza como soportes especialmente los paredones y no necesariamente se asocia con el ámbito doméstico. Además, la iconografía representada por este último estilo se reproduce en distintos materiales.

En el cañadón del Tordillo pueden observarse manifestaciones pertenecientes a los dos estilos ocupando, como lo señaláramos, puntos diferentes del paisaje. El cambio entrambos no parece haber sido traumático, ya que no se han registrado superposiciones y se continuó empleando la técnica de grabado para representar las grecas, aún cuando se documentó el uso de pintura roja para el arte mobiliario. En otro contexto, Troncoso define las superposiciones en los estilos de arte como un “acto de violencia” que opera redefiniendo los soportes de las representaciones (2005:46-47).

Finalmente, hemos dicho que LL fue, en parte, un espacio de inhumación. Notemos que diseños geométricos realizados en un fragmento de cuero de un entierro poshispánico, que evocan otros similares a los del estilo de grecas, se asocia también con un cambio en la forma de disponer de los muertos (Crivelli *et al.* 1996).

Agradecimientos

Estas investigaciones se realizaron con fondos del Conicet, del FONCyT, de la UBA y de la UNC, España. Asimismo agradecemos el apoyo de la Fundación Instituto de Neurobiología.

Bibliografía

- Aguerre, Ana M. 2000. *Las vidas de Pati en la toldería tehuelche del río Pinturas y el después*. Provincia de Santa Cruz, Argentina. Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Álvarez, Myrian R. y Dánae Fiore. 1997. Recreando imágenes: diseño de experimentación acerca de las técnicas y los artefactos para realizar grabados de arte rupestre. *Cuadernos del INAPL* 16, 1995: 215-39.
- Aschero, C. A., 1973. Los motivos laberínticos en América. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* VII:259-271, Buenos Aires.
- 1988. Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales, un encuadre arqueológico. *Arqueología contemporánea argentina*. Hugo Yacobaccio, ed. 109-45. Buenos Aires. Búsqueda.
- 2007. Iconos, huancas y complejidad en la Puna sur argentina. *Producción y circulación prehispánicas de bienes en el sur andino*. Axel Nielsen, M. C. Rivolta, V. Seldes, M. M. Vázquez y P. H. Marcolli, comp. Brujas, Córdoba. Pp.: 135 -165.
- Atlas de la provincia del Neuquén*. 1982. Neuquén: Gobierno de la Provincia del Neuquén y Universidad del Comahue.
- Bárcena, Roberto J., Fidel A. Roig y V. G. Roig. 1985. Aportes arqueofitoológicos para la prehistoria del NO. de la Prov. de Mendoza. La excavación de Agua de la Tinaja I. *Trabajos de Prehistoria*, 42: 311-63.
- Boschín, María T. MS. *Tierra de hechiceros. Arte rupestre de Patagonia septentrional argentina*. Universidad de Salamanca. En prensa.
- 1988. Arqueología del "Área Pilcaniyeu", sudoeste de Río Negro, Argentina. *Cuadernos del INA* 11, 1986: 99-119.
- 1996. Arte rupestre patagónico: problemas no resueltos y propuestas para su discusión. *Anuario del IEHS* 9: 323-54.
- 2000. Sociedades cazadoras del Área Pilcaniyeu, sudoeste de Río Negro: elementos para un análisis territorial. *Mundo Ameghiniano* 4, 1997: 1-75, láms.
- 2001. Pueblos originarios. Arqueología de la Patagonia septentrional. *Patagonia. 13.000 años de historia*. Directores María Teresa Boschín y Rodolfo M. Casamiquela, 63-82. Buenos Aires: Museo Leleque/Emecé.

- Boschín, María T. y Ana M. Llamazares. 1992. Arte rupestre de la Patagonia. *Ciencia Hoy*, V. 3, N° 17: 26-36.
- Bradley, R., F. Criado Boado y R. Fábregas Valcarce. 1994. Rock art research as landscape archaeology: a pilot study in Galicia, North-West Spain. *World Archaeology*, Vol. 25, N° 3: 374-390.
- Bruch, Carlos. 1902. La piedra pintada del arroyo Vaca Mala y las esculturas de la Cueva de Junín de los Andes. *Revista del Museo de La Plata* 10: 173-6.
- Cabrera, Ángel. 1976. Regiones fitogeográficas argentinas. *Enciclopedia Argentina de Agricultura y Jardinería*. Tomo II, ACME, Buenos Aires.
- Carden, N. 2007. Paisajes rituales y laberintos: relaciones entre dos sitios con grabados rupestres en Piedra Museo, Argentina. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, Vol. 12, N° 1: 43-60, Santiago de Chile.
- Casamiquela, R. M. 1960. *Sobre la significación mágica del arte rupestre patagónico*. Cuadernos del Sur, Bahía Blanca.
- 1987. *El arte rupestre de la Patagonia*. Siringa, Neuquén.
- 1988. *En pos del gualicho*. Buenos Aires: Fondo Editorial Rionegrino/Eudeba.
- Criado Boado, F. y R. Peredo Romero 1993. Art, Time and Thought: A Formal Study Comparing Palaeolithic and Postglacial Art. *World Archaeology*, Vol. 25, No. 2, Conceptions of Time and Ancient Society. (Oct., 1993), pp.187-203.
- Crivelli Montero, E. A. 2003. Ritmos de creación de sitios de arte rupestre en la cuenca superior del río Limay. *VI Simposio Internacional de Arte Rupestre. Luis R. Laguna* (CD ROM). San Salvador de Jujuy.
- _____ 2006. Frecuencia de creación de sitios de arte rupestre en la cuenca media y superior del río Limay (noroeste patagónico). *Tramas en la piedra. Producción y uso del arte rupestre*, eds. Dánae Fiore y Mercedes Podestá, 63-74. Buenos Aires: Asoc. Amigos Inst. Antropol., Soc. Arg. Antrop. y World Archaeological Congress.
- Crivelli Montero, Eduardo A., José A. Cordero, Oscar M. Palacios y Mariano S. Ramos. 2007. Especialización funcional de sitios durante el período ceramolítico de la cuenca del río Limay: el caso del Alero Carriqueo. *XVI Congreso Nacional de Arqueología Argentina. Mesa de Comunicaciones 4: Patagonia*, coord. Cristina Bellelli y María Teresa Civalero. Jujuy.

- Crivelli Montero, Eduardo A. y Mabel M. Fernández. 1996. Paleoindian bedrock engravings at Epullán Grande Cave (northern Patagonia, Argentina). *Rock Art Research* 13, no. 2: 124-28 y contratapa.
- _____. 2003. Grabados en el piso de cuevas de la cuenca del río Limay (Patagonia septentrional). Datos adicionales y discusión. *V Simposio Internacional de Arte Rupestre SIARB. Rupestre Digital*, 5, edición especial en CD ROM. GIPRI. Bogotá.
- Crivelli Montero, E. A., M. M. Fernández y U. F. J. Pardiñas. 1991. Diversidad estilística, cronología y contexto en sitios de arte rupestre del área de Piedra del Aguila. *El arte rupestre en la arqueología contemporánea*, eds. M. Podestá, M. I. Hernández Llosas y S. Renard de Coquet. Buenos Aires. Pp. 113-22.
- Crivelli Montero, Eduardo A., Ulyses F. J. Pardiñas, Mabel M. Fernández, Micaela Bogazzi, Adriana Chauvin, Viviana M. Fernández y Maximiliano J. Lezcano. 1996. La Cueva Epullán Grande (provincia del Neuquén, Argentina). Informe de avance. *Prehistoria* 2: 185-265.
- Chiozza, E. y Z. González van Domselaar. 1958. Clima. *La Argentina. Suma de Geografía*, II: 3-183. Buenos Aires. Peuser.
- Fernández, M. 2001. La Casa de Piedra de Ortega (Pcia. de Río Negro). I. La estratigrafía. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, N.S. XXVI: 261-84.
- 2003. Arte rupestre del sitio Rincón Chico 2/87, provincia del Neuquén, Argentina. Comunicación presentada en el *VI Simposio Internacional de Arte Rupestre. Luis R. Laguna* (CD ROM). Pp. 301-313. San Salvador de Jujuy.
- 2006a. Cronología de motivos geométricos de la cuenca media y superior del río Limay. *Tramas en la piedra. Producción y usos del arte rupestre*. Danae Fiore y Mercedes Podestá, Eds. Pp. 75-83 y lámina 2. AINA, WAC y Sociedad Argentina de Antropología.
- 2006b. Arte rupestre y ocupaciones prehistóricas en Rincón Chico 2/87 (Pcia. del Neuquén). *Cuadernos del INAPL* (2003-2005), N° 20: 107-128.
- 2009a. Ocupaciones prehistóricas en la cuenca del río Limay: el caso del sitio arqueológico Rincón Chico 2/87. *Tramas criollas*. R. Corcuera y M. C. Dasso, eds. CIAFIC.

- 2009b. Arte rupestre del sitio Rincón Chico 2/87. *Arqueología de rescate en Rincón Chico, provincia del Neuquén*. Eduardo A. Crivelli Montero, Mabel M. Fernández y Mariano S. Ramos, compiladores. Pp. 285-307. Dunken. Buenos Aires.
- Fernández, M. y E. Crivelli. 2006. Cambios en la alimentación, las tecnologías y el simbolismo entre los indígenas históricos de la cuenca del río Limay. *Estudios de Arqueología Histórica. Investigaciones argentinas pluridisciplinarias*. Museo de la Ciudad de Río Grande, Tierra del Fuego. Alicia H. Tapia, Mariano S. Ramos y Carlos Baldassarre, eds. Pp. 77-96.
- Galli, Carlos A. 1969. Descripción geológica de la hoja 38c, Piedra del Águila, provincias de Neuquén y de Río Negro. *Boletín Dirección Nacional de Geología y Minería*, 111:1-67.
- Gamble, Clive. 2001. *Las sociedades paleolíticas de Europa*. Ariel, Barcelona.
- Gradin, C. J. 1988. Caracterización de las tendencias estilísticas del arte rupestre de la Patagonia (provincias de Río Negro, Chubut y Santa Cruz). *Contribución al estudio del arte rupestre sudamericano [Boletín, SIARB]*, 2: 54-67.
- 2003. Arte rupestre de la Provincia de Río Negro. C. Gradin, A. M. Aguerre y A. M. Albornoz, *Arqueología de Río Negro*, pp. 41-49. Secretaría de Estado y Acción Social de Río Negro. Buenos Aires.
- Hodder, I. 1988. *Interpretación en arqueología*. Barcelona, Crítica.
- León, Rolando J. C., Donaldo Bran, Marta Collantes, José M. Paruelo y Alberto Soriano. 1998. Grandes unidades de vegetación de la Patagonia extra andina, *Ecología Austral*, 8:125-144.
- Menghin, O. F. A. 1957. Estilos de arte rupestre de Patagonia. *Acta Præhistorica*, I: 57-82.
- Prieto, Aldo; Stutz, Silvia 1996. Vegetación del Holoceno en el norte de la estepa patagónica: palinología de la Cueva Epullán Grande (Neuquén). *Praehistoria*, 2: 267-277. PREP-CONICET. Buenos Aires.
- Stutz, Silvia 1994. Análisis palinológico de los sitios arqueológicos Cueva Epullán Grande y Cueva Epullán Chica (Neuquén). *Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael*, XIV (1-4): 316-318.
- Troncoso, Andrés. 2005. Genealogía de un entorno rupestre en Chile central: un espacio, tres paisajes, tres sentidos. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Vol. 10, N° 1: 35-53, Santiago de Chile.
- Ucko, Peter J. y Andrée Rosenfeld. 1967. *Arte paleolítico*. Guadarrama, Madrid.

- Valle, Héctor F. del. 1998. Patagonian soils: a regional synthesis. *Ecología Austral*, 8:103-123.
- Valenzuela, D., L. Briones y Calogero Santero. 2006. Arte rupestre en el paisaje: contextos de uso del arte rupestre en el valle de Lluta, Norte de Chile, períodos Intermedio Tardío y Tardío. *Tramas en la piedra. Producción y usos del arte rupestre*. Danae Fiore y Mercedes Podestá, Eds. Pp. 205-220 y lámina 2. AINA, WAC y Soc. Arg. de Antropología.
- Vucetich, G., M. Mazzoni y U. F. J. Pardiñas. 1993. Los roedores de la Formación Collón Cura (Mioceno medio) y la Ignimbrita Pilcaniyeu, cañadón del Tordillo, Neuquén. *Ameghiniana*, 30 (4): 361-381.