

EL ARTE ORNAMENTAL EN LA PATAGONIA*

JORGE FERNÁNDEZ C.¹

1. Introducción

¿Hasta qué punto, y con qué profundidad cronológica, han podido los centros de alta cultura localizados en la Región Andina Meridional influir sobre el desarrollo de los pueblos marginales del confín sudamericano? Setenta años de investigaciones no han proporcionado explicaciones satisfactorias acerca del momento, y a través de qué agente, se produjo en el norte de la Patagonia y en el Neuquén la irrupción de una oleada de diseños altamente integrados y complejos, de segura invención extralocal, que de manera conjunta afectaron al arte rupestre y al arte mobiliario de esas regiones. La singularidad de tal arte radica en que su ornamentalidad, simbolismo, ordenación, policromía y disciplina, dudosamente concilian con el ideario y la cultura de pueblos cazadores, acerámicos y vestidos con cueros, señalados por la arqueología y por la etnografía como los pobladores prehistóricos e históricos de la región.

La Patagonia, extremo austral de Sudamérica y de la Argentina (mapa, figura 1; confróntese también la nota aclaratoria 1, al final del presente trabajo), ha constituido desde fines del Pleistoceno el hábitat clásico de culturas de cazadores. A partir de su poblamiento inicial, que las investigaciones han establecido en 12.600 años antes del presente (Cardich, 1985; Guidon y Delibrias, 1985; Schobinger, 1988), las excavaciones arqueológicas han puesto en evidencia el desarrollo sucesivo de grupos humanos de cultura marginal. Su sistema de subsistencia, basado en la caza del guanaco y del avestruz americano y en la recolección de unos pocos vegetales, se mantuvo en vigor hasta el momento de producirse, en el siglo XVIII, la desarticulación étnica de los puelches circum-

* Trabajo de Beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET (Buenos Aires, Argentina), realizado bajo la dirección del Dr. Don Eduardo Ripoll Perelló.

1. CONICET e Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Buenos Aires, República Argentina.

pampeanos (Casamiquela, 1969) y de los últimos tehuelches —o patagones de los primitivos cronistas de Indias—, en las primeras décadas del siglo XX. En resumen, los pueblos prehistóricos y protohistóricos de la Patagonia jamás llegaron a la posesión de una agricultura elemental, apenas tuvieron un atisbo tardío de la cerámica —a la que conocieron, pero aparentemente no quisieron usar—, y sólo utilizaron los metales tras su contacto con europeos, en el siglo XVI. Solamente un observador del primer tercio del siglo XIX (Arms y Coan, [1833], 1939) afirmó haber visto a una mujer Tehuelche operando ante un telar, pero hoy surgen severas dudas respecto a si habrá sido ella de la extracción étnica mencionada.

El cuadro cultural que antecede ha sido aceptablemente reconstruido mediante excavaciones en la porción austral y central de la Patagonia (Bird 1946, 1988; Menghin, 1952; Emperaire *et al.*, 1963; Cardich *et al.*, 1973; Aschero, 1975; Sanguinetti, 1976; Gradin *et al.*, 1977, 1979; Aguerre, 1981/1982; Aschero *et al.*, 1983; Orquera, 1984/1985, 1987; Guidon y Delibrias, 1985; Gómez Otero, 1986/1987; Borrero, 1989; Aschero *et al.*, 1992/1993). Aún cuando menos investigada que la sureña, la arqueología de la Patagonia boreal y del Neuquén ha vuelto a poner de manifiesto la misma fidelidad hacia modelos de explotación ambiental dependientes de la caza y de la recolección, complementados en este caso con recursos vegetales de mayor significación económica, junto a bienes culturales destinados a su transformación, como la alfarería (Schobinger, 1957, 1988; Bórmida, 1964; Boschín y Nacuzzi, 1979; Curzio *et al.*, 1980; Podestá y Pereda, 1981; Ceballos, 1982; Hajduk, 1986; Fernández, 1987; Crivelli *et al.*, 1993).

Los vestigios *artísticos* atribuibles a los pueblos prehistóricos que sucesivamente poblaron la Patagonia y el Neuquén, consisten principalmente en pinturas y grabados rupestres de evolución técnica y estilística bastante compleja (Menghin, 1952 a, 1956, 1957; Schobinger, 1956; Casamiquela, 1960, 1981; Gradin 1978, 1983, 1985, 1994; Fernández, 1977, 1988/1989; su compendio en: González, 1977; Schobinger y Gradin, 1985; Casado L. de Garza, 1981; para una visión europea de conjunto, Ripoll Perelló, 1992). El arte rupestre más antiguo está constituido por pinturas con escenas animalísticas y de cacería, es esencialmente naturalista y, aunque también incluye algunos motivos geométricos simples, refleja con fidelidad el ideario que podría corresponder a una cultura de cazadores. Una segunda etapa del arte rupestre patagónico, cronológicamente más reciente, que adopta la técnica del grabado para la representación de motivos abstracto-representativos (Gradin, 1985), integrados por pisadas de animales, aún pareciera responder a los mismos requerimientos espirituales. Pero la tercera y más reciente etapa rupestre, de pinturas policromas, introduce en el Norte y Centro de la Patagonia y en el Neuquén una verdadera oleada de motivos geométricos abstractos que discrepan no sólo con las modalidades estilísticas previas, sino también con el que concebiblemente pudiera constituir el comportamiento artístico-simbólico de una cultura de cazadores. Se trata de las pinturas a las que Menghin (1957) adscribiera al *estilo de grecas*, entre cuyos atributos destacamos: geométricidad, policromía, ordenación y un ritmo repetitivo inexistente en los demás estilos o modalidades estilísticas patagónicas (fig. 2, 3, 4, 5, 6, 9 11; véase Nota aclaratoria n° 2).

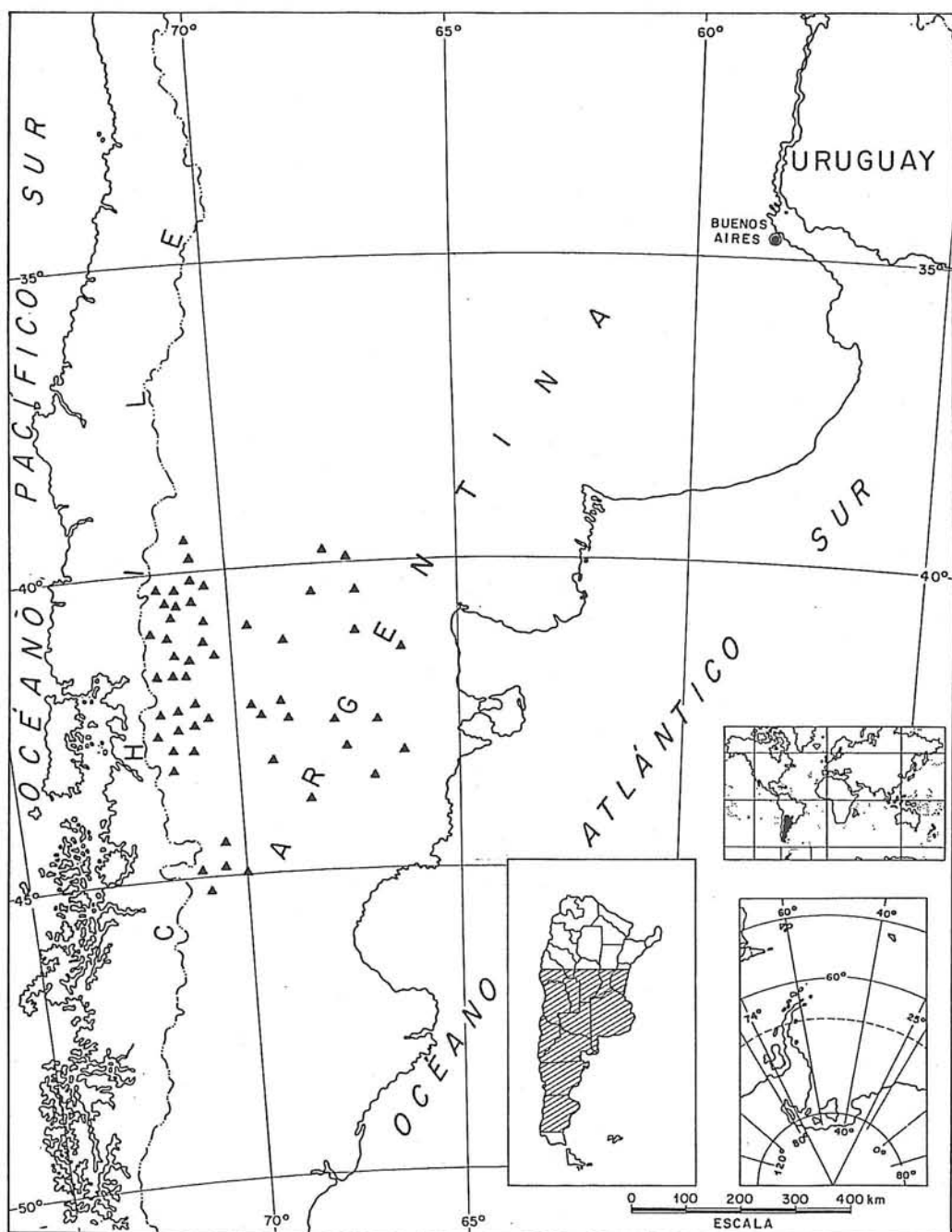


Fig. 1.- Área de dispersión del «estilo de grecas» en la Patagonia y Neuquén, Argentina. Cada pequeño triángulo corresponde a una estación o a una agrupación de estaciones rupestres representantes de ese estilo.

También en el arte mobiliario del Norte de la Patagonia y del Neuquén se encuentran motivos morfológicamente idénticos a los del arte rupestre geométrico aludido en último término. Aunque es en el arte parietal donde tales motivos adquieren mayor difusión o, por lo menos, donde han sido preferentemente estudiados, también aparecen frecuentemente en otros bienes que merecen reseñarse. Su presencia ha sido señalada en la decoración de hachas y placas líticas (Greslebin, 1932; Bórmida, 1952; Menghin, 1956; Schuster, 1956/1958; Cigliano, 1961; Losada Gómez, 1980), (figs. 7 y 8). Uno de los motivos rupestres más significativos ha sido registrado por Schuster (1956-1958) en la decoración pintada de los mantos de cuero tehuelches, y en el presente trabajo se señalarán otros (figs. 15, 16). Igualmente se hallan presentes en la decoración de algunos adornos labiales (*besotes*) de piedra (Lehmann-Nitsche, 1924), en la ornamentación de cañas de bambú (Gradin 1978); en tejidos araucanos del siglo XIX (Menghin, 1957), con supervivencia en los tejidos criollos actuales de Chile y Neuquén (Greslebin, 1932; Casamiquela, 1960; Fernández, 1986 (figuras 21, 32); en la decoración con motivos escalonados de la cestería arqueológica neuquina (Pérez de Micou, 1988/1990); en los motivos geométricos que decoran cofias (*tapahue*) (Renard de Coquet, 1981/1982) y cinturones recubiertos con perlas de vidrio o cuentas de piedra; en la pintura geométrica ritual aplicada a cráneos humanos norpatagónicos (Lehmann-Nitsche 1929; Vignati 1936, 1937; Casamiquela, 1960) y, por último, en las representaciones de naipes indígenas de cuero (Jiménez de la Espada, 1873; Schoo Lastra, 1929) (fig. 20), pudiendo aún sospecharse alguna clase de vínculo con la pintura corporal y facial.

Todo este conjunto simbólico-ornamental representado sobre los más diversos soportes del arte mobiliario patagónico y neuquino, tanto etnográfico como arqueológico, sobrepasa en mucho al contenido y a la significación que individualmente se pueda conferir al arte rupestre. Es por eso que globalmente nos referimos a un *arte ornamental*, necesariamente diacrónico, y no a la que pudo constituir su faz rupestre. No queremos dar la falsa impresión de que alguna vez los elementos mobiliarios aludidos hayan sido contrastados con los rupestres a través de su contenido formal (motivos) o significativo (símbolos); las comparaciones formuladas se han limitado a establecer nexos aparentes entre el arte rupestre y la decoración de las placas grabadas, en una primera etapa, y más tarde, aunque de manera subjetiva y apagada, con la decoración de los cueros tehuelches.

Esta inexplicable irrupción de motivos geométricos ornamentales evolucionados, aparentemente intrusivos en la cultura de los pueblos cazadores que los adoptaron, muy probablemente, conociendo su significado, nos parece uno de los rasgos más sugerentes de la arqueología patagónica. Su esquematización, tosquedad y ejecución aparentemente descuidada, pueden confundir acerca de su verdadera naturaleza, aunque su análisis conduce a la certeza de que se trata de diseños muy complejos y difíciles de realizar a mano alzada, capaces de desorientar a quien los ejecuta y aún a quien proceda a relevarlos mediante calcos.

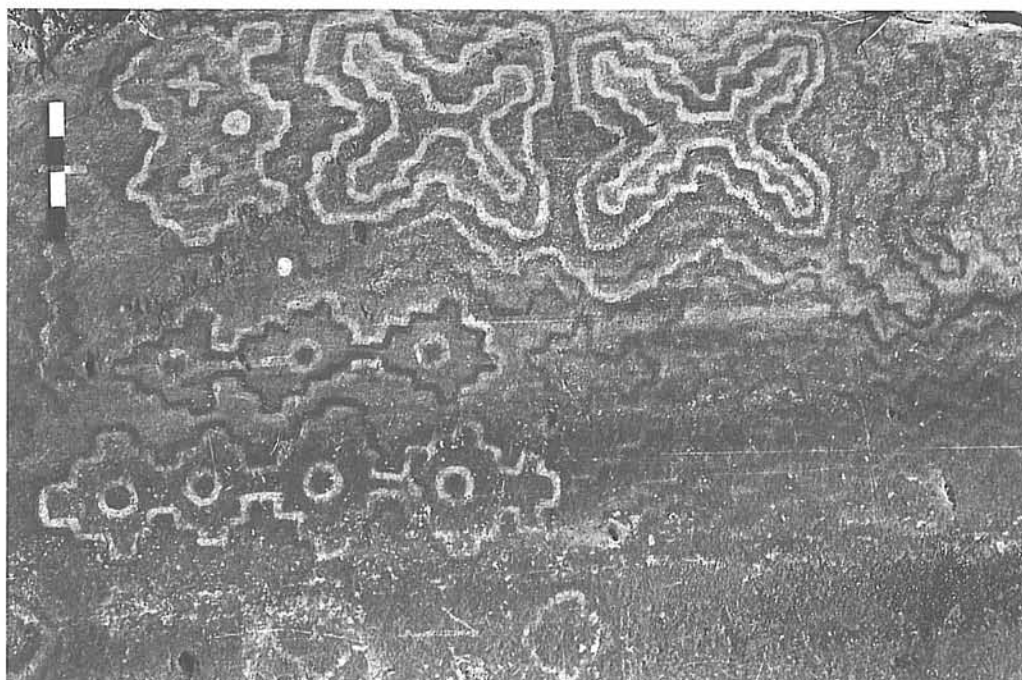


Fig. 2.- Pinturas en rojo y blanco del sitio Caleufu, Neuquén.

Antropomorfos escalonados en X (MG 1) asociados a rombos escalonados (MG 2), círculos y cruces. La escala mide 0,20 m.



Fig. 3.- Pinturas policromas del «estilo de grecas».

Círculos asociados a representaciones con recuadro, de apariencia textil. Paso de los Molles, Cueva del Puesto de Alonso. Cerca de Pilcaniyeu, Río Negro.

Ya que desde el comienzo debe rechazarse la posibilidad de su invención local, diversos autores han intentado explicar tanto la oportunidad como al agente a través del cual estos motivos geométrico-ornamentales se difundieron entre los cazadores de la Patagonia. La identidad del agente vector —cerámica, cestería, tejidos— debe hallarse íntimamente relacionada con el mecanismo rector de los sucesivos desplazamiento humanos producidos en la región, hasta ahora no bien conocidos. Tales esfuerzos no han sido recompensados con una respuesta definitiva, agotándose el esfuerzo explicativo —tras el rechazo de los tejidos— en la posibilidad de una introducción mediante la cerámica o la cestería. Desde esta misma Introducción nos apresuramos a anticipar que tampoco nosotros tenemos la respuesta. El objetivo de nuestro aporte no será otro que el de provocar una removilización de los conceptos vertidos por investigadores de diferentes épocas a fin de cuestionar la razonabilidad de la interdicción severa que pesa sobre el papel que la ornamentación de los tejidos pudo haber tenido como difusora de símbolos entre los pueblos marginales del pasado.

2. Placas y hachas líticas grabadas

El estudio de los motivos geométricos escalonados y circulares que mejor caracterizan a lo que posteriormente Menghin denominaría *estilo* (rupestre) *de grecas*, no se inició en el arte rupestre mismo —entonces científicamente mal conocido—, sino en la decoración existente en las hachas y placas grabadas de la Patagonia (figs. 7 y 8). Se trata de hallazgos arqueológicos superficiales e indocumentados, pero el hecho de que unas pocas hayan sido encontradas en contextos líticos del Sanmatiense III (Bórmida, 1964) bastaría para conferirles cierta antigüedad. El núcleo de su área de dispersión coincide bastante con la del *estilo rupestre de grecas*, pero sin que pueda arriesgarse su adscripción conjunta al mismo grupo cultural. Tampoco es posible aseverar que tanto el arte parietal como las placas y hachas líticas se inscriban en el mismo intervalo cronológico. Más aún, y a juzgar por su decoración, las mismas placas y hachas líticas pertenecerían a más de una etapa, pudiendo diferenciarse un grupo arcaico, con decoración lineal simple, y un grupo más reciente, con decoración ornamental compleja («histomorfa»). En todo caso, es en este último grupo donde los autores han hallado semejanzas con los motivos rupestres. Fuera de la Patagonia, en las sierras de San Luis, la cronología de cierta modalidad de placa lítica podría remontarse a 8.000 años A. P. (González, 1960), pero es razonable suponer que los ejemplares patagónicos con decoración geométrica mucho más compleja tengan una antigüedad sensiblemente menor.

El arquitecto Héctor Greslebin (1893-1971), analista de arte primitivo de la Argentina, ha insistido desde 1926 en los rasgos marcadamente *histomorfos* de los motivos decorativos grabados en las hachas y placas patagónicas, queriendo con ello significar la identidad existente entre éstos y los que ostentaban los tejidos araucanos (en realidad, todos los de la Pampa y provincias



Fig. 4.- Círculos asociados a antropomorfos escalonados, cruciformes y representaciones histomorfas. Superposiciones múltiples en un lugar sacralizado durante generaciones. Otro sector de la Cueva del Puesto de Alonso, Paso de los Molles, cerca de Pilcaniyeu, en la estepa patagónica. Provincia de Río Negro.



Fig. 5.- Escalonados asociados a círculos. Policromía del sitio La Pintada, departamento Añelo, provincia del Neuquén.

centrales argentinas: San Luis, Córdoba, Mendoza y otras). Estudiando la decoración geométrica de un centenar de tejidos araucanos y pampeanos, creyó haber establecido su *unidad decorativa*, que era idéntica a la de placas y hachas. En una fase tal vez exagerada de su pensamiento, llegó a considerar a las placas como *modelos portátiles* o *claves* para la confección de las piezas en el telar (textualmente: «*esquemas de tejidos, especialmente de ponchos*»). A lo largo de años y de comprobaciones (Greslebin, 1926, 1928, 1930, 1931, 1932, 1935, 1958) estableció *radicales* e *isoidas*, es decir, los motivos básicos y sus rutas de penetración y posterior difusión en la Patagonia. Señaló que el punto de partida de esos elementos era la cruz simple, cuyo desarrollo en diseños originaba nueve formas compuestas. Acertó igualmente al anticipar cierta relación, que él consideraba directa, entre el arte rupestre, entonces casi desconocido, y los motivos grabados en placas y hachas, aunque confiriéndoles sólo una finalidad utilitaria y negándoles todo carácter simbólico.

3. La modalidad rupestre geométrico-ornamental

Sólo después de 1950, por la enérgica acción investigadora debida a Menghin y a Schobinger, comenzó a desbrozarse la verdadera naturaleza del arte rupestre patagónico. El primero (1952 a), al sentar preliminarmente los fundamentos de los estilos rupestres patagónicos, se refirió a un «*estilo geométrico ornamental*», al que más tarde llamó «*estilo de grecas*». Su patrón básico, el más caracterizado y conspicuo de los elementos que lo integran y aún es capaz de sintetizarlo, son los desarrollos de un trazo lineal recto, corto, de dos a cinco cm de longitud, dispuesto en ángulos rectos (*ortogonalmente*) o en aserrados de menor valor angular, en forma ininterrumpida (*sin fin*), mediante giros hacia arriba y hacia abajo, o a izquierda y derecha, según las necesidades del diseño. Básicamente, estos trazos *meándricos*, escalonados, dan lugar a figuras que, siguiendo a Menghin y Gradin, sistematizadores del estilo de grecas, pueden clasificarse en regulares (fig. 9) e irregulares (fig. 10). Los motivos escalonados regulares constituyen rombos, triángulos, rectángulos y cruciformes diversos. Todos tienen su matriz en la cruz simple de brazos iguales (Greslebin).

Los motivos irregulares, de morfología arbitraria y caprichosa, originan motivos meándricos a los que, en ciertos casos, les ha sido conferido el carácter de *laberintos*. Motivos regulares e irregulares pueden hallarse representados en la misma estación rupestre, junto a motivos circulares. A ellos, en menor proporción, se asocian elementos simples, presuntamente más antiguos, como los puntos aislados o agrupados y los trazos rectilíneos angulares. También están presentes las escaleras, tridáctilos, clepsidras y manos dibujadas. Pero son las figuras circulares o anulares las que compiten porcentualmente con los motivos escalonados en las representaciones, en unos casos compartiendo y en otros sobrepasando su figuración en los diseños complejos (figs. 3, 4, 5 y 6). Círculos simples, círculos con punto central, círculos concéntricos, círculos con barra de

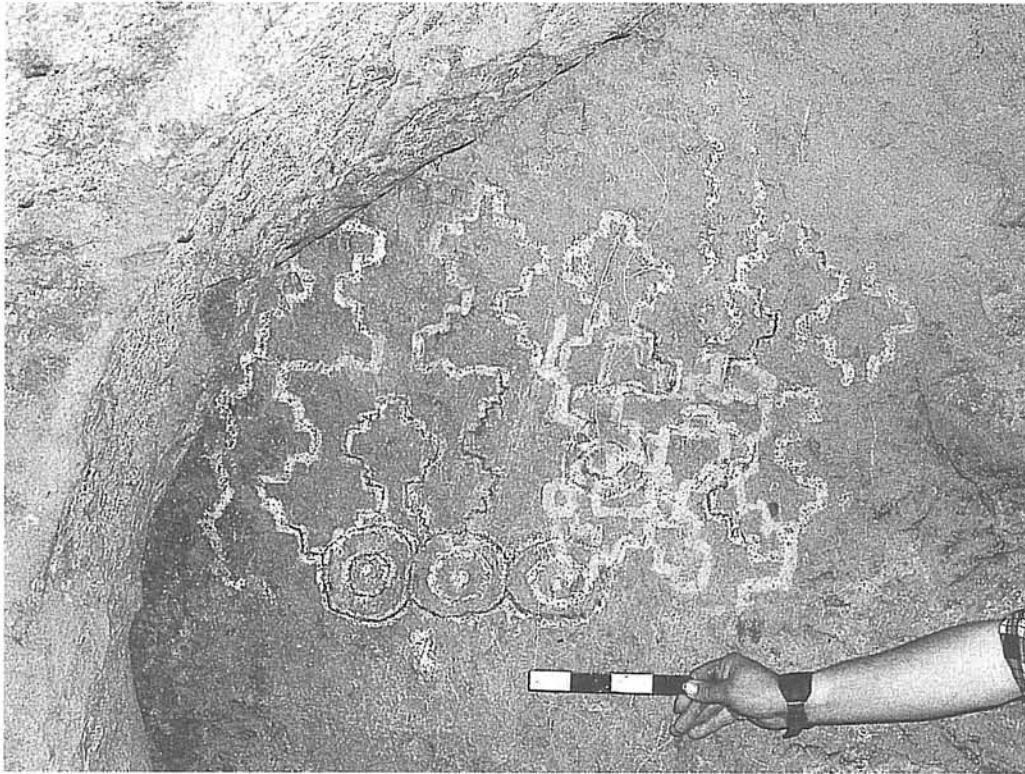


Fig. 6.- Figuras antropomorfas escalonadas asociadas a círculos concéntricos, llamativas por la ambigüedad extrema del diseño. Constituyen un desafío que debieran aceptar quienes propugnan a la cestería como agente vehiculizador de los motivos escalonados.

Policromía (blanco, amarillo, negro y rojo).

Dimensiones: 0,80 x 0,60 m. Cueva de Pichileufu, Río Negro.

unión, parecieron haber llegado a la región integrando una modalidad independiente que, por alguna causa, se agregó a los escalonados en el transcurso de un intervalo cronológico impreciso, pero sin que pueda por eso deducirse cuál sea el más antiguo.

El tamaño de las representaciones varía desde la cobertura de sólo decímetros (miniaturas) a varios metros cuadrados de superficie. Salvo contadas excepciones, han sido materializadas por medio de pintura, de tipo fluyente en algunos casos (*tinta*), pastosa en otros, aplicadas al soporte rocoso mediante un hisopo o con los dedos. Los pigmentos analizados han resultado corresponder a óxidos de hierro (rojo, amarillo) y yeso. Las representaciones sintetizan el accionar de gentes prácticas en el manejo de pigmentos y pinturas. Predominan las monocromías en rojo y las bicromías en rojo y blanco, aunque en ciertas regiones se presentan policromías en rojo, blanco, amarillo, verde, azul y negro. En oportunidades, el fondo rocoso también puede jugar papeles cromáticos. La anchura del trazo varía entre 7 y 15 mm; en el caso de las miniaturas, de sólo 1 a 2 mm. Existen pocas formas meándricas curvilíneas, que en las minia-

turas se convierten en lineaturas de suave ondulación. Los sitios seleccionados para la imposición de las representaciones pictóricas consisten en cuevas con buena iluminación y rocas al aire libre suficientemente inclinadas para proporcionar reparo a la acción de los agentes meteóricos.

Se conocen ya más de un centenar de sitios con pinturas rupestres asignables a esta modalidad estilística (figura 1), estimándose que dicho registro deberá incrementarse con futuras búsquedas (registro actualizado de casi todos ellos, en Renard de Coquet, 1988). El acrecimiento del corpus estilístico se debe, aparte de las autoridades ya citadas, a los trabajos de Vignati (1944); Sánchez Albornoz (1957, 1958, 1958/1959), Pedersen (1959, 1963, 1978), Crivelli (1988), Crivelli y otros (1991), Onetto (1991); Silveira, 1982/1983; Silveira y Fernández, 1991; Bate (1970) y Massone (1982). Su dispersión alcanza también a Chile, en aquellos sectores donde la Cordillera de los Andes no representa un mural insalvable.

Las pinturas geométricas patagónicas configuran un estilo o modalidad estilística que debe definirse como abstracta, ya que en ella tienen escasa cabida los motivos naturalistas (figura humana, animales, manos). Pero es indudable que ciertos motivos escalonados (X escalonadas, precisamente) constituyen representaciones antropomórficas (figs. 2, 14, 22 B y C3), cuyas asociaciones en tramas repetitivas dan lugar a verdaderos *campos de antropomorfos* (fig. 5, 6, 11 y 26); el fundamento de estas afirmaciones quedará aclarado en oportunidad de presentar y discutir los naipes tehuelches. También las figuras bitriangulares («clepsidras») y aún las circulares o anulares podrían adquirir, en ciertas circunstancias, carácter antropomórfico, en ocasiones con diferenciación sexual (Fernández, 1986; 1988). Algunas composiciones complejas conllevan subjetivamente la representación de rostros fantásticos cuya expresividad estuviese deformada por pintura facial (figs. 12 y 13).

El «estilo de grecas» es un arte geométrico lineal, rasgo que junto a la policromía son los rasgos que descuellan en los paredones pintados. Pero las líneas delimitan áreas, que actúan a veces como «fondo» poseedor de significación propia. Al referirnos al origen de algunos motivos volveremos a ocuparnos de este aspecto, al que por ahora dejamos simplemente enunciado.

La delimitación del «estilo de grecas» como entidad taxonómica principal del arte rupestre patagónico, así como su difusión territorial, pueden reputarse como logros definitivos de nuestros conocimientos. Ambos aspectos, a través de mejores búsquedas y más refinada documentación, resultan todavía perfectibles. En cambio, siguen siendo motivo de investigación, o permanecen en un desconocimiento total, aspectos fundamentales de su problemática, como los relacionados con su génesis y procedencia, con su significación y cronología, y aún con el grupo o grupos humanos que lo introdujeran y difundieran en la Patagonia.

Hasta ahora no ha sido posible seguir sus pasos evolutivos a partir de un arte local básico, o hallar su antecedente en los estilos rupestres más antiguos de la Patagonia austral, como así tampoco en el arte rupestre de las regiones norteñas enclavadas en los Andes (Noroeste de la Argentina, Norte de Chile,

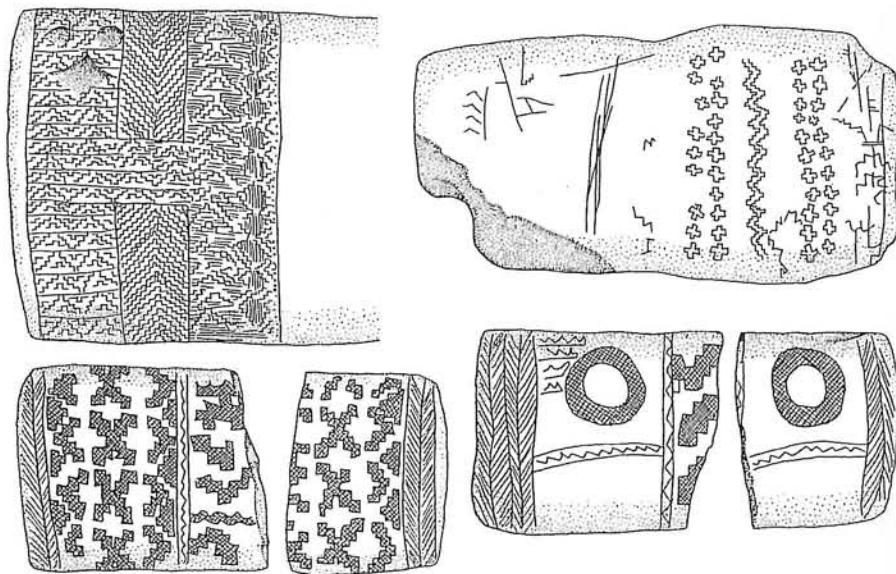


Fig. 7.- Placas y hachas líticas de la Patagonia y Neuquén con decoración geométrica incisa.

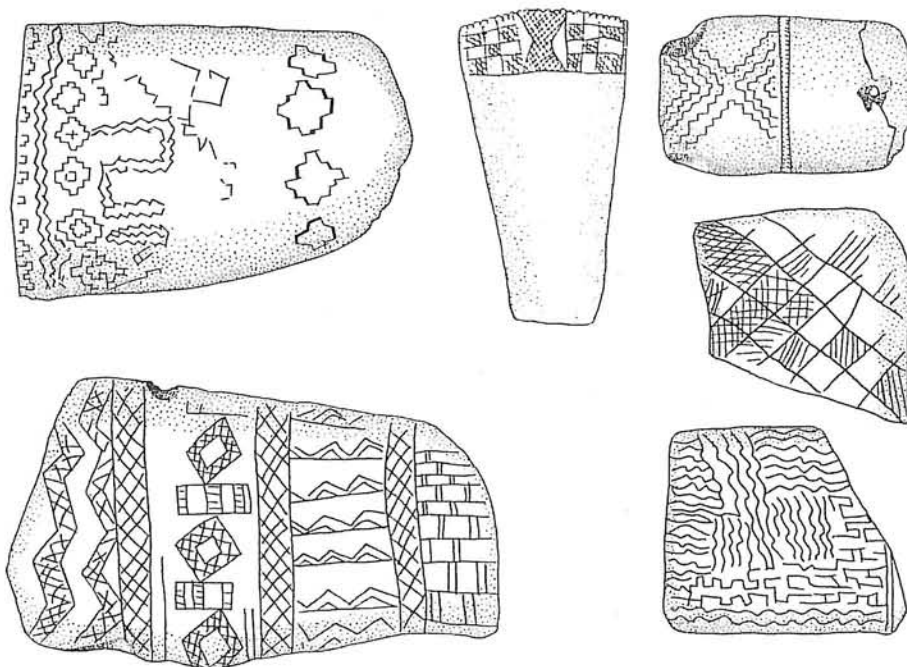


Fig. 8.- Placas y hachas líticas de la Patagonia y Neuquén con decoración geométrica incisa.

Bolivia, Perú), donde es posible encontrar composiciones o motivos dispersos, pero no configuraciones netas del estilo, que pareciera haber irrumpido en la Patagonia en plena madurez, o haberse originado en ella.

Dando por descontado la imposibilidad de que motivos tan complejos pudieran haber sido inventados en la Patagonia misma, los investigadores del tema, según dijéramos, se han esforzado en establecer a través de qué mecanismo pudo haberse dinamizado esta oleada de símbolos ornamentales y geométricos para alcanzar en su expansión el extremo austral de América. Los agentes vehiculizantes alternativamente propuestos, han sido cuatro: los tejidos de procedencia araucana, la cestería, la cerámica, y la técnica del *appliqué*. La primera no sólo ha sido descartada, sino que se encuentra actualmente severamente interdicta. Las placas grabadas jamás fueron ponderadas en el papel de elemento introductor. Las mayores simpatías, al parecer, permanecen depositadas en las tres últimas: cestería, cerámica y cuero calado.

4. Historia de la investigación

De acuerdo con la opinión inicial de Menghin (1952), el arte geométrico con «*grecas*» habría irradiado desde Chile a través de los grupos araucanos que desde el siglo XVI iniciaron la invasión de la Pampa y parte de Patagonia. La mapuche, o araucana, era considerada la más austral de las culturas con rasgos andinos o andinizados; en consecuencia, introductora forzosa de las prácticas textorias entre los pueblos culturalmente más retrasados de las regiones áridas al Este de los Andes (Pampa y Patagonia). Éstos habrían extraído de los motivos decorativos textiles el contenido simbólico para su arte rupestre. De acuerdo a esta hipótesis, los portadores del «estilo de grecas» habrían sido los indígenas cazadores tehuelches, y su desarrollo estilístico se habría limitado a los siglos XVII y XVIII, en coincidencia temporal con la penetración de influencias araucanas al este de los Andes. A los argumentos precedentes, Casamiquela (1960) aportó un impresionante descubrimiento de pinturas rupestres con recuadro (figs. 3 y 4) que literalmente constituían versiones rupestres de las piezas tejidas. En su concepto, los motivos más característicos procedieron de la ornamentación de tejidos indígenas (mantas, ponchos), de origen araucano, de muchos de los cuales logró rescatar la denominación araucana o tehuelche.

Mientras tanto, las tempranas ideas de Greslebin (1926 y siguientes) referentes a que las hachas y placas decoradas constituyeran «modelos de tejidos» fueron acerbamente criticadas (Vignati, 1931), cayendo más tarde en el descrédito y siendo contemporáneamente abandonadas al abrirse paso la corriente de opinión de que ninguno de los pueblos prehistóricos y protohistóricos anteriores a los araucanos, que habitaron la región en que esporádicamente se producían hallazgos de hachas y placas decoradas, fue conocedor de prácticas textorias. En consecuencia: ¿de qué podía haberles servido tal modelo? Ya en coincidencia temporal con los renovadores estudios rupestres de Menghin, el

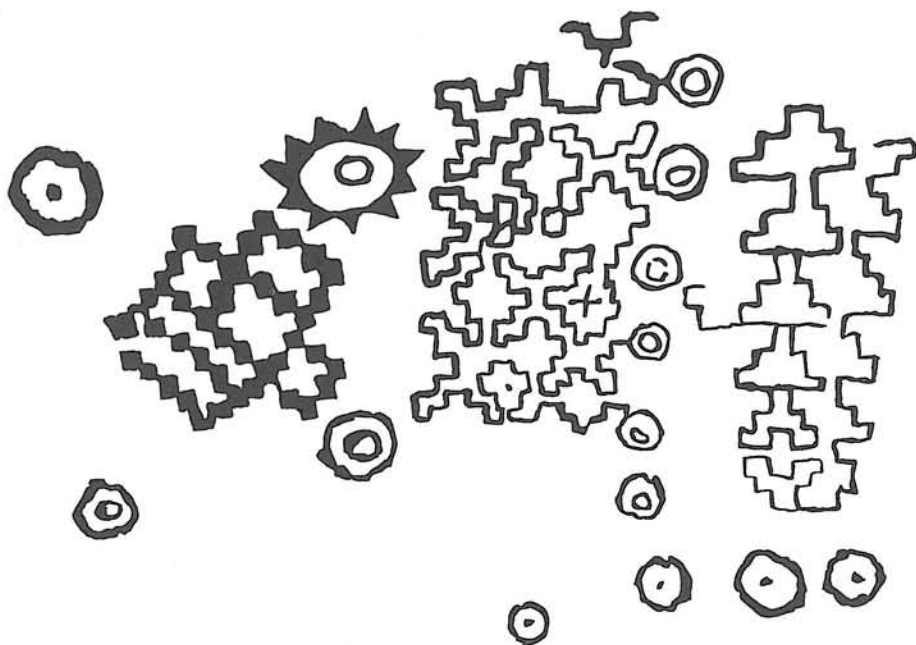


Fig. 9.- Motivos regulares del «estilo de grecas». Antropomorfos escalonados (MG 1), rombos escalonados (MG 2), círculos, «soles». Color rojo oscuro. Sitio Abra Grande, lago Nahuel Huapi. Según Menghin, 1957.

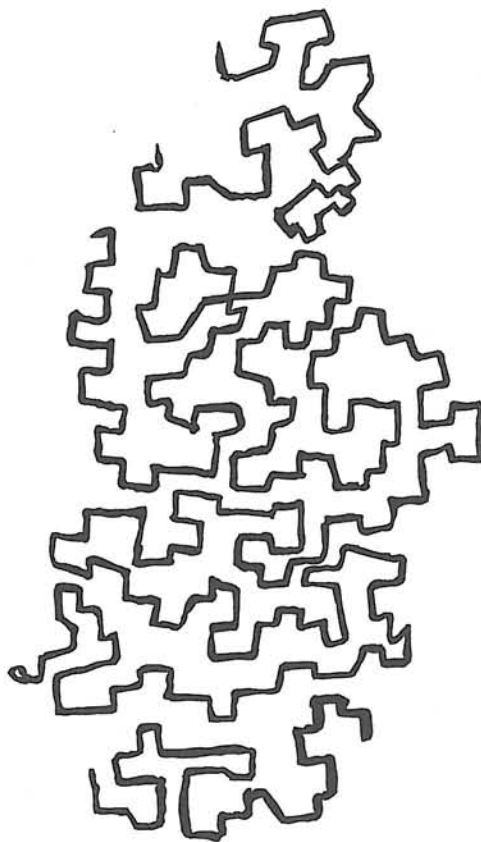


Fig. 10.- Motivos irregulares del «estilo de grecas». Laberinto de tipo rectilíneo. Según Menghin y Casamiquela.

antropólogo Marcelo Bórmida (1925-1978) atribuyó a las placas grabadas patagónicas el carácter y funcionalidad de cierto tipo de zumbador o *rhombo* (churinga), allí presentes por influencia cultural de «pueblos australoides americanos» (Bórmida, 1952). El destacado estudioso rescataba, sin embargo, el mérito de que Greslebin hubiera «demostrado el carácter histomorfo de muchos de los dibujos de las placas; por desgracia, esta indiscutible verdad ha tenido el efecto de polarizar la atención en los pueblos tejedores», con resultados nulos para la interpretación adecuada de las placas decoradas (Bórmida, 1952: 21).

Tales interpretaciones, unidas a la comprobación de que los presuntos introductores de tejidos en la Patagonia, los araucanos o mapuches de Chile, hicieron su entrada a ese ámbito geográfico en un momento demasiado tardío para hacer aportes valederos a la difusión de motivos que, por hallarse representados en las placas líticas, se sabía positivamente que eran mucho o bastante más antiguos, vinieron a repercutir profundamente sobre la investigación del estilo rupestre de grecas. Considerando que ninguna otra influencia cultural, aparte de la araucana, pudo haber introducido en la Patagonia tejidos con motivos geométricos, Menghin hizo abandono, en su trabajo definitivo de 1957, de la explicación vinculada al origen histomorfo de los motivos rupestres; y, en lo tocante al acceso de estos diseños simbólicos, se mostró a partir de allí decidido partidario de la cerámica. También Casamiquela, franco partidario de la derivación textil del estilo de «grecas», en su obra general de 1981 pareciera haber abandonado esa orientación definitivamente.

Menghin (1957) y Gradin, aunque con diferentes connotaciones, han considerado a la cerámica como al agente vehiculizador y propagador directo de los motivos escalonados geométricos y sus componentes. El primero se inclinaba decididamente por una procedencia andina, peruana o boliviana. Concretamente, señaló la existencia de motivos notoriamente parecidos a los del «estilo de grecas» en la cerámica de tipo Barreales (ca. A. D. 500) (Menghin, 1957), difundida en la porción central del Noroeste argentino. Gradin (1978) ha vinculado a los motivos escalonados con el Patagónico cerámico, o Patagónico II. Admite que el estilo rupestre se encuentre vinculado con la introducción de la cerámica, pero que al ser imposible determinar el origen de la cerámica patagónica, la cuestión se presenta actualmente insoluble. Piensa que la cerámica patagónica pudo haber tenido diferentes y sucesivas procedencias: la costa de la pampa bonaerense, la Precordillera y aún las Sierras Centrales de Córdoba y San Luis. Considera difícil o imposible relacionar lisa y llanamente al estilo rupestre de «grecas» con una influencia arribada del Noroeste argentino a través de la cerámica. A su parecer, en cambio, la cerámica pampeana tendría mayor cantidad de rasgos comunes con él, principalmente los motivos más simples.

Grandes implicancias teóricas tuvieron después, para la investigación de los motivos simbólico-ornamentales patagónicos, las comparaciones profundas y meticulosas verificadas por el etnólogo austríaco Carl Schuster († 1969), lo que obligará a considerarlas con relativo detenimiento. Será preciso tomar en cuenta, en primer lugar, que la problemática enfrentada por este investiga-



Fig. 11.- Pictografías del cerro Carbón, cerca de Bariloche, Río Negro. Detalle del sector inferior. Color ocre rojizo. Rombos escalonados (MG 2, izquierda, abajo), campo de antropomorfos escalonados (MG 1) en trama bidireccional (centro) y laberinto regular (derecha, arriba). Divisiones de la escala, 5 cm. Guardaparque Blazquiz, Servicio Nacional de Parques Nacionales.

dor no ha sido el arte rupestre mismo, sino el análisis —en escala mundial y con criterio ambiciosamente difusionista— de motivos decorativos muy particulares a los que llamó pautas o modelos genealógicos (*genealogical patterns*), que alcanzaron difusión mundial y también se encuentran representados en el arte primitivo sudamericano. Los símbolos genealógicos de Schuster (1955, 1956/1958) consisten, como se recordará, en la representación de figuras humanas muy estilizadas, o pseudoantropomórficas, presentes en la decoración de cerámica, cañas de bambú, cestería, postes ceremoniales, tatuajes, tapices, etc., etc., constituyendo tramas o encadenamientos sin fin, dentro de marcos geométricos pautados en los que la figura humana ha sido tan esquematizada que sólo es reconocible con esfuerzo. Normalmente, los antropomorfos y pseudo antropomorfos carecen de cabeza y, en su manifestación más sencilla, sus miembros (brazos y piernas), se unen constituyendo una trabazón continua que Schuster considera la materialización del simbolismo genealógico de descendencia y parentesco.

Para el análisis, Schuster tomó en cuenta un motivo particularísimo, el antropomorfo escalonado sin cabeza, presente el arte rupestre con «grecas» y en la decoración de hachas y placas grabadas. Sintéticamente enunciadas, sus conclusiones abarcan los siguientes aspectos: 1) muchos motivos del «estilo de grecas» son esquemas o simplificaciones (*excerpta*) de composiciones más complicadas; 2) uno de tales motivos, aún careciendo de cabeza, expresa un marcado simbolismo antropomórfico; 3) el mismo símbolo, pero con la cabeza restituida, pasa a la decoración pintada de los mantos de cuero usados por los indios tehuelches; 4) existe cierta relación entre la decoración lineal de las placas grabadas, el «estilo de grecas» y el particular motivo antropomórfico de los mantos tehuelches; 5) la técnica del *appliqué* debe haber jugado un importante papel en la génesis del «estilo de grecas»; 6) detecta una curiosa relación, que no analiza, entre fondo y figura.

5. La decoración de los cueros pintados tehuelches

La de los indios tehuelches de la Patagonia ha sido una cultura maravillosamente organizada en torno a la industria del cuero, irremplazable material proveedor, en primer lugar, de una vivienda portátil adecuada a la vida trashumante de los cazadores, el «toldo», y en seguida de la vestimenta y de otros múltiples enseres de la vida diaria. Dos de éstos se caracterizan por el intenso proceso de sobado a que fueran sometidos —al punto de conferirles casi una textura textil— y por la tan cuidadosa como complicada decoración pintada de que fueran objeto. Nos estamos refiriendo a la capa y a las sábanas o cobertores que, aún habiendo estado destinadas a un uso muy diferente, podrían recibir la denominación general de «cueros tehuelches pintados».

La capa, también llamada túnica, manto, huarallca, zoque, quillango, pellón y quillapi (fig. 17), estaba formada con cueros de guanaco y de otros animales silvestres, muy bien sobados y cosidos y estaba principalmente destinada a permitir que hombres y mujeres pudiesen sobrellevar los rigores del implacable viento patagónico. Se adaptaba perfectamente al cuerpo del usuario y era utilizada durante las horas de actividad. Los cobertores (figs. 15 y 16), confeccionados en tiempo histórico con un único cuero de caballo muy bien sobado, se usaban para compartimentar o dividir en secciones los superpoblados «toldos» o viviendas de cuero, y para cubrir el cuerpo durante el reposo, a veces para envolver al paquete funerario; alternativamente eran, pues, sábana y mortaja. De una y otra prenda escasos ejemplares han subsistido hasta nuestros días, por lo que doblemente se agradece la curiosidad y visión de futuro demostrada por hombres como H. de la Vaulx, Carlos Ameghino, Amadeo Artayeta, Samuel K. Lothrop y algunos más, hoy desconocidos, que enriquecieron museos de París, Nueva York, Bariloche y La Plata. Aunque usados hasta época bastante reciente por los últimos indígenas, no existen estudios pormenorizados acerca de los caracteres de esta prenda;

Fig. 12.- Antropomorfo escalonado (MG 1) asociado a cruces y círculos con punto central, que parecen configurar un rostro de rasgos posiblemente acentuados por pintura facial. Dimensiones: 0,31 x 0,27 m. Pintura ocre castaño rojiza. Arroyo Córdoba, Neuquén, sitio 3. Relevamiento J. Fernández, A. Beletzki, 1980.

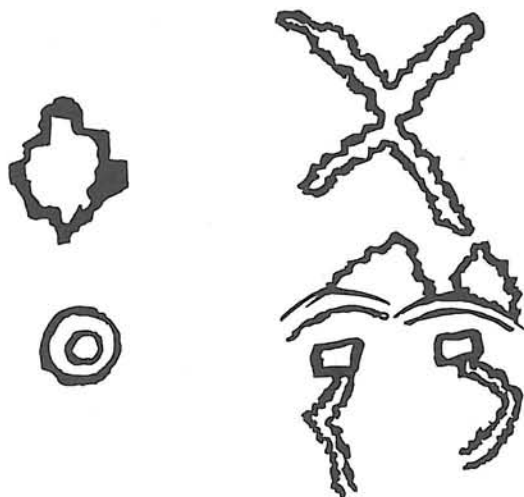
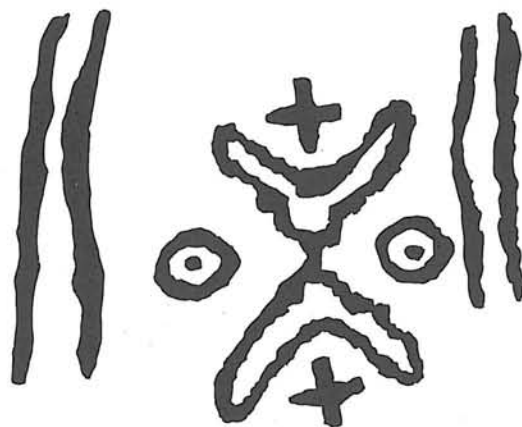
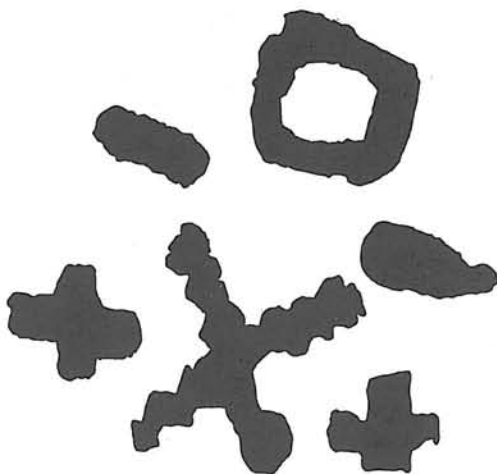


Fig. 13.- Detalles de una pintura rupestre de Arroyo Minero, Neuquén. Antropomorfo en X escalonada (MG 1), rombo escalonado (MG 2), círculos concéntricos. A la derecha, sector inferior, posible rostro con «ojos» rectangulares. Calco Fernández, Beletzki, González, 1980.

Fig. 14.- Composición constituida por un antropomorfo escalonado (MG 1) asociado a cruciformes, segmentos y círculo. Sitio Beletzki, arroyo Córdoba, Neuquén.



abundaban tanto —explicaba Lothrop, hacia 1925— que a nadie llamaban la atención.

Las dimensiones del quillango se aproximaban a 1,50 x 1,50 m, es decir, unos 2,25 m², suficientes para cubrir al individuo desde los hombros a la pantorrilla. La primera operación de su decoración consistía en la aplicación del fondo sobre el cuero sobado, lo que se efectuaba mediante un *crayon* de ocre rojo o amarillo humedecido. De fragmentarias observaciones de viajeros del siglo XIX se deduce lo esforzado de la tarea, realizada por una o varias mujeres a la vez. El cuero se colocaba en el suelo, obligando a las operadoras a mantener durante horas una posición forzada, soportando un viento helado, fuerte e implacable. En primer lugar, resalta lo complicado y trabajoso de los ornamentos, que no estaban librados a la creatividad o al capricho de la ejecutora, sino que obedecía a pautas rígidas de composición —a un estilo—, en cuyo desarrollo existía una verdadera ordenación. Es igualmente destacable que la totalidad de la superficie del cuero fuese literalmente cubierta por los motivos, repetidos con la mayor exactitud y con variedad de colores.

El uso de la capa o manto está documentado por viajeros del siglo XVI en adelante, aunque en verdad el registro iconográfico correspondiente a su decoración pintada es bastante más tardío. Por el navegante francés Bougainville y por Dom Pernetty (Nota 3) sabemos positivamente que las capas tehuelches usadas en la segunda mitad del siglo XVIII ya eran pintadas. Nada se opone, en realidad, a la posibilidad de que las capas tehuelches hayan estado pintadas desde la época de los primeros contactos, aunque aparentemente sin llamar la atención de los viajeros, que descuidaron registrar el pormenor de su decoración pintada. Como la superficie exterior (pilosa) de los cueros se colocaba en contacto con el cuerpo, la opuesta era cuidadosamente preparada y decorada por las mujeres mediante signos pintados «*en negro sobre fondo rojo...con motivos que podrían pasar por fantasmas desdichados ... dispuestos densamente por toda la superficie*», describe el capitán mercante Benjamin F. Bourne, quien en 1849 fue apresado y mantenido en cautividad por los tehuelches o patagones que poblaban la costa del estrecho de Magallanes y el Sur de la actual provincia argentina de Santa Cruz (Bourne, 1853).

El naturalista viajero francés A. D'Orbigny, que en 1828 se encontraba entre los patagones del río Negro, en el Norte de la Patagonia, ha dejado la mejor descripción sobre la confección de los quillangos. Sus expresiones referidas a la decoración pintada, podrían ser igualmente válidas para el estilo rupestre de grecas: «*Lo que mejor confeccionan son (los patagones) los cueros: ellos son famosos, entre las otras naciones, por la forma que los cosen, por los colores que los adornan: los únicos hilos que emplean, son los tendones de avestruz o la espina dorsal de los grandes animales; los hacen secar, los mastican, separan las fibras de manera de formar una especie de cáñamo, que hilan después. Y queda un hilo de lo más fuerte y duradero. Sus dibujos tienen la particularidad de no representar nunca figuras de animales, ni líneas curvas; todos los trazos son rectos, dirigidos en diversas direcciones, formando invariablemente y siempre con una regularidad perfecta especies de grecas muy particulares. Se diferencian en eso de algunas razas americanas, que por el contrario, no trazan más que figuras redondas.*»

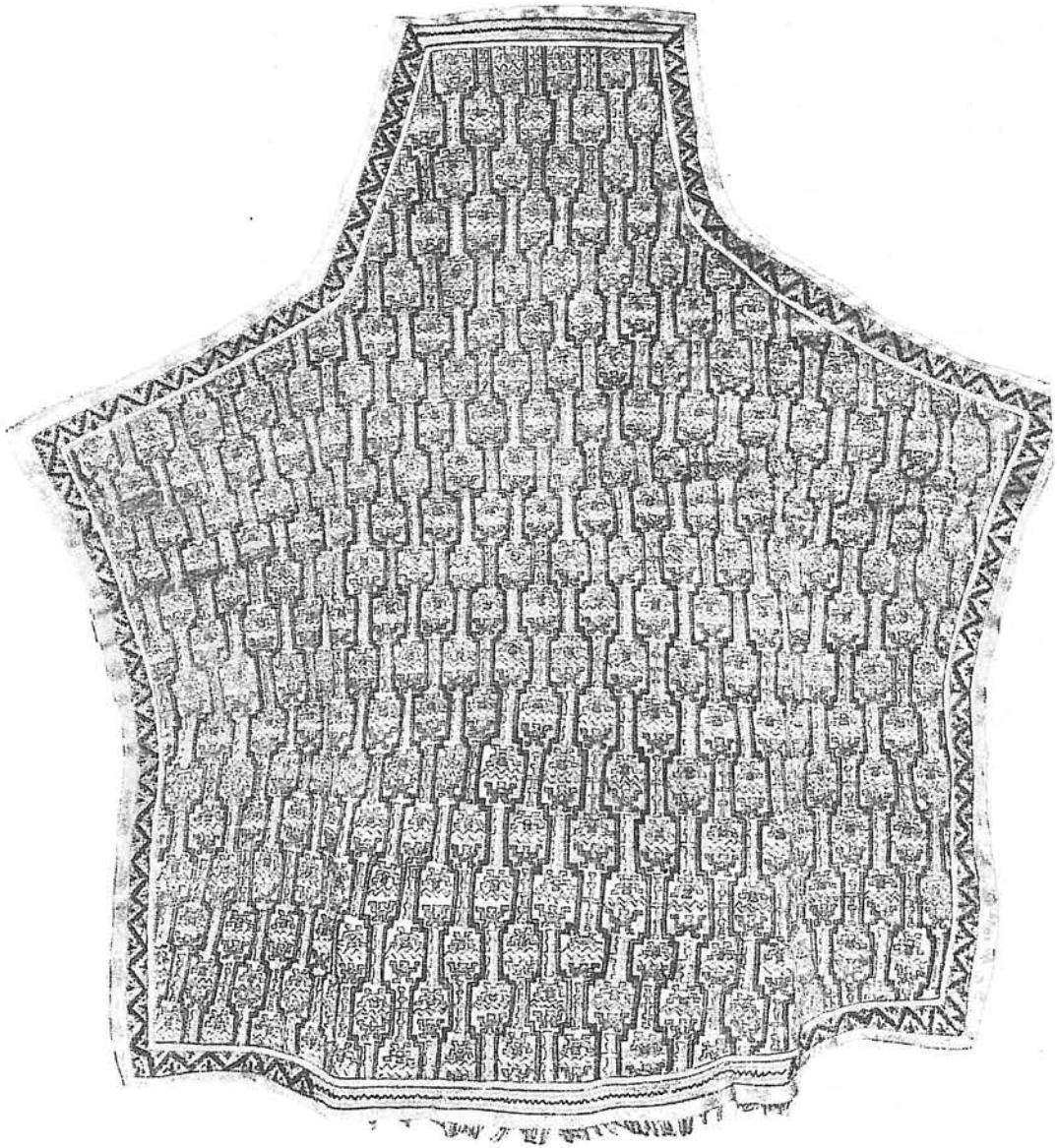


Fig. 15.- Cobertor de cuero de caballo, usado por los indios tehuelches de la Patagonia austral, siglo XIX. Decoración pintada policroma, representando una trama de antropomorfos escalonados. Fotografía Schoo Lastra, colecciones del Museo de La Plata.

La decoración de los mantos y cobertores tehuelches ofrece un amplio y apasionante campo a la investigación que, sin embargo, ha sido apenas transitado. En ambos implementos, el rasgo notable es la policromía ocre rojo, ocre amarillo, verde y azul, utilizados y combinados con verdadera maestría. Llama la atención, en segundo lugar, el arreglo o disposición acordado al diseño de los cobertores: guardas de color circundan un motivo principal o campo central; sigue a continuación una guarda rellena por motivos geométricos; finalmente, ya en el exterior, los cuatro costados se hallan circundados por otra guarda de color (figs. 15, 16, 17, 19 y 19). En el caso de los mantos de guanaco (fig. 17), la ornamentación es igual en tres de los bordes: en el cuarto, destinado a ser colocado sobre los hombros, muestra no sólo motivos geométricos diferentes, sino también un arreglo especial, con motivos también diferentes, en los ángulos, que serían las partes que cubrirían los hombros de quien llevara la prenda. Algunas guardas características se presentan en la figura 19. Sería preciso efectuar la revisión de estos pormenores en la totalidad de casos conocidos para llegar a conclusiones definitivas, pero lo expuesto parece suficiente para señalar diferencias importantes entre la decoración de cobertores y mantos.

El primero en experimentar en su espíritu el influjo de la geometría falazmente sencilla de los diseños ornamentales tehuelches, ha sido Lothrop (1929, 1931), introductor del tema de los cueros patagónicos pintados en el campo científico. «*Los adornos muestran una complejidad —expresa aquél estudioso— que no era de esperar entre gentes de una pobreza tan generalizada*». Buscando la procedencia de tales diseños, concluye que sugieren relaciones firmes con motivos generalizados en algunas cerámicas. Para ello, toma en cuenta el hecho de que el diseño se encuentre restringido dentro de bandas o guardas, lo que considera característico de la cerámica. Es notable no se haya percatado de que el mismo argumento también sería válido para la decoración textil. Pero, tras una exhaustiva y nada convincente búsqueda por el camino de la cerámica, admite que la decoración tehuelche *tiene ciertos vínculos definidos con el tejido araucano*. En época de los estudios de Lothrop, el arte rupestre no estaba investigado, y genéricamente se llamaban «tejidos araucanos» tanto a los procedentes de Chile como de las provincias argentinas del Neuquén y Río Negro.

El mejor planteo de la cuestión se debe a Schuster, en su trabajo tantas veces citado (1956/1958). Es sorprendente, afirmaba ese autor, *encontrar un modelo de tal complejidad en el Nuevo Mundo y, justamente, entre una tribu de cazadores nómadas cuya cultura es de las más simples. ¿Pudieron los ancestros de los tehuelches —se interroga— traer este modelo tan elaborado en su migración prehistórica desde el Viejo Mundo y preservarlo intacto a través de innumerables generaciones? ¿O es necesario asumir que heredaron el esquema de otro pueblo sudamericano con una cultura más avanzada, en tiempos más recientes? Si es así: ¿en qué otra parte del Nuevo Mundo se encuentran esquemas tan elaborados?*

Schuster ha señalado la identidad existente entre uno de los motivos rupestres, el antropomorfo escalonado (fig. 2), con otro que fuera usado en la decoración de cueros (figs. 15, 17 y 22 B). Es poco mérito de nuestra parte haber continuado la búsqueda con tal orientación hallando otros motivos comunes a

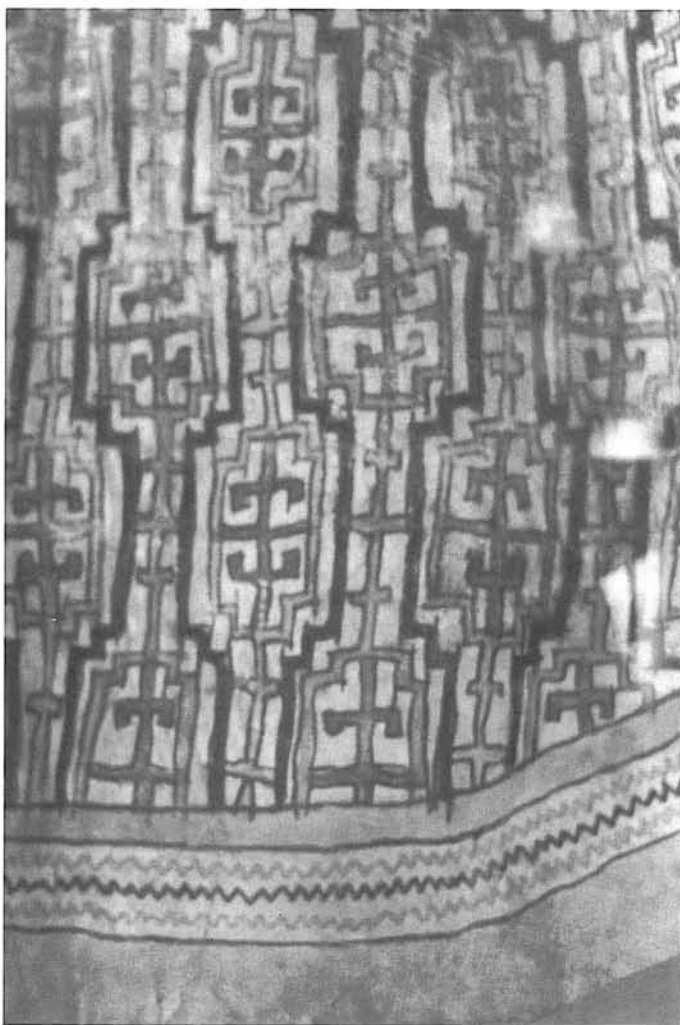


Fig. 16.- Detalle de la decoración pintada de un cobertor de cuero de caballo, usado por los indios tehuelches de la Patagonia austral. En el campo central, antropomorfos escalonados quedan implícitos en el fondo de color natural del cuero. Detalle de las guardas y porción del campo central, que en conjunto configuran un diseño textil. Siglo XIX. Colecciones del Museo del Hombre, París

las pinturas rupestres y a los cueros, en los adquiridos por Lothrop en la Patagonia el año 1925, cuando todavía su manufactura constituía una actividad común de los tehuelches. En realidad, buena parte de los motivos ornamentales de los mantos conocidos —que no son muchos—, corresponden, con modificaciones debidas a diferencias técnicas de aplicación y soporte, a motivos rupestres del «estilo de grecas». Solamente es llamativa la falta de círculos en los cueros. Entre los motivos identificados, comunes a ambas manifestaciones artísticas, citaremos al antropomorfo en X y su matriz generadora, el rombo (fig. 19, A, C), el antropomorfo con los brazos alzados cuya matriz es la cruz simple (fig. 19., D) y gran cantidad de ajedrezados, cruciformes, triángulos, clepsidras, etc. (Lothrop, 1929, figs. 8 y 9 y pl. XLV y pl. XLVI), que en su totalidad derivan de la cruz o —en su expresión más sencilla—, del ajedrezado. Todos ellos son motivos textiles, no sólo en su morfología individual, sino también la modalidad de su disposición en el manto. (figs. 15, 16, 17 y 18).

La comprobación de la identidad existente entre los motivos guías que ornamentan cueros, los motivos rupestres y, recíprocamente, los de las placas y hachas grabadas, es sin duda valiosa, aunque debe advertirse que hemos dado un salto casi prodigioso en la geografía patagónica. Pues los ejemplares de cueros de guanaco con motivos geométricos pintados proceden de los grupos tehuelches de los confines australes de la Patagonia (Lothrop, 1929; Schuster, 1956/1958; Martinic 1976; Jackman, 1976; Borrero, 1976), mientras que los documentos arqueológicos comparativos (arte rupestre del «estilo de grecas» y placas y hachas grabadas) provienen del Norte y del Noreste de la Patagonia, interponiéndose casi 1000 km entre ambas, si bien las comprobaciones de Bate (1970) en la Patagonia chilena reducirían a la mitad esa distancia. Por lo demás, en la misma región de procedencia de cueros y quillangos no se conocen manifestaciones pictóricas siquiera comparables al «estilo de grecas», salvo elementos básicos de difusión generalizada. Recíprocamente, se desconoce si los tehuelches del Norte, los que poblaron la región de dispersión del «estilo de grecas» y de las placas grabadas, usaron mantos de cuero similarmente decorados. Algunos indicios, en primer término las observaciones científicas de Alcides d'Orbigny, así lo indicarían.

La relación existe, sin embargo, y en su apoyo puede alegarse que ambas comarcas fueron habitadas por las dos ramas de la etnia tehuelche: gñununa kuna o chulila kuna la del arte rupestre (y posiblemente, la de las placas grabadas) y aoeni kuna la más austral, la de los cueros con motivos geométricos. Ambos grupos étnicos se hallaron intensamente relacionados en lo cultural y espiritual, practicando un activo intercambio material y de parentesco, cuya vigencia está comprobada documentalmente desde el siglo XVIII. Los tehuelches australes, por otra parte, practicaron un ciclo trashumántico durante el cual alcanzaban latitudes tan boreales como la del llamado país de las Manzanas (41° S.), hábitat de los tehuelches boreales en el valle del Collon Cura, Neuquén.

Reparos de diversa índole podrían oponerse a una entusiasta aceptación del proceso sugerido. Sería preciso explicar, en primer término, por qué una de las ramas tehuelches (la aoni kuna) se limitó a pintar motivos geométricos



Fig. 17.- Manto tehuelche de cuero de guanaco.
Detalle de las guardas laterales y del campo central,
en el que aparece el antropomorfo analizado por Schuster.
Colecciones del Museo del Hombre, París.



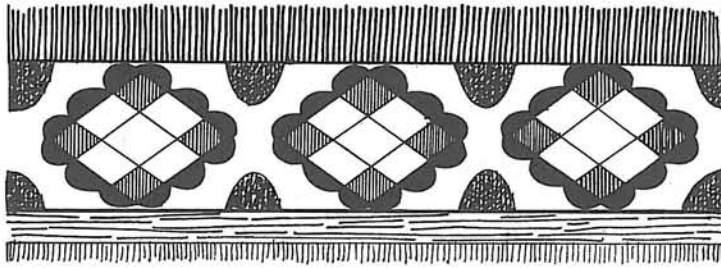
Fig. 18.- Manto de cuero de guanaco pintado, adquirido a un jefe patagón
del estrecho de Magallanes por el navegante L. A. Bougainville, el 8 diciembre de 1767.
(confróntese la nota aclaratoria n° 3).
Colecciones del Museo del Hombre, París.

sobre los cueros sobados y no en las rocas, y por qué en el hábitat de la otra (los chulila kuna, o sus ancestros), solamente lo hicieron en las paredes de cuevas o abrigos rocosos, siendo que la dos habrían estado en condiciones, de acuerdo a la vigencia del régimen trashumántico antes aludido, de tener acceso a la misma fuente de inspiración. Ello requiere, obviamente, que la modalidad trashumántica hubiera alcanzado suficiente profundidad cronológica, lo que si no es seguro parece al menos posible. Igualmente es cierto que los tehuelches boreales pudieron haber usado capas y aún que las decorasen con el mismo arreglo que los del Sur; pero sin que hayan subsistido especímenes arqueológicos o etnográficos de esta procedencia, ni datos históricos que respalden la posibilidad. Es en base a estas dudas y a la distancia interpuesta que ambos grupos tehuelches se nos figuren, a pesar de su notorio emparentamiento étnico y cultural, casi como miembros disyuntos de la misma familia.

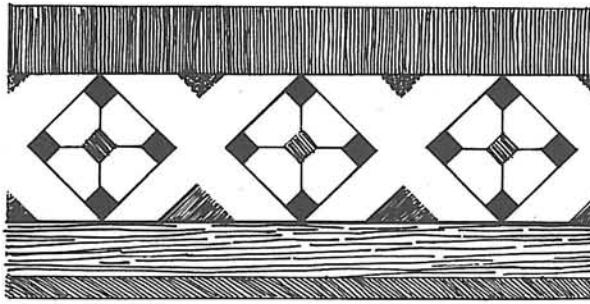
Es preciso evaluar, secundariamente, que otro grupo cultural o étnico, de cultura más avanzada, se encontró en condiciones de proporcionar a unos y a otros, o a sus ancestros, no ya motivos sueltos o dispersos, sino los modelos completos e integrados. Dentro del «estilo de grecas» pareciera posible admitir la existencia de un diacronismo simbólico según el cual primero habrían llegado los motivos más simples (puntuaciones, líneas rectas, paralelas, quebradas, etc.), y luego los más complejos, cuyo montaje definitivo habría conferido al «estilo» su configuración presente. En líneas generales, éste habría sido el proceso seguido también por las placas grabadas y, posiblemente por la pintura de los cueros. En el curso de la última etapa, motivos que debieron haber sido complejos y complicados, fueron arrancados de su matriz integradora, desarticulados, simplificados y transferidos al arte rupestre como selecciones o *excerpta*. En el arte de los cueros pintados, dicha desarticulación, desmontaje o esquematización habrían sido mucho menos severa. Que los motivos complejos llegaron todavía completos e integrados a la Patagonia, lo comprueban algunos diseños de las placas líticas, de los cueros y aun de algunas pinturas rupestres que documentan la vigencia del esquema generador.

Un trámite a través del cual una sencilla cultura de cazadores toma elementos decorativos de otra más avanzada y los aplica a bienes culturales propios casi sin aportarle modificación, como no sea su esquematización y sobresimplificación, conservándolos con fidelidad hasta su extinción como entidad étnica, inicialmente debe implicar: primero, que los cazadores han debido conocer el significado y el valor de los símbolos adoptados, y segundo, que el proceso de transferencia debió demandar un lapso prolongado y un contacto fluido y frecuente con la cultura dadora. No pudo iniciarse en el siglo XVIII, ni aun en el XVI, con la penetración araucana, que con todo es el más remoto al que podemos hacer referencia respecto a la etnia tehuelche. Como lo sugiere la cronología de las placas y hachas grabadas, ese episodio debió haber sido anterior al Descubrimiento.

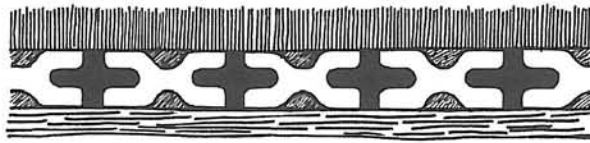
Mediante una breve digresión, proponemos considerar otro elemento etnográfico, los naipes de cuero usados por los tehuelches modernos. Ello es a fin de ilustrar el grado de sobresimplificación y desmembración sufrido por



A



C



D

Fig. 19.- Diseños pintados en los bordes de mantos tehuelches, según Lothrop (1929), con modificaciones.
Los motivos guías MG 1 y MG 2 han experimentado curiosas estilizaciones.

algunos símbolos, que reaparecen en los naipes tehuelches en su expresión más simple y con una significación para nosotros inteligible. El propósito es, por lo pronto, reconstruir el proceso que permita reinsertar la forma simplificada al diseño original más complejo del que deriva y del que ha sido desmembrado con fin decorativo o utilitario (en este caso, para fijar inteligiblemente el valor correspondiente al naipe), apreciando de qué manera articula con las expresiones materializadas sobre otras clases de soporte, principalmente en la piedra y fibras diversas.

6. Los naipes tehuelches

La primera suma de antecedentes relativos a la utilización de naipes de cuero por parte de los indígenas de la Patagonia fue compilada por Vignati (1962) y comprende observaciones directas de viajeros y exploradores científicos como R. Fitz Roy, en 1831; B. F. Bourne, en 1853; G. Ch. Musters, 1869; de M. Jiménez de la Espada, 1863; y de los reverendos Arms y Coan, en 1833. Búsquedas de Martinic Beros (1987) agregaron las de A. Malaspina, en 1789, de T. Schmid, en 1858, de J. Beerbohm, en 1877, y de R. Lista, en 1877, testimonios con los que se puede considerar suficientemente probado que los indígenas patagónicos tuvieron inveterada afición por el juego de naipes, tomada de los europeos y cuando menos remontable al siglo XVIII. Lo que no se conocía, en cambio, eran las propias cartas o naipes, que en las colecciones museológicas aparecían catalogadas como «naipes araucanos», rótulo que durante muchas décadas imposibilitó su valoración etnográfica correcta. Ha sido mérito de Jiménez de la Espada (1873) y de Martinic Beros (1987), particularmente, haber demostrado que se trata de naipes tehuelches genuinos, de los que actualmente se conocen ocho mazos más o menos completos (Martinic B., 1989/1990; 1992; 1993-1994). Respecto de su iconografía ha expresado el primero, un analista de arte: *«El jeroglífico indiano se presenta con entera franqueza; la línea es segura y decidida, la manera libre, ingenua, desembarazada; la intención del dibujo, manifiesta; las formas y carácter de los modelos han desaparecido por completo, substituidos por otros nuevos, exóticos, algunos apenas relacionados con aquellos, la mayor parte enteramente diversos e incomprensibles para nosotros... Cuando el artista podía permitirse semejantes (innovaciones), es que dominaba el asunto, es que los naipes gozaban ha tiempo carta de naturaleza en Patagonia».*

Considerando a los naipes exclusivamente desde el punto de vista de las figuras que posibilitan la lectura de su valor, podríamos ordenarlas en dos categorías: 1) cartas cuya iconografía imita de un modo aproximado a las europeas (fig. 21, A); 2) cartas que, aún dentro de ese mismo patrón imitativo, introducen símbolos cuya matriz es de evidente extracción indígena (fig. 20, segunda y cuarta columnas). De entre este último grupo interesa especialmente el conjunto de la figura 20, que representa un mazo de naipes conservado en el Museo de La Plata (Schoo Lastra, 1929) y posibilita algunas observaciones de interés.

Las figuras antropomorfas lineales de los naipes de la segunda y cuarta columna de dicha figura 20 equivalen al Rey y a la Sota de la baraja europea, con lo que inmediatamente adquieren para nosotros un significado inteligible: bien que acomodadas al ideario aborígen, constituyen representaciones del cuerpo o figura humana, lo que si bien se presumió desde siempre por investigadores tantas veces nombrados en el curso de este aporte, por primera vez aparece demostrado a través de un criterio común a las dos culturas, la del aborígen y la nuestra. Consecuentemente, pudiera resultar lícito reconocerles tal carácter cuando las mismas representaciones se presentan sobre soportes de otra naturaleza, particularmente piedra y fibras de diversa especie.

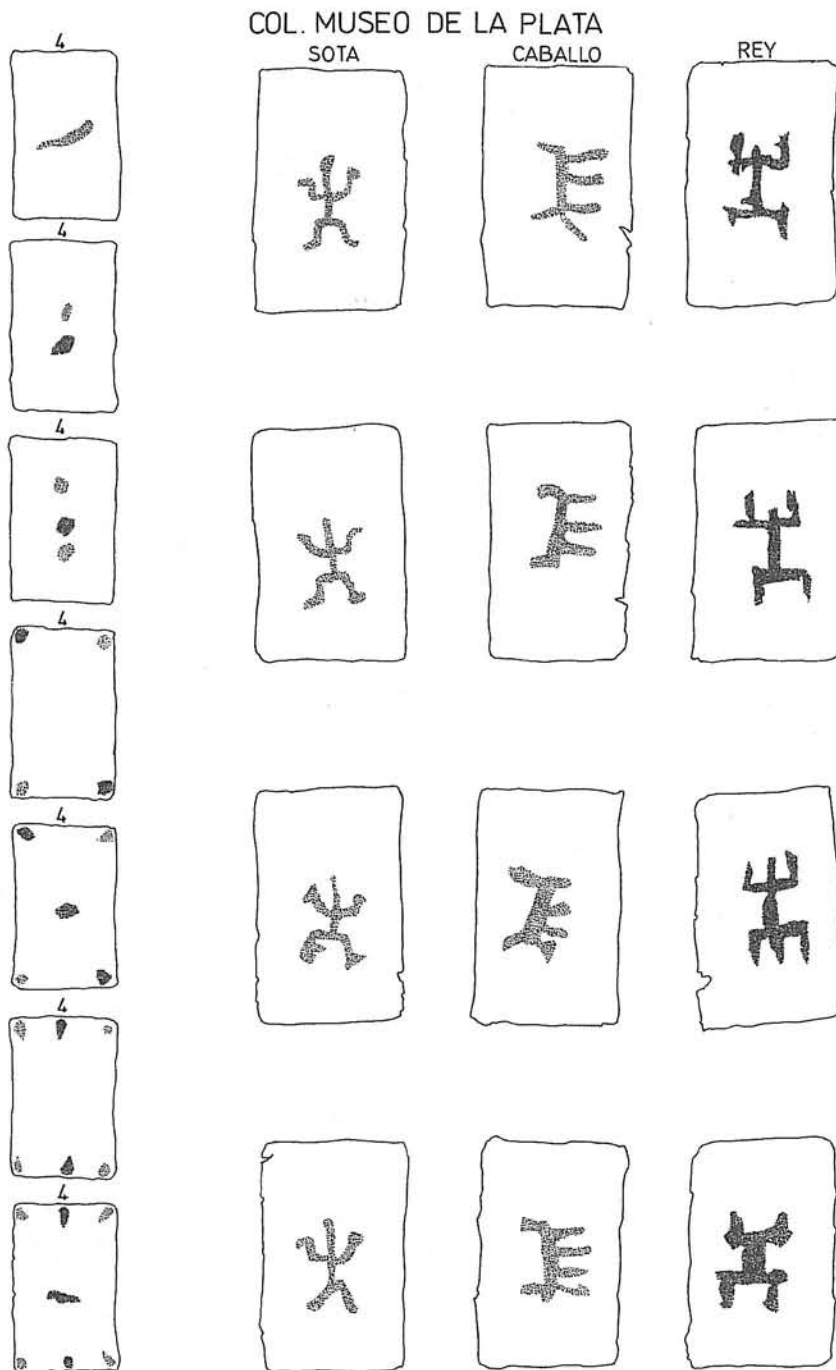


Fig. 20.- Naipes tehuelches cuya iconografía reproduce motivos indígenas. Colección Museo de La Plata. Según Schoo Lastra, 1928.

Una peculiaridad de las figuras del Rey y la Sota aborígenes, tanto de los que imitan al tipo europeo (ligeramente curvilíneos y de cuerpo lleno, fig. 21 B, 4, 5 y 6, según Matus, 1918), como los pertenecientes al estilo patagónico (lineal y rectilíneo escalonado, figura 20, columnas 2 y 4), es el de presentar los miembros superiores levantados y flexionados (acodados) y el de carecer de cabeza, rasgos que evidentemente no han sido copiados de la baraja europea. Tal posición forzada, por así decirlo, de los antropomorfos, está diciendo claramente que han debido ser desmontados de una composición más compleja, en la que dicha posición era una consecuencia obligatoria del diseño.

La representación de antropomorfos con brazos levantados y plegados se conoce en el arte rupestre del ámbito patagónico y neuquino (fig. 22 C, 1, 2, 3 y 9; fig. 21 B, 1), y su difusión alcanza por el norte hasta la Puna de Jujuy, en localidades próximas a la frontera con Bolivia (fig. 22 C, 4, 5, 6, 10, 11). Pero esta comparación con el arte rupestre, aunque real, no es adecuada, porque los tehuelches —al menos los usuarios de barajas de los siglos XVIII y XIX— desconocieron tanto el significado como la funcionalidad de las representaciones rupestres existentes en su entorno geográfico. Es, en cambio, plenamente válida la comparación con algunos motivos antropomorfos pintados en la decoración de los quillangos (figs. 22 B, 15 y 17) cuya identidad con la de los naipes es total (identidad que, por otro lado, se reitera en la placa lítica de la fig. 22 A). Parece razonable aceptar que el mismo motivo de la figura humana que la artesana tehuelche pintara en la superficie exterior del quillango, pasara con el mismo significado a la baraja. Los antropomorfos de los naipes de la fig. 20, columna 2, aparecen tanto en la decoración del contorno, como en los ángulos y el campo central del cobertor de cuero de las figs. 15 y 22 B, en el que se hallan reinsertos en un diseño geométrico que los disciplina y ordena, aunque todavía no en grado suficiente como para aclarar su origen. No obstante, la ordenación del diseño y su distribución sobre la cara externa del cobertor, es en todo semejante a la de una pieza textil, apariencia resultante de que el arte aritmético y disciplinado del telar haya sido reemplazado por la mano alzada. Echeverría (1994) ha dado a conocer muchas otras ornamentaciones de quillangos, todas geométricas y bicolores. Es indiscutible que el ornato del quillango imita al tejido y, ciertamente, la imitación no es burda ni desprovista de genuino arte.

Tampoco es novedad que los mismos antropomorfos sin cabeza y con brazos alzados, decoran las llamadas placas y hachas grabadas (fig. 22 A). La pervivencia del símbolo es tan intensa que, con modificaciones que acentúan su antropomorfismo, llega modernamente a sobrevivir en las fajas tejidas de Chile y Argentina (fig. 21 B, y fig. 22 C, 8, según Looser, 1919).

La clave generadora de los dos tipos de antropomorfos que investigamos (verdaderas representaciones humanas, según demuestra su funcionalidad iconográfica en el naipé), la proporciona el gráfico de la figura 21 B, 2, consistente en una sucesión de cruces en las que la longitud de cada brazo representa una unidad del diseño. Horizontalmente, los brazos de cada cruz se hallan separados por una unidad de espacio de las siguientes, mientras que en sentido verti-

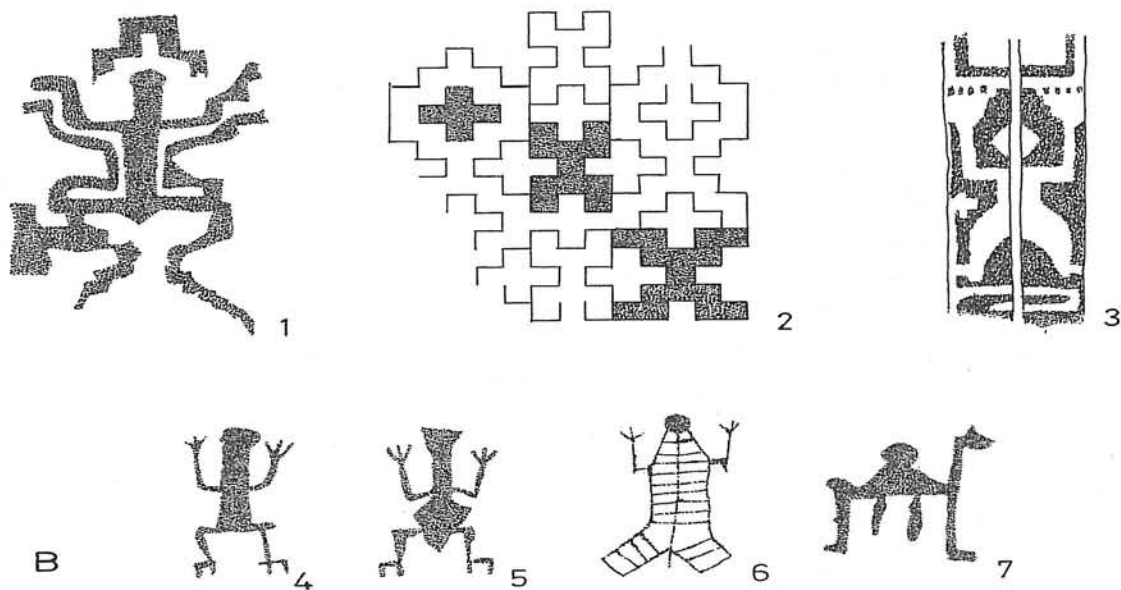
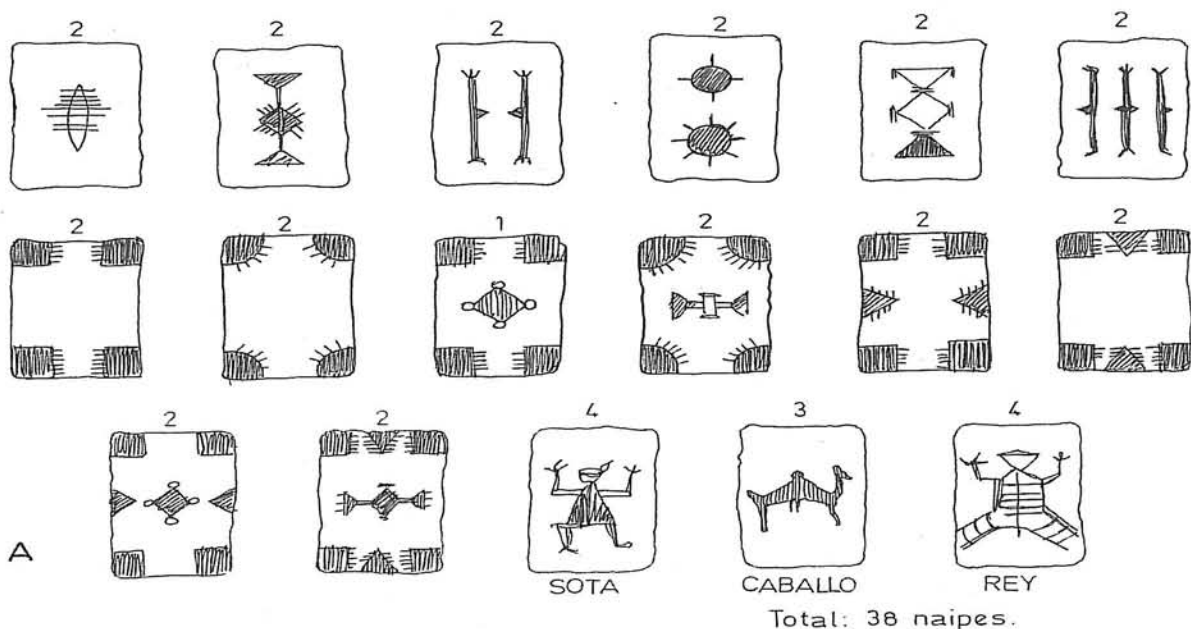


Fig. 21.- (a), Naipes tehuelches con iconografía inspirada en la baraja europea. Según Jiménez de la Espada, 1872. (B), Algunas representaciones antropomórficas con los brazos alzados en el arte rupestre, en los tejidos y en motivos naipescos: (1) Pictografía, alero Las Mellizas, Neuquén; (2) Diseño textil que es la matriz de figuras antropomórficas con los brazos levantados acodados; (3) Diseño textil moderno en fajas (Araucanía); (4), (5) y (6) antropomorfos naipescos tehuelches que imitan a la baraja española; (7) representación del caballo en los mismos naipes. (3, 4, 5, 6 y 7, según Matus, 1918).

JOSÉ FERNÁNDEZ

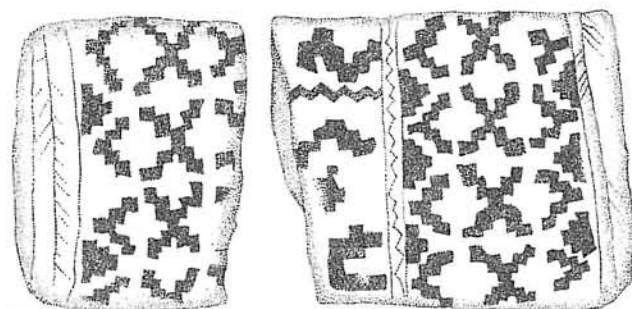
cal la separación es de tres unidades (Fernández, 1988/89). Tal es, por así decirlo, el ordenamiento intencionalmente aplicado al soporte, pero éste pareciera actuar de manera independiente a la voluntad del artesano, revelándonos un fondo en el que se generan figuras implícitas o pautadas en el desarrollo aritmético del campo de cruces. Tales figuras implícitas son los antropomorfos escalonados característicos de los naipes tehuelches que venimos estudiando. Al reinsertarlos en su matriz generadora, apreciamos que resultan de un diseño exigente del orden y de la disciplina, provisto de un fundamento aritmético que solo puede proporcionar el telar. Que se trata, en suma, de un diseño *textil*.

7. Comparación de los motivos

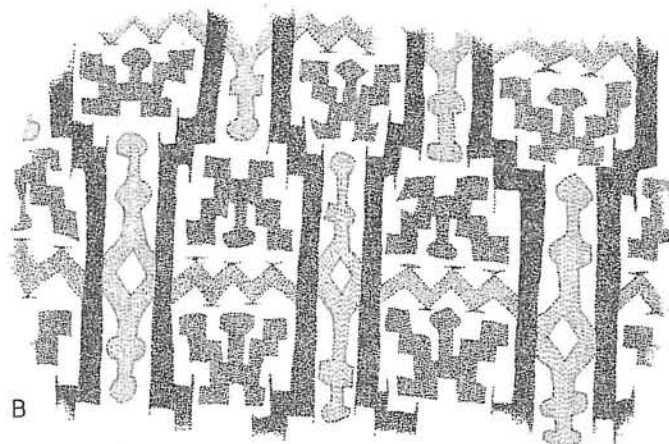
Haber revisado los símbolos presentes en el arte rupestre, en las placas grabadas, en los cueros y en la baraja tehuelches, proporciona ahora la posibilidad de intentar un análisis conjunto en busca de una procedencia o fuente inspirativa común. Las conclusiones a que se arriba a través de las comparaciones practicadas, desarrolladas más detalladamente en un trabajo anterior (Fernández 1986), se resumirán a continuación.

Tanto en la faz rupestre como en las placas grabadas y cueros pintados, es posible distinguir dos ubicuos motivos guías: el rombo escalonado, al que llamaremos MG 2, aislado primero por Greslebin (1935) y el antropomorfo en X escalonado, o MG 1, diferenciado por Schuster. Ambos motivos guías derivan de desarrollos que toman como base a la cruz simple (Greslebin) o —si se buscaran raíces aún más profundas—, al ajedrezado, en el que la cruz se origina automáticamente, por reversión de fondo (fig. 23 E) y mediante tomas en préstamo de unidades a las entidades vecinas. Su origen debió ser consecuencia del entrecruzado de fibras de diferente color, a condición de que el desarrollo acordado al diseño posibilite la necesaria y suficiente repetición del motivo básico. El ajedrezado es frecuente en la decoración de las placas líticas (Losada Gómez, 1980) y muy frecuente en la decoración de los cueros pintados tehuelches (Lothrop 1929, pl. XLV, XLVI); está igualmente muy extendida tanto en los tejidos como en la cestería americana. Las escaleras de un palo (fig. 23 F) forman, sobre la base de préstamos recíprocos, sucesiones de cruces; las hileras de cruces originan rombos escalonados (fig. 23 G).

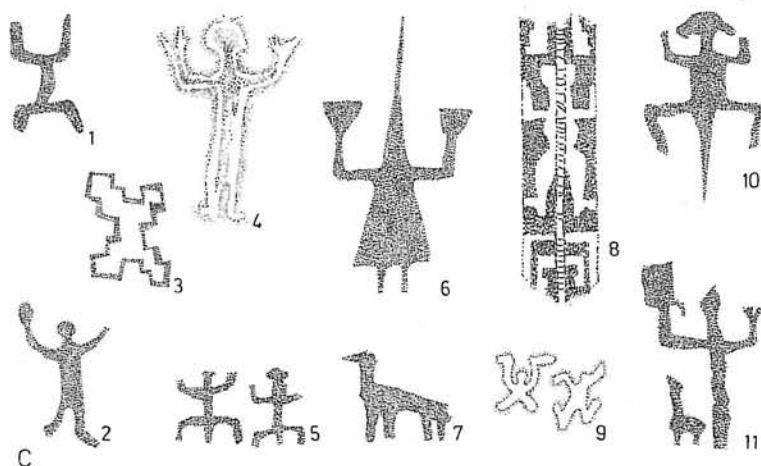
Desarrollos adecuadamente extensos de la cruz simple originan —también como consecuencia del efecto visual de reversión de fondo y figura— dos tipos de antropomorfos desprovistos de cabeza: el «hombre lagartija» (fig. 23 H) y este mismo antropomorfo asociado a otro (MG 1) cuya característica es la de tener los brazos alzados acodados (figs. 24 I, 24 J). Tanto la cruz simple como su complemento, el rombo escalonado, se encuentran en el arte rupestre del «estilo de grecas» (fig. 2), en las placas (figs. 7 y 8), en la decoración de cueros (fig. 17), a veces sufriendo modificaciones notables en el escalonado (fig. 19 A, C) y junto al antropomorfo lagartija (fig. 19 D).



A



B



C

Fig. 22.- (A) Placa grabada de Epuyen, Chubut. Col. Alemandri. Museo de Córdoba. (B) Fragmento de la decoración de un cuero pintado tehuelche existente en el Museo del Hombre, París. (C) Representaciones humanas con brazos levantados acodados, sobre diferentes soportes: (1) Pictografía de Las Mellizas, Neuquén; (2 y 6) Petroglifos de la Cueva El Toro, Jujuy; (3) Pictografía del Cerro Carbón, Neuquén; (4) Pictografía de Incacueva, Jujuy; (5) Petroglifos de Rinconada, Jujuy; (7) Cuadrúpedo (caballo) de Las Mellizas, Neuquén; (8) Faja tejida de la Araucanía, moderna, según Matus, 1918; (9) Pictografía de Gingins, Neuquén; (10) Petroglifo de Talampaya, La Rioja; (11) Petroglifo de Rinconada, Jujuy.

Acerca de la naturaleza antropomórfica de los motivos MG 1 ya se han expedido positivamente autoridades como Schuster y Menghin; agregaremos por nuestra parte que ella está fuera de dudas no sólo por la reinserción de la cabeza que en ellas practicaran los tehuelches, sino también por la existencia de pinturas rupestres neuquinas (Cuesta del Córdoba, Fernández 1986) en la que estos antropomorfos han sido reemplazados por figuras humanas con atributo sexual, conservando empero relictos de la matriz geométrica (rombos escalonados, MG 2) de las que el indígena sabía constituían una derivación. Por lo demás, lo ya dicho en ocasión del análisis de los antropomorfos figurados en los naipes, representando al Rey y a la Sota, dispensa de una mayor discusión del asunto.

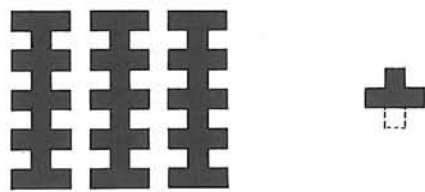
Desarrollos aún más complejos de la cruz básica (figuras 25, K, L; 26 M), estructurados en base a modificaciones en la posición y en el número de las unidades cuadrículares involucradas, generan rombos escalonados cuyas nueve variantes fueran estudiadas por Greslebin. El desarrollo suficientemente amplio, sin fin, de un campo de rombos escalonados, genera automáticamente (pauta) otro campo de antropomorfos escalonados unidos por sus respectivos miembros (*brazos y piernas*). Los contornos de ambas figuras (rombos y antropomorfos escalonados) se hallan implícitos o pautados el uno en el otro, independientemente de la voluntad del artesano, pero a condición —como se constatará ya en el caso inicial del ajedrezado—, de que se adopte un modelo ordenado, repetitivo, sin fin y exacto (o sea, constituido por unidades cuadrículares de igual superficie).

A esta altura podría recordarse la posibilidad de que los motivos en cuestión provengan de la cerámica, como señalaran Menghin (1957) con respecto a la cerámica «Barreales» (cultura de Ciénaga) y Gradín (1978) con la cerámica pampeana. Pero hasta aquí se ha tratado de diseños sencillos. El problema radica en establecer si la cerámica estaría también en condiciones de proveer el campo o fondo imprescindible para diseños algo más complicados representados como sobresimplificaciones en el arte rupestre, en las placas y en la decoración de los cueros. Es verdad que en la cerámica Ciénaga (Sempé, 1993) existe una variedad de motivos del estilo rupestre de «grecas», pero no los diseños complicados, de aquellos en que el mismo contorno corresponde a dos figuras. La decoración de la cerámica difícilmente pueda proporcionar la trama repetitiva sin fin, basada en unidades cuadrículares suficientemente desarrolladas, como así tampoco el colorido; aunque a veces se haya intentado, en ciertas cerámicas, soslayar esta limitación mediante el rayado o punteado de las superficies de color diferenciado (fig. 30 E).

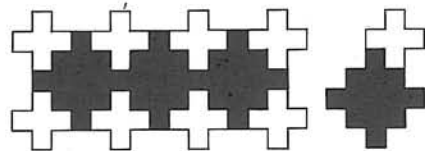
Sobre una trama cuadricular, el desarrollo de MG 2 como figura (positivo) determina una respuesta del fondo, consistente en la generación de motivos MG 1 en negativo. Esta relación es recíproca: si el motivo positivo es de tipo MG 1, el fondo proporcionará una respuesta de tipo MG2. Es decir, la formación de MG 1 se encuentra pautada en los desarrollos sin fin de MG 2, y a la inversa. A nuestro modo de ver, tales rasgos diferencian a este arte de buena parte del arte prehistórico americano en general, y tienen un fundamento que



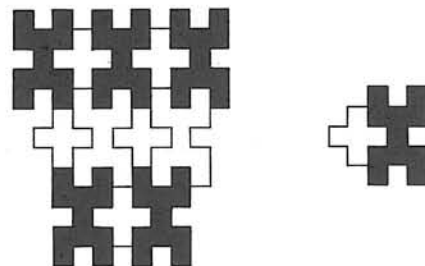
E



F

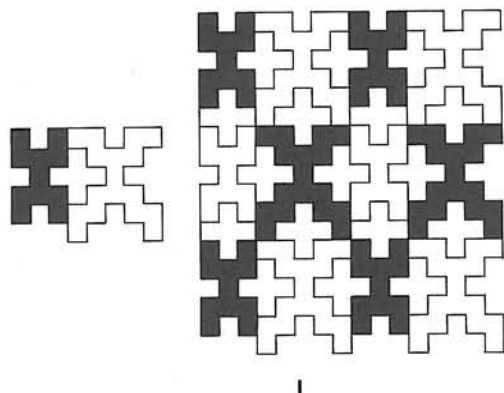


G

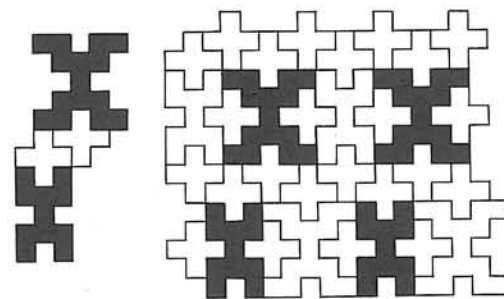


H

Fig. 23.- E, La ilusoriedad en el ajedrezado. El observador puede percibir cruces negras con el centro blanco y, alternativamente, cruces blancas con el centro negro; pero no ambas a la vez. F, Cruces ilusorias múltiples; trama de escaleras de un palo y figuras ilusorias recíprocas a que dan lugar. G, Desarrollo de cruces y rombos escalonados. H, trama del «hombre lagartija».



I



J

Fig. 24.- I - J. Una matriz de cruces simples origina distintas combinaciones del antropomorfo escalonado y del «hombre lagartija». Las mismas líneas constituyen el contorno de figuras diferentes.

no solamente es tecnológico, sino también genético, acerca del cual será conveniente inquirir todavía más. Pues tanto MG 1 como MG 2, según sea la respectiva disposición que tengan en el diseño, constituyen figuras resultantes de una ilusión de los sentidos, vale decir, son figuras ambiguas o ilusorias, cuyo análisis compete no sólo al arte, sino que en parte corresponde a la fisiología y, en parte a la psicología.

Las *figuras ambiguas o ilusorias* resultan de un mensaje dual o ambiguo canalizado desde los centros de observación a los de percepción, pudiendo la percepción, libremente, aceptar como válida a una u otra de tales imágenes. Ambas se trastocan alternativamente en forma fantasiosa e intrigante, hasta llegar a plantear la duda acerca de cuál es la figura verdadera y cuál es la ilusoria. Lo chocante es que, en realidad, las dos imágenes son buenas. Se puede aceptar como válida a una u otra de las imágenes transmitidas: lo que no se puede, es captar las dos al mismo tiempo (multiestabilidad perceptual; Attneave, 1974).

Las figuras ilusorias, al contrariar nuestra experiencia, constituyen un desafío a nuestro raciocinio. Las figuras geométricas y los cuadros que cambian espontáneamente de apariencia, ejercen una fascinación particular, casi mágica, sobre el espíritu. Constituyen el ingrediente esencial de los rompecabezas y de los laberintos. Los dibujos de Maurits C. Escher constituyen ejemplos particularmente elegantes del fenómeno de reversión entre fondo y figura; en uno de sus dibujos (*Circle Limit IV*), (fig. 27, parte superior) es posible percibir, en una trama sin fin, figuras alternativas y contrincantes, ángeles o demonios, *pero no ambos a la vez*. Sus imágenes pueden ser vistas alternativamente, pero no simultáneamente (Attneave, 1974).

Queda en claro que, aún sin recurrir a la ingestión de sustancias alucinógenas (Reichel-Dolmatoff, 1978), puede el hombre experimentar con la visión de figuras inestables, multiestables, desconcertantes, plenas de colorido, provistas de una fuerza *mágica* lo suficientemente subyugante y potente como para hacerle llegar a dudar de la validez de sus sentidos.

Volviendo a los campos de rombos antropomorfos escalonados en trama sin fin, es posible profundizar todavía más en el análisis de sus componentes ambiguos o multiestables, que no solamente son causados por la reversión de fondo y figura, o entre trama y urdimbre, sino también por la ambigüedad intrínseca o estructural, *inter membra*, por así decirlo, de sus motivos. En posesión de su clave, el artesano ha de haber experimentado un impulso creador capaz de inducirlo a adentrarse cada vez más profundenamente en las posibilidades de su arte. Así, la individualidad de los antropomorfos de las figuras 25 K, L y 26 M es sólo ilusoria: cada uno de ellos necesita de «prestamos» de sus vecinos para adquirir integridad morfológica. De su observación pormenorizada, surge que los miembros superiores («brazos») de una hilera inferior, constituyen a la vez las «piernas» de los hombrecitos de la hilera inmediata superior; sus propias piernas no son sino los brazos del que se halla debajo: su *individualidad formal* depende de los que le suceden y preceden en la trama sin fin. Esta interdependencia estructural, por completo ajena a la voluntad del

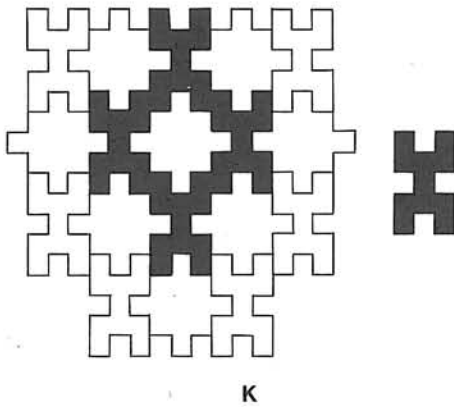


Fig. 25.- K, Formación de una trama unidireccional de antropomorfos escalonados a partir de rombos escalonados.-
L, Generación de una trama bidireccional (antropomorfos escalonados en posición vertical y horizontal) organizados mediante una sucesión de cruces simples y rombos escalonados.

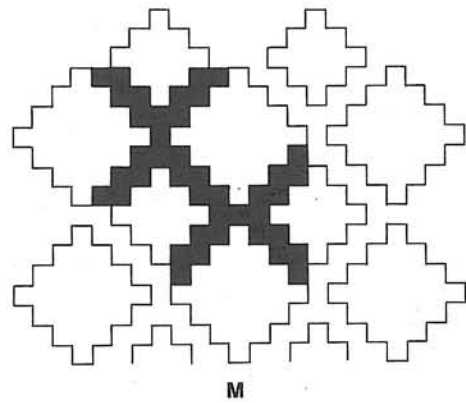
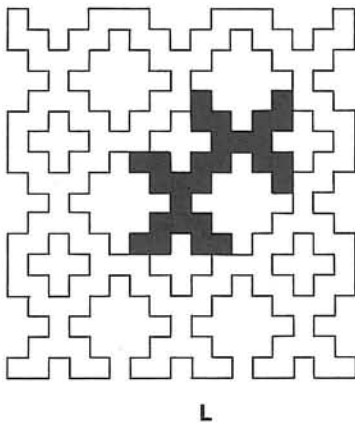
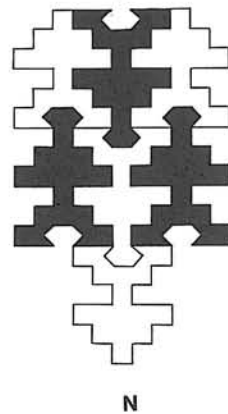


Fig. 26.- M, Diseño bidireccional organizado mediante una trama positiva de rombos escalonados de 13 y 25 unidades de superficie.-
N, desarrollo del diseño grabado en un hacha lítica de Río Negro, representada en la figura *



artesano —aún cuando éste haya buscado provocativamente estos efectos—, no es otra cosa que el resultado de un manejo verdaderamente magistral de las figuras ambiguas y el arte ilusorio.

Pero el potencial explicativo de los cruciformes ambiguos es todavía mayor. Supongamos que se quisiera conferir individualidad a cada uno de los integrantes del campo, es decir, representar a cada antropomorfo con sus respectivos miembros (brazos y piernas), sin recurrir a prestatarios ambiguos. Aparentemente, tal diseño se lograría en el esquema de la figura 25 L, constituido por un sistema engranado y sin fin de cruces unitarias (de cinco unidades cuadrículas), con rombos escalonados de trece unidades. Es posible fijar una imagen completa y estable del antropomorfo, pero a condición de que se efectúe de ella una lectura vertical, ya que su lectura horizontal conllevaría la percepción de un quinto hombrecillo en posición horizontal que se formaría cada cuatro verticales, surgido *mágicamente* en la trama por préstamos de antropomorfos laterales. Idéntico efecto ilusorio causa el esquema de la figura 26 M, formado por una trama positiva de rombos escalonados de 13 y 25 unidades de superficie. Los ejemplos proporcionados no constituyen casos teóricos, sino que proceden del arte rupestre (figs. 6, 9 y 11), aunque allí sufriendo simplificaciones y deformaciones propias del pasaje a un arte de mano alzada. Singularidades de estos motivos, insidiosos y lábiles, han debido conducir a Schuster a la concepción de la trama bidireccional de parentesco, y a Menghin (1956) a la idea de los laberintos antropomórficos de pasillo.

Parece llamativo que, siendo los motivos aquí denominados MG 1 y MG 2 integrables a una misma matriz que hace recíprocos a sus contornos —ya que en ellos el contorno es parte de dos formas—, en el arte rupestre esos mismos motivos se presenten disociados. Nos encontramos en presencia de un arte rupestre cuya complejidad se basa en la sobresimplificación de los motivos. Esta resulta tan exagerada en algunos casos, que cobra apariencia de «degeneración» o degradación, como en los motivos irregulares «laberínticos» (fig. 10) que, claramente, corresponden en nuestro concepto a desarrollos no exactos, o no aritméticos de los primitivos originales. Estas características podrían corresponder a un arte rupestre que imitara o copiara con ingenuidad a otro arte, mucho más desarrollado y basado en la posesión de técnicas apropiadamente dispuestas para alcanzar efectos progresivamente dependientes de la interacción entre fondo y figura. Una técnica de fundamento mecánico y desarrollo aritmético, cuyos componentes complementarios, la exactitud y el orden, unidos a un manejo correcto y preestablecido (pautado) de las figuras y de los colores, posibilitan una gama amplia de variaciones temáticas proclives al juego interactivo entre fondo y figura que, como en seguida veremos, es fundamental en el problema. La exactitud y el orden, sin embargo, subsisten en muchas composiciones rupestres laberínticas y de difícil trazado a mano alzada (figs. 28 y 29).

Todavía más curioso e intrigante es el diseño existente en un hacha grabada (fig. 30 H) oportunamente analizada por Schuster y Menghin. Lo llamativo de él es que, por simple repetición de uno de los motivos, automáticamente

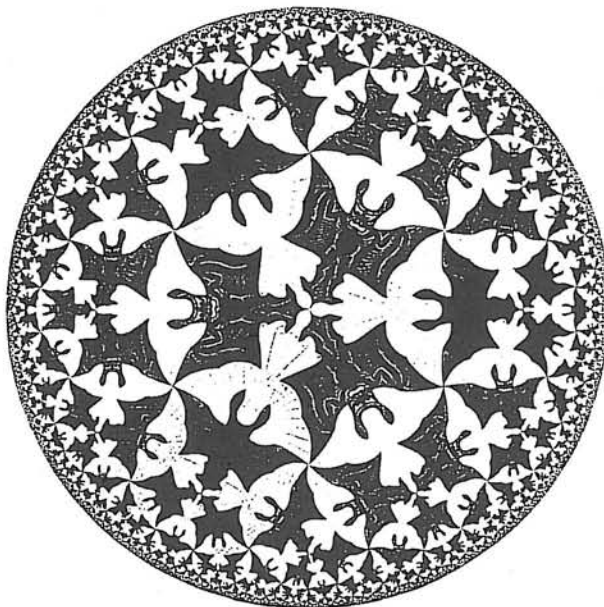
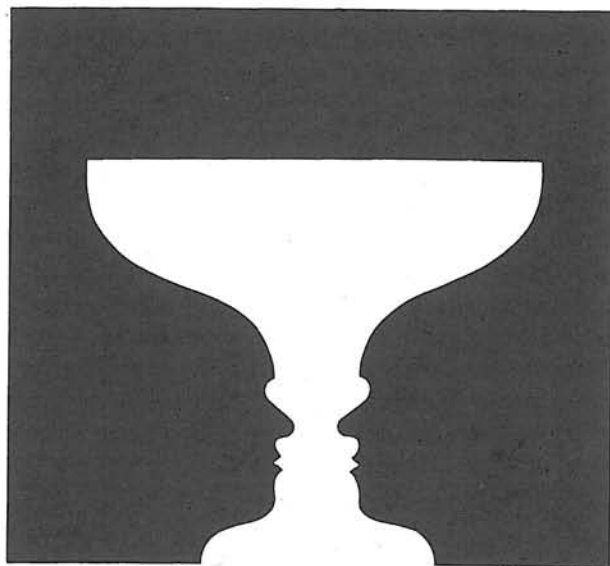


Fig. 27.- Arriba: *Ángeles y demonios*, obra de M.C. Escher, muestra a qué extremos puede llegar la organización de figuras que rivalizan entre sí en la captación de la atención del observador.

Abajo: la copa reversible, diseño de E. Rubin.

La reversión de fondo y figura permite ver una copa o dos rostros enfrentados, aunque no ambos a la vez.



se genera en el fondo otra figura antropomorfa idéntica, aunque en posición invertida. Para que el diseño alcance su expresión total, es necesaria su repetición en por lo menos tres filas (fig. 26 N). Entonces es posible comprobar que las piernas de cada antropomorfo en posición invertida están vinculadas cada una a un pie de dos figuras en posición «normal» de la fila superior, de modo que a éstas les resta un pie libre para establecer sucesivas uniones con los antropomorfos siguientes. Schuster ha identificado al antropomorfo en posición invertida del hacha en las figuras rupestres del Cerro Carbón (Río Negro), (fig. 11). Con sólo el agregado de motivos circulares concéntricos, hemos reencontrado a este complicado motivo en las pinturas de la cueva de Pichileufu, Río Negro (fig. 6). Pero no es menos notable que el mismo motivo aparezca, en forma individual, representado en una tela de doble faz de Chimú (fig. 30 F) en forma de negativo.

La idea básica de esta clase de diseños, consistentes en trazos lineales abiertos que inmediatamente generan una superficie homóloga invertida, se presenta ya en pinturas rupestres sencillas, como la de fig. 29; aunque allí la representación es lineal, no hay manera de neutralizar la percepción de superficies (fondo) interpuestas entre los trazos lineales.

El potencial explicativo contenido en la naturaleza dual de las figuras ilusorias puede ser utilizado como un nuevo nivel de análisis del arte geométrico presente en el arte rupestre, en las placas grabadas y en los cueros tehuelches pintados. Está claro que los motivos no pertenecen a un arte lineal, sino que en su integración original debieron haber correspondido a la representación de superficies, rasgo que es inseparable de las artes textorias y de la pintura de cueros, tanto como lo es de las figuras ilusorias. En las placas líticas ornamentadas, el artífice se ha preocupado en destacar y dejar registrado su propósito de representar superficies, para lo que se valió del rayado secundario entrecruzado oblicuo (figs. 7 y 8), como igualmente acontece en cerámicas del Noroeste argentino (fig. 30 E). En su pasaje al arte rupestre, los motivos se han linealizado, pero sólo porque se han representado los contornos correspondientes a una de las formas, cuando en el diseño original —al que nosotros proclamamos de naturaleza textil—, correspondía al contorno de dos, cada una de ellas diferenciable por el color. En el arte rupestre, en consecuencia, se presentan en forma individual, o desmembrada, imágenes que tienen su modelo generador en composiciones complicadas y esencialmente repetitivas, o sin fin, provenientes de un arte complejo y de posible fundamento mecánico.

¿Por qué en el arte rupestre no se han representado sino excepcionalmente ambos contornos de la figura ilusoria? ¿A qué obedece su desarticulación? Evidentemente, el dibujo no constituye una *lingua franca* universal, existiendo singulares diferencias en la forma en que individuos o pueblos de diferente cultura interpretan el mismo diseño (Deregowski, 1974). Aún en el que consideramos «nuestro» arte, la representación de la realidad ha variado de acuerdo a las épocas, configurando estilos o modas.

Parece evidente que estos diseños no han podido originarse espontáneamente ni en el arte rupestre ni en la cerámica, y todavía es dudoso que éstos,

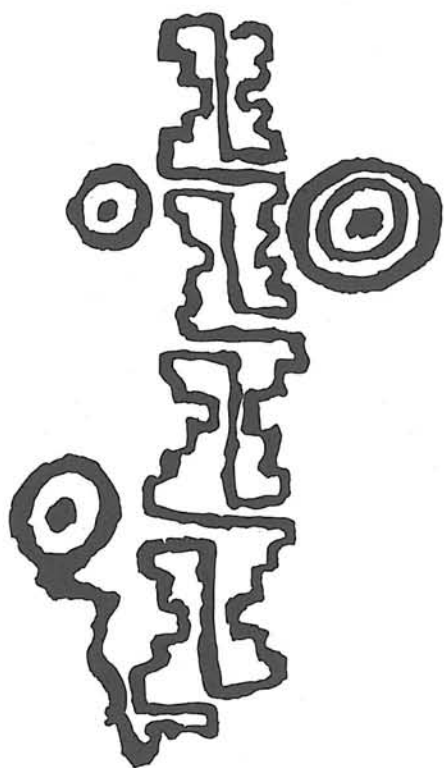
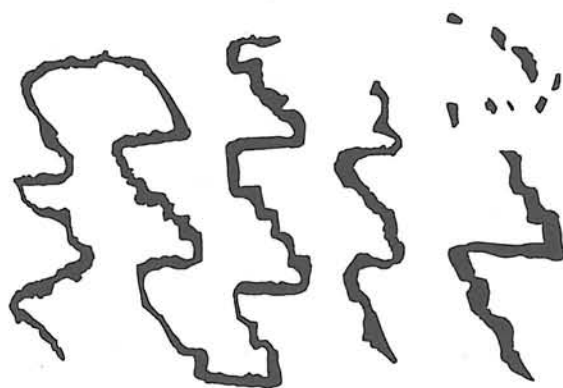


Fig. 28.- El laberinto de Caleufu, composición pintada de difícil ejecución a mano alzada, representada sobre un áspero paredón rocoso del Neuquén. Dimensiones: 0,60 x 0,20 m. Bicromía (rojo - blanco).



Fig. 29.- Ejemplo de que la ambigüedad puede manifestarse en composiciones simples. Pinturas del arroyo Minero, Neuquén. Calco. Dimensiones 0,60 x 0,37 m. Monocromía en rojo.



principalmente la última, hayan podido actuar como sus medios difusores. Cuando se toma debida cuenta de las complicaciones que entraña la reproducción de algunos diseños, se hace evidente que tampoco la cestería pudo haber desempeñado un papel difusor significativo. Las artesanías aludidas pueden incorporarlos, pero a través de su desarticulación, esquematizándolos. Las limitaciones son aún mayores en el caso de la cerámica, ya que estando normalmente la decoración de los tipos cerámicos regionales restringida al borde o a sólo parte del cuerpo de vasos por lo común pequeños, estos motivos no pueden ser desarrollados hasta lograr el efecto ilusorio original. De esta severa limitación ha debido tomar cuenta Schuster cuando, en procura de una explicación para su ingreso a la Patagonia, pensó en la posibilidad de la técnica del *appliqué*. El *appliqué* y el calado en cuero constituyen sutilezas que, al ser adscriptas a las prácticas de un pueblo cazador industrializador de corambre, como efectivamente fueron los tehuelches y seguramente sus antecesores prehistóricos, procura una firmeza que no tiene. El mismo investigador, en una búsqueda que debe reputarse exhaustiva, aunque ampliada en un trabajo posterior (Schuster, 1964), no halló antecedentes del *appliqué* más que entre los kirguises asiáticos y los indios cuna de Centroamérica. Quien sí ha encontrado evidencias de esa técnica ha sido Lagiglia (1980), en Mendoza, en plena región de transición andino patagónica.

Otros elementos decorados, tanto o más efectivos que el *appliqué* como vehiculizadores de símbolos —y en tal condición se hallan la cestería y los tejidos— a los que Schuster recurre en otros capítulos de su obra de 1956/1958, para el caso de los motivos patagónicos no son tomados en cuenta. Existe un motivo para esta exclusión intencional: «*Es verdad que existen grecas escalonadas entre los tejidos araucanos modernos, es decir, del siglo XIX —había afirmado lapidariamente Menghin en su trabajo de 1957— pero no tendrían relación directa con las rupestres de la Patagonia.*» La interdicción impuesta a los tejidos fue acatada en forma incondicional. Continúa hasta hoy.

Sin embargo, los mismos motivos textiles pasaron también a los cueros tehuelches en forma menos desarticulada, más reconocible, y conservando una ordenación netamente textil (fig. 15). La idea que inevitablemente surge de esta comprobación es que, en algún momento, los tehuelches australes (y los septentrionales?) hayan tenido a su alcance prendas tejidas con decoración geométrica multicolor y que, carentes de los recursos ergológicos posibilitantes de la tecnología del telar —o desinteresándose por ella, directamente—, y sí en cambio deslumbrados por la decoración de que eran portadoras las piezas tejidas, hayan imitado ingenuamente los motivos decorativos cuyo significado entendían o sabían interpretar, copiándolos en la superficie externa de su vestimenta coriácea.

El asombroso manejo que no sólo del cuero, sino también de los pigmentos y de las asociaciones cromáticas, poseyeron los tehuelches (sin distinción ahora de parcialidad) da pie a nuestras suposiciones. Para abrigar al hombre, el cuero animal debe adaptarse a su cuerpo como una frazada. Un cuero de guanaco seco carece de tal propiedad, por lo que se requiere sobarlo hasta volverlo dócil y suave como una gamuza. Existen sustancias minerales que no

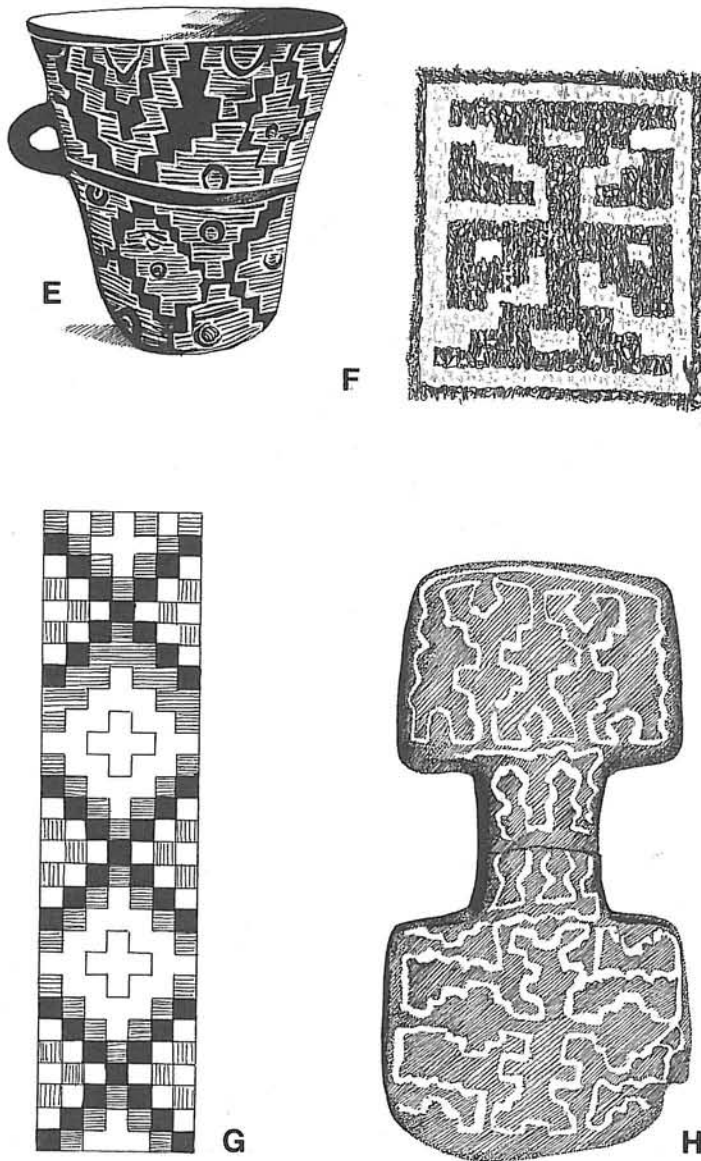


Fig. 30.- E, vaso del Noroeste argentino, con decoración geométrica incisa consistente en los motivos escalonados MG 1 y MG.- F, fragmento de tejido de doble faz procedente de Chimú, Perú, con el antropomorfo escalonado presente en las placas, arte rupestre y mantos tehuelches.- G, Decoración geométrica de una honda tejida. Cruciformes derivados del ajedrezado, antropomorfos, rombos escalonados y cruces. Anchura de la faja, 5,5 cm. Procede de Ancón, Perú. Según Ch. Wiener, 1880.- H, Hacha de piedra con decoración incisa, 35,5 cm de longitud; procedente de El Cuy, Río Negro.

sólo facilitan el proceso de sobado, entre ellas los hidróxidos de hierro naturales, sino que impermeabilizan la superficie expuesta a la intemperie, a la que inicialmente se habrá pintado de rojo, amarillo o negro, primeramente por necesidad y luego por sentido estético. Sobre ese fondo, una vez conocidos, se habrían copiado los motivos textiles que nos ocupan.

Muchas cosas nos quedarían por decir sobre los cueros pintados, cuya difusión hoy contemplamos arrinconada en la culturalmente ultraconservadora Patagonia. Apreciamos a los pueblos aborígenes del Chaco y a los de Patagonia como componentes culturalmente irreconciliables y desvinculados entre sí, pero sólo como consecuencia de que, desde el inicio mismo del proceso de Conquista iniciado en la primera mitad del siglo XVI, el Camino del Perú los dividiera de manera definitiva: nunca más los mocobíes o los tobas volvieron a contactar con grupos culturalmente afines de Pampa y Patagonia. En el Chaco y en la Mesopotamia (provincia de Entre Ríos) existieron otros pueblos que también usaron mantos de cuero con decoración pintada, y también allí se encontraron restos arqueológicos líticos con decoración geométrica escalonada incisa. Fenómenos culturales similares, a veces coincidentes casi en los detalles, producidos en el seno de pueblos culturalmente emparentados aunque habitantes de los confines del hemisferio opuesto, constituyen un punto de comparación inevitable. Así, en las praderas norteamericanas prosperó un conjunto de pueblos cazadores integrados por los sioux (omahas, dakotas) y los algonquinos (crees). Eran cazadores del bisonte, animal que en el sostén de su economía equivalía al guanaco patagónico. Su habitación, el «tipi», y su vestimenta, la chaqueta, eran del cuero de ese animal. También usaban un manto o capa (*bison roben*) con el pelo hacia adentro. Externamente, esta prenda se hallaba constelada por motivos decorativos pintados, multicolores y complicados. En cueros que datan del siglo XVIII (Ballesteros Gaibrois y Kirchoff, 1934; Ballesteros Gaibrois, 1935) predominan los motivos naturalistas (bisonte, ciervo, flores) y escenas. En ellos existe una verdadera narrativa, algo como un compendio biográfico, aparentemente accesible a nuestra comprensión. Pero no faltan motivos geométricos y algunos cueros solamente muestran decoración de esa clase (círculos, triángulos). Tan llamativa serie de analogías se interrumpe al comparar la decoración, cuyos diseños no muestran la complejidad de los mantos tehuelches.

De su contacto con los tejidos, previsiblemente remoto, extrajeron los tehuelches el contenido, no el continente, adoptando sus símbolos, no los tejidos en sí. Durante la discusión informal de este problema se alega que tal afirmación carece de pruebas arqueológicas, necesariamente consistentes en el hallazgo de restos de tejido con esa decoración en plena Patagonia. Y realmente, no existen allí restos arqueológicos de esa clase; como tampoco los hay de cueros pintados, que se limitan a un solo caso (Martinic, Borrero, Jackman, 1976), aunque entendemos que escaparía a lo racional poner en duda el uso de esa prenda entre los tehuelches.

Pero, más significativo aún que la adquisición de los motivos decorativos textiles, nos parece el hecho de los cazadores patagónicos hayan alcanzado

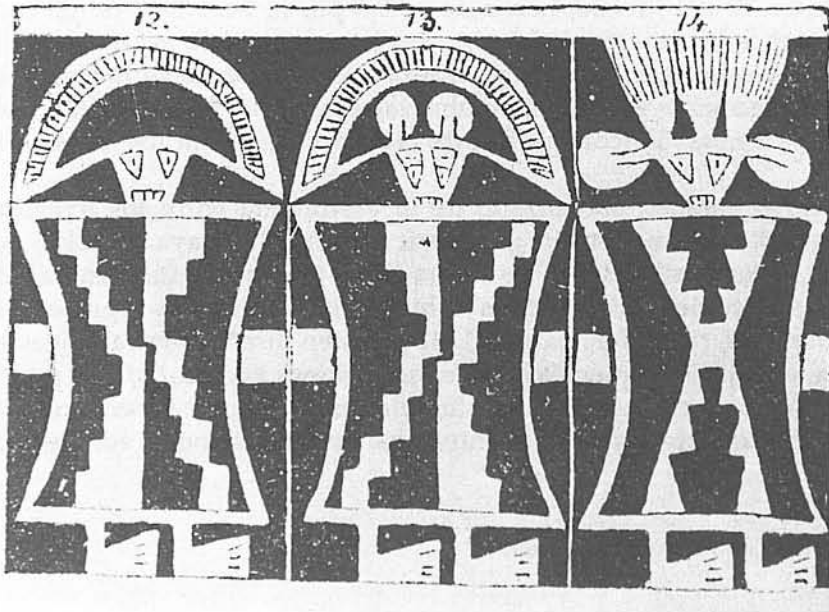


Fig. 31.- Conjunto de antropomorfos en mates (*Lagenaria sp.*) pirograbados, provenientes de La Paya. Según Ambrosetti. Dibujo del natural de E. Holmberg. Las figuras escalonadas parecerían representar la vestimenta.



Fig. 32.- Vaso de madera con el antropomorfo y el rombo escalonados y remanentes del ajedrezado. Según Boman, 1908.

la noción de su significado, hecho sugerido por la introducción de modificaciones, como la restitución de la cabeza del antropomorfo escalonado (figs. 15, 22 B), la representación de antropomorfos con relictos de su matriz geométrica, y particularmente el uso del hombre lagartija y del hombrecillo escalonado para la representación iconográfica de la Sota y el Rey en los naipes de cuero (fig. 20).

Dado el carácter sacralizado de la vestimenta entre los tehuelches, es posible que la ornamentación geométrica multicolor haya acrecido su valor simbólico. Estas posibilidades no contradicen, sino que refuerzan, las ideas de Schuster. Ahora bien: ¿Es fundada la hipótesis relativa a la representación de los antepasados, con difusión mundial? ¿Existen diseños genealógicos equiparables en los tejidos arqueológicos de las regiones vecinas? ¿Cuál pudo haber sido el significado de esos mismos símbolos en su foco de procedencia y en los modelos textiles originarios? Los interrogantes sin respuesta son demasiados.

8. *Procedencia andina de los diseños*

Para buscar la procedencia de los motivos geométricos ornamentales del arte mobiliario y rupestre de la Patagonia, será preciso considerar nuevamente a los motivos guías MG 1 y MG 2 y seguirlos fuera de ella y del Neuquén, hasta el punto en que pudo haberse producido el desprendimiento original.

Tal seguimiento ha posibilitado tres constataciones: 1) que la difusión de ambos símbolos acrece desde la Patagonia hacia el Norte; 2) que el área territorial cubierta por su dispersión es muy extensa, virtualmente extendida a la mitad austral de Sudamérica, encontrándoselos tanto en restos arqueológicos como etnográficos de las regiones de montaña, de selva y de llanura (Pampa, Chaco, Amazonia, grandes tributarios del río de la Plata, Altiplano Andino, etc.); 3) que los símbolos se difundieron a través de materiales y técnicas muy diversas, a veces ingeniosas, siempre efectivas.

El empleo de técnicas diferentes aplicadas a gran variedad de materiales obscurece en parte la probable fuente de surgencia, pues los motivos, y aún diseños completos, pueden detectarse en la piedra grabada, en restos arquitectónicos monumentales, en geoglifos, en materiales pirograbados, en incrustaciones de nácar, en la pintura corporal, en diversas técnicas del negativo, en la cerámica, en el mosaico, en la cestería, en vasos de madera y en el tejido; por lo menos en el estado actual de su conocimiento, no se encuentran en el arte rupestre —salvo en el patagónico— como no sea en la forma de elementos generalizados y aislados.

A pesar de su amplia difusión, la fuente óptima de surgencia de los motivos se encuentra en la Región Andina, comenzando a estar bien representados en su sector austral, que se inicia inmediatamente al Noroeste de la Patagonia, y comprende las provincias argentinas de San Juan, Catamarca, La Rioja, Salta y Jujuy, esta última confinante con Bolivia. A medida que se avanza por la

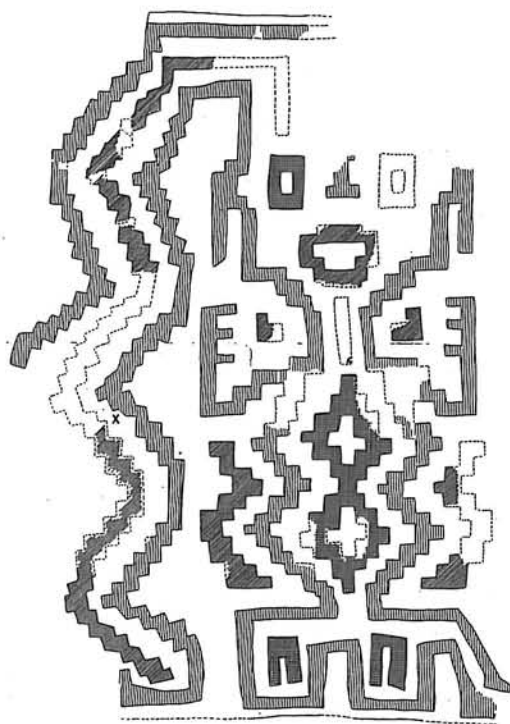


Fig. 33.- Figura antropomorfa de un tejido del Perú. Estilo textil Ocucaje, Fase 9, valle de Yauca. Reconstrucción según Gavena, 1981. Ojos y boca rectangulares. Comparar con la representación rupestre de la figura 2.

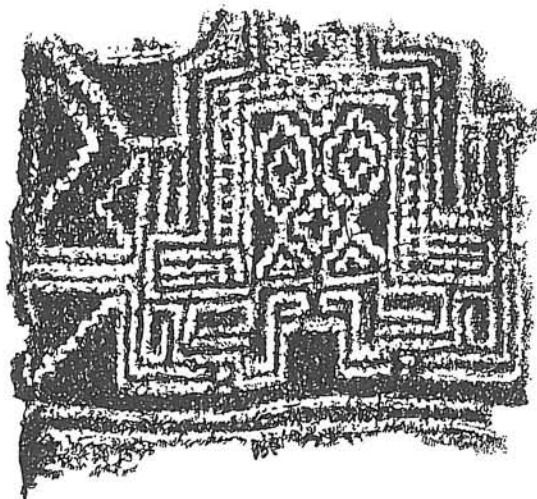


Fig. 34.- Tejido de Paracas, Perú (Gayton, 1961). Cruces y rombos escalonados representan ojos y boca. Los antropomorfos en X escalonada (MG 1) delinean los rasgos faciales.

especie de corredor a lo largo del pie oriental de los Andes, se densifica el registro de motivos MG 1 y MG 2, centrándose su máxima expresión numérica y artística en Bolivia y Perú, territorios a los que concurren también el mayor número de técnicas y de recursos tecnológicos. Desde la Región Andina parecerían haber irradiado en oleadas sucesivas, de cronología diferente, en las direcciones antes apuntadas y cubriendo tanto las selvas como las llanuras de la porción media austral de Sudamérica, hasta alcanzar los confines magallánicos de la Patagonia, donde se han conservado en forma relictual en los cueros pintados.

Escapa a nuestras posibilidades la documentación exhaustiva de la difusión que, a partir del ajedrezado, alcanzan nuestros motivos guías en la región Andina en dirección al antiguo Perú, en donde sin duda se encuentra su punto de fluencia. El ajedrezado se presenta ya en los muros megalíticos de Tiwanaku, donde su exposición a la cambiante incidencia de la luz solar favorece los más variados efectos ilusorios. Reaparece en los bonetes cesteros que visten las momias de Los Morrillos, San Juan (Gambier y Sacchero, 1970, su ilustración 18 superior), en las calabazas pirograbadas de Rinconada, Jujuy (Ambrosetti, 1902, fig. 56) y en los tejidos arqueológicos de la misma provincia (Boman, 1908, fig. 119 inferior), para reaparecer con apreciable profusión en las placas grabadas y en los cueros tehuelches. En cuanto a MG 1 y MG 2, el primero aparece figurado asociado a círculos concéntricos en la decoración de vasijas de piedra de la cultura de Condorhuasi del Noroeste argentino conservadas en el Museo Etnográfico de Buenos Aires, como una lejana réplica de los existentes en las placas y en el arte rupestre patagónico. En los geoglifos del desierto del Norte Chileno son frecuentes los rombos escalonados. Las calabazas pirograbadas (fig. 31) recuperadas por Ambrosetti en La Paya, provincia de Salta, documentan la presencia de los motivos que nos ocupan, probando allí que su representación corresponde a la ornamentación de la vestimenta probablemente tejida de los antropomorfos en ellos figurados. Mates procedentes de Chicana (Perú), incisos por pirograbado y taraceados con nácar y concha de color rosado muestran antropomorfos escalonados de lectura bidireccional. Boman (1908) ha dado a conocer un vaso de madera (fig. 32) en cuya decoración figura el antropomorfo escalonado, el rombo y la cruz ilusoria del ajedrezado. Antropomorfos y rombos escalonados se presentan también en los sombreros de cesto de la región de Atacama, Norte de Chile, que vuelven a presentarse en el atuendo cesterero de las momias de Los Morrillos (Gambier y Sacchero, 1970).

Pero es en los tejidos del Perú donde los diseños escalonados de desarrollo completo son más frecuentes. Resulta ilustrativa en este aspecto la obra de Lothrop *et al.* (1957), especialmente la pieza muestrario número 373 (*Op. cit.*, pl. CLXI). Muy estilizadas y de efectos ilusorios son las representaciones existentes en lienzos de doble faz procedentes de Chimú (fig. 30 F), cuyo antropomorfo corresponde con el diseño de un hacha grabada patagónica (fig. 30 H) y con algunas pinturas rupestres. Una honda tejida procedente de Ancón (figura 30 G) presenta un campo de rombos y antropomorfos escalonados. Otro diseño textil multicolor de Ocucaje, Perú (Gaventa, 1981), que reproducimos en la



Fig. 35.- Paisano araucano chileno (según Looser, 1927)
que viste un poncho tejido con los motivos escalonados MG1 y Mg2.

figura 33, muestra la antropomorfización total de MG 1 y MG 2. No necesita ser destacada la similitud de numerosos detalles de este diseño textil con la pintura rupestre neuquina de la figura 2.

Algunos de los motivos presentes en el «estilo de grecas» y en las hachas líticas se encuentran representados en tejidos peruanos atribuidos al Período Inca, pero otros corresponden a estilos textiles más antiguos. Así, ciertas composiciones rupestres, como las de las figuras 12 y 13, o bien la reproducida por Gradin (1985, pág. 52), que parecieran corresponder a figuraciones de «ros-tros» fantásticos, sugieren cierta relación con tejidos peruanos ornamentados con deidades felínicas de estilo Chavinoide, que forman parte de las fases tempranas de la expresión artística de Paracas (Gayton, 1961). En ellos, los rombos escalonados han sido estilizados para figurar ojos y boca, y el antropomorfo en X escalonado para delinear los rasgos faciales (fig. 34).

La descendencia andina directa de estos motivos textiles parece indudable; un aspecto diferente es poder demostrar que arribaron a la Patagonia con mayor antigüedad que la aceptada.

La totalidad de los motivos escalonados y circulares del arte rupestre y mobiliario, particularmente los que llamamos MG 1 y MG 2, sobreviven en nuestra época en la decoración multicolor de las prendas tejidas usadas por la población indígena residual y criolla del Neuquén (figs. 35, 36 y 37) y de regiones vecinas de Chile.

La ubicación de este enclave austral de las prácticas textorias, aislado en los umbrales mismos de la Patagonia, ha resultado un tanto inexplicable y proclive a malinterpretación desde el comienzo. Así las prendas tejidas, como su decoración, se consideran *araucanas*, por cuanto habrían sido los araucanos, el último pueblo de cultura andina o andinizada, los únicos capacitados para adquirir la industria y desarrollarla. Por lo general se considera que esta adquisición habría sido tardía. Chertudi y Nardi (1961) han documentado en los telares y en la artesanía textil de los actuales grupos «Araucanos» del Neuquén, detalles tecnológicos de adscripción un tanto heterogénea, pero en los que priman fundamentalmente los derivados de la cultura andina. Contrariando este hecho, los nombres de las partes del telar y de sus accesorios, el de los motivos decorativos aplicados a las telas (Casamiquela, 1960) y el de las plantas tintóreas y mordientes usados en su fijación (Reszczyński, 1938), son araucanos, lengua que en cambio ha debido incorporar vocablos de origen quichua para la nominación de elementos abstractos y materiales de la cultura (numeración, metalurgia, astronomía). Con esto habría una indicación de que el conocimiento de las técnicas textorias pudieron arribar a la Araucanía antes que la ola de influencia incaica producida en la segunda mitad del siglo XV. Lo que no ha sido evaluado aún es el tiempo necesariamente demandado para que se produjese la transferencia de los elementos decorativos, a los tejidos neuquinos, a las placas y hachas grabadas.



Fig. 36.- Escena de una ceremonia ritual de aborígenes del Neuquén (ca. 1920). Pintura facial en el individuo de la derecha. A la izquierda, de espaldas, persona vistiendo un poncho con motivos decorativos de tipo MG 2 (rombos escalonados).
Fotografía del Archivo General de la Nación, Buenos Aires.



Fig. 37.- Telar indígena del Neuquén (ca. 1920). En el centro de la fotografía, persona vistiendo un poncho portador del motivo decorativo MG 1 (antropomorfo escalonado).
Fotografía del Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

9. Consideraciones finales

No se sabe a través de qué medio difusor, ni con qué cronología, ingresaron a la Patagonia prehistórica los motivos decorativos geométricos complejos y altamente integrados considerados en este trabajo. Tales símbolos han sido estudiados en el arte rupestre y en las placas y hachas líticas con decoración incisa. Se ha destacado que los mismos símbolos se encuentran también en la decoración pintada de las capas usadas por los indios tehuelches de tiempos históricos, así como en otros elementos muebles, arqueológicos y etnográficos. Por eso se habla aquí de un arte ornamental y no de su faz meramente rupestre, que ha sido la más investigada.

La hipótesis de una derivación textil de los motivos geométricos rupestres, planteada hace ya cincuenta años, fue abandonada ante la comprobación supuesta de que sólo una cultura andinizada y tardía, la Araucana o Mapuche de Chile, pudo haber introducido en la Patagonia piezas textiles decoradas. La posibilidad de otro prestatario más antiguo a través de los tejidos, fue entonces desestimada, reconociendo mejores y mayores posibilidades para la cestería.

El criterio actualmente más difundido entre los estudiosos admite la posibilidad de que los motivos geométricos rupestres deriven de la decoración cerámica y que haya sido ésta su introductora entre los cazadores patagónicos. Pero no debe silenciarse que la cerámica tuvo en la Patagonia una difusión mínima y, más aún, que existen enormes zonas de ella donde no se ha hallado un solo fragmento. Su uso no pareció despertar inquietud alguna entre los tehuelches, posiblemente porque no la necesitaron para la transformación de sus alimentos. En cambio, resulta por demás elocuente y sugestivo que los cazadores australes dibujaran en la cara externa de su vestimenta de cuero decoraciones complicadísimas, imitando un diseño claramente textil. Para nosotros existe una continuidad entre los motivos textiles de ciertas etapas estilísticas del tejido del Perú y norte de Chile y Argentina y la decoración de los mantos tehuelches.

Por causa de su marginalidad, en la lejana y ultraconservadora Patagonia se han conservado la totalidad de los registros claves, desde los arqueológicos más antiguos (placas y hachas grabadas), hasta los etnográficos modernos (cueros y naipes tehuelches). Es sugerente que haya sido en los elementos menos antiguos, como los cueros y el arte textil del Neuquén, donde algunos motivos se han conservado más completos e integrados.

En este trabajo se ha demostrado que muchos de los motivos geométricos utilizables como indicadores o motivos guías en el arte parietal, en las placas grabadas, en los cueros pintados, etc., son simplificaciones que, reinsertas en su matriz geométrica, resultan corresponder a *figuras ambiguas* o *ilusorias*.

Las figuras ilusorias no pueden «inventarse» como no sea mediante la observación directa del modelo completo, el cual requiere que su diseño o traza alcance suficiente desarrollo de campo para constituir una trama sin fin. Tramas o soportes de la extensión requerida por la ilusoriedad de los sentidos

no pudieron ser provistas por la decoración de los tipos cerámicos locales y aún extra locales, y sí en cambio por la decoración textil. La figura 33, tomada de Gaventa (1981), es buen exponente de lo que se puede conceptuar un modelo integrado, capaz de expresar plenamente la narrativa de un suceso.

Culturalmente, la Región Andina y la Patagonia son vistas y sentidas por los estudiosos como dos mundos estancos, diferenciados y hasta antagónicos. Sería deseable la imposición de un modelo menos rígido, con apertura de la investigación a la captación de antiguas relaciones prehistóricas y aún a la existencia de un abolengo arcaico común.

Notas aclaratorias

Nota 1. Todavía hoy no está suficientemente divulgado el por qué del subyugante nombre Patagonia aplicado al extremo sur de América. *Regione Patagonia* fue la designación que Antonio de Pigafetta aplicó a la comarca o país de los *Patagones* al componer —sin duda que inspirado y dirigido por Hernando de Magallanes— el primer bosquejo cartográfico del extremo austral americano. Ambos conocieron y trataron a los *Patagones* el año de 1520, durante los cinco meses de internada forzosa transcurridos en el puerto de San Julián, quedando vivamente impresionados por su talla agigantada, fuerza descomunal y por su costumbre de comer carne cruda. No menos llamativo resultó a aquellos observadores de las primeras décadas del siglo XVI el uso intensivo que los *Patagones* hacían del cuero, material con el que confeccionaban el manto que los vestía, las abarcas que calzaban, los cobertores en que reposaban por la noche y las chozas o toldos que les servía de morada.

El topónimo *Patagonia* desapareció de la cartografía desde fines del siglo XVI. Tras un eclipsamiento que duró casi un siglo y medio, fue retomado con entusiasmo por los viajeros científicos del último tercio del siglo XVIII. Para entonces, la razón del nombre había sido olvidada por todos, aunque subjetivamente se lo relacionaba con la talla elevada y corpulencia de sus habitantes, con el desusado tamaño de sus pisadas en la nieve fresca y otras artificiosas concepciones cuyo único mérito fue el de prolongar la discusión hasta mediados del siglo XX, al comprobar la filóloga M. R. Lida de Malkiel (1952) que tanto *Patagón* como el *pueblo de los Patagones* aparecen citados en el *Primaleón*, libro de caballería que gozó de gran difusión y cuya primera edición es de 1512. Así, el apresamiento del *Patagón gigantesco* con el propósito de conducirlo a España, que relata el cronista Pigafetta, es casi una réplica fiel del episodio en que el esforzado Primaleón capturó al *Patagón* literario. Éstas y muchas otras similitudes debieron haber impresionado vivamente a Magallanes, con lo que «*nuestro capitán llamó a este pueblo patagones*» no ciertamente que por deformes o monstruosos, sino por salvajes y fuertes.

Los antiguos patagones, que modernamente reciben el nombre de tehuelches, estuvieron hasta fines del siglo XIX divididos en dos agrupaciones principales, la austral o Aoeni kuna, y la boreal o Gununa kuna. Ambas se repartieron un territorio de más de doce grados de latitud, extendido entre el río Colorado y el estrecho de Magallanes.

Desde un punto de vista morfoestructural, también el Neuquén es parte integrante de la Patagonia, cuyos rasgos ambientales se extienden algo más al Norte, comprendiendo todavía un sector de la Pampa occidental y del Este de Mendoza. En este trabajo se diferencia al Neuquén de la restante Patagonia sólo en mérito de su historia cultural que, como bien muestra su arqueología, ha sido alcanzada por influencias provenientes de la Región Andina.

Nota 2. La denominación *estilo de grecas* no parece la más adecuada, por cuanto son muchas las estaciones rupestres del estilo que carecen de ellas. El nombre dejaría fuera de consideración otras figuras geométricas que, como el círculo, tienen tanta o más representación que las grecas. Por otra parte, el vocablo parece haber colectivizado un grupo amplio en exceso de figuras geométricas diferentes de la greca clásica. Otra variante es la *greca escalonada*, acerca de cuya génesis y función se ocupan trabajos que no las aclaran (Girard, 1948).

Nota 3. El más antiguo de todos los mantos pintados conocidos aún existentes, fue conseguido por el navegante francés Louis A. de Bougainville* «*vers l'entrée orientale du détroit de Magellan le 8 décembre 1767*», habiendo pertenecido a un «*Chef Patagon de la baie Boucault*» (Hamy, 1897). Esta incomparable y valiosísima reliquia cultural integra desde 1881 los fondos del Trocadéro, donde actualmente se encuentra en exposición, con la asignación etnográfica que dejamos expuesta. Lothrop (1931) ha puesto en duda la proveniencia patagónica de esta pieza, basándose en que ni su forma, ni el tamaño, ni la decoración pintada concuerdan con la de los mantos patagónicos conocidos; en cambio, se muestra inclinado a que haya pertenecido a los indios del Chaco o a los charrúas del Uruguay. La adecuada solución de este problema no está en nuestras manos: el análisis anatómico del cuero (desprovisto del pelo) y de las fibras colagénicas usadas para su costura y, principalmente el análisis ADN de ambos materiales a fin de individualizar las especies animales involucradas, podrían aclararlo de modo definitivo. Pero, mientras tanto, podrían anticiparse otros argumentos favorables a su origen patagónico. En primer lugar, su costurado es de típica factura tehuelche. Por otro, resulta imposible afirmar fundadamente que los cueros tehuelches debieran ajustarse a determinadas dimensiones. En cuanto a la decoración pintada, si bien es cierto que difiere del canon clásico, se parece notablemente a la que el naturalista Alcides d'Orbigny dibujó del natural para su obra «*Voyage dans l'Amérique Méridionale*», París 1844.

* L.A. de Bougainville, *Voyage autour du monde par la frégate du roi La Boudeuse et la flûte L'Etoile en 1766-1769*. París, 1771.

Agradecimientos

Las prospecciones de campo dedicadas al relevamiento del arte patagónico ornamental fueron favorecidas por numerosas personas en el transcurso de varios años. Resulta grato recordar especialmente la colaboración de la señora Dolly Frey, la del entonces Intendente de Pichileufu Antonio Zgaib y Héctor L. Baudin y a la ayuda incondicionalmente prestada por el esforzado personal de los parques nacionales Nahuel Huapi y Lanin, señores guardaparques Blasquiz, Beletzky, González, Gilardoni, Benavente, Barreda y Antil. La señorita Inés Torrent colaboró en la organización definitiva e ilustración del manuscrito.

Bibliografía

- AGUERRE, A. M. 1981/1982. Los niveles inferiores de la Cueva Grande (Arroyo Feo), área río Pinturas, provincia de Santa Cruz. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 14 (2): 211-239. Buenos Aires.
- AMBROSETTI, J. B. 1901/1902. Antigüedades calchaquíes. Datos arqueológicos de la Provincia de Jujuy (República Argentina). *Anales de la Sociedad Científica Argentina* 52: 161-176; 257-277 (1901); 53: 81-96; 54: 29-48; 64-87 (1902). Buenos Aires.
- ARMS, W., T. Coan. 1834-1835. Extracts from the journals of Messers... *Missionary Herald*, XXX: 376-381; 397: 402; 429 -432; XXXI: 37-41. Nueva York.
- ARMS, G. y T. Coan. 1939. [1834-1835]. Patagonia. Extracto de los Diarios de los señores Arms y Coan. Manuscrito donado por Quesada. Trad. D. Rodríguez Peña. *Revista de la Biblioteca Nacional*, III (9): 104-152. Buenos Aires.
- ASCHERO, C. A. 1975. Secuencia arqueológica del alero de las Manos Pintadas (Las Pulgas, departamento Río Senguerr, Chubut). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 9: 187-209. Buenos Aires.
- PÉREZ DE MICOU, M. ONETTO, C. BELELLI, L. NACUZZI, A. FISHER. 1983. Arqueología del Chubut. El valle de Piedra Parada. *Publicaciones del Gobierno de Chubut, Serie Humanidades*. Rawson, Chubut. 103 p., 42 figuras.
- C. BELELLI, R. GOÑI. 1992/1993. Avances en las investigaciones arqueológicas del Parque Nacional Perito Moreno, provincia de Santa Cruz, Patagonia Argentina. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 14: 143-170. Buenos Aires.
- ATTNEAVE, F. 1974. Multistability in perception. En: *Image, object and illusion*, 91-99. San Francisco: W. H. Freeman and Co. 137 páginas.
- BALLESTEROS GAIBROIS, M. 1935. Pieles de bisonte pintadas. *Tierra Firme* 4: 65-79.
- P. KIRCHOFF. 1934. Arte antiguo norteamericano. Pieles de bisonte pintadas. *Boletín de la Academia nacional de la Historia*. Madrid. Separado, 10 páginas.
- BATE, L. F. 1970. Primeras investigaciones sobre el arte rupestre de la Patagonia chilena. *Anales del Instituto de la Patagonia* 1 (1): 15-25. Punta Arenas.
- BIRD, J. 1946. The archaeology of Patagonia. En: J. Steward, Compil.: *Handbook of South American Indians*, I: 17-24. Washington.
- 1988. *Travels and Archaeology in South Chile*. Ed. John Hyslop. University of Iowa Press. Iowa City. 246 páginas.

- BOMAN, E. 1908. *Antiquités de la région Andine de la République Argentine et du dessert d'Atacama*. Paris: Imprimerie Nationale. 2 vol. 933 páginas.
- BÓRMIDA, M. 1952. Pámpidos y australoides: coherencias ergológicas y míticas. *Archivos Ethnos* 1 (2). Buenos Aires.
- 1964. Arqueología de la costa Norpatagónica. *Trabajos de Prehistoria* 15: 1-108. Madrid.
- BORRERO, L. A. 1989. Replanteo de la arqueología patagónica. *Interciencia* 14 (3): 127-135.
- 1976. Un enterratorio con ocre y cueros pintados en estancia Brazo Norte (Chile): Análisis preliminar. *Anales del Instituto de la Patagonia* VII: 102-103. Punta Arenas.
- BOSCHIN, M. T., L. R. NACUZZI. 1979. Investigaciones arqueológicas en el abrigo de Pilcaniyeu, Río Negro. *Sapiens* 4: 123-129. Chivilcoy.
- BOURNE, B. F. 1853. *The captive in Patagonia. Or, life among the giants. A personal narrative*. Boston: Gould and Lincoln. 233 páginas.
- CARDICH, A., L. A. CARDICH, A. HAJDUK. 1973. Secuencia arqueológica y cronológica radiocarbónica de la cueva 3 de Los Toldos (Santa Cruz, Argentina). *Relaciones Sociedad Argentina de Antropología* VII: 85-123. Buenos Aires.
- CARDICH, A. 1985. Paleoambientes y las más antigua presencia del hombre. En: *Culturas Indígenas de la Patagonia*, 15-36. Biblioteca del Quinto Centenario. Madrid: Cultura Hispánica.
- CASADO L. DE GARZA, M. P. 1981. Arte rupestre prehistórico argentino. *Universidad Católica Argentina*. Buenos Aires. 91 páginas.
- CASAMIQUELA, R. M. 1960. Sobre la significación mágica del arte rupestre Nordpatagónico. *Cuadernos del Sur*, 3-55. Bahía Blanca.
- 1969. *Un nuevo panorama etnológico del área pan-pampeana y patagónica adyacente. Pruebas etnohistóricas de la filiación Tehuelche septentrional de los Querandíes..* Museo Nacional de Historia Natural, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Santiago de Chile. 171 páginas.
- 1981. *El arte rupestre de la Patagonia*. Neuquén: Ed. Siringa. 135 páginas.
- CEBALLOS, R. 1982. El sitio Cuyín Manzano. *Estudios y Documentos* 9: 1-66. Centro de Investigaciones Científicas de Río Negro. Viedma.
- CIGLIANO, E. M. 1961. Tres nuevas placas grabadas de Patagonia. *Notas del Museo de La Plata*, XX: 21-44. La Plata.
- CRIVELLI MONTERO, E. 1988. Tres sitios de arte rupestre de la banda rionegrina del área de Alicurá. *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, 218:
- M. FERNÁNDEZ, U. F. J. PARDIÑAS. 1991. Diversidad estilística, cronología y contexto en sitios de arte rupestre del área Piedra del Águila (provincias de Río negro y Neuquén). En: M. M. Podestá, M. I. Hernández Llosas, S. F. Renard de Coquet: *El arte rupestre en la Arqueología contemporánea*, 115-122. Buenos Aires.
- CRIVELLI, E. A., D. E. CURZIO, M. J. SILVEIRA. 1993. La estratigrafía de la cueva Trafal (Provincia del Neuquén). *Præhistoria* 1: 9-160. Buenos Aires.
- CURZIO, D., E. CRIVELLI MONTERO, M. J. SILVEIRA. 1980. La cueva Trafal I (provincia del Neuquén, República Argentina). Informe Preliminar. *Congreso Nacional de Arqueología del Uruguay*, 36-49. Montevideo.
- CHERTUDI, S., R. L. J. NARDI. (1961). Tejidos araucanos de la Argentina. *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas* 2: 97-182. Buenos Aires.
- DEREGOWSKI, J. B. 1974. Pictorial perception and culture. En *Image, Object and Illusion*, 79-85. San Francisco: W. H. Freeman.
- EACHEVERRÍA BALETA, M. 1994. Kai ajnun. El milenario arte tehuelche de los quillangos pintados. 80 páginas.
- EMPERAIRE, J., A. LAMING-EMPERAIRE, H. REICHLEN. 1963. La grotte Fell et autres sites de la

- region volcanique de la Patagonie Chilienne (avec un appendice sur la faune par Th. Poulain-Josien). *Journal de la Société des Americanistes* 52: 167-254. París.
- FERNÁNDEZ, J. 1977. La población prearaucana del Neuquén. Intento reconstructivo a través del arte rupestre. *Actas del VII Congreso de Arqueología de Chile*, 2: 618-630. Santiago.
- 1986. Desbrozando el estilo de rupestre con motivos escalonados del noroeste de la Patagonia, Argentina. MS, 186 páginas.
- 1987. Chenque Haichol, Neuquén, y su matriz cultural andina. *Primeras Jornadas de Arqueología de la Patagonia. Comunicaciones*, 99-110. Trelew.
- 1988. Sobre el posible carácter antropomórfico de algunos símbolos circulares del estilo geométrico ornamental de la Patagonia y el Neuquén. Ms. 26 páginas.
- 1988-1989. Caracterización de los motivos geométrico-ornamentales del estilo rupestre de grecas del noroeste de la Patagonia. *Ars Præhistorica VII-VIII*: 375-386.
- GAMBIER, M., P. SACCHERO. 1970. Secuencias culturales y cronología para el SO de la provincia de San Juan, República Argentina. *Hunuc Huar* 1: 1-69. San Juan.
- GAVENTA, D. M. 1981. A discontinuous warp and weft textile of Early Horizon date. *Nawpa Pacha* 19: 167-176.
- GAYTON, A. H. 1961. Early Paracas textiles from Yauca, Peru. *Archaeology* 14 (2) 117-121.
- GIRARD, R. 1948. Génesis y función de la greca escalonada. *Cuadernos Americanos*, julio-agosto, 141-151. México.
- GÓMEZ OTERO, J. 1986/1987. Investigaciones arqueológicas en el alero Potrok-Aike (Provincia de Santa Cruz). Una revisión de los períodos IV y V de Bird. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XVII (1)*: 173-200. Buenos Aires.
- GONZÁLEZ, A. R. 1960. La estratigrafía de la gruta de Intihuasi, provincia de San Luis, y sus relaciones con otros sitios precerámicos de Sudamérica. *Revista del Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba*, 1: 1-290. Córdoba.
- 1977. *Arte precolombino de la Argentina*. Buenos Aires: Filmediciones Valerio. 469 p.
- GRADIN, C. J. 1978. Las pinturas del cerro Shequen, provincia del Chubut. *Revista del Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba*, 6: 64-92.
- 1983. El arte rupestre de la cuenca del río Pinturas, provincia de Santa Cruz, República Argentina. *Acta Præhistorica* 2: 87-149.
- 1985. Arqueología y arte rupestre de los cazadores prehistóricos de Patagonia. En: *Culturas indígenas de la Patagonia*, 37-58. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- 1994. L'art rupestre dans la Patagonie argentine. *L'Anthropologie* 98 (1): 149-172. París.
- GRADIN, C., C. A. ASCHERO, A. M. AGUERRE. 1977. Investigaciones arqueológicas en la cueva de las Manos (Alto Río Pinturas, Santa Cruz). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 10: 201-270. Buenos Aires.
- GRADIN, C., C. A. ASCHERO, A. M. AGUERRE. 1979. Arqueología del área Río Pinturas (provincia de Santa Cruz). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 13: 183-227. Buenos Aires.
- GRESLEBIN, H. 1926. Los motivos decorativos en el instrumental lítico de la Patagonia prehistórica. *Physis* VIII (30): 316-323. Buenos Aires.
- 1928. Nueva hipótesis sobre el destino de las placas grabadas de la Patagonia prehistórica. *Physis* IX: 223-233. Buenos Aires.
- 1930. Dos nuevas placas rectangulares grabadas de Patagonia prehispanica. *Physis* X: 8-16. Buenos Aires.
- 1931. Nuevas pruebas de la unidad decorativa y del origen eskeiomorfo de los dibujos del instrumental lítico de Patagonia prehispanica. *Physis* X: 408-409.
- 1932. Sobre la unidad decorativa y el origen eskeiomorfo de los dibujos del

- instrumental lítico de Patagonia prehispánica. *Publicaciones del Museo Antropológico y Etnográfico de la Facultad de Filosofía y letras, Serie A 2*, 99-115. Buenos Aires.
- 1935. El misterio de las placas grabadas de la Patagonia prehispánica, República Argentina. *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnología y Prehistoria 1*: 209-217. Madrid.
- 1958. Introducción al estudio del arte autóctono de América del Sur. *Suplemento de la Revista de Educación*. 85 páginas. La Plata.
- GUIDON, N., G. DELIBRIAS. 1985. Inventaire des sites sud-américaines antérieurs a 12.000 ans. *L'Anthropologie 89*: 385-408. París.
- HAJDUK, A. 1986. Arqueología del montículo Angostura. Primer fechado radiocarbónico, provincia del Neuquén. *Ediciones Culturales Neuquinas. Museo Histórico Provincial, Arqueología 1*. Neuquén. 43 páginas.
- HAMY, E. T. 1897. *Galerie Americaine du Musée d'Éthonographie du Trocadéro. Choix de pièces Archéologiques et Ethnographiques. Decrits et publiés par le Dr....* París, Ernest Leroux, Editeur. (Gran Volumen).
- JACKMAN, J. 1976. Examen y tratamiento de cueros provenientes de una tumba tehuelche. *Anales del Instituto de la Patagonia VII*: 99-101. Punta Arenas.
- JIMÉNEZ DE LA ESPADA, M. 1873. Carta sobre cartas. *La ilustración española y americana, año XVII, n° XXX*: 491-493 y *XXXI*: 510-511. Madrid.
- LAGIGLIA, H. 1980. La técnica prehistórica del mosaico en cuero (notable muestra de tenería indígena). *Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael, VIII (2)*: 43-66. San Rafael. Mendoza.
- LEHMANN-NITSCHKE, R. 1924. Piedras labradas para el labio y el lóbulo y collares de concha procedentes de la Patagonia septentrional. *Comunicaciones del Museo nacional de Historia Natural, 2 (13)*: 125-133. Buenos Aires.
- 1929. Un cráneo indígena con pinturas geométricas en rojo y negro, procedente de San Blas (costa atlántica). *Physis 9 (52)*: 130; *Revista del Museo de La Plata 32 (1930)*: 293-298. Buenos Aires y La Plata.
- LIDA DE MALKIEL, M. R. 1952. Para la toponimia argentina: Patagonia. *Hispanic Review XX*: 321-323.
- LOOSER, G. 1919-1929. La representación de figuras humanas y de animales por los Araucanos. *Boletín del Museo Nacional XII*: 25. (separata de 17 págs.). Santiago de Chile.
- 1927. Araucanian textiles. *Chile, a monthly survey of Chilean Affairs, III (12)*: 4-9. Nueva York.
- LOSADA GÓMEZ, H. 1980. Placas grabadas prehispánicas de Argentina. *Bibliotheca Praehistorica Hispana, XIX*: 1-147. Instituto Español de Prehistoria. Madrid.
- LOTHROP, S. K. 1929. Polychrome guanaco cloaks of Patagonia. *Contributions from the Museum of American Indians, Heye Foundation, 7 (6)*.
- 1931. Painted skin articles from Patagonia. *Bulletin Musee National de l'Homme, 2*: 31-41. París.
- LOTHROP, S. K., W. F. FOSHAG, J. MAHLER. 1957. *Pre-Columbian Art*. Nueva York: Phaidon Publishers Co.
- MARTINIC B., M. 1976. Hallazgo y excavación de una tumba Aonikenk en cerro Johnny («Brazo Norte»), Magallanes. *Anales del Instituto de la Patagonia VII*: 99-101. Punta Arenas.
- 1987. El juego de naipes entre los aonikenk. *Anales del Instituto de la Patagonia 17*: 23-30.
- 1989/1990. Nuevos antecedentes sobre naipes patagones. *Anales del Instituto de la Patagonia 19*: 43-45.

- 1992. The Aonikenk Playing-cards. *The Playing Card, Journal of the International Playing-Card Society*, XXI.
- 1993/94. Un nuevo conjunto de naipes aonikenk. *Anales del Instituto de la Patagonia* 22:73-75.
- MASSONE, M. M. 1982. Nuevas investigaciones sobre el arte rupestre de Patagonia meridional chilena. *Anales del Instituto de la Patagonia*, 13: 73-94. Punta Arenas.
- MATUS, L. 1918/1919. Juegos y ejercicios de los antiguos Araucanos. *Boletín del Museo Nacional de Chile XI*: 162-197. Santiago.
- MENGHIN, O. 1952. Fundamentos cronológicos de la prehistoria de Patagonia. *Runa* 5 (1-2): 23-43. Buenos Aires.
- 1952 a. Las pinturas rupestres de la Patagonia. *Runa* V: 5-22.
- 1956. Vorgeschichtliche labyrinth-symbole aus Argentinien. *Kosmos* 4: 177-181.
- 1957. Los estilos del arte rupestre de Patagonia. *Acta Præhistorica I*: 57-87.
- ONETTO, M. 1991. Propuesta para la integración del arte rupestre dentro del sistema de comportamiento de los cazadores recolectores del valle de Piedra Parada, curso medio del río Chubut. En: M. M. Podestá, M. I. Hernández Llosas, S. F. Renard de Coquet (eds.) *El arte rupestre en la Arqueología contemporánea*, 123-131 Buenos Aires.
- D'ORBIGNY, A. D. 1945. *Viaje a la América meridional, realizado de 1826 a 1833*. I-IV. Buenos Aires: Ed. Futuro. 1614 páginas.
- ORQUERA, A. L. 1984/1985. Tradiciones culturales y evolución en Patagonia. *Boletín Sociedad Argentina de Antropología* 16: 249-267. Buenos Aires.
- 1987. Avances en arqueología de Pampa y Patagonia. Traducción del artículo que será publicado en *Advances in World Archaeology*, compil. Por W. Wendorf y A. E. Close, vol. 6. Academic Press.
- PEDERSEN, A. 1959. Las pinturas rupestres de la región del Parque Nacional Nahuel Huapi. *Anales de Parques Nacionales* 8: 19-50. Buenos Aires.
- 1963. Las pinturas rupestres de la región del Parque Nacional Nahuel Huapi y sus posibles proyecciones prehistóricas. *Primer Congreso del Área Araucana Argentina*, 2: 167-182. Buenos Aires.
- 1978. Las pinturas rupestres del Parque Nacional Nahuel Huapi. *Anales de Parques Nacionales XIV*: 7-44. Buenos Aires.
- PÉREZ DE MICOU, C. 1988-1990. Estudio de una pieza de cestería. En: J. Fernández C.: La cueva de Haichol. Arqueología de los pinares cordilleranos del Neuquén. *Anales de Arqueología y Etnología* 43-45 (vol. I-III). 740 p. Mendoza.
- PODESTÁ, C., I. Pereda. 1981. Excavación del cementerio Las Lajitas (provincia del Neuquén). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 13: 117-135. Buenos Aires.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. 1978. *Beyond the Milky way. Hallucinatory imagery of the Tucano Indians*. Latin American Center Publications, vol. 42. Los Angeles: University of California.
- RENARD DE COQUET, S. F. R. 1981-1982. Tapahue o tocado pehuenche. *Relaciones Sociedad Argentina de Antropología XIV* (2): 147-158. Buenos Aires.
- 1988. Sitios arqueológicos con arte rupestre de la República Argentina. Registro/ Documentación. Buenos Aires: FECIC. 620 páginas.
- RESZCZYNSKI, R. O. 1938. Colorantes vegetales chilenos, Materias tintóreas usadas por los indios Araucanos. *La Farmacia Chilena XII*: 441-444; 491-498; 543-548. Santiago.
- RIPOLL PERELLÓ, E. 1992. El arte rupestre en América. *II Curso de Prehistoria de América Hispana*. Murcia. 63 páginas.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, C. 1957. Pictografías del hoyo de Epuayén. *Acta Præhistorica* 1: 121-135. Buenos Aires.

- 1958. Pictografías del valle de El Bolsón (Río Negro) y del lago Puelo (Chubur), Argentina. *Acta Præhistorica* 2: 146-175. Buenos Aires.
- 1958/1959. Pictografías de la Península de San Pedro (Nahuel Huapí). *Runa* IX: 99-106. Buenos Aires.
- SANGUINETTI, A. C. 1976. Excavaciones prehistóricas en la cueva de Las Buitreras (Santa Cruz). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 10: 271-319. Buenos Aires.
- SCHOBINGER, J. 1956. El arte rupestre de la provincia del Neuquén. *Anales de Arqueología y Etnología*, XII: 115-127. Mendoza.
- 1957. Arqueología de la provincia del Neuquén. Estudio de los hallazgos mobiliarios. *Anales de Arqueología y Etnología* 13:6-232. Mendoza.
- SCHOBINGER, J., C. J. GRADIN. 1985. *Cazadores de la Patagonia y agricultores andinos. Arte rupestre en la Argentina*. Madrid: Ediciones Encuentro. 97 páginas
- SCHOBINGER, J. 1988. *Prehistoria de Sudamérica. Culturas precerámicas*. Madrid: Alianza Editorial. 490 páginas.
- SCHOO LASTRA, D. 1928. *El indio del desierto. 1535 - 1879*. Buenos Aires: Agencia de Librería y Publicaciones. 321 páginas.
- SCHUSTER, C. 1955. Human figures in South American petroglyphs and pictographs as excerpts from repeating patterns. *Anales del Museo de Historia Natural de Montevideo* 6 (6): 1-13. Montevideo.
- 1956-1958. Genealogical patterns in the Old and New World. *Revista do Museu Paulista* 10: 7-123. Saõ Paulo.
- 1964. Skin and fur mosaics in prehistoric and modern time. *Sonderdruck aus Festschrift für E. Jensen*, 559-610. Klaus Renner Verlag, Munich.
- SEMPÉ, M. C. 1993. Principios normativos del estilo de decoración de la cerámica Ciéna-ga. *Publicaciones 20, Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo*. San Juan.
- SILVEIRA, M. J. 1982/1983. Alero Las Mellizas, Pcia. del Neuquén. *Patagonia Documental*, 8. Bahía Blanca.
- SILVEIRA, M. J., M. M. FERNÁNDEZ. 1991. Estilos de arte rupestre de la cuenca del lago Traful (Pcia. Del Neuquén). En: M. M. Podestá, M. I. Hernández Llosas, S. F. Renard de Coquet (eds.): *El arte rupestre en la arqueología contemporánea*, 101-109. Buenos Aires.
- VIGNATI, M. A. 1931. Una nueva placa grabada de Patagonia. *Notas Preliminares del Museo de La Plata*, 1 (3): 379-385.
- 1936. Cráneos pintados del cementerio indígena de San Blas. *Revista del Museo de La Plata*, 1: 35-62.
- 1937. Origen étnico de los cráneos pintados de San Blas. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 1: 51-57.
- 1944. Antigüedades en la región de los lagos Nahuel Huapí y Traful. III. Pinturas rupestres del lago Nahuel Huapí. *Notas del Museo de La Plata*, IX: 95-102. La Plata
- 1962. Comentarios etnográficos. «Diario» del marinero que en 1789 viajó por tierra desde Puerto Deseado a Río Negro. Buenos Aires. *Revista de Humanidades*, II (2): 25-46. Buenos Aires.