



MANIFESTACIONES RUPESTRES DE LA REGIÓN NORTE DE URUGUAY. RESULTADOS DE LAS INVESTIGACIONES EN CURSO Y CONTROVERSIAS TEÓRICO-METODOLOGICAS

*Leonel Cabrera Pérez**

Resumen

En los últimos 20 años se ha ubicado en el norte del territorio de Uruguay, un importante conjunto de sitios arqueológicos que incluyen miles de grabados rupestres. A partir de los mismos se han desarrollado distintos proyectos de investigación, dentro de un área que cubre una región mayor a los 50.000 Km². Dicho paleoarte muestra diseños de tipo geométricos con una alta variedad de motivos, en su enorme mayoría de tipo abstracto, con marcada recurrencia de algunas de sus expresiones. Las técnicas de ejecución utilizadas, incluyen con frecuencia la combinación de “picoteados”, abrasión (pulido) y raspado. Dado el alto riesgo en que se encuentra dicho patrimonio cultural, en función de la explotación industrial de la roca soporte (arenisca silicificada), los proyectos han desarrollado, además de la investigación arqueológica integral, tareas de gestión del patrimonio involucrado, la preservación, puesta en valor y socialización de dichos testimonios.

Los modelos formulados para la región suramericana, incluyen dicha área, a partir del sur de Brasil, dentro del denominado “*Estilo de Pisadas*” o “*Tradición Meridional*”, definido inicialmente por Menghin a mediados del siglo XX. En nuestra región de estudio, si bien algunos de los indicadores señalados para dicha tradición están presentes, faltan aquellos considerados como de mayor valor diagnóstico, como las representaciones de animales, o las huellas o “*pisadas*”. Al haberse definido la manifestación a partir de la recurrencia de una parte del repertorio real de diseños y haberse cubierto en la definición de la manifestación, tan amplios territorios escasamente contextualizados a la fecha, entendemos que se hace imprescindible hoy, el re análisis de los lineamientos teóricos metodológicos que han guiado la propuesta, profundizar en los contenidos propios de cada región, las superposiciones, su cronología y contextos socioculturales específicos implícitos, a efectos de intentar definir de forma precisa la manifestación.

Palabras clave: Petroglifos, Estilos, Arqueología, Grupos cazadores.

*Departamento de Arqueología. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad de la República. Montevideo, Uruguay. Contacto: leonelcabreraperez@gmail.com



Resumo

Nos últimos 20 anos, foi localizado no território do norte do Uruguai, uma importante número de sítios arqueológicos, que incluem milhares de gravuras rupestres. A partir deles, se desenvolveram vários projetos de pesquisa dentro de uma área de mais de 50.000 km². Disse palaeoart mostra desenhos geométricos com uma alta variedade de desenhos, a grande maioria de tipo abstrato, com recorrência acentuada de algumas de suas expressões. As técnicas de execução utilizados, muitas vezes, incluem a combinação de picotagem e da abrasão e/o raspagem. Dado o elevado risco de que tal patrimônio cultural, de acordo com a exploração industrial do suporte rocha (arenito silicified), o projetos, além da pesquisa arqueológica abrangente, desenvolveu tarefas de gestão envolvidos preservação do patrimônio, colocando é em valor e socialização desses testemunhos.

Os modelos formuladas para a região sul-americana, incluem nossa área, e o sul do Brasil, dentro dos chamados "Estilo de Pisadas" ou "Tradição Meridional", inicialmente definido por Menghin meados do século XX. Em nossa região estudo, embora alguns dos indicadores identificados para esta tradição estão presentes, faltando aqueles considerados mais diagnóstico, tais como representações de animais, ou “pisadas”. Tendo sido definido a manifestação a partir da recorrência de uma parte do repertório real de desenhos e tendo coberto na definição da manifestação, tais grandes territórios mal contextualizados até à data, nós acreditamos que é essencial hoje em dia, a reanálise das orientações teóricos metodológicos que nortearam a proposta e aprofundar o conteúdo de cada região, as sobreposições, cronologia implícita e contextos sócio-culturais específicos, a fim de tentar definir com precisão a manifestação.

Palavras-chave: Petroglifos, “Estilos”, Arqueologia, Grupos de caça.

Abstract

In the last 20 years, an important set of archaeological sites have been located in the north of the territory of Uruguay, including thousands of rock engravings. Different research projects have focused on them, going on to investigate an area that covers a region greater than 50,000 Km². This paleoart presents geometric designs with a high variety of motifs, in their vast majority of abstract type, with marked recurrence of some of their designs. The execution techniques used often include the combination of "pecking", abrasion (polishing) and scraping. Given the high risk of this cultural heritage, the projects have developed, in addition to the integral archaeological research, the management of the heritage involved, and the preservation and socialization of these testimonies.



The models formulated for the South American region include the area mentioned above, starting from southern Brazil, within the so-called “*Estilo de Pisadas*” (“*Footprints Style*”) or “*Tradición Meridional*”(“*Southern Tradition*”), initially defined by Menghin in the mid-twentieth century. Some of the indicators designated for this tradition are present in our region of study; however, the ones considered of greater diagnostic value, such as representations of animals, footprints or “footsteps” are not present. The manifestation was defined from the repetition of the designs and the territories covered in its definition were scarcely contextualized to date. For this reason, the re-analysis of theoretical and methodological guidelines which have guided the proposal, becomes essential to delve into the specific content of each region, their overlappings, their chronology and specific social contexts, in order to try to precisely define the manifestation.

Keywords: Petroglyphs, Styles, Archeology, Hunter groups.

Las “*manifestaciones rupestres*” del Norte uruguayo

Si bien de manera inmediata al descubrimiento de las manifestaciones rupestres ubicadas en 1995 en el norte uruguayo, se inician acciones tendientes a su delimitación cultural y temporal, recién a partir del año 2009, con la financiación de un proyecto inicial por la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII), se inicia un proceso sostenido de investigación global del área, con el relevamiento sistemático de un territorio extenso, mayor a los 50.000 km², y la ubicación de más de 150 nuevos sitios arqueológicos con miles de grabados rupestres (Figura 1), cuya investigación se continúa hasta el presente (Cabrera Pérez 2008; 2009).

Los objetivos se orientaron, por un lado hacia el desarrollo de estrategias cognitivas y de registro, que permitan ubicar cultural y temporalmente las manifestaciones prehistóricas de la región, hasta hoy sólo conocidas por sus restos materiales más notorios (petroglifos). Por otra parte, se buscó conocer a través de la cultura material, los sistemas socioeconómicos implícitos, sus estructuras, sus cambios y transformaciones. Igualmente, en relación con los centros de administración locales o nacionales, se espera contribuir al desarrollo de políticas culturales que involucraran además de la investigación, la protección y preservación de los sitios arqueológicos, generando acciones concretas dirigidas tanto al público general, como a sectores específicos, como la enseñanza en sus diversas ramas, comunidad académica, etc. A

pesar del aislamiento y el desconocimiento que muestran los numerosos sitios de la región, se han podido constatar numerosas alteraciones ocurridas en épocas reciente, donde se desarrollaron acciones que han puesto en serio riesgo el patrimonio cultural involucrado. A las alteraciones de carácter geofísico y geoquímico, de origen natural, se les han agregado acciones vandálicas, intencionales o no, que han llevado a algunos paneles y aún a sitios enteros, a su destrucción o al menos alteración. En la región resulta relativamente intensa la extracción de piedra (lajas), a través de la explotación de diferentes canteras, por lo que los riesgos del Patrimonio Arqueológico regional son realmente altos (Cabrera Pérez 2010; 2011).

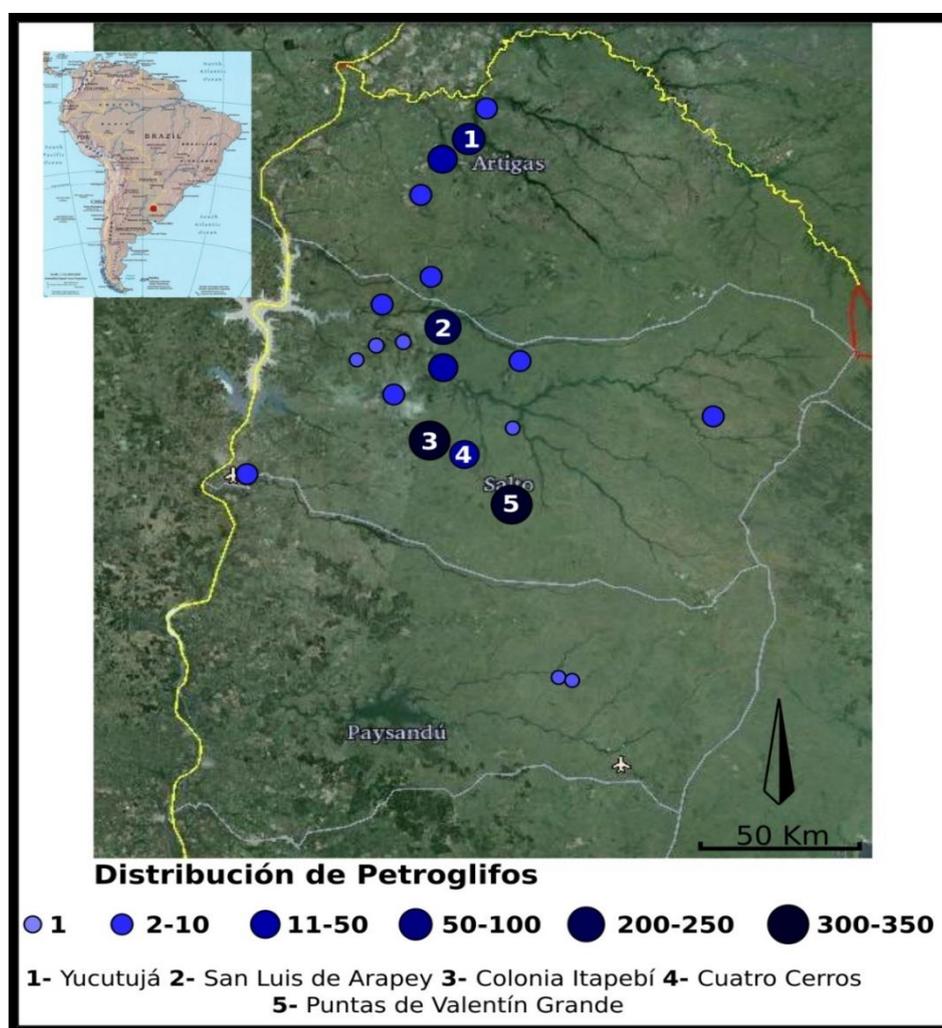


Figura 1: Mapa con la distribución de los grabados y Localidades Arqueológicas más importantes.

Características de los diseños

Los diseños, como se ha señalado en trabajos anteriores, son mayoritariamente de tipo geométrico abstractos, los que muestran o combinan técnicas de picoteado y/o abrasión (raspado y aún pulido). En muchos casos, los motivos se destacan mediante un mayor grosor o profundidad de las líneas, o vaciado (relleno) de la figura (Figura 2, 3, 4 y 5). No faltan incluso, motivos que adoptan aspectos de “bajo relieves”, los que combinan diversas técnicas de ejecución: picoteado con intervalos rítmicos, picoteados continuo y raspado, raspado fino. Desde incisiones continuas y unidas, formando surcos, a punteados esparcidos y equidistantes. Los surcos o trazos rectilíneos presentan sección en “U” o en “V” (Rosete Simonet 2013).



Figura 2: Petroglifo de la Localidad Arqueológica de Colonia Itapebí, Departamento de Salto.

Los petroglifos pueden aparecer agrupados en número que puede superar los 100 grabados por sitio, o aislados, o en números menores. La roca soporte puede tener tamaños muy variados de más de un metro a unos pocos centímetros. Desde el punto de vista morfológico, encontramos diseños que muestran motivos simples o con cierta

complejidad, efectuados con trazos, en los que frecuentemente, todas las líneas o superficies se vinculan en una sola entidad. Igualmente existen motivos compuestos sencillos, resultados de la reiteración de figuras simples o diseños complicados, de tipo “meandriiformes” o grillados, muchas veces sin rigor geométrico, así como motivos indeterminados o sobrepuestos (Cabrera Pérez 2012). Frecuentemente el plano cobra volumen y los motivos se destacan mediante un mayor grosor o profundidad de las líneas, o vaciado del diseño.

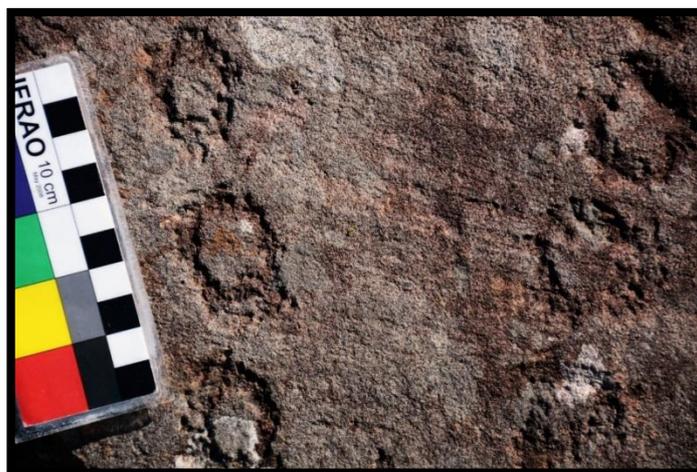


Figura 3: Detalle de la figura 2.



Figura 4: Petroglifo de San Luis de Arapey, Dpto. de Salto.



Figura 5: Petroglifo de la localidad Colonia Itapebí. Departamento de Salto.

Los modelos generados en el ámbito regional

Una de las preocupaciones, ante la ausencia prácticamente total de referencias locales, fue el de procurar incluir la región de estudio en el marco de los territorios próximos y ver en qué medida se observaban vínculos o coincidencias con las manifestaciones del sur de Brasil o la República Argentina. Los modelos formulados a nivel regional, incluían por proximidad a nuestra área, dentro del denominado “*Estilo de Pisadas*” o “*Tradición Meridional*”, definido inicialmente por Menghin a mediados del siglo XX (Schobinger y Gradin 1985) y asumido luego como una continuidad que se expande por el sur de Brasil, alcanzando el nordeste de dicho territorio (Piauí) (Prous 1992; 2003; 2007). Si bien faltaban referencias claras al respecto, en el marco del enfoque difusionista dominante, hacía suponer que necesariamente debían darse manifestaciones con tales características, que aseguraran el desplazamiento propuesto.

El denominado “*Estilo de Pisadas*”, había sido formulado a partir de la región patagónica, donde aparecen grabados cuyos diseños muestran supuestas huellas de puma, guanaco y ñandú y pisadas humanas, a las que se le suman “...*elementos*



geométricos o signos en abundancia tales como círculos, zigzag, espirales, tridígitos...” (Podestá *et. al* 2005:33), con una cronología inicial de unos 4.000 años A.P. Dicho estilo con origen en los Andes Centrales y que esencialmente hace uso de la técnica del grabado, se habría expandido por una extensa región del Continente americano, cubriendo áreas de Argentina, Bolivia, Brasil y Paraguay, áreas en las que se muestran notorias discrepancias cronológicas. De esta forma y a partir básicamente de un reducido repertorio de representaciones figurativas en el que predominan las “huellas” o “pisadas”, se identificaba dentro de un mismo estilo, buena parte del continente sudamericano. Así, dentro de un enfoque hiperdifusionista, los “fósiles guías” indicadores manejados inicialmente serían, “*Rastros de animales, guanacos, suris y líneas onduladas y figuras esquemáticas de cuadrúpedos y lagartos vistos desde arriba, pies humanos, a veces manos y signos de carácter esquemático (líneas, cruces, soles, rectángulos y formas similares a herraduras)*” (Menghin 1957:66).

De acuerdo con dicho enfoque, la denominada “*Tradición Meridional*”, se extendería por la parte sur de Brasil (cuenca del Paraná) y sería la continuación del denominado “*Estilo de Pisadas*” que se encuentra en Argentina y en algunas partes de las tierras bajas de Bolivia. En las regiones del sur (Río Grande do Sul), se ubicarían principalmente tridáctilos, pisadas de ciervos y huellas de jaguar y triángulos pubianos; más al norte, los patrones figurativos serían raros y la mayoría de los petroglifos son círculos conectados por líneas sinuosas. Este tipo de petroglifos también se encontraría a lo largo de los ríos Araguaia y Tocantins, en el estado de Goiás (Prous 2007).

Más allá de un discurso general no explícitamente contradicho, como señala Boschin (2009:24), los enfoques interpretativos elaborados en Patagonia a partir de Menghin,

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

La autora señala que,



[...] *durante muchos años, desde la publicación de los Fundamentos Cronológicos de la Prehistoria Patagónica (Menghin 1952), existió la tendencia de presentar modelos estáticos, la reconstrucción del pasado a través de bases fijas, un momento dado de la cultura que quedaba detenido en la estructura cultural fósil y casi era un pecado mortal para el arqueólogo intentar no digo la búsqueda de una explicación sino aun la de una interpretación (Boschin 2009:28).*

Sostiene luego la autora que:

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

En cuanto a la síntesis producida por Gradín (1990), ésta contiene “*valiosas reflexiones que contribuyen a la elucidación de los problemas que plantea el Arte de Patagonia Septentrional, siempre que se tenga el recaudo de evitar traslaciones mecánicas*” (Boschin 2009:35).

La unidad “*estilo*” ha sido utilizada durante todo el siglo XX para discriminar las manifestaciones rupestres documentadas en una región y ha sido considerada como una entidad en la que la mayoría de los arqueólogos han hecho confluír un tema, un modo de representación y/o una técnica, en la clasificación de las manifestaciones rupestres. Conkey y Hastorf 1993, consideraron que el estilo está presente en la sociedad con independencia de cómo se lo defina y que, por ende, está implícito en todo análisis arqueológico. Igualmente, sin embargo, no dejan de advertir sobre las dificultades que tiene el empleo del “*estilo*”; sobre las ambigüedades que genera, sobre la falta de una teoría unificada y de un programa metodológico al respecto y sobre la imposibilidad de producirlos. Pero aun así, sostienen que es inevitable en toda interpretación



arqueológica, evitar tanto el “*estilo*” del analista como el “*estilo*” con el que se hicieron los artefactos, como el “*estilo*” de los materiales culturales prehistóricos e incluso el “*estilo*” de nuestra narración sobre el pasado. Sin “*estilo*” sostienen, tenemos poco o nada que decir (Conkey y Hastorf 1993:2). Por su parte Lorblanchet y Bahn acudieron a la frase “*era post-estilística*” que había acuñado el propio Lorblanchet en un artículo publicado en 1990, para referirse a los grandes cambios que se produjeron en los estudios de Arte Rupestre desde que se comenzaron a realizar análisis de pigmentos y datación directa (Lorblanchet y Bahn 1993). “*El cuestionamiento a la unidad estilo se centró en el uso que se había hecho del mismo para atribuir cronología y construir secuencias evolutivas*” (Boschin 2009:46).

En la Patagonia argentina, durante las décadas de 1970 y 1980, con el incremento de las excavaciones y de las dataciones absolutas, se hizo notoria la inadecuación de la cronología del Arte Rupestre basada en clasificaciones estilísticas. Boschin señala que en 1957, Menghin había cerrado su artículo con una advertencia: la investigación estaba en sus comienzos, por lo que muchas de sus proposiciones sólo se debían tomar como hipótesis. La carencia de un registro de sitios cuantitativamente significativo y la falta de documentación generaban un vacío de conocimiento que podía causar errores. Nos dice,

[...] cuando Gradín, en 1988 publicó su síntesis, habían transcurrido treinta años, con el consiguiente incremento en el número de estaciones rupestres estudiadas y/o conocidas, muchas de ellas por el propio Gradín. (...) La próspera situación alcanzada por los estudios de Arte rupestre patagónico debería haber contribuido a controlar los errores sobre los que había alertado Menghin y se tendría que haber reflejado en la elaboración regional de Gradín. Sin embargo, la comparación entre los dos trabajos no permite afirmar que tal avance se haya producido. Gradín reemplazó la unidad de análisis estilo que había empleado Menghin, por la de tendencia estilística”: El cambio no es conceptual sino de etiqueta para dar cuenta de la misma cosa. “¿Hay cambios conceptuales entre la propuesta de Menghin y la de Gradín? La respuesta es no; la fundamentaremos: los estilos de Menghin y las tendencias estilísticas de Gradín se han establecido



en base a los mismos atributos: forma, técnica, tipo de soporte, localización geográfica, cronología y adscripción a entidades arqueológicas (niveles, industrias, complejos, fases). La caracterización que hizo Menghin del estilo de pisadas fue reiterada por Gradín para su tendencia abstracto representativa; incluso distingue entre motivos grabados y motivos grabados posteriormente reutilizados por medio de la aplicación de pintura, en una explícita sujeción al presupuesto menghiniano que sugería que habría existido diacronía entre el grabado y el sobrepintado de un mismo motivo (Boschin1994:337).

Boschin (1994) señala que las conclusiones basadas en análisis estilísticos habían generado tres tipos de problemas no resueltos: las relaciones entre estilos de Arte rupestre y ocupaciones, las relaciones entre los diversos estilos de Arte rupestre, y las relaciones entre tipos morfológicos y/o estilos, y técnicas de realización. Pese a ello sostiene que el estilo es una unidad de análisis apropiada para analizar fenómenos relacionados con las categorías de territorialidad, identidad e ideología y se expresa a través de rasgos morfológicos, operacionales, temáticos y de tratamiento del espacio, que son recurrentes y que ponen de manifiesto particulares relaciones sociales, ocurridas en el pasado. La autora considera que los tipos morfológicos representados en cada uno de los estilos fueron soportes de determinadas ideas; las operaciones deben haber agregado sentido a los tipos morfológicos; las forma y operaciones configuraron una unidad temática que finalmente se expresó por medio de un tipo determinado de utilización del espacio, que seguramente estuvo condicionado por los conceptos que cada sociedad manejaba en cada etapa histórica (1994:337).

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



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

Se deja atrás según la autora, las forzadas relaciones entre cultura y estilo, el estilo como único recurso cronológico, los estilos definidos por atributos heterogéneos, y el estilo para fundamentar la variabilidad que admita ser explicada por la funcionalidad; pero no renuncia a distinguir ciertas recurrencias, ciertas convenciones que en alguna medida remiten a conductas pasadas. “Mantener el mismo cuerpo de rasgos que reconocemos en el estilo y cambiar la denominación no nos parece lo más adecuado” (Boschin 2009:47).

Los tres atributos del estilo que reconoce son: tema, forma y operatoria. El tema es el contenido, lo que se ha narrado o lo que se ha registrado. Los tipos morfológicos o motivos ha sido el soporte de un relato o del registro de circunstancias. El tema es el componente ideológico de un estilo, la manifestación de cómo se ha interpretado la realidad social y natural y las relaciones en el interior de cada una de esas realidades, relación sociedad/naturaleza. Los temas que se pueden identificar en el repertorio morfológico de un estilo son aquellos en los que una sociedad ha concentrado su atención y con los que ha construido su punto de vista, su visión del mundo. La forma ha sido un recurso para expresar las ideas, identificarlas y comunicarlas. Darle una forma a una idea implicó mantenerla. Tema y forma han cumplido con la función de fijar y hacer perdurar un conjunto de ideas, un universo de significados. Los arqueólogos admiten que los temas rupestres son expresiones de sentido, pero no todos aceptan que se pueda dilucidar cuál fue ese sentido (Boschin 2009: 48).

Un hecho a destacar y que se alinea con lo antes expresado, es que muy frecuentemente el interés o la discusión se centra en aspectos que serían aleatorios, o por lo menos no centrales a las definiciones básicas del entorno sociocultural implícito. Ocurre esto por ejemplo, respecto de la búsqueda de una identificación precisa del animal representado, a partir de diseños poco naturalistas. Lo dicho se ilustra con la figura que para Gradin (1988:89) representa a un lagarto, llamado *matuasto* que es



endémico en la meseta patagónica y por el contrario, Aschero (1996:162) lo interpreta como una representación felínica desdoblada y vista desde arriba, a la manera de un cuero abierto (Podestá *et. al.* 2005:33). Igualmente en tal sentido, se podría señalar la discusión planteada respecto de los grabados de la localidad “Piedra Museo” (Carden 2008:103), considerados inicialmente como “*pisadas de caballos sin herrar*” y por lo tanto post-hispánicos y luego como “*formas laberínticas de un origen más abstracto relacionado con el ideario religioso de una cultura agrícola*” (Menghin 1957) o nuevamente la consideración de huellas indistinguibles de caballo actual y fósil (Miotti 1991).

En lo que respecta al sur del Brasil, la situación es por demás compleja. Como señala Consens y Seda, “*dispor de tão importante quantidade de unidades taxonômicas de sínteses (37 estilos, 19 tradiciones, 6 subtradiciones, etc.), impõe para os que trabalham em arte rupestre, a necessidade de conhecê-los em profundidade para poder com eles operar*” (1990:33). En última instancia, se terminan preguntando, no por los diseños, sino de que están hablando. Señalan que es necesario “*refletir sobre o indiscriminado uso de termos de síntesis que se aplican sobre diversos conjuntos de dados. Termos que são iguais (tradição, estilo, fase) ou as vezes diferentes (fácies, componentes, variedade), mas que encerram unidades de análises, conceitos e métodos distintos*” (Consens y Seda 1990:34).

Dichos términos aparecen ligados a los inicios del desarrollo académico de la arqueología brasileña, cuando Betty Meggers y Clifford Evans realizan en 1964 un “*Seminário de Ensino e Pesquisas em Sítos Cerâmicos*” (Chmyz 1966 e 1969), en el surgimiento del PRONAPA-Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas-, e incorporados en el programa de enseñanza para arqueólogos e historiadores en los diferentes centros de investigación generados en Brasil. “*O concreto, é que temo suma polifuncionalidade e uma plurissemantizacao dos termos tradição, estilo e fase*” (Consens y Seda 1990:36). El concepto de Tradición, es utilizado desde el siglo XIX con variadas connotaciones, contrapuesta al concepto de estilo horizonte (Willey 1942:53). “*Foi um termo desenvolvido a partir de uma visão histórica da arqueologia, a qual os parâmetros “desenvolvimento local” e “tempo” estão indissolúvelmente ligados*”



(*Consens y Seda, 1990:36*). Es redefinida (Willey 1968:37) como la persistencia de las configuraciones y desde esta perspectiva es muy difícil separar tradición de cultura.

En Brasil con el PRONAPA los términos se simplifican al máximo. Una tradición es un ‘grupo de elementos o técnicas que se distribuyen con persistencia cultural’ (Chmyz 1966:20). Se suceden así criterios variados. Para Prouset *al*, son todas las unidades topográficas “(*sítios, painéis, níveis de descamação, etc.*) a presentando um mínimo de características comuns” (1980:129). Más tarde, modifica el criterio pasando a ser las “*características communes suffisamment marques por lês opposer inmediatamente á d’autres...*” (Prous e Lopes de Paula 1982:314). “*É curioso observar que tanto definições em si, como a forma como operam, quase todas tem perdido, ou tem relegado, a cronologia e a intrínseca variação morfo-técnica-temática que está implícita na extensão temporal*” (*Consens y Seda 1990: 37*).

Lo expuesto permite señalar, según los autores como “*incomunicação*” la situación del arte rupestre del Brasil (Op. Cit.:42). Del análisis de las definiciones propuestas para el Brasil, según expresan, surge:

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

Señalando luego que (Op.cit. 45): “*Outorgar o nome de fase ou tradição a um conjunto, não lhe dá validez como síntese dos envolvidos por essa nomenclatura. Nada no termo outorgado assegura que os dados estão realmente associados, exceto o desejo, a expectativa de quem propõe*”. Las unidades de síntesis siguen estando totalmente atadas a los procedimientos científicos, no a su denominación (Binford 1972:247). Lo



analizado “*nos permitem afirmar que os termos tradição, estilo e fase são no Brasil polivalentes e plurissemânticos*” (Consens y Seda 1990: 47).

Parecería notorio, la diversidad de tratamiento que a lo largo del Continente se le ha dado al tema, lo cual verlo hoy como una “unidad” resulta por demás caótico. En Paraguay, recientemente en el sitio Jasuka Venda en el Cerro Guasú, investigadores del Museo de Altamira, España, han identificado manifestaciones adscriptas al denominado “*Estilo de Pisadas*” cuya excavación al pie del abrigo, en “*un único nivel de ocupación, espeso, en el que resultó proverbial el hallazgo de un hogar cuya base rubefactada pudo datarse por termoluminiscencia en 5.212 años*” (Lasheras 2008; Lasheras *et al.* 2011; 2012:50). De confirmarse tal asociación, dicho sitio aporta una cronología discordante con el modelo general admitido.

Si aceptamos como parámetro que el “*estilo*” sería como “*la relación entre las semejanzas presentes en un conjunto de representaciones que son consideradas relativamente sincrónicas, en una escala micro regional o bien regional, y vinculadas a los contextos arqueológicos*” (Recalde y Berberían 2005:18), esto nos debería llevar, como señalan los autores citados, a reflexionar que las representaciones rupestres estudiadas de forma aislada o aún relacionadas por meras semejanzas con otras a veces muy distantes, no constituyen por sí mismas variables de análisis válidas y menos si estas no se integran a contextos arqueológicos precisos. El sumar territorios que tienen de alguna forma representaciones identificadas como similares, ha sido la tónica que mayoritariamente y de forma muchas veces irreflexiva, ha guiado la estructuración de la manifestación.

En nuestra región de estudio, norte del actual territorio uruguayo, si bien alguno de los indicadores señalados está presente, faltan aquellos considerados como de mayor valor diagnóstico, como las “*pisadas*” (Figura 6). Predominan ampliamente otro tipo de diseños, entre los que se observan círculos, líneas entrecruzadas, etc., también presentes en el modelo propuesto (Rosete 2015). De hecho en relación con buena parte de los diseños, para describir los petroglifos del norte uruguayo se podría adoptar al pie de la letra lo señalado por Schobinger y Gradin (1985:35): “*... líneas onduladas, cruces, círculos simples y concéntricos, ligados por trazos, con rayos (“soles”), rectángulos, “escaleras”, trazos rectilíneos, figuras en forma de “herradura” y gran cantidad del*

líneas sinuosas irregulares...” No faltan incluso los “... surcos “en media caña”, es decir, de uno o dos centímetros de ancho, de perfil semicircular, obtenido por medio de una acentuada frotación...” Sin embargo, faltan los “rastros de felino, de guanaco y de ñandú” o las representaciones de pisadas humanas.

Al haberse definido la manifestación a partir de la recurrencia de una pequeña parte del repertorio real de diseños y haberse cubierto en la definición de la manifestación, tan amplios territorios, escasamente contextualizados a la fecha, entendemos que debe manejarse con suma prudencia tal postulado y ahondar en el análisis regional, en las distintas cronologías y contextos socioculturales, a efectos de no sesgar las posibles interpretaciones, que al menos en nuestro caso, notoriamente se presentan como mucho más complejas, dinámicas y variadas, que el rígido esquema genéricamente adoptado y de forma acrítica extendido por medio Continente.



Figura 6. Petroglifo del Sitio Yucutujá, Departamento de Artigas.

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



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

Equipo de Trabajo: Ayudantes: Mag. Andrés Florines, Lic. Óscar Marozzi, Diana Rosete y Joanna Vigorito. Colaboradores Honorarios: Celeste Martínez, Agustina Cabrera y Ramiro Piña. <http://www.petroglifos.fhuce.edu.uy/>

Referencias bibliográficas.

- ASCHERO, C.A. 1996. ¿Adónde van esos guanacos? En: J. Gómez Otero (ed.). *Arqueología. Solo Patagonia*. Buenos Aires, Argentina: Publicación del Centro Nacional Patagónico: 153-162.
- BINFORD, L. R.1972. *An Archaeological Perspective*. New York, EEUU: Seminar Press.
- BOSCHIN, M. T. 1994. Arte rupestre patagónico: problemas no resueltos y propuestas para su discusión. *Anuario del IEHS* 9: 323-354. Tandil, Argentina: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires.



- BOSCHIN, M. T. 2009. *Tierra de hechiceros arte indígena de Patagonia Septentrional argentina*. Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
- CABRERA PÉREZ, L. 2008. Petroglifos en el Uruguay. En: Río Cuarto, Argentina: *Revista TEFROS*. www.unrc.edu.ar/publicar/tefros/revista/v6n2d08 .
- CABRERA PÉREZ, L. 2009. Investigaciones arqueológicas en sitios con ‘arte rupestre’ del departamento de Salto, Uruguay. En *XI Congreso Nacional de Arqueología Uruguaya*. Salto. Montevideo, Uruguay. (Publicación Digital).
- CABRERA PÉREZ, L. 2010. Patrimonio Cultural y Turismo: Socios o enemigos? En: Montevideo, Uruguay: *4to. Congreso Latinoamericano de Investigación Turística*.
- CABRERA PÉREZ, L. 2011. Informe Proyecto ANIIFCE-263. Petroglifos del Dpto. de Salto: investigación y diseño de un parque arqueológico. En: *Anuario de Arqueología*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación: 12-146. <http://anuarioarqueologia.fhuce.edu.uy/>:
- CABRERA PÉREZ, L. 2012. Arte Rupestre temprano en el Norte del Uruguay. En: *L'art pléistocène dans le monde. Actes du Congrès IFRAO*, Pp. 132-133 y AMS03, Article intégral sur CD. Tarascon-sur-Ariège Foix. France : 735 - 750.
- CHMYZ, I. 1966. Terminología arqueológica brasileira para a cerâmica. En Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas. Curitiba, Brasil: *Manuais de Arqueologia* n°. 1. Parte 1.
- CHMYZ, I. 1969. *Terminologia Arqueológica Brasileira para a Cerâmica*. Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas. Curitiba, Brasil: *Manuais de Arqueologia* 1, Parte 2.
- CARDEN, N. 2008. *Imágenes a través del tiempo. Arte rupestre y construcción social del paisaje en la Meseta Central de Santa Cruz*. Buenos Aires, Argentina: Sociedad Argentina de Antropología.
- CONKEY, M. y C. HASTORF,(eds.) 1993. *The Uses of Style in Archaeology*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- CONSENS, M. y P. SEDA. 1990. Fases, Estilos e Tradições na Arte Rupestre do Brasil: A incomunicabilidade científica. En: Santa Cruz do Sul. RS: *Revista do CEPA*, 17(20):33-58.



- GRADÍN, C. 1988. Caracterización de las tendencias estilísticas del arte rupestre de La Patagonia (Provincias de Río Negro, Chubut y Santa Cruz, República Argentina). En: *Boletín del Siarb*, 2: 54-67.
- GRADÍN, C. 1990. Arqueología y arte rupestre de los cazadores de la Patagonia. En J. Roberto Bárcenas (ed.) Madrid, España: *Culturas indígenas de la Patagonia*: 37-61.
- LORBLANCHET, M. y M. BAHN, (eds.) 1993. Rock Art Studies: The Post-Stylistic Era or Where Do We Go from Here? *Papers presented in Symposium A of the 2nd Aura Congress*, Cairns: Oxbow Monographs, 35.
- LASHERAS CORRUCHAGA, J. A. 2008. Jasuka Venda: Arte Rupestre en el Centro del Mundo. http://museodealtamira.mcu.es/web/docs/JASUKA_VENDA.PDF. (Consultado en junio 2013.)
- LAS HERAS, J. A.; A. P. FATÁS y F. ALEN 2011. Arte Rupestre en Paraguay: Sitios con grabados de estilo de pisadas asociados a industria lítica sobre lascas planoconvexas. *Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB)*, 25: 93-100.
- LAS HERAS, J. A.; A. P. FATÁS y F. ALEN. 2012. *El libro de piedra. Arte rupestre en el Paraguay*. Asunción, Paraguay: Ed. Fotosíntesis. S. A.
- MENGHIN, O. 1952. Las pinturas rupestres de la Patagonia. En Buenos Aires, Argentina: *Runa*, 5:5-22.
- MENGHIN, O. 1957. Estilos del arte rupestre de Patagonia. En: Buenos Aires, Argentina: *Acta Praehistorica*, 1:57-87.
- MIOTTI, L. 1991. Manifestaciones rupestres de Santa Cruz: La Localidad Arqueológica Piedra Museo. En: M.M. Podestá, M.I Hernández Llosas y S.F. Renard de Coquet (eds.), *El Arte Rupestre en la Arqueología Contemporánea*: 132-138. Buenos Aires, Argentina
- PODESTÁ, M.M.; R. S. PAUNERO y D. ROLANDI. 2005. *El Arte Rupestre de Argentina Indígena. Patagonia*. Buenos Aires, Argentina: Academia Nacional de la Historia.
- PROUS, A. 1992. *Arqueologia Brasileira*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.



- PROUS, A. 2003. An overview of Brazilian Rock Art research. En *VI Simposio Internacional de Arte Rupestre*. Jujuy, Argentina: Actas del Simposio en CD: 157 - 171.
- PROUS, A. 2007. *Arte Pré-Histórica do Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte.
- PROUS, A.; DUARTE LANNA, A. L. y LOPES DE PAULA, F. 1980. Estilística e cronologia na arte rupestre de Minas Gerais. En São Leopoldo: *Antropologia*. RS. Brasil. *Pesquisas*, 31: 121-146.
- PROUS, A. y LOPES DE PAULA, F. 1982. L'art rupestre dans lês regionsexplorees par Lund. En: *Arquivos do Museu de História Natural*, Belo Horizonte: 4/5:311-335.
- SCHOBINGER, J. y C. GRADIN. 1985. *Arte rupestre de la Argentina. Cazadores de la Patagonia y agricultores andinos*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- RECALDE, M. A. y E. E. BERBERIÁN. 2005. *El Arte Rupestre de Argentina Indígena. Centro*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Abierto Comunicaciones.
- ROSETE SIMONET, D. 1913. Técnicas de Registro de Petroglifos. Metodología aplicada al sitio CI12B01. En: *Anuario de Arqueología 2011-2012*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación: 243-274. <http://anuarioarqueologia.fhuce.edu.uy/>
- ROSETE, D. 2015. Petroglifos del Norte de Uruguay. Cuestiones sobre su clasificación. Sitio TG18C01. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano - Series Especiales N° 2* Vol. 4: 251-265.
- WILLEY, G.R. 1942. *Excavations in the Chancay Valley, Peru*. Columbia Studies in Archaeology and Ethnology. New York, EEUU: Columbia University Press.
- WILLEY, G.R. 1968 *An introduction to American archaeology*. Vol.II. New Jersey, EEUU: Southamerica. Prentice Hall.

Fecha de recepción: 25/05/2017

Fecha de aceptación: 06/11/2017