

DOI: 10.29112/RUAE.v6.n1.4
Estudios y Ensayos

Arte rupestre, etnografía y memoria colectiva: el caso de Cueva de las Manos, Patagonia Argentina

ROCK ART (CAVE PAINTING), ETHNOGRAPHY AND COLLECTIVE MEMORY.
CASE OF STUDY: CUEVA DE LAS MANOS, PATAGONIA, ARGENTINA

ARTE RUPESTRE, ETNOGRAFIA E MEMÓRIA COLETIVA. O CASO DE CUEVA
DE LAS MANOS, PATAGÔNIA, ARGENTINA

*Patricia Schneier*¹
*Agustina Ponce*²
*Carlos Aschero*³

71

¹ Investigadora independiente; Licenciada en Cs. Antropológicas, FFyL-UBA, Buenos Aires, Argentina. patschneier@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0071-5455.

² Becaria en el Instituto Superior de Estudios Sociales (ISES)CONICET/UNT e Instituto de Arqueología y Museo (IAM), FCN e IML-UNT, Tucumán, Argentina. chuen@outlook.com.ar, ORCID: 0000-0002-1740-6408.

³ Investigador principal en el Instituto Superior de Estudios Sociales(ISES)CONICET/UNT e Instituto de Arqueología y Museo (IAM), FCN e IML-UNT, Tucumán, Argentina. carlosaschero46@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9872-9438.

RESUMEN

Cueva de las Manos (Patagonia Argentina) es un emblemático sitio que ha sido declarado Patrimonio de la Humanidad por UNESCO. En él se presenta una gran cantidad de paneles de arte rupestre realizados en distintos momentos, entre 9400 y 2500 años atrás. Sobre el amplio repertorio de figuras y escenas que se representaron en los mismos, seleccionamos dos temas: escenas de caza y guanacas preñadas en relación con los negativos de manos. Tomando como referencia registros documentales etnográficos que preservaron narraciones míticas del pueblo

Tehuelche, además de los relatos de cronistas y viajeros, proponemos líneas interpretativas afines con aquellos temas del arte rupestre, realizados miles de años atrás. Reflexionamos así sobre los aportes que la analogía histórica puede brindar a nuestra intención de una ‘arqueología antropológica’ y a la construcción de una memoria colectiva.

Palabras clave: arte rupestre, analogía histórica, memoria colectiva, Cueva de las Manos, Patagonia.

ABSTRACT

Cueva de las Manos, situated in Patagonia, Argentina, is an emblematic site declared World Heritage by UNESCO. The site holds a large amount of rock art panels that were created in different time periods between 9400 and 2500 years ago. From the vast range of figures and scenes represented in the cave walls, we have selected two themes for this study. These are the scenes depicting hunting activities and pregnant guanacos, which are set in relation to hand negatives stenciled on the wall. Based on ethnographic records documenting mythical narratives of the Tehuelche people, as well as the chronicles and diaries of travelers who visited the area, we propose certain guidelines for the interpretation of the art panels, created thousands of years ago. This gives us an opportunity to reflect on the benefits provided by historical analogies in an effort to set the ground for an “anthropological archaeology” and the construction of a collective memory.

Key words: Rock art, historical analogy, collective memory, Cueva de las Manos, Patagonia.

RESUMO

72 Cueva de las Manos (Patagônia, Argentina) é um sítio emblemático declarado Patrimônio da Humanidade pela UNESCO. Nele se apresenta uma grande quantidade de painéis de arte rupestres realizados em diferentes momentos, entre 9400 e 2500 anos AP. Sobre o amplo repertório dos grafismos e cenas que nele foram representados, selecionamos dois temas: cenas de caça, guanacas gestantes em relação aos negativos de mãos. Tomando como referência registros documentais etnográficos que preservaram as narrativas míticas do povo Tehuelche, além dos relatos de cronistas e viajantes, estamos propondo linhas interpretativas que se relacionam com os temas por nós selecionados para a análise da arte rupestre, representados milhares de anos atrás. Refletimos, assim, sobre os aportes que a analogia histórica pode brindar a nossa intenção de uma “arqueologia antropológica” e à construção de uma memória coletiva.

Selecionamos dois temas: cenas de caça e guanacas grávidas em relação aos negativos de mão

Palabras chave: Arte rupestre, analogía histórica, memória coletiva, Cueva de las Manos, Patagônia.

Introducción

Actualmente se considera que el patrimonio cultural es parte constitutiva de las identidades y dinámicas del presente, lo cual admite el despliegue de múltiples narrativas y enfoques. La labor del arqueólogo(a) a partir de sus excavaciones, es traer al presente la materialidad del pasado e interpretarla, a partir de dos referentes: (a) el contexto en el que esa materialidad estaba inscrita; (b) lo que la memoria social guardó de ella en el tiempo entre ese pasado y este presente.

Una *analogía histórica*- la que proviene de datos etnográficos, aplicados a lo arqueológico de una misma región es, entonces, aquella que se desarrolla en un mis-

mo escenario de acción o entre modos de vida temporalmente interconectados. Un escenario que fue cambiando actores y pautas de acción, en el que el saber sobre esa materialidad se fue articulando con nuevos modos de vida en eco-paisajes distintos, en los que la impronta humana y la de las fuerzas de la naturaleza, separadamente o en conjunto, fueron modificando.

Sujeto a ambas alteraciones, la única fuerza posible de la analogía etnográfica en ese escenario – históricamente devenida en un emplazamiento geográfico común- radica en ser un *compuesto de inscripciones posibles* en su contexto de producción u origen, desde el dato arqueológico mismo a su vigencia etnográfica. Hablamos aquí de una composición de narrativas -arqueológicas, etnográficas, históricas- que giran en torno a esa materialidad (en este caso, el arte rupestre) abordada desde distintas perspectivas, y nutrida por la memoria social que se remite a aquellos tiempos aquí estudiados. No descartamos la posibilidad de sus transformaciones, pues esto sería ignorar la naturaleza cambiante de los mundos sociales, así como su presencia en la reproducción social, en la memoria y las dinámicas colectivas que también protagonizaron ese devenir histórico. Este inter-juego entre continuidad y cambio es el que nutre el estudio de las memorias colectivas, pues aquel mecanismo sólo puede darse en el entrelazado de los tiempos, los modos de vida, los individuos y los colectivos sociales.

De hecho, y como se verá en este trabajo, nos basamos principalmente en los datos recuperados por etnógrafos y cronistas entre los Aónik'enk, los pobladores de la Patagonia meridional en el momento del contacto europeo e integrantes del llamado *Complejo Tehuelche* (Escalada 1949). Pero en ningún momento afirmamos que esas poblaciones estén genéticamente emparentadas con los productores del arte rupestre de Cueva de las Manos. Lo que decimos es que es muy posible que el significado del arte rupestre de aquellos antiguos cazadores-recolectores, y el rol que Cueva de las Manos jugó en el paisaje social de esas épocas, haya llegado y haya sido incorporado, o culturalmente co-participado, por las nuevas poblaciones, en un proceso semejante al que ocurrió entre Tehuelches y Mapuches allá por el siglo XVI y después. Ese es el papel que proponemos habría jugado la memoria colectiva, reteniendo imágenes y significados de ese arte rupestre ancestral en las nuevas poblaciones. Obviamente lo que llegó hacia el final de aquella trayectoria histórica fue, sin dudas, un pequeño remanente de aquello que originalmente fue, pero suficiente para pensar que en esa región de la Patagonia andina...*no todo se perdió en el camino.*

Entonces, en este trabajo, abordamos el estudio del arte rupestre de la Cueva de las Manos (Patagonia argentina), desplegando líneas interpretativas a partir de fuentes históricas. Para ello nos preguntamos: a) *qué les aportan aquellas imágenes visuales a la memoria social o colectiva de los cazadores-recolectores que las produjeron hace 9000 años;* b) *qué posibilidades abre la analogía histórica a nuestra intención de una Arqueología antropológica, cuyo objetivo es entender un poco más sobre la vida de los productores de aquel arte rupestre.*

El arte rupestre temprano de Cueva de las Manos

Cueva de las Manos es un sitio arqueológico ubicado en la Patagonia centro-meridional argentina, en el ámbito de la estepa, lomadas y cañadones del este de la Cordillera de los Andes. Cuenta con un amplio repertorio de arte rupestre, que fue realizado por cazadores recolectores del Holoceno Temprano, con una antigüedad de 9400 años antes del presente (AP). Se trata de un sitio en el que la diversidad, la notable conservación y

la profundidad temporal de la ocupación humana y de su arte, meritó el ser incorporado a la Lista del Patrimonio mundial de la UNESCO.

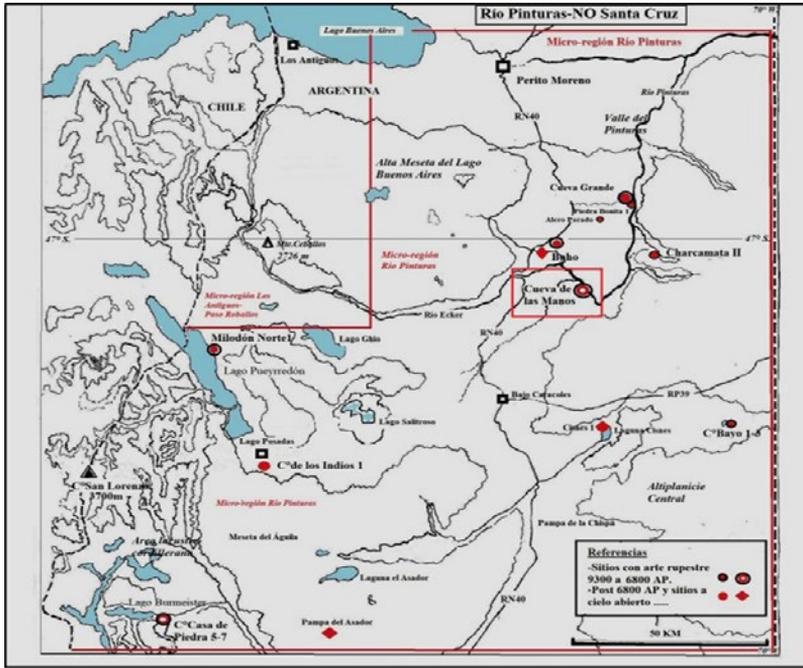


Figura 1: Ubicación de Cueva de las Manos y sitios estilísticamente vinculados (en rojo).

Debemos aclarar aquí que Cueva de las Manos es en realidad un “complejo de sitios” o sea una serie de sitios relacionados entre sí por las mismas escenas de caza, que incluye otros sectores topográficos además de la cueva misma, desplegándose en un frente de 240 m de extensión de un acantilado. Fue dado a conocer por De Agostini (1941), investigada por una expedición del Museo de la Plata en 1949 (Vignati, 1950) y luego, sistemáticamente, por C.J. Gradin y su equipo desde 1973 (Gradin *et al.*, 1976).

Las excavaciones realizadas en el sector de la entrada a la cueva, permitieron definir distintos momentos de ocupación: 9400, 6800, 4200, 2500 años AP. Se identificó que el espacio exterior de la cueva fue usado ocasionalmente tanto para actividades residenciales y de subsistencia (de familias o grupos cazadores) como para la realización de las pinturas rupestres (Gradin *et al.*, 1976 y 1979, Aschero *et al.*, 2019a). En esta secuencia, la ocupación más antigua registrada hasta el momento -hacia el 9400 AP- nos mostró que la pintura de la primera serie de escenas, en ocre, había sido realizada entonces.

En las paredes rocosas del sitio están plasmadas diversas escenas de caza colectiva, numerosas representaciones de guanacos y algo más de 800 negativos de manos de distintas cronologías entre 9400 y 2500 AP. Estos motivos fueron realizados utilizando diacrónicamente paletas monocromáticas, es decir un uso del color que permite identificar los diferentes momentos en que fueron producidos. Se destaca que aquellos agregados nuevos a los paneles de arte rupestre se efectuaban sin ocultar los motivos previos, lo que a su vez era una guía para la visión del observador. Esto podría expresar una “tradición del recordar”, de articular el presente con el pasado. Se constituyó

así, un testimonio surgido de una dialéctica entre la habilidad motriz, la intención de forma, la materia y el color, la técnica utilizada y el soporte elegido.

A continuación analizaremos dos *temas* centrales en el repertorio de Cueva de las Manos, entendiendo por “tema” una asociación constante de dos o más representaciones en distintos sitios o unidades topográficas de un mismo sitio. Son las *escenas de caza colectiva* y las *guanacas preñadas*, en ambos casos acompañadas por negativos de manos. Ambos temas han sido definidos en base a material procedente de trabajos de campo y propuestas dadas ya a conocer por integrantes de nuestro equipo y de otros investigadores (Gradin *et al.* 1976 y 1979; Aschero 2012, 2018; Aschero e Isasmendi 2018, Aschero y Schneier 2021).

A partir de estos temas, proponemos líneas interpretativas que derivan de la lectura de crónicas de viajeros y exploradores de los siglos XVI a XIX, de registros etnográficos realizados en el siglo XX y de narraciones míticas, centrándonos en familias (o en personas) Tehuelches meridionales australes (Casamiquela, 1965, p. 13-14; Siffredi, 1968), tal como se autodenominaban estos habitantes del extremo sur patagónico. Una etnia de subsistencia cazadora-recolectora que formaba parte del gran “Complejo Tehuelche”, expresión utilizada por Escalada (1949) para designar a todas las parcialidades -emparentadas lingüística y culturalmente- que ocupaban la región patagónica en épocas pre-históricas.

Interpretando temas: las escenas de caza

Las escenas de caza colectiva constituyen las representaciones rupestres del *grupo estilístico “A”* definido por Gradin *et al.* (1976 y 1979). Este grupo a su vez se subdividió en los *estilos A1 al A5*, en sucesión cronológica (Aschero, 2012 y 2018). Entre ellos se observan cambios en el uso del color y diferentes patrones de representación del guanaco y de las figuras humanas. En la siguiente figura se observa el uso de tres series cromáticas (roja, negro y ocre), correspondientes a distintos momentos cronológicos.

75



Figura 2: Tres escenas de cercos de caza superpuestas. La escena negra corresponde al estilo A2.

Estas escenas muestran las distintas acciones que pueden darse en una cacería real: a) el arreo y persecución b) la intercepción de presas con distintos tipos de armas, como la “bola perdida”, el sistema dardo-propulsor y el “lazo-bola” y c) cercos de caza, captura o faenamamiento de presas (Aschero y Schneier, 2021). En ellas se representaron juntas especies que, según su etología, no se mezclan nunca en una misma tropa, como guanacos y huemules. Además, se utiliza la micro-topografía del soporte sobre el que han sido pintadas, como análoga a los terrenos de caza reales. Esto nos lleva a considerar que no se está representando un evento de caza particular, sino más bien *lo que la caza es en general*, con todas sus instancias de ejecución.

Así planteado, estas escenas podrían haber cumplido una doble función: a) una función *didáctica* para iniciados o debutantes en la caza, ejemplificando una caza genérica (Aschero 2018, 220); b) y una función ritual, *de rogativa* para todas las cazas venideras.

La fig. 2 presenta un panel donde hay tres escenas de caza superpuestas, perteneciendo la más antigua al *estilo A1* en color ocre. La siguiente, del *estilo A2*, en color negro, muestra un cerco de captura o faenamamiento, donde hay 9 cazadores y una única presa, con probables representaciones de niños, mujeres, hombres y un cánido. Sobre este mismo panel, unos 1000 años después, se realizó la tercera escena de caza, de *estilo A4* de color rojo, con 9 cazadores y 56 presas. En la escena del *estilo A2*, cabe destacar la relevancia que parece tener -por sus mayores dimensiones- uno de los personajes representados, superpuesto al guanaco. Es claramente una *perspectiva jerárquica* que le otorga mayor importancia frente a las demás. Los otros cazadores tienen menor tamaño y portan tocados o adornos cefálicos. Volveremos luego sobre estos aspectos, en relación a los registros de cronistas y etnógrafos.

76

Retomando las escenas de caza, que es el primer gran tema del arte rupestre en Cueva de las Manos, dijimos que éstas se encuentran en directa asociación con negativos de manos. Tomando en cuenta que las manos eran signos de identidad de un determinado individuo, tal como se ha observado entre los Tehuelches, para quienes la mano es siempre “la mano de alguien” (Casamiquela, 1981, p. 20; Fernández Garay, 2004, p. 47) nos preguntamos: ¿se establecería en aquel entonces una cierta empatía entre determinados individuos –los que pusieron sus manos– y las presas de caza? Veamos entonces lo que nos dicen los registros etnográficos y las narraciones míticas respecto de la relación entre humanos y animales, las actividades de caza, el ciclo de la vida, las transformaciones y las recurrencias que se registraron entre Tehuelches aún en épocas históricas. Se incluyen algunas referencias a los Selk’nam (Onas).

Cazadores y cazas entre cronistas y etnógrafos

En la fig.2, y en relación a los tocados o adornos cefálicos de los cazadores, tomamos los relatos de los cronistas que vieron como característica, en estas poblaciones patagónicas que fueron, desde siempre, cazadoras-recolectoras, el uso de un cordel de lana de guanaco (“algodón” en el relato original) a modo de vincha, en la que transportaban los extremos de los astiles de las flechas con las puntas de pedernal tallado insertadas (Pigafetta, 2004 y de Areyzaga 2004). Pero en los tiempos antiguos que corresponden a esta imagen rupestre (antes del 8000 AP), no hay evidencia de la existencia del arco ni de la flecha; lo que se pondría en una vincha de ese tipo serían los intermediarios de los dardos tirados con el propulsor o *atlatl*, con sus puntas insertadas.

Con respecto a aquel personaje de mayores dimensiones, que interpretamos como en una posición jerarquizada, destacamos su vestimenta, que se asemeja a una capa de pieles –a modo de las usadas por los Aónik’enk y los Selk’nam en épocas históricas

(Casamiquela, 1981, pp. 66-67 ; Chapman, 2008, p. 84, tomada de Gusinde, 1923). El mismo porta un lazo-bola en el hombro (fig. 2), lo que también aparece con mayor detalle en otras representaciones rupestres en el Parque Nacional Perito Moreno y en el mismo Río Pinturas (Aschero, 2018).

Por otro lado, la participación de mujeres y niños mayores en las partidas de caza, fue documentada por Aguerre (2000) en sus entrevistas a Pati Chapalala, integrante de la parcialidad Tehuelche que habitó en la Reserva del Río Pinturas hasta pasada la primera mitad del siglo XX . Si esa participación de ambos sexos y distintos grupos etarios que argumentamos basándonos en la representación rupestre y en la analogía histórica, es correcta, todo indicaría que las mujeres y también los niños eran parte de las partidas de caza en una época próxima al 8800 AP, tal como se muestra en el *estilo A2* (Aschero y Schneier, 2021; Aschero et al, 2019a).

Relaciones entre humanos y animales en el mundo mítico

Nuestra fuente de información proviene mayoritariamente de narraciones míticas de los Aónik'enk, tal como fueron registradas en su lengua original por Jorge Suárez entre 1966 y 1968 en la reserva Tehuelche de Camuso Aike, Santa Cruz, Argentina. Las mismas fueron posteriormente transcriptas, traducidas y analizadas por la lingüista A. Fernández Garay (2006), con la colaboración de hablantes de la lengua tehuelche para su desgrabación e interpretación. También trabajamos con las narraciones registradas por Siffredi (1969) en la provincia de Santa Cruz.

Seleccionamos aquéllas en las que se muestra la relación entre humanos y animales, lo que nos permitirá posteriormente desplegar líneas interpretativas sobre el tema de las 'escenas de caza', las 'guanacas preñadas', los negativos de manos y la presencia de la luna en la memoria colectiva. Pudimos identificar tres tipos de narraciones míticas vinculadas al tsmóforo *Elal*, a otros seres tutelares o animales y a un ritual de veneración a la luna registrado etnográficamente.

Elal entre los Aónik'enk es el dador de bienes que posibilitan la condición humana, como las armas (arco y flecha) y el fuego, sin lo cual el aprovisionamiento de carne y su cocción sería imposible. Pero también es él quien ha establecido las pautas sociales, culturales y éticas; es quien está en el origen de muchos animales, quienes forman parte de su ciclo como es de esperar en una cultura de cazadores (Siffredi 1968, pp. 123-128)¹. Es el foco de la espiritualidad de los Aónik'enk. Recitar sus hazañas brindaba una guía de acción en su la vida diaria y, antes de salir de caza, lo invocaban para tener una cacería próspera, reactualizando en este rito la actividad mítica del héroe (Siffredi et al. 2004, pp. 213-218).

Aparte del Ciclo de *Elal*, existe otro conjunto de narraciones míticas cuyos protagonistas son personajes tutelares, a veces monstruos con grandes poderes, que viven muy arriba en el cielo o en el inframundo. Hay también numerosos relatos de animales propios del hábitat patagónico, que son el puma, el carancho, el guanaco, el "piche" (armadillo) y el zorro (como burlador astuto y a veces burlado). Algunos de estos relatos ya tienen la impronta del fuerte mestizaje que se dio entre tehuelches y

1. No descartamos que en épocas tempranas la figura que adquiere *Elal* entre los Aónik'enk, se solape con la del *Señor (a) de los animales*, una figura afín a las creencias cazadoras-recolectoras en distintas partes del ecúmene (Lee y Daly 2001). Sin embargo, las características que *Elal* presenta en su ciclo lo asemejan más a una deidad "dema" (Bórmida y Siffredi, 1969-70, 237) ya que manifiesta un fuerte rol transformador; es una deidad de la cual derivan no sólo todas las cosas de la realidad, sino también los órdenes morales de la vida, y que al finalizar su labor cultural, se retira de la tierra.

mapuches a partir del s. XVI, a través de los intercambios, la lengua, incluso la guerra y las alianzas matrimoniales, etc, por lo cual nos hemos ceñido al corpus de narraciones que corresponden a informantes de lengua tehuelche y que se autodefinieron como tal. A continuación comentaremos los vínculos que hay entre animales y humanos, y los límites flexibles que hay entre ambos.

Los animales cazados por los humanos

En todo el Ciclo de *Elal* se valida y legitima la caza de los animales del hábitat patagónico. Si bien la mayoría de ellos tienen rasgos de voluntad e interactúan (incluso hablan) con los humanos, esto no oblitera su rol de presa de caza. Hay numerosos ejemplos, de los que seleccionamos el episodio de La hija del sol que narra cómo *Elal* debe sortear varias pruebas que le imponen el Sol y la Luna, para poder casarse con su hija. Una de las pruebas es cazar un guanaco macho muy bravo y entregar su cogote a la Luna; *Elal* se convierte en un guanaco muy chiquito y así logra cazar al guanaco malo y cumplir con su prueba (Fernández Garay y Hernández, 2006, pp. 295-298). Aquí se enfatiza, como en otros relatos, los rasgos salvajes o ariscos que tienen algunos animales en su relación con los humanos.

78 Hay otra narración mítica que legitima la caza del guanaco-“chulengo” (cachorro o neonato) que es la de la “Guanaca bruja”. Aquí se cuenta cómo esta embruja y hace enfermar hasta morir al hijo de un cazador; éste furioso sale al campo y cuando los guanacos machos se han alejado, mata con boleadoras a los chulengos de todas las guanacas. Y así, dice, ambos quedan iguales, sin hijos. La guanaca bruja entonces canta y llora. Existe registro etnográfico de que algunas mujeres tehuelches conocían el canto de la guanaca que lloraba por sus hijos (Bórmida y Siffredi, 1969-70, p. 212). Esto pondría en manifiesto un vínculo entre mujeres y guanacas a través del canto de lamento por los hijos perdidos, aspecto que retomaremos más adelante.

Puede observarse aquí que los guanacos-chulengos pueden ser cazados por los humanos, algo que se mantuvo como caza de primavera avanzada, entre los hombres, para proveerse de las preciadas pieles del chulengo neonato, lo cual implica roles distintos y complementarios dentro del ciclo de la reproducción de la vida. Y es justamente esta relación la que se pone en relieve en las escenas de caza del arte rupestre. Las hembras dan sus chulengos para ser cazados y estos dan sus pieles para el abrigo de la gente.

La consustanciación entre hombres y animales

Otro tipo de relación entre humanos y animales se da a través de una suerte de consustanciación entre ambos. Algunos relatos muestran a ciertos animales con características humanas, o bien como agentes sociales activos, pudiendo hablar, reflexionar, tener voluntad de hacer o no alguna cosa. Así figuran en los cuentos de animales, y muchas veces el relator los ubica en un pasado muy lejano, cuando “los animales eran como personas “o hablaban como las personas” (Fernández Garay y Hernández, 2006, pp. 39,61,115). También aparecen en el ciclo de *Elal*, por ejemplo en el Mito del origen del fuego, en el cual el “piche” (armadillo), los matuastos (pequeños lagartos) y otros animales eran quienes poseían el fuego, y no lo querían compartir con las personas; en esa época mítica, los humanos debían comer la carne cruda, privados de ese fuerte rasgo cultural. *Elal* es quien le quita el fuego a los animales y se los entrega a los humanos, quienes a partir de ese momento pueden comer cocido; además castiga a aquellos ani-

males que no les quisieron compartir el fuego, por ejemplo tajeando la caparazón del piche (lo que explica su caparazón marcada). (Fernández Garay y Hernández, 2006, p. 299). Con respecto al arte rupestre de Río Pinturas, puede verse la representación de piches y de matuastos en distintos sitios del área, con una antigüedad de *c.*6000 y 3500 AP respectivamente. Y esto importa porque, en los relatos míticos, estos animales tienen el poder de “viajar a través de lo terrestre y lo subterráneo” algo coincidente con su asociación a motivos laberínticos por la significación que estos revisten (Aschero, 1973). Cabe aquí preguntarse también si la incorporación de estas especies en el arte rupestre no anticipa o se relaciona con la relevancia que tienen luego estos personajes en el ciclo de *Elal*, en un compartir antiguas cosmovisiones.

Aparecen también posibles y frecuentes conversiones de humanos en animales y viceversa. Por ejemplo, vimos cómo *Elal* se convierte en un guanaco pequeño para poder cazar a uno grande y salvaje. Esta consustanciación puede también actualizarse en el tiempo humano, en ritos como en el *Lonkomeo*, practicada por araucanos y tehuelches hasta épocas históricas. Realizada como parte de la ceremonia de iniciación de una niña a raíz de su primera menstruación, o en la imposición del nombre a una criatura, su particular coreografía - el hecho que sólo los hombres bailen en círculo, con movimientos rítmicos y fuertes, con tocados de plumas de ñandú, mientras las mujeres les cantan las canciones de sus linajes - llevaron a los etnógrafos a pensar que la relación con el ñandú forma parte de una suerte de “magia cazadora” (Casamiquela, 1981, p. 53). Su gran difusión hizo que este investigador le atribuyera gran antigüedad, perteneciente a un sustrato pan-tehuelche (Casamiquela, 1981, pp. 39-40) y al momento de estudiar el arte rupestre de Cueva de las Manos, coincidió en identificar esta danza con la que está representada en la pared interior de Cueva de las Manos (Casamiquela, 1981, p. 40) aunque aquí con posibles disfraces y representaciones de guanacos (Aschero, 2018, p. 228).

En algunos relatos de los Tehuelches, encontramos a guanacas como madre de héroes con características humanas. En el mismo ciclo de *Elal*, una versión relata que su madre es una guanaca. *Elal*, todavía en el vientre de su progenitora, es arrancado de allí por su padre, un ogro caníbal que lo quiere comer, aunque primero lo pone a orear mientras carnea y come a su madre. Casamiquela, basándose en los relatos de su informante José Quilchamal, asevera que la madre del tesmóforo Tehuelche *Elal* era en realidad una guanaca (Casamiquela, 1988, p. 119 y 1981, p. 67). Otras versiones son muy cercanas, como la de Ana Montenegro de Yebes, quien relata que la madre de *Elal* era una mujer, pero que su marido la carnea “como un capón”, y hace “churrascos y asado con media res de la mujer” lo que es una clara asociación con la forma que se comían a los guanacos. (Bórmida y Siffredi, 1969-70, p. 215). Otra tercera versión dice que ella era una nube rosada, que a los tres días se convirtió en mujer, a la que el padre carnea y come. Entre los Selk’nam también hay un mito en que una guanaca es la madre del mejor cazador del grupo y que éste, presionado por la hambruna de su grupo finalmente la mata, para llorar luego arrepentido (Gusinde, 1990, p. 628).

Con esta información y a modo hipotético, podríamos pensar en la existencia de algún tabú vinculado con la prohibición de matar guanacas preñadas y comer chulengos nonatos, lo cual podría ser coherente con el hecho que en las escenas de caza del arte rupestre no hay representadas guanacas en estado de gravidez sin sus chulengos neonatos. Por otra parte estas narraciones son claras respecto a una consustanciación mujer/guanaca/parición y nos permiten abordar nuestro segundo tema.

Interpretando temas: las hembras de guanaco preñadas

Otro segundo tema del arte rupestre de Cueva de las Manos es de las *hembras de guanaco preñadas*, algunas de ellas con sus crías o neonatos (*chulengos*), en asociación con negativos de manos. Se ilustran algunas representaciones en la figura siguiente:

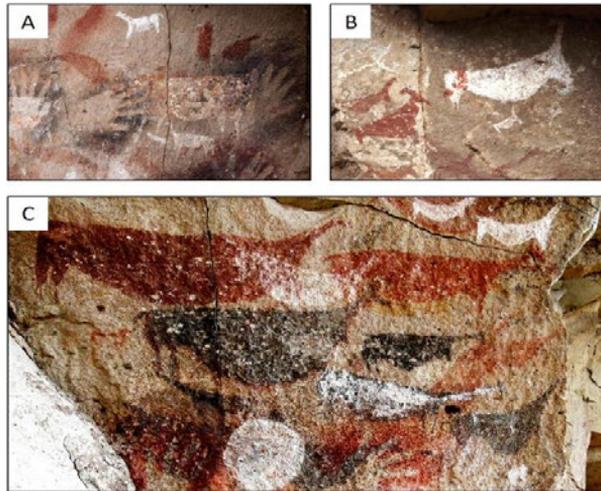


Figura 3. A y B: Guanacas con chulengos: A: Estilo A5 en escena de caza (detalle); B: Estilo Charcamata, en blanco; C: Conjunto de hembras preñadas de los estilos A2 (negro) y A3 (rojo) y del estilo Charcamata (blanco), asociadas un disco blanco.

80

Figura 3: A y B: Guanacas con chulengos; A: Estilo A5 en escena de caza (detalle); B: Estilo Charcamata (en blanco); C: Conjunto de hembras preñadas de los estilos A2 (negro) y A3 (rojo) y del estilo Charcamata (blanco), asociadas un disco blanco.

Con respecto a su ubicación, las guanacas se concentran únicamente en el sector izquierdo de la entrada de la cueva, como saliendo de ella, formando conjuntos asociados con negativos de manos de su mismo color. Estos conjuntos fueron realizadas en distintas épocas, 9000 AP y 5000 AP hasta unos 2500 años después de finalizados los estilos de escenas, en concordancia con la primera erupción del Volcán Hudson en el área (Aschero et al., 2019b). Además, en dos de estos paneles identificamos representaciones circulares (en forma de discos blancos), que aparecen junto a las guanacas del estilo Charcamata, con el particular rasgo de las patas unidas en los cuartos y separadas en los garrones (uno de estos paneles se ilustra en la figura 3C). Por ello nos preguntamos:

¿Por qué esta cantidad de hembras preñadas *saliendo de la cueva en una misma dirección, algunas con sus crías y los negativos de manos asociados? Y por qué ese disco blanco acompañándolas en esos mismos paneles?*

En primera instancia, estas hembras preñadas podrían expresar la preocupación original por la reproducción de los guanacos, que son y fueron en la Patagonia, durante todas las épocas del Holoceno, el sustento principal de carne en la vida cotidiana y también el principal proveedor de las materias primas básicas para varias tecnologías. Hablamos de pieles, lana, cueros para curtir, huesos, que estaban destinadas a la manufactura de vestiduras (capas, prendas diversas, calzado), para cordelería (cuerdas, cordeles finos), para viviendas (toldos y paravientos), para artefactos destinados al trabajo de la piedra y la costura hechos sobre partes de huesos compactos (retocadores,

percutores, agujas, leznas, pasa-tientos) o para la iluminación nocturna utilizando la médula ósea quemada al fuego que era, además, un poderoso complemento de la dieta.

En segundo lugar la presencia de negativos de manos de mujeres, en conjunto con las hembras preñadas –tomando en cuenta indicadores recientes que permiten, por las medidas de los dedos índices y anular, distinguir mujeres de varones- nos remite a esa relación *mujeres/guanacas/parición* basada en esa consustanciación que surge de la mitografía.

En tercer lugar los *chulengos* aparecen bajo las hembras preñadas en las representaciones² porque fueron, desde aquel entonces y recién nacidos, presas apreciadas por su piel, ideales para confeccionar capas de abrigo por la resistencia a la caída del pelo con respecto a la de los guanacos adultos. De hecho la “chulengueada” en primavera avanzada, en esta zona del Alto Río Pinturas, fue una práctica que persistió hasta cerca de 1950 en la Reserva de tierras concedida a la familia Tehuelche de Pati Chapalala (Aguerre, 2000) y en la práctica de los peones y capataces de estancias.

En cuarto lugar, destacamos la asociación de las hembras preñadas más tardías –del *estilo Charcamata*, en blanco– con un gran disco blanco de pintura plana. Esta asociación se repite dos veces en Cueva de las Manos y también en el sitio Cerro de los Indios 1 (ca.5000/4000 AP. Aschero e Isasmendi, 2018).

La Luna (tal como aparece en la narración de La hija del sol) es una bruja muy poderosa, dueña del guanaco y del ñandú machos, a los que hace enfrentar con los hombres para matarlos (Siffredi, 1969-70, p. 251). Sin embargo, a nivel mítico-religioso, la Luna parece haber tenido otro papel, ya que existen registros etnográficos de un culto lunar entre los tehuelches meridionales, cuyos fragmentos nos han llegado a través de viajeros como Musters y cronistas como Sánchez Labrador (Siffredi, 1969-1970, p. 251). La Luna era una deidad tutelar venerada por los hombres y mujeres Aónik'enk. En los períodos de luna nueva, le pedían clemencia, salud, la medida de las lluvias, el mantenimiento de las mareas, que alumbre siempre en este mundo, y “que todo venga bien”. Las mujeres entonaban cantos especialmente dedicados a la mujer-luna, siendo objeto de veneración y respeto (Siffredi, 1969-70, p. 251).

Ahora bien, nos preguntamos si la presencia de la Luna, como ser tutelar, podría haber estado relacionada con la reproducción social. En base a la consustanciación mencionada entre animales y humanos, y sabiendo que las culturas cazadoras enfatizan y sacralizan la fertilidad, sumado al rito a la luna -con cánticos de las mujeres- consideramos la posibilidad de que esta asociación en los paneles de arte rupestre, entre guanacas preñadas y negativos de manos, y ese gran disco blanco ubicado en el vestíbulo de la cueva -que interpretamos como el de una luna llena - pueda estar relacionada con alguna rogativa en torno a la fecundidad y reproducción de las guanacas y, apelando a esa consustanciación, a la gravidez de las mujeres de la banda cazadora-recolectora. Esto, a su vez, entraría en concordancia con aquellas narraciones que expresan la ancestralidad de los animales en las líneas genealógicas de los grupos Tehuelches (Casamiquela, 1981, p. 33).

Un quinto punto de interés es la dirección seguida por todas las guanacas preñadas hacia el exterior de la cueva. En 2014, observando el fondo mismo de la cueva encontramos un relieve natural que nos pareció semejar la forma de una vulva de 1m de altura por 0,60m de ancho. Pero lo interesante es que, pasada la foto por el *programa*

2. Las hembras del guanaco quedan preñadas inmediatamente después de haber parido. Con lo cual esas representaciones “hembra preñada-chulengo” no implican contradicción alguna.

D-Strecht de visualización de pinturas desvaídas, vimos que había sido pintada con los distintos colores usados en las escenas de caza.

Esta serie de asociaciones nos llevó a pensar que la cueva pudo ser considerada como un enorme útero o vagina de la que surgieron las hembras preñadas – las hembras del guanaco con su *chulengo* ya parido (neonato) y/o el de la reciente preñez en el vientre, durante los tiempos en que se sucedieron allí los distintos estilos de escenas y los posteriores. Recordemos que esta concepción de la cueva como útero, de una madre tierra procreadora, es algo recurrente en las distintas mitologías de los pueblos originarios (K.Martin y A.Ronnberg, 2011, p. 112). También en las narraciones míticas de los Tehuelches, la cueva es un lugar potente. Escalada recoge relatos que al sur del Lago Buenos Aires (en la zona del Río Pinturas o algo más al sur) existía una cueva de donde *Seecho* –otra figura del culto Aónik’enk- hizo surgir “la gente y los animales actuales” (Escalada, 1949, p. 327).

Sobre la memoria social y colectiva

82

En principio queremos aclarar el uso que hacemos de esos dos términos. Utilizamos *memoria colectiva* y *memoria social* haciendo uso de las implicaciones apuntadas por Candeau (1996, p. 50) sobre una conciencia genealógica “vertical”, que prioriza la profundidad temporal de todo aquello ocurrido en relación con los ancestros (*memoria colectiva*) y una conciencia “horizontal” sobre las relaciones ancestrales con otros colectivos sociales ocurridas en ese pasado ancestral (*memoria social*). Por ejemplo: si desde las épocas de los ancestros se conoce la demarcación de cierto territorio a partir de réplicas parciales del arte rupestre de un estilo rupestre presente en un sitio central de mayor despliegue iconográfico (*memoria colectiva*), la *memoria social* es aquella que toma en cuenta las interacciones habidas con otros colectivos sociales que motivaron esa demarcación, la conciencia en el presente de *un paisaje social* otrora vigente. En esto aplicamos, a esta última “memoria”, el concepto arqueológico de “paisaje social” usado por Gamble a partir de una propuesta original de Gosden (Gamble, 2008, pp. 96-101).

Para finalizar, una reflexión algo más extensa sobre la profundidad temporal de esa *memoria colectiva*.

En Cueva de las Manos, transcurrieron cerca de 2200 años durante los cuales se representaron escenas de caza, repitiéndose los temas, superponiéndose unos a otros, sin ocultarlos. Aquí se emplearon estrategias visuales que articulaban una a una las producciones anteriores, las de sus ancestros, permitiendo sostener aquella memoria colectiva para las generaciones venideras, construyendo algo así como un *archivo visual* emplazado en ese espacio de vida y ritual del grupo genealógico. Allí el arte rupestre operó como una *marca de pertenencia* a un colectivo social - con los negativos de manos indicadoras de individuos concretos - actualizada de forma constante.

Esa narración recuperada por Escalada ocurre en el siglo pasado, 2500 años desde que Cueva de las Manos fue definitivamente abandonada. Lo que planteamos es que esos datos recuperados por los cronistas o aquellos mitológicos vigentes en la memoria colectiva de los que informaron a los etnógrafos en pleno siglo XX, presentan un conjunto de concordancias que mostramos con los datos recuperados por la Arqueología; concordancias que nos permiten vincularlos con aquellas pinturas producidas por poblaciones cazadoras-recolectoras milenios antes.

Sugieren interpretaciones de esas imágenes visuales, que operaron en su significación original, como representaciones originalmente “abiertas”, o bien “dirigidas”.

Imágenes visuales que co-accionaron con los observadores de aquel entonces, a través de un relato verbal inter e intra generacional, que dio sentido a que se replicaran una y otra vez. Esa replicación y el efecto surgido de la transmisión oral, hicieron que esas imágenes visuales co-evolucionaran con la memoria colectiva, la sostuvieran y enriquecieran. Esto entra en sintonía con la importancia de los lugares, la identidad, las imágenes y las concepciones sociales sobre el tiempo, que operaron y operan para el sostenimiento de la memoria (Candeau, 1996, pp. 52-53 y 116-117), y con aquella “preocupación puramente humana [de] inscribir, dejar huella [...] memorizar” (Leroi-Gourhan, 1965, p. 43).

En ello, los “modos de la memoria” corresponden a determinaciones socio-históricas, que aluden tanto a la identidad social como colectiva, pudiendo tener inclusive un fuerte anclaje territorial (Candeau, 1996, ídem.). Al respecto, es interesante ver cómo los cazadores-recolectores del Río Pinturas “marcaron” su territorio replicando parte de las escenas de caza que habían sido producidas en Cueva de las Manos en un radio algo mayor a los 120km (fig.1 y Aschero, 2012, 2018 y Aschero *et al.*, 2019b), ya que esto alude a modos de habitar el espacio desde aquel *locus* del Río Pinturas, sin desarticularse con él.

El registro material de las recolecciones en superficie de artefactos líticos, en los espacios próximos a Cueva de las Manos, indican que este sector del Río Pinturas era un lugar privilegiado por su topografía para las cazas colectivas del guanaco. A su vez, los resultados de las excavaciones en la inmediata proximidad de la Cueva indican que *ocasionalmente* ocurrieron campamentos residenciales en el que se realizaron algunas de las pinturas rupestres (Aschero *et al.* 2019a). Pero no nos dicen nada sobre la cantidad de superposiciones de pinturas allí existentes, ni sobre los rituales que pudieron haberse hecho en sucesivas ocasiones, o periódicamente en relación con las pinturas, porque de ellos no quedaron vestigios arqueológicos ya que probablemente se tratara de cánticos y danzas.

Ciertamente es una hipótesis de trabajo pensar que esos eventos rituales, coincidentes con el tiempo en que las hembras del guanaco paren, representaban marcadores temporales que regían las actividades y los desplazamientos estacionales al bosque cordillerano o a la estepa de la Altiplanicie central, desde y hacia el Río Pinturas. Esto podría implicar la existencia de *ciclos anuales* marcados por esos rituales. La reutilización del lugar y la cantidad de superposiciones registradas en el arte rupestre de Cueva de las Manos están indicando que esa hipótesis es plausible para los tiempos del Holoceno Temprano y unos miles de años después.

Entre aquellas narraciones míticas de los Tehuelches históricos y el arte rupestre de Cueva de las Manos, existen elementos que invitan a pensar en la fuerza de la memoria colectiva a través del tiempo, e incluso hasta reformular aquello que entendemos por ‘continuidad’. Aquí observamos correspondencias entre las modalidades de caza con sus integrantes, sus vestimentas y sus armas, la importancia de la cueva como lugar de origen, el culto de la luna, las rogativas a la fertilidad, la consustanciación entre humanos y animales más la fuerte presencia en el arte rupestre de algunos animales que tienen un rol destacado en el horizonte mítico, como los guanacos, los “matuastos”, y los “piches”. En este sentido, nos preguntamos si aquella veneración lunar de épocas históricas no tiene, acaso, miles de años de antigüedad.

En esos extensos registros de las memorias colectivas, existe una remisión constante a los antepasados en ‘eventos del recordar’ dados a lo largo de miles de años.

Por ello cabría preguntarse, a partir de nuestro ejemplo, qué es lo que haría imposible aplicar el dato etnográfico al arqueológico.

Quizás esta sea una distinción de grado, basada posiblemente en la naturaleza de las fuentes y en la generalidad/particularidad de las trayectorias socio-históricas que se nuclean en torno a determinados materiales o lugares. Y allí vemos el influyente rol de aquella memoria en torno a las realidades sociales, quizás hasta para poner en cuestión ese distanciamiento -a veces aparente- entre los pasados recordados y los presentes vividos. Hay, en nuestro ejemplo, un positivo llamado de atención para superar esa incertidumbre del tiempo transcurrido, por medio de aplicar la analogía entre el dato etnográfico y lo arqueológico.

Y tal parece ser el caso de Cueva de las Manos.

Bibliografía citada

Aguerre, A.M. (2000). *Las vidas de Pati en la toldería Tehuelche del Río Pinturas y el después*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.

Aschero, C.A. (2012). Las escenas de caza en Cueva de las Manos. Una perspectiva regional (Santa Cruz, Argentina). Actas y CD del Simposio Internacional de Arte Rupestre IFRAO 2010, Tarascon-sur Ariège, Francia. CD Actas.

----- (2018). Hunting scenes in Cueva de las Manos, style, content and chronology (Río Pinturas, Santa Cruz-Argentinian Patagonia). En: *Archaeologies of Rock Art, South American perspectives*. London & New York: Routledge.

84

Aschero, C.A. y Isasmendi, M.V. (2018). Arte rupestre y demarcación territorial: el caso del grupo estilístico B1 en el área Río Pinturas (Santa Cruz, Argentina). *Revista del Museo de La Plata*, Volumen 3 (1), 112-131.

Aschero, C.A y Schneier, P. (2021). En : *Making scenes: Global Perspectives on Scenes in Rock Art*. Davidson I. y A.Nowell eds. New York, Oxford . Berghahn Books, pp. 310-327.

Aschero C.A., Isasmendi, M.V., Ucedo, R.V. y Aguerre, A.M. (2019)a. Aportes a la cronología y contexto de las escenas de caza tempranas en cueva de las Manos (ca. 9400-7700 AÑOS AP) Alto Río Pinturas, Santa Cruz. En: *Arqueología de la Patagonia: El pasado en las arenas*. Gómez Otero J., A. Svoboda y A. Banegas eds. CONICET-IDEAUS, Buenos Aires 2019, pp. 41-51.

Aschero, C.A., Bozzuto, D., Civalero, M.T., Sacchi, M. y Maveroff, N. (2019)b. Se nos viene la noche. El volcán Hudson y su influencia en el NO de Santa Cruz: integrando perspectivas arqueológicas. En: *Arqueología de la Patagonia: El pasado en las arenas*. Gómez Otero J., A.Svoboda y A.Banegas eds. , Buenos Aires: CONICET-IDEAUS, pp. 239-50.

Bórmida, M. y Siffredi, A. (1969-70). Mitología de los Tehuelches Meridionales. *RUNA XII* Parte 1-2, 199-245.

Candau, J. (2006) [1996]. *Antropología de la memoria*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires. 128

Casamiquela, R.M. (1981). *El arte rupestre de la Patagonia*. Buenos Aires: Siringa libros.

----- (1988). *En pos del gualicho*. Buenos Aires: EUDEBA, Fondo Editorial Rionegrino.

Chapman, A. (2008). *Hain. Ceremonia de iniciación de los Selk'nam de Tierra del Fuego*. Buenos Aires: Zaguier&Urruty Publications.

de Aréizaga, J. (2004). *La expedición del Comendador Loayza [1526]*. En: R.J. Mandrini. *Los pueblos originarios de Argentina* (p. 52). EUDEBA, Buenos Aires.

De Agostini, A.M. (1941). *Andes Patagónicos, viajes de exploración a la cordillera patagónica austral*.

- Escalada, F. (1949). *El Complejo Tehuelche*. Buenos Aires: Coni. Fernández Garay, A. (1994). Testimonios de los últimos Tehuelches. Textos originales con traducción y notas lingüístico-etnográficas. Buenos Aires: Instituto de Lingüística. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- (2004). Aspectos semántico-cognitivos de la posesión en tehuelche. *Universos. Revista de Lenguas Indígenas y Universos Culturales*. núm. 1. Valencia: Ed. Universitat d'Alacant, de València, pp. 43-59.
- FERNANDEZ GARAY, A. y HERNANDEZ, G. (1999), Origen y uso del fuego. En: Amerindia (Revue d'ethnolinguistique amérindienne) N° 24, pp. 73-90. Paris: A.E.A.
- (2006). Textos tehuelches (aonek'o'a?jen). Homenaje a Jorge Suárez. 24. Múnich: Lincom.
- Gamble, C. (2008) [2001]. *Arqueología básica*. Madrid: Ariel.
- Gradin, C.J., Aschero, C.A. y Aguerre, A.M. (1976). Investigaciones arqueológicas en la Cueva de las Manos, Alto Río Pinturas, Santa Cruz. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*. T. X, pp. 201-251.
- (1979). Arqueología del área del río Pinturas. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XIII*, pp.183-227.
- Gusinde, M. (1990). *Los indios de Tierra del Fuego*, Tomo I, vol.II, El mundo espiritual de los Selk'nam. Buenos Aires: Centro Argentino de Etnología Americana, Tomos I a IV.
- Llaras Samitier, M. (1950). "Primer ramillete de fábulas y sagas de los antiguos patagones". *RUNA*, 3, 170-199. Argentina.
- Lee, R. y Daly, R. (eds). (2001). *The Cambridge Encyclopedia of Hunters-Gatherers*. Introduction. London: Cambridge University Press.
- Leroi-Gourhan, A. (1965). *Le geste et la parole. II La Mémoire et les Rithmes*. Paris :Albin Michel.
- Lista, R. [1894] (2006). *Los indios tehuelches. Una raza que desaparece*. Buenos Aires: Patagonia Sur Ediciones.
- Martin, K. y Ronnberg, A. (eds). (2011). *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. The Archive for Research in Archaetypical Symbolism. Taschen ediciones.
- Musters, G.Ch. (1964) [1871]. *Vida entre los Patagones*. Buenos Aires: Continente.
- Pigafetta, A. (2004) [1520]. Primer viaje entorno al globo. En: Mandrini, R.J. *Los pueblos originarios de Argentina . El primer encuentro con los Patagones [1520]*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Priegue, C.N. (2007). *En memoria de los Abuelos. Historia de vida de Luisa Pascual, Tehuelche*. Bahía Blanca: Publitek.
- Siffredi, A. (1969-70). Hierofanías y concepciones mítico religiosas de los tehuelches meridionales . *RUNA XII Parte 1-2*, 247-271.
- (1968). Algunos personajes de la mitología tehuelche meridional. *RUNA XI Parte 1-2*, 123-128.
- Siffredi, A. y Mataresse, M. (2004). Espiritualidad Tehuelche meridional: Reconponiendo las astillas de la memoria. En *Los mundos de arriba y los mundos de abajo. Individuo y Sociedad en las tierras bajas, en los Andes y Más allá.*, editado por María S. Cipolletti. pp. 203-218. Abya-Yala, Quito.
- Wilbert, J. 1984. "History of Tehuelche Folk Literature Studies". En: Wilbert, J. y K. Simoneau (Eds.) *Folk Literature of the Tehuelche Indians*, pp. 1-13. Los Angeles, UCLA Latin American Center Publications.

