

PAISAJES RITUALES Y LABERINTOS: RELACIONES ENTRE DOS SITIOS CON GRABADOS RUPESTRES EN PIEDRA MUSEO, ARGENTINA

RITUAL LANDSCAPES AND LABYRINTHS: RELATIONSHIPS BETWEEN TWO ROCK ART SITES AT PIEDRA MUSEO, ARGENTINA

NATALIA CARDEN*

INTRODUCCIÓN

En este artículo se exploran las relaciones entre dos sitios con grabados rupestres ubicados en la localidad Piedra Museo, al noreste de la Meseta Central de Santa Cruz, asignables al Holoceno Medio/Tardío. Sobre la base de diferentes líneas de evidencias –1) forma de los motivos, 2) estructuración de los motivos en los paneles, 3) iluminación natural de los paneles, 4) relación de la iconografía rupestre con la topografía, 5) contexto arqueológico de los motivos y 6) información etnográfica– ambos sitios pueden ser entendidos como parte de un mismo sistema de significaciones complementarias, que no sólo involucra a los motivos rupestres y a su articulación con el paisaje en el que se encuentran inmersos, sino también a la temporalidad del lugar.

Palabras clave: grabados rupestres, paisajes rituales, temporalidad del paisaje, cazadores-recolectores

This article explores the relationship between two rock engraving sites in the Piedra Museo locality, northeast of the Central Plateau of Santa Cruz, Argentina, tentatively belonging to the Middle-Late Holocene. Based on different lines of evidence – 1) morphology of the motifs; 2) arrangement of the motifs on the rock art panels; 3) natural illumination of the panels; 4) relationship between the rock art iconography and the topography; 5) archaeological context of the motifs; and 6) ethnographic information – both sites can be viewed as pertaining to a single system of complementary meanings that not only involved the motifs themselves and their expression in the landscape, but also the place's temporality.

Key words: rock carvings, ritual landscapes, temporality of the landscape, hunter-gatherers

La localidad Piedra Museo está ubicada en el noreste de la Meseta Central de Santa Cruz (Argentina), en las cuencas residuales al sur del río Deseado. Dentro de este sistema de drenaje temporario, los sitios estudiados en este trabajo, Alero El Galpón (AEG-2) y Cueva Grande (CG), se localizan en el curso inferior del zanjón Rojo, cerca de su nivel de base en la Laguna Grande del Monumento Natural Bosques Petrificados (fig. 1).

Los grabados rupestres de Piedra Museo fueron inicialmente publicados en la primera mitad del siglo xx por Francisco De Aparicio (1935), y se caracterizan por la complejidad de sus formas y por el abigarramiento de las imágenes sobre los soportes. La documentación fotográfica realizada para este artículo es de alto valor, ya que algunos de los bloques con grabados han desaparecido o se encuentran destruidos debido a la acción humana. Las fotografías tomadas por De Aparicio (1935) sirvieron como base para que se reestudiaran los motivos, cuyo repertorio llevó a definirlos como un típico exponente del “Estilo de Pisadas” y a la localidad Piedra Museo como uno de los centros donde este último se había originado (Menghin 1952, 1957). Algunas de las imágenes publicadas generaron controversia en su interpretación debido a su similitud con huellas de caballos sin herradura. Como la cronología asignada al

* Natalia Carden, Departamento de Arqueología, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata – CONICET, Museo de Ciencias Naturales, Paseo del Bosque s/n, email: nataliacarden@yahoo.com

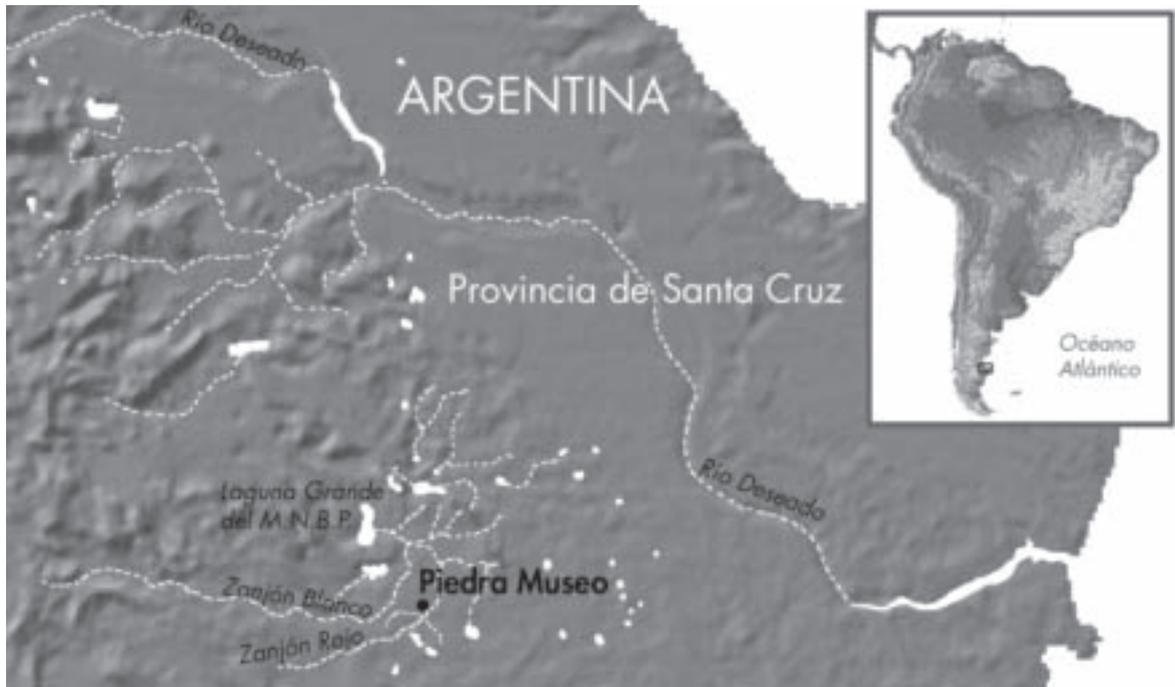


Figura 1. Localidad Piedra Museo en la Meseta Central de Santa Cruz.
 Figure 1. Piedra Museo locality, Meseta Central de Santa Cruz.

Estilo de Pisadas era anterior a la llegada del caballo introducido (*Equus caballus*) a América, la interpretación realizada por De Aparicio (1935) perdía sentido. Tal fue el argumento de Menghin (1957), quien sostuvo que dichas imágenes representaban figuras laberínticas cuyo origen debía remontarse al Viejo Mundo, y que reflejaban la influencia del ideario de culturas agrícolas en la Patagonia. La vinculación formal del motivo con laberintos fue sostenida por otros investigadores (Aschero 1973; Casamiquela 1981; Schobinger & Gradin 1985; Schuster 1988).

Al considerar la observación realizada por De Aparicio (1935) acerca de la similitud entre los motivos rupestres y las huellas de caballo sin herradura, es necesario tener en cuenta que la misma se efectuó dentro de un contexto académico en el cual la coexistencia de los seres humanos con la fauna pleistocénica era fuertemente discutida. A tal razón se debe la asociación de los motivos con el caballo introducido y no con el fósil. Además, es importante destacar que la discusión a esta interpretación original se basó en uno de los motivos fotografiados por De Aparicio (1935: lám. xxxi b) hasta que la localidad volvió a ser investigada hacia fines de la década de 1980. En este contexto, Miotti (1991) observó que la piedra con la figura laberíntica ya no se

encontraba en el sitio, mientras que en el bloque que aún permanecía allí podía observarse un conjunto de motivos cuya similitud con huellas de caballo sin herradura era aún más notable que la de la figura en cuestión. De este modo, la autora propuso una explicación alternativa, al vincular dichos motivos con las primeras ocupaciones del sitio, que se remontaban a la transición Pleistoceno/Holoceno, donde se habían recuperado restos de fauna extinguida, incluyendo al caballo fósil (*Hippidion saldiasi*) en asociación con otros indicadores de ocupaciones tempranas como el fragmento de una punta "cola de pez".

En el marco de estos antecedentes, el objetivo del presente trabajo es integrar el estudio del arte rupestre de Piedra Museo a la información generada a partir de las excavaciones en la localidad (Miotti 1996; Miotti et al. 1999; Miotti & Salemme 2005). Con este propósito, no sólo se analiza la forma de los motivos rupestres, sino también su articulación en los paneles, su emplazamiento y su relación con recursos naturales (Aschero 1988) como la luz del sol, la microtopografía de los soportes, las características ecológicas y la topografía del lugar. Se enfatizan las relaciones entre los grabados rupestres de los sitios AEG-2 y CG, entre los cuales se observan similitudes y diferencias.

ALGUNAS CONSIDERACIONES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS

Todo estudio que pretenda abordar la significación de las imágenes rupestres debe tener en cuenta que este tipo de manifestaciones se encuentran profundamente enraizadas en el paisaje e íntimamente conectadas con el mismo, aspecto que en cierto modo define la naturaleza del arte rupestre (Schobinger & Gradin 1985: 7). En este sentido, muchos son los estudios que han enfatizado el contexto de las imágenes para abordar su significación, incluyendo su localización espacial y los restos culturales con los que se encuentran asociadas (Laming-Emperaire 1962; Conkey 1984; Aschero 1988; Bradley 2000). De este modo, la topografía de los sitios con arte rupestre, los accidentes naturales de los soportes rocosos y las condiciones de iluminación natural han sido considerados fundamentales en la definición de lo estilístico (Laming-Emperaire 1962) y como recursos naturales que definen el campo visual de los motivos y sus encuadres, o forman parte de los motivos mismos (Aschero 1988). A partir de estas ideas, se hace manifiesto el vínculo estrecho entre el contexto y el contenido del arte rupestre. Al respecto, se ha propuesto que la asociación contextual sitio/panel/motivo concreta el poder y el significado de las imágenes iconográficas, ya que, por un lado, la forma y la significación de las imágenes dependen de las características naturales y de los significados culturales asignados a los soportes y sitios utilizados y, por otro, los lugares marcados con arte rupestre cobran significación por el tipo de imágenes diseñadas y su organización espacial dentro de los soportes (Whitley 1998). Estas ideas resaltan el rol activo de los paneles y los lugares en la conformación de los significados, de modo que con respecto a las manifestaciones rupestres, podría sostenerse que “[...] no son imágenes colocadas *sobre* la superficie rocosa, sino experiencias del mundo espiritual extraídas *detrás* de las rocas” (Ouzman 1998: 36; traducción de la autora y énfasis de Ouzman).

En relación con estas ideas, el concepto de paisaje adquiere distintas connotaciones que permiten entenderlo, en parte, como la materialización de la construcción simbólica del entorno (Daniels & Cosgrove 1998; Criado Boado 1999) y, por consiguiente, a los “lugares” como centros de significación humana (Tilley 1994). Sin embargo, un paisaje no es sólo el resultado de los significados que le adjudica la gente, sino más bien el producto del acto de “habitar el mundo”, a través del cual los seres humanos integran el paisaje que al mismo tiempo se convierte en parte de ellos (Ingold 1993). Este hecho le otorga una dimensión temporal, ya que el mismo

acto de habitar el mundo implica el paso del tiempo a través del proceso de vida humana en relación con la formación de los lugares habitados (Ingold 1993).

A partir de estas últimas perspectivas se han abierto líneas de investigación orientadas a la búsqueda de la dimensión sagrada del paisaje, en las cuales el arte rupestre ha sido considerado un indicador importante. Si bien los estudios enfocados a tal propósito son múltiples (véase p.e., Taçon 1999; Parcero Oubiña et al. 1998; Bradley 2000; Arsenault 2004; Taçon & Ouzman 2004, entre otros), existen pocos casos donde se formule de manera explícita qué es lo que se entiende por paisaje sagrado; aunque en varios trabajos es posible constatar que dicho concepto se equipara con el de paisaje ritual (Díaz Andreu 2001; Frchetti & Chippindale 2001) o se asocia con la geografía sagrada de una determinada tradición religiosa (Arsenault 2004).¹ Asimismo, existen contribuciones que oponen lo ritual a lo secular o mundano (Lenssen-Erz 2004), mientras que otras propuestas han enfatizado la permeabilidad de lo sagrado en lo cotidiano a través del arte rupestre; por ejemplo, a partir de que éste codifica información mitológica y simultáneamente señala la localización de recursos importantes para la subsistencia humana o a través de su colocalización con los espacios domésticos (Berenguer & Martínez 1989; Bradley et al. 1994; Aschero 1996; Flood 2004). Reconociendo la importancia de estas ideas, Díaz Andreu (2001: 161) plantea que la asimilación de lo secular a lo sagrado puede resultar tan problemática como la oposición dicotómica de ambos términos, cuya relación puede ser conflictiva. Por tal razón, la autora introduce el concepto de *profundidad ritual*, que permite evaluar el grado de sacralidad versus el grado de secularidad que un determinado lugar posee, ya que dicha carga ritual puede estar heterogéneamente distribuida en el paisaje y, además, no está fija en un sistema de creencias sino que depende de quienes la experimentan, por lo cual la profundidad ritual está estrechamente ligada a las identidades de los actores sociales involucrados en la producción del arte rupestre y representados en el mismo. Aunque Díaz Andreu (2001) no explicita su metodología para explorar la profundidad ritual del paisaje, a partir de su análisis de una serie de sitios con arte rupestre en Villar del Humo (España) se desprende que algunos de los indicadores que utiliza para abordar el tema son la facilidad/dificultad de acceso a los sitios, el emplazamiento de los paneles con arte, la visibilidad de los mismos y la estandarización/singularidad de los motivos rupestres.

En este artículo se entiende por ritual a “[...] un sistema codificado de prácticas bajo ciertas condiciones de lugar y de tiempo, que tienen un sentido vivido

y un valor simbólico para sus actores y sus testigos, implicando la puesta en juego del cuerpo y cierta relación con lo sagrado” (Maisonneuve 2005: 12). En base a estas consideraciones, las conductas rituales se distinguen de las costumbres, rutinas o hábitos, porque se refieren a ciertos valores que si bien pueden ser discutidos, poseen mucha fuerza (Maisonneuve 2005). Los rituales pueden ser colectivos o individuales, pero siempre están formalizados y sujetos a reglas precisas marcadas por la repetición (Conkey 1985; Schechner 1994; Maisonneuve 2005; Politis et al. 2007). Por lo tanto, este tipo de conductas pueden caracterizarse por su tradicionalismo y su falta de variación para lograr que una serie de actividades parezcan idénticas o consistentes con otras precedentes y, de este modo, adquirir eficacia simbólica para controlar el espacio y el tiempo (Schechner 1994; Insoll 2004; Maisonneuve 2005).

Teniendo en cuenta que los rituales son simultáneamente sociales y visuales (Conkey 1985), el arte rupestre se convierte en un indicador importante para contrastar dichas prácticas en el registro arqueológico. Por lo tanto, con el objetivo de indagar acerca de la profundidad de la dimensión ritual en los sitios de Piedra Museo, el enfoque metodológico de este trabajo es contextual e incluye diferentes líneas de análisis (Hodder 1988; Morphy 1989) a considerar: 1) la identificación de los motivos y su cuantificación (Gradin 1978; Magariños de Morentin 2002); 2) el estudio sintáctico de las composiciones a través de la evaluación de la articulación de los motivos en los paneles (Llamazares 1987; Magariños de Morentin 2002); 3) el estudio de la incidencia de la luz solar sobre los paneles; 4) la relación de la iconografía rupestre con la topografía y la ecología de Piedra Museo; 5) la evaluación de algunos datos etnográficos acerca del contenido simbólico de motivos formalmente comparables a las figuras más complejas de Piedra Museo, no como análogos directos sino como una línea adicional donde se puede observar la estructura semántica de estos símbolos en otros contextos culturales, y 6) la inserción de los puntos anteriores en el sistema cultural más amplio de los grupos cazadores-recolectores que ocuparon el lugar, a través de la relación de las imágenes y sus emplazamientos con los datos obtenidos en las excavaciones arqueológicas y las recolecciones superficiales.

Considerando la alta variabilidad de las imágenes en Piedra Museo, se analizará comparativamente una muestra de cuatro bloques con grabados (uno en AEG-2 y tres en CG) que fueron seleccionados sobre la base de algunas semejanzas observadas en las asociaciones de los motivos y en las composiciones.

INFORMACIÓN ARQUEOLÓGICA: LA LOCALIDAD PIEDRA MUSEO

Los sitios analizados, AEG-2 y CG, se emplazan en un mismo afloramiento rocoso (fig. 2) que constituye el relicto de las sedimentitas marinas depositadas durante el Período Terciario (Eoceno), formación denominada Puesto del Museo (Panza 2001). Este afloramiento está ubicado en un bajo, a 150 msnm, y los sitios en cuestión están en relación de cercanía a una serie de aguadas y a un extenso salitral que durante el Pleistoceno funcionó como una laguna (Miotti et al. 1999). La existencia de una construcción de adobe en este lugar, que fue utilizada como un puesto de la *estancia* San Miguel (establecimiento rural) hacia la década de 1950, se debe a la disponibilidad de agua potable, que constituye un recurso crítico en la región debido a su distribución heterogénea. En el techo del afloramiento, dos pilastras de rocas señalan la ubicación del puesto y de las aguadas. Este tipo de mojones son frecuentemente utilizados por los habitantes de la zona para facilitar su movilidad.

La presencia de agua en Piedra Museo convierte al lugar en un importante atractor de animales que lo utilizan como bebedero. En este sentido, es posible observar una notable diversidad de mamíferos y aves que lo frecuentan, tales como guanacos (*Lama guanicoe*), choiques (*Pterocnemia pennata*), zorros (*Pseudalopex grisaeus*), cauquenes (*Chloephaga* sp.), distintas especies de anátidos, además de pequeños mamíferos como el piche (*Zaedyus pichyi*), los zorrinos (*Conepatus humboldtii*) y los roedores (*Ctenomys* sp.), así como también lechuzas (Strigiformes) y aves falconiformes, entre las cuales se incluyen los halcones (familia Falconidae) y las águilas (familia Accipitridae). En ocasiones más puntuales se han podido divisar carnívoros grandes como el zorro colorado (*Pseudalopex culpaeus*) y el puma (*Felis concolor*).

Desde el techo del afloramiento donde se encuentran los aleros, es posible visualizar grandes distancias a la redonda, hecho por el cual el lugar fue interpretado como estratégico para acechar y atrapar animales (Miotti 1996). Las evidencias arqueológicas provenientes de los primeros niveles de ocupación del sitio Alero El Puesto (AEP-1) –(unidades estratigráficas 4/5 y 6), contiguo a AEG-2, con fechados entre ca. 13000 y 9000 años AP– permitieron confirmar que el lugar funcionó recurrentemente como un *locus* de matanza y procesamiento primario de animales (Miotti 1996; Miotti et al. 1999; Miotti & Salemme 2005). Los restos óseos recuperados en estas unidades corresponden a mamíferos típicamente pleistocénicos como *Hippidion saldiasi* (caballo fósil), *Myloodon* sp., y *Lama gracilis*;

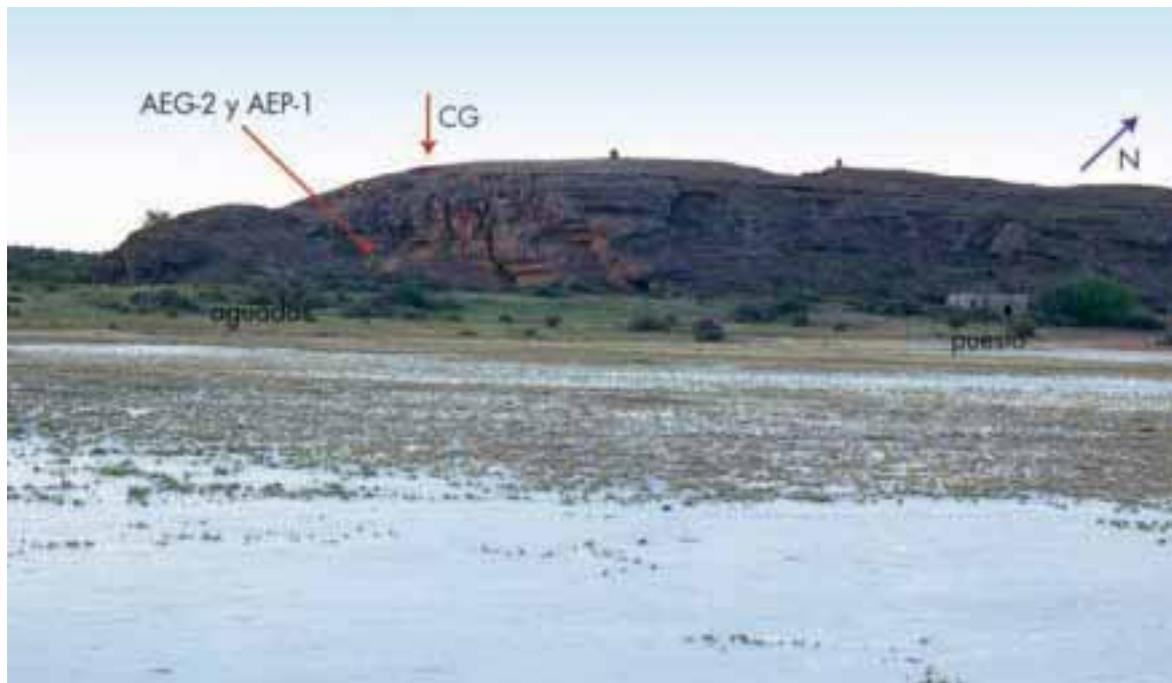


Figura 2. Vista del afloramiento de Piedra Museo desde la paleolaguna. Sobre el techo del afloramiento destacan dos pilastras que indican la localización del puesto actual.

Figure 2. View of the Piedra Museo outcropping from the paleolagoon. Two piles of rocks can be observed on top of the outcrop, indicating the location of a present-day human settlement.

así como también al guanaco (*Lama guanicoe*) y a una pequeña proporción de aves de tamaño grande (*Rhea* sp. y *Pterocnemia pennata*) y mediano (falconiformes y cauquenes). Entre los artefactos líticos destacan dos fragmentos de puntas cola de pez, elaboradas en sílice y en calcedonia (Miotti 1996; Miotti et al. 1999; Cattáneo 2002).

De acuerdo con los estudios de las densidades y la diversidad de los conjuntos líticos provenientes de las unidades superiores (unidad estratigráfica 2), se propuso que durante el Holoceno Medio, con fechados de *ca.* 7500 AP, el sitio fue ocupado con propósitos residenciales (Cattáneo 2002; Miotti & Salemme 2005).

En comparación con la información proveniente de las primeras ocupaciones del sitio, los datos acerca de las ocupaciones tardías son muy fragmentarios. Los restos artefactuales de la unidad estratigráfica 1, que no posee fechados radiocarbónicos, son escasos y están asociados a materiales históricos. Sin embargo, a menos de 2 km de Piedra Museo, al sur de la paleolaguna, se han localizado sitios a cielo abierto con importantes concentraciones de artefactos en superficie, que fueron interpretados como campamentos base y vinculados con el Holoceno Tardío (Miotti 2006). En este contexto, es difícil descartar que los abrigo de Piedra Museo, en el

borde norte de la laguna, hayan sido utilizados por los grupos que habitaron dichos campamentos.

ANÁLISIS: EL ARTE RUPESTRE DE PIEDRA MUSEO

Aunque por razones de espacio en este artículo sólo se analizan los grabados rupestres, en esta localidad también se documentaron pinturas en el interior de los abrigo, principalmente manos negativas y algunas líneas de puntos que se encuentran en un estado de preservación muy malo. Quizás a este factor se deba que la cantidad y la densidad de las pinturas sean muy bajas en comparación con la importante concentración de grabados que también se encuentran en el interior de los abrigo, sobre la superficie horizontal de grandes bloques derrumbados.

La roca soporte de los grabados, que es de origen sedimentario proveniente de un ambiente marino, es porosa y friable, con partes más compactas constituidas por pequeñas escamas de conchillas mezcladas con arenas y arcillas (De Aparicio 1935; Panza 2001). La consistencia de esta roca y su baja dureza ofrecieron poca resistencia ante los impactos para realizar los gra-

bados, razón por la cual los surcos que se observan son bastante profundos, aunque se han alisado debido a los efectos de la erosión eólica, como se puede observar a partir de la pátina que los cubre, que ha contribuido a redondear los bordes y a homogeneizar los motivos con los soportes. Al ofrecer escasa resistencia ante los impactos extractivos, estos soportes adquieren una alta plasticidad que se refleja en la variedad de las técnicas detectadas, entre las que destacan el picado, la incisión y la horadación, aunque estas tres también pueden aparecer combinadas en un mismo motivo.

Los dos sitios con grabados se encuentran en el mismo afloramiento, a menos de 200 m de distancia entre sí, con orientaciones opuestas: AEG-2 hacia el sudeste y CG hacia el noroeste. Como consecuencia de esta disposición en el espacio, se pueden observar relaciones opuestas en la iluminación natural de ambos sitios. Mientras que AEG-2 sólo recibe la luz directa del sol durante las primeras horas de la mañana, CG recién se encuentra completamente iluminado bien avanzada la tarde.² Debido a la incidencia de la luz del sol sobre los grabados, los surcos parecen más profundos, aspecto que les otorga un mayor contraste con la roca de los soportes, que a su vez adquiere una apariencia más voluminosa. Este efecto es más acentuado en CG, ya que en este sitio los surcos de los grabados son más profundos, en ocasiones porque se realizaron sobre la superficie irregular de rocas con ondulaciones y concavidades naturales. El efecto de la luz sobre los motivos no necesariamente facilita su visualización, sino que destaca los contrastes entre los relieves positivos y negativos (fig. 3).

Las asociaciones entre los bloques grabados y los niveles arqueológicos son muy escasas para permitir asignaciones temporales con certeza. Sin embargo, es posible estimar que su cronología de ejecución podría remontarse hacia fines del Holoceno Medio o principios del Holoceno Tardío. Este argumento se basa en el hecho de que uno de los extremos del bloque grande del sitio AEG-2 apoya sobre la unidad estratigráfica 1. Como los fechados de la unidad 2 corresponden al Holoceno Medio, *ca.* 7500 AP, se estima que el desprendimiento del bloque y la consiguiente ejecución de los motivos fueron posteriores a esta fecha (Miotti & Carden 2007). Hacia el fondo del sitio CG se observa un importante talud rocoso y, además, el sedimento es muy escaso, razón por la cual no resulta posible establecer vinculaciones temporales como la efectuada para el bloque con grabados del sitio AEG-2. Si bien los patrones de emplazamiento de los motivos, la estructura de las composiciones y las técnicas de ejecución de los grabados de CG son semejantes a los de AEG-2, por el momento

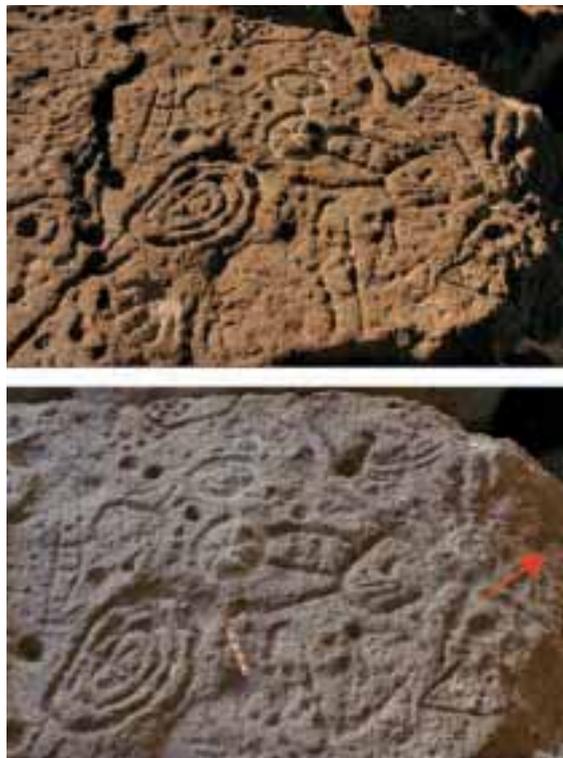


Figura 3. Porción del bloque 2 de CG a la luz de la mañana (inferior) y a la luz del atardecer (superior).
Figure 3. Section of Block N° 2 at CG, both in morning (lower) and in afternoon sunlight (upper).

no se dispone de argumentos ciertos para proponer que ambos sitios sean necesariamente coetáneos.

Aunque en algunos casos es posible defender la existencia de composiciones a partir de la articulación de los motivos en los soportes, la densidad de las manifestaciones rupestres muestra una situación compleja que incluye la posibilidad de algunos eventos de ejecución simultáneos pero también señala fuertemente una potencial diacronía en la producción de las imágenes, sobre todo si se entiende que el arte rupestre es potencialmente *aditivo*, es decir, “[...] las representaciones expuestas en un soporte pueden ser utilizadas (recicladas), con o sin modificaciones, para integrar otros conjuntos” (Aschero 1996: 153). Por lo tanto, la totalidad de los grabados que se observan en la actualidad podría ser el producto de sucesivos eventos de retorno a los sitios en circuitos de movilidad programados por los grupos cazadores recolectores (Aschero 1996). Si bien no se puede precisar la extensión temporal de estos eventos, sí es posible sostener que las semejanzas en las técnicas utilizadas en los patrones de construcción de los motivos, en las asociaciones temáticas y en las composiciones manifiestan una cierta continuidad de códigos de representación visual compartidos en el tiempo.

1. Sitio Alero El Galpón (AEG-2)

1.1. Identificación de motivos

En el interior de este alero se destaca la presencia de un bloque con grabados que mide 2,3 x 1,2 m, sin incluir uno de sus extremos que fue intencionalmente destruido (fig. 4). Parte de este abrigo rocoso fue convertido en un recinto a partir de la construcción de dos paredes de piedras y adobes, utilizando parte del bloque grande como base, y dejando una abertura a modo de entrada (fig. 4). Según informaron los habitantes de la zona, este recinto fue utilizado como un galpón por uno de los puesteros de la estancia durante la década de 1950, hecho por el cual el sitio recibió su denominación. Aunque el único bloque que se observa actualmente en el alero es el recientemente aludido, como ya se señaló, durante la década de 1930 se registraron otras dos rocas grabadas de menor tamaño. Aunque ya no se encuentran en el sitio, una de ellas fue documentada fotográficamente y puede observarse en la publicación de De Aparicio (1935: lám. xxxi b).

Sobresale la alta proporción de motivos figurativos presentes en el AEG-2, que corresponden en su totalidad a pisadas animales (Tabla 1).

Tabla 1. Frecuencias de grabados rupestres en AEG-2.
Table 1. Frequency of rock art engraving motifs at AEG-2.

Motivos	Frecuencias	Proporciones
Circulares	8	10%
Curvilíneos	3	3%
Rectilíneos	14	17%
Total Abstractos	25	30%
Rastros de ave	26	31%
Pisadas de caballo	3	4%
Rastros de guanaco	23	27%
Rastros de felino	7	8%
Total Figurativos	59	70%
Total AEG-2	84	100%

1.2. Las composiciones: articulación de los motivos en el bloque grande

La densidad de los motivos en este panel es alta y por esta razón es difícil observar una estructura entre los mismos. Además, la conservación diferencial de los distintos motivos, junto con algunas superposiciones detectadas, permiten inferir que la totalidad de las imágenes que se observan en la actualidad en el bloque corresponden a distintos eventos de ejecución. Sin embargo, se encontraron algunos patrones en la articulación de determinados motivos, que ameritan describirlos con

detalle. Actualmente, la lectura del bloque es más fácil de realizar observando los motivos desde el exterior hacia el interior del abrigo, ya que el espacio al fondo es pequeño porque se encuentra colmatado de sedimentos y, además, porque la presencia de la pared –construida utilizando parte del mismo bloque como base– impide la circulación completa alrededor de este último. Sin embargo, en el pasado, cuando la pared no existía y el interior del alero no se encontraba tan cubierto por los sedimentos, la observación del bloque pudo haber sido más libre y menos limitada que en la actualidad.

La alta proporción de imágenes figurativas en el bloque grande apunta hacia una temática que, al menos en cuanto a lo denotado, está íntimamente relacionada con el mundo animal. Este panel se encuentra dividido en dos mitades (una orientada hacia el interior del alero y otra hacia el exterior) por una línea grabada que lo recorre longitudinalmente en casi toda su extensión (fig. 5). En la mitad del bloque que se encuentra hacia el interior del alero se destacan por su tamaño tres pisadas de aves con sus vértices orientados hacia el borde interior del bloque. Estos motivos son formalmente similares y fueron realizados con la misma técnica (por picado y por horadación en el vértice). En cuanto al resto de las pisadas de aves –si bien son de menor tamaño y variables en sus formas– si se considera su direccionalidad es posible observar, como en el caso de las pisadas más grandes, una orientación espacial de la mayor parte de las mismas hacia la línea divisoria.

Otros motivos que presentan una cierta estructura son dos rastrilladas de guanacos que describen un sentido oblicuo entre el borde interior del bloque y el centro del mismo, donde se destaca un conjunto de motivos circulares (fig. 5), algunos de los cuales fueron interpretados como representaciones naturalistas de pisadas de caballos debido a su semejanza con las huellas sin herradura dejadas por estos animales (De Aparicio 1935; Miotti 1991; Miotti & Carden 2007; Carden 2007). A pesar de que no es posible establecer una direccionalidad en las rastrilladas de guanacos, ya que el diseño de los motivos no es lo suficientemente naturalista como para determinar el sentido de la marcha en base a la forma de cada pisada individual, es importante destacar que las mismas se disponen en la mitad interior del bloque de manera bastante simétrica. Si bien en este calco no se observan claramente debido al estado avanzado de la erosión, en el calco realizado por Miotti (1991: fig. 2c) y parcialmente en una de las fotografías publicadas por De Aparicio (1935: lám. xxx) se documentaron dos rastrilladas de ungulados en la mitad externa del bloque, con un sentido ligeramente oblicuo entre el borde externo y la línea divisoria. Ambas rastrilladas, que apenas se observan en la actualidad, podrían estar complementando al par de la mitad opuesta.



Figura 4. Bloque grande con grabados en AEG-2. Uno de sus extremos fue utilizado como parte del muro, mientras que el otro extremo ha sido intencionalmente impactado.

Figure 4. Large engraved block at AEG-2. One of its extremes has been used as part of a wall; the other exhibits intentional impacts.



Figura 5. Calco de los grabados rupestres del bloque grande de AEG-2. Los trazos en rojo representan graffitis modernos.

Figure 5. Tracing of the rock carvings on the large block at AEG-2. The red lines represent modern-day graffiti.

2. Sitio Cueva Grande (CG)

2.1. Identificación de motivos

Este abrigo posee 16 m de boca por 8 m de profundidad y, como ya se mencionó, su orientación hacia el noroeste es opuesta a la del sitio AEG-2 (sudeste). En su interior se documentaron 13 bloques con motivos

grabados sobre sus superficies horizontales y, en algunos casos, sobre sus flancos (fig. 6). No se han realizado excavaciones ni sondeos en el sitio, ya que presenta escaso sedimento.

El sentido de la visualización de los conjuntos grabados de cada bloque no está pautado, ya que es posible circular alrededor de los mismos y observarlos desde diferentes ángulos. Por lo tanto, la lectura de cada conjunto se realizó considerando algunos motivos como ejes principales, por ejemplo, las líneas divisorias de paneles o los motivos de alta complejidad ubicados en el centro de los bloques. En el caso de los conjuntos más complejos, se analizó la distribución de los motivos en torno a estos ejes.

Cueva Grande se destaca por la alta cantidad y variabilidad de motivos grabados que se concentran en su espacio interior. En este caso, las proporciones de los motivos abstractos y figurativos son inversas a las registradas en los grabados de AEG-2 (véase Tabla 2).

Si se consideran todas las categorías de motivos, su distribución es bastante homogénea, predominando los circulares, seguidos casi en las mismas proporciones por las pisadas de animales y luego por los motivos rectilíneos

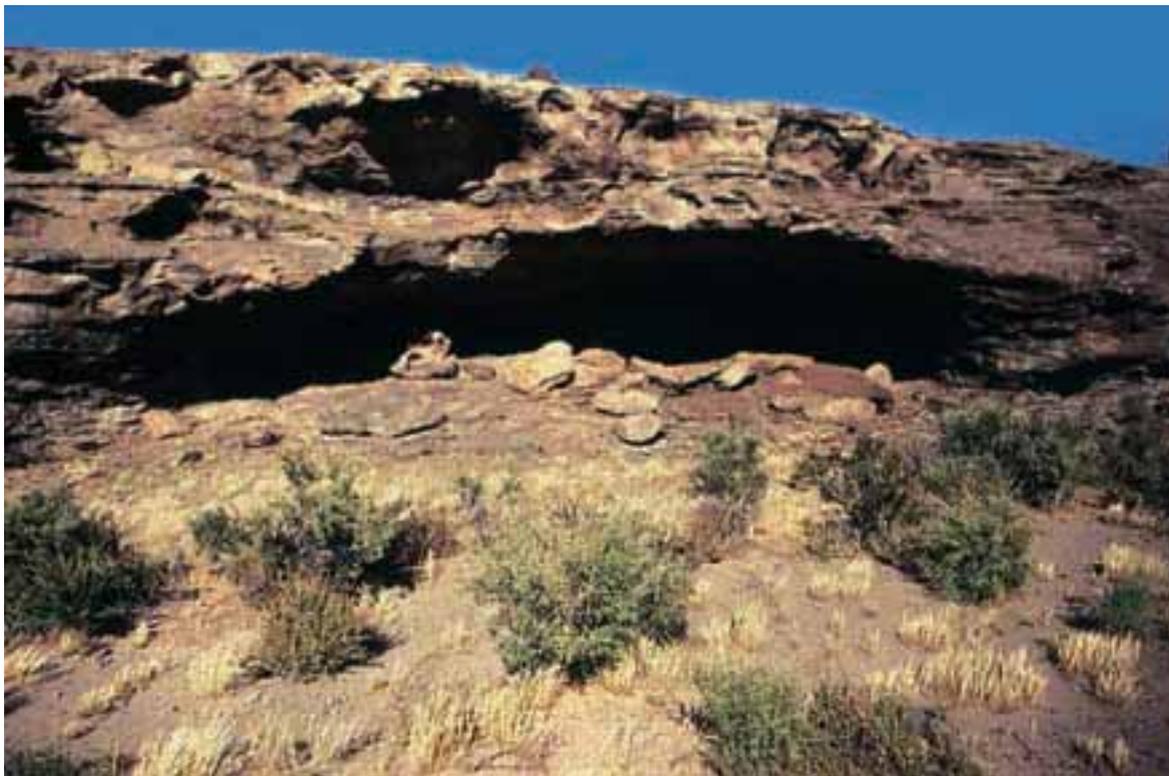


Figura 6. Vista del sitio Cueva Grande a la tarde. Los grabados se encuentran sobre la superficie de los grandes bloques.
 Figure 6. View of Cueva Grande in the afternoon. The rock engravings are on the surface of the large blocks.

y curvilíneos. Los rastros humanos, los motivos puntiformes y los motivos combinados (curvilíneos + rectilíneos) abarcan proporciones muy pequeñas (Tabla 2).

Tabla 2. Frecuencias de grabados rupestres en Cueva Grande. Las frecuencias corresponden a la sumatoria de motivos de los distintos bloques.

Table 2. Frequency of rock art engraving motifs at Cueva Grande. Each figure reflects a given motif's total amount on the various blocks.

Motivos	Frecuencias	Proporciones
Circulares	66	30%
Curvilíneos	38	16%
Rectilíneos	45	19%
Combinados	7	3%
Puntiformes	5	2%
Total Abstractos	161	70%
Manos	2	1%
Pies	6	3%
Rastros de ave	46	19%
Rastros de felino	16	7%
Total Figurativos	70	30%
Total CG	231	100%

2.2. Las composiciones: articulación de los motivos en los paneles

Se encontró una serie de semejanzas entre los bloques grabados de CG, que permitió vincularlos. Estas similitudes no sólo involucran a las formas de los motivos, sino también a las técnicas utilizadas y al aprovechamiento de la microtopografía para lograr tales formas. En este sentido, algunos motivos rupestres muestran que en CG hubo una preocupación por realzar los volúmenes a partir del trazado de surcos en torno a las protuberancias de las rocas y una intención de ahondar las profundidades utilizando la presencia de concavidades naturales. El contraste entre los soportes y los surcos es favorecido por la plasticidad de la roca. Estos ejemplos muestran que los paneles no funcionaron como superficies neutras sobre las cuales se adjuntaron los motivos, sino que el rol que tuvieron en la conformación de las imágenes, en conjunto con otras condiciones naturales tales como la luz del sol, fue activo (Whitley 1998).

Los bloques más complejos de CG, que además concentran la mayor cantidad de motivos, son comparables en cuanto a su estructura, ya que en todos se

observan ejes constituidos por las figuras más complejas o por líneas divisorias. A su vez, estas características los hacen comparables al bloque grande de AEG-2. Entre los ejemplos más notables se analizan los bloques 1, 2 y 4.

El bloque 1 (fig. 7) presenta una línea que lo divide en dos mitades, en las cuales se distribuyen motivos circulares y curvilíneos, además de rastros animales y humanos. Entre estos últimos, llama la atención la asociación espacial entre las pisadas de felinos y los pies. Este hecho lo asemeja al bloque grande de AEG-2, no sólo por la presencia de la línea divisoria, sino porque a ambos lados de la misma se puede observar una alta cantidad de motivos figurativos.³

En el bloque 2 (fig. 8) destaca una figura en espiral sobre la cual se superpone una línea que la divide transversalmente en dos mitades. A partir de uno de los



Figura 7. Bloque 1 de CG. Calcado de fotografía tomada por De Aparicio (1935: lám. xxxiii). Sin escala.
Figure 7. Block 1 at CG. Tracing of a photograph by De Aparicio (1935: plate xxxiii). No scale.



Figura 8. Calco del bloque 2 de CG. El color gris indica el relieve natural de la roca.
Figure 8. Tracing of Block N° 2 at CG. Gray color indicates the rock's natural relief.

bordes de la espiral se prolonga una línea que alcanza el borde del bloque. A su vez, esta línea se conecta con el motivo de un pie. El motivo en espiral se conecta a través de líneas con figuras circulares complejas; en realidad, la composición del conjunto y la conexión entre los distintos motivos son notables. Si bien no es posible afirmar con certeza que fueron realizados sincrónicamente, sí se puede sostener que hubo una preocupación por mantener una continuidad espacial entre los mismos. Considerando a la figura en espiral y a su prolongación lineal como un eje central en el bloque, se puede observar que algunos motivos se distribuyen como pares a ambos lados de la misma, aunque esta oposición no llega a constituir una verdadera reflexión simétrica. Tal es el caso de los dos motivos en "U" alargada que se ubican a cada lado de la espiral y de las dos manos que se sitúan a cada lado de la línea que se prolonga a partir del borde de la misma. Aunque no en la misma cantidad, a ambos lados de esta línea divisoria también se distribuyen pisadas de felinos, que están asociadas por proximidad a los rastros humanos, como en el caso del bloque 1.

El bloque 4 (fig. 9) se destaca por el abigarramiento que presentan las imágenes, gran parte de las cuales son líneas curvas que configuran formas muy complejas. Entre los motivos, ocupando una posición central en el bloque, se destaca una figura curvilínea de forma sub-circular abierta (fig. 10), a partir de cuyo borde externo se prolonga una línea desde la superficie horizontal del bloque hacia su flanco inclinado. Aunque esta figura no fue realizada mediante un trazo continuo, su forma externa se asemeja a la que presentan algunos laberintos atípicos, tales como fueron definidos por Aschero (1973).⁴ Se podría afirmar que el bloque 4, ubicado en el centro-interior del abrigo, es el más complejo del sitio,



Figura 9. Calco del bloque 4 de CG. La línea punteada divide al bloque en un plano horizontal y otro vertical.
Figure 9. Tracing of Block N° 4 at CG. The intermittent line divides the block into two planes: horizontal and vertical.



Figura 10. Detalle del motivo laberíntico del bloque 4, ubicado en posición central. Obsérvese el contraste entre los surcos y el soporte. Los surcos fueron pintados de blanco con posterioridad a la documentación realizada por De Aparicio (1935).
Figure 10. Detail of Block N° 4's labyrinth motif, located in the center. Note the contrast between the grooves and the surface of the rock. The grooves have been painted in white after De Aparicio's (1935) documentation.

no sólo por el diseño de los motivos (especialmente el laberíntico) y el abigarramiento de las imágenes, sino por el aprovechamiento de los diferentes planos de la roca y el relieve tan prominente de algunos motivos como consecuencia del marcado contraste entre fondo y figura.

En cuanto a las asociaciones entre las imágenes, llama la atención el vínculo estrecho que se repite en estos tres bloques entre las pisadas de felinos, las figuras geométricas más complejas y los rastros humanos (véanse figs. 7, 8 y 9). Es importante destacar que la mayor parte de las pisadas de felinos no presenta los cuatro dedos que corresponden a la huella natural de estos animales. El tratamiento “no naturalista” de las pisadas de felinos se opone al tratamiento naturalista de los rastros humanos con los cuales se vinculan estrechamente. Dado que los felinos y los humanos comparten su posición en la cadena trófica como depredadores y cazadores, es probable que esta diferencia tenga relación con la importancia simbólica y metafórica de los felinos grandes en la cosmología de los grupos cazadores recolectores (Politis & Saunders 2002; Carden 2007).

DISCUSIÓN

Tal como fue expresado al inicio del trabajo, el propósito es integrar el arte rupestre con el resto de la información arqueológica y explorar la dimensión ritual de los sitios con grabados. Por tal razón, la discusión parte de tres líneas analíticas: 1) las semejanzas y diferencias entre ambos sitios en relación con la presencia-ausencia de motivos, con la articulación de los mismos en los paneles y con la incidencia de la luz solar sobre los grabados, 2) la evaluación de algunos datos etnográficos acerca del contenido simbólico de los motivos más complejos y 3) la relación de los últimos dos puntos con el sistema cultural más amplio de los grupos cazadores-recolectores que ocuparon el lugar.

1. Semejanzas y diferencias entre AEG-2 y CG

Entre los grabados de los sitios AEG-2 y CG se encontró una serie de semejanzas que permitió relacionarlos. Éstas conciernen principalmente al uso de la

superficie de grandes bloques para realizar los motivos, a las técnicas empleadas, a las formas de los motivos, a la organización espacial de los motivos en los paneles y a la posibilidad de circulación libre alrededor de dichos paneles. Con respecto a este último punto, si bien los bloques analizados pueden ser observados desde distintos ángulos, todos presentan ejes que ocupan una posición central y que están constituidos por líneas divisorias que abarcan el largo de un bloque (bloque grande de AEG-2 y bloque 1 de CG), o por motivos circulares complejos con prolongaciones lineales a partir de sus bordes (bloques 2 y 4 de CG). Ambas líneas divisorias están cortadas por líneas en “V” y coinciden con la presencia de una alta cantidad de motivos figurativos en los paneles respectivos (figs. 5 y 7). En cuanto a los motivos circulares complejos, aunque en el bloque 4 no se observan las relaciones de simetría presentes en torno a la espiral del bloque 2, la posición destacada y central que ocupa esta figura en dos planos diferentes también permite caracterizarla como un eje.

Si se retoman en este punto algunas de las características que definen a las prácticas rituales, como el formalismo marcado por la repetición de determinadas acciones, las semejanzas mencionadas anteriormente entre los grabados analizados señalan la existencia de patrones que se reflejan en la recurrencia de algunas imágenes de ciertas articulaciones entre los motivos y de sus emplazamientos en los bloques. Esta disposición en cierto modo estructurada y recurrente de los motivos podría ser interpretada como una consecuencia material de la repetición de acciones pautadas (Conkey 1985; Politis et al. 2007). Sin embargo, es necesario tener cierta cautela con estas observaciones, ya que, por un lado, los patrones encontrados sólo dan cuenta de un aspecto del ritual, que es el tradicionalismo y la repetición de algunas acciones, pero en sí mismos no son suficientes para explorar una posible dimensión sagrada inherente a dichas conductas. Por otro, si sólo se contempla la repetición como un aspecto definitorio del ritual, entonces todos los patrones estilísticos en el arte rupestre entrarían en esta categoría, que resultaría demasiado amplia y perdería así su operatividad. Por lo tanto, la búsqueda de un contexto ritual también debe explorar otros aspectos que lo definan, y que se relacionen estrechamente con su dimensión simbólica. Para tal propósito, es útil considerar las diferencias entre ambos sitios además de las semejanzas.

Las principales diferencias entre AEG-2 y CG conciernen: 1) a la orientación de los abrigos y la consiguiente incidencia de la luz solar en su interior; 2) a las proporciones de los motivos figurativos y abstractos, y 3) a la representación humana y animal en los motivos (Tabla 3).

Tabla 3. Relaciones opuestas entre AEG-2 y CG.

Table 3. AEG-2 and CG's opposing relationship.

	AEG-2	CG
Orientación y luz solar	SE- mañana	NO- tarde
Proporción de motivos figurativos	Alta (70%)	Baja (30%)
Proporción de motivos abstractos	Baja (30%)	Alta (70%)
Figuras humanas	Ausentes	Presentes (3%)
Proporción de figuras animales	Alta (70%)	Baja (27%)

Como ambos aleros poseen una orientación opuesta, su relación con la luz del sol también lo es. De modo semejante, las diferencias en las proporciones de los motivos figurativos y abstractos en ambos sitios son exactamente opuestas (Tabla 3). Teniendo en cuenta estas oposiciones, se sugiere que AEG-2 y CG pudieron haber funcionado en un mismo contexto de significación visual que incluía temáticas diferentes, marcadas en el primer sitio por una alta presencia de motivos animales, y, en el segundo, por la presencia de lo humano, que si bien es baja numéricamente, es cualitativamente importante debido a su estrecha asociación con las figuras geométricas más complejas y con las pisadas de felinos. Estas oposiciones no deben entenderse como dicotómicas sino como complementarias, relación que se hace manifiesta en el transcurrir continuo del tiempo, evidenciada por la incidencia de la luz en AEG-2 durante la salida del sol y por la iluminación de CG durante el atardecer (véase Tabla 4).

Tabla 4. Oposiciones complementarias entre AEG-2 y CG.

Table 4. AEG-2 and CG's complementary opposites.

AEG-2	Representación animal	=	Salida del sol
	↓		↑
CG	Representación humana y animal		Puesta del sol

La mayor presencia animal en los motivos del primer sitio podría explicarse por su proximidad a la laguna y a las aguadas, y, además, como una posible consecuencia de la importancia que tuvo el lugar a lo largo del tiempo para la concentración de fauna (Miotti et al. 1999; Miotti & Salemme 2005). Si a esta relación se suma la orientación del sitio hacia la luz del amanecer, es posible proponer, a modo de interpretación, que la temática del bloque grande pudo haber estado relacionada con el origen de los animales. Al no poseer los códigos para interpretar

el significado de las imágenes grabadas, es muy difícil y riesgoso establecer el rol que jugaron los motivos de CG en las relaciones de complementariedad propuestas. Sin embargo, si se consideran los hábitos crepusculares de los felinos, este aspecto de su etología podría tener coherencia con la presencia más destacada de sus pisadas en CG, no sólo cuantitativamente (véase Tabla 2) sino también cualitativamente en cuanto a su tratamiento “no naturalista” y a sus asociaciones temáticas con las figuras laberínticas.

Las semejanzas y diferencias encontradas en los grabados rupestres analizados permitieron acercarse a algunos aspectos que caracterizan a las conductas rituales. Sin embargo, es importante tener en cuenta que ningún ritual existe en sí mismo, sino dentro de un contexto más amplio, y aunque se recuperen estructuras significativas, es necesario indagar cómo las mismas operan en dicho contexto (Insoll 2004), tema que será abordado en los dos siguientes acápite.

2. Sobre las espirales y los motivos laberínticos: algunos datos etnográficos

En este punto de la discusión es necesario detenerse en el análisis de las tres figuras geométricas más complejas de Piedra Museo, ya que el conocimiento generado acerca del contenido simbólico de este tipo de formas desde distintas disciplinas, como la etnografía, la arqueología y la historia de las religiones, se considera como una línea de evidencia adicional que permite reforzar y acotar los argumentos para interpretar ambos sitios como lugares de significación complementaria dentro de un contexto ritual más amplio. Los motivos en cuestión son: una espiral dividida en dos mitades por una línea transversal (motivo central del bloque 2 de CG) y dos figuras morfológicamente asignables a “laberintos atípicos” (Aschero 1973), motivos centrales de uno de los bloques desaparecidos de AEG-2 y del bloque 4 de CG (fig. 11).

En su trabajo sobre los motivos laberínticos en América, Aschero (1973) indaga acerca de su contenido simbólico, refiriéndose a la hipótesis de Schuster (1956-58), quien comparó, a escala mundial, una amplísima variedad de imágenes arqueológicas y etnográficas que bajo el punto de vista técnico podían ser clasificadas como tales. La relación de identidad entre estas figuras no sólo estaba representada por sus patrones constructivos, sino, además, por su significación. En este sentido, Schuster (1956-58, 1988) encontró que la figura del laberinto, a pesar de sus diferentes contextos culturales, estaba recurrentemente asociada con la idea de la Vida/Muerte/Vida, es decir, con la idea de

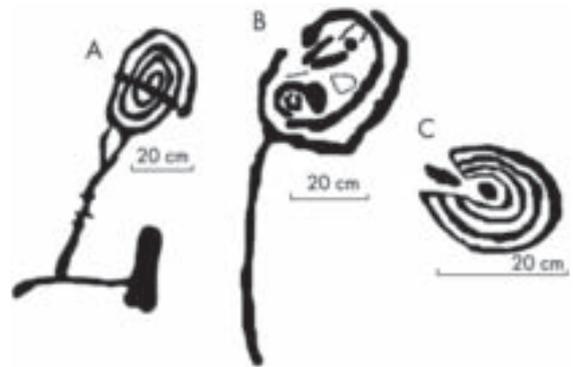


Figura 11. Motivos geométricos complejos de Piedra Museo. (a) Figura en espiral del bloque 2 de CG, (b) motivo laberíntico del bloque 4 de CG, y (c) motivo laberíntico, del bloque desaparecido de AEG-2 (calco de fotografía tomada por De Aparicio 1935: lám. xxxi).

Figure 11. Complex geometric motifs at Piedra Museo: (a) spiral figure from Block N° 2 at CG, (b) labyrinth motif on Block N° 4 at CG, and (c) labyrinth motif from a disappeared block at AEG-2 (tracing of photograph by De Aparicio 1935: plate xxxi).

un camino a otro mundo a partir del cual era posible regresar para renacer. Si bien el estudio exhaustivo de Schuster posee un alto valor interpretativo, es necesario tener en cuenta que el autor asoció la identidad en los patrones constructivos de las imágenes etnográficas y arqueológicas, con la identidad en los significados de las mismas; es decir, adjudicó el significado a los motivos arqueológicos mediante analogías directas con los significados documentados etnográficamente.

La intención en este trabajo no es proyectar la información etnográfica acerca del contenido simbólico de los motivos laberínticos a la interpretación del sentido de los motivos clasificados como tales en Piedra Museo, ya que esta inferencia estaría implicando una analogía directa de significados, sostenida sólo por la mera presencia de dichas imágenes en la localidad. Por tal razón, los relatos míticos patagónicos que se resumen a continuación se consideran aportes valiosos e ilustrativos del contenido simbólico de los laberintos dentro de los contextos culturales para los que fueron descritos, aunque no necesariamente dentro de contextos arqueológicos. De este modo, Casamiquela (1988: 199) observa que, entre los mapuches, la palabra *kulcheñmaíwe*, que representa al mundo de los muertos, se traduce por “donde o con lo que se circunvoluciona”, hecho por el cual supone que en este grupo la idea del “Más Allá” estaba vinculada a la idea del laberinto. El autor resalta que la voz *kulcheñmaíwe* se relaciona etimológicamente con la palabra *külche*, que significa “tripas” (intestinos) entre los mapuches, nuevamente remitiendo a la idea de lo que circunvoluciona. Otro caso donde se puede apreciar la idea del acceso a otro

mundo en forma espiralada se encuentra en uno de los relatos míticos de los tehuelches meridionales sobre las hazañas de su héroe Elal, cuando viajó al mundo del Sol y de la Luna para casarse con su hija. Según el relato de la informante Ana Montenegro de Yebes (Bórmida & Siffredi 1969-70: 215; Casamiquela 1989-90: 93), Elal viajó en cisne desde el mar hasta el mundo de arriba, donde vivían el Sol y la Luna.⁵ El punto a destacar de esta narración es que el vuelo no se realizó en forma directa, sino “en rueda”, porque de este modo era más fácil llegar sin cansarse. Luego de cumplir con sus objetivos, el héroe regresó al mundo de abajo montado en el cisne, de la misma forma en que subió, “dando vueltas” (Bórmida & Siffredi 1969-70: 217).

Aunque no es posible acceder directamente al contenido simbólico de las figuras laberínticas y espiraladas en Piedra Museo, algunas particularidades observadas en la sintaxis de los motivos permiten plantear una serie de interrogantes. En este sentido, si se considera el contexto de estas figuras complejas, conformado por la posición central que ocupan en los paneles y por el emplazamiento opuesto y complementario de los grabados en ambos aleros con respecto a la recepción de la luz del sol, cabe preguntarse si su presencia, en esta situación particular, tuvo alguna relación con el movimiento circular (ilusorio) de la salida y la puesta del sol y con sus efectos sobre los bloques grabados, teniendo en cuenta que la puesta del sol puede implicar metafóricamente la muerte del día, que vuelve a nacer en la próxima salida.⁶ Asimismo, si se considera que la asociación estrecha entre las figuras laberínticas, las pisadas de felinos y los rastros humanos tuvo relación con el mundo de la caza (Carden 2007), podría plantearse como una segunda pregunta si los laberintos tuvieron algún rol especial en el continuo proceso de la Vida/Muerte/Vida de los animales cazados y de los cazadores (humanos/felinos). Si bien estas interrogantes no poseen respuestas definitivas, las relaciones encontradas entre los grabados de ambos sitios apuntan hacia un sistema de significaciones que no sólo involucró a la complementariedad entre las imágenes rupestres, sino también a la complementariedad de su emplazamiento particular en el espacio.

3. La inserción de las imágenes en el sistema cultural

Piedra Museo es un enclave donde se ha demostrado, a partir de los estudios de los contextos arqueológicos en estratigrafía (Miotti et al. 1999), una alta redundancia ocupacional desde la transición Pleistoceno/Holoceno hasta el Holoceno Medio. La intensidad en la ocupación

del lugar se manifiesta, asimismo, en la densidad de los grabados rupestres. Sin embargo, estos últimos se corresponden con el final del Holoceno Medio/Holoceno Tardío y, por lo tanto, para cerrar la discusión, es necesario enmarcar estas relaciones de complementariedad en el contexto de la dinámica social de este período.

La alta densidad de motivos grabados en ambos aleros contrasta con la escasa evidencia arqueológica recuperada en la capa superior (o capa 1) durante la excavación de los sitios AEG-2 y AEP-1. Como ya se mencionó, los mismos presentan evidencias de haber sido utilizados recurrentemente como *locus* de matanza y trozamiento primario durante la transición Pleistoceno/Holoceno y, además, en estos aleros también existen evidencias de ocupación humana residencial para el Holoceno Medio. Si bien para el Holoceno Tardío los restos materiales hallados en estratigrafía son escasos, es importante mencionar la presencia de sitios superficiales extensos a cielo abierto, a escasa distancia de los aleros (menos de 2 km), que fueron interpretados como bases residenciales (Miotti 2006), donde se recuperaron evidencias materiales asignables a este momento.

Las semejanzas estructurales y técnicas encontradas entre los bloques 1, 2 y 4 de CG y el bloque grande de AEG-2, sumadas a la alta concentración de grabados en ambos aleros, señalan el uso recurrente e intenso de estos sitios. Es difícil desentrañar cuál fue el grado de sincronía o diacronía implicado en la ejecución de la totalidad de los motivos rupestres, aunque es posible sostener que la alta densidad de los grabados rupestres contrasta con la escasez de las evidencias de uso de los aleros (sobre todo CG) para fines domésticos. Este contraste sugiere, junto con las semejanzas y diferencias encontradas entre los grabados de AEG-2 y CG, que los aleros pudieron haber funcionado hacia fines del Holoceno Medio o hacia principios del Holoceno Tardío como lugares de actividades más específicas relacionadas con propósitos rituales. En este contexto de significación de las imágenes (*sensu* Aschero 1988), permanece como interrogante si las técnicas de ejecución de los motivos y el contenido simbólico de las formas, de las asociaciones temáticas y de las relaciones espaciales complementarias entre ambos sitios fueron compartidos por todos los actores sociales.

CONCLUSIONES

Las semejanzas y diferencias detectadas entre los grabados de AEG-2 y CG en relación con las frecuencias, los emplazamientos y la iluminación natural de los distintos motivos, así como la complejidad y la singularidad de

algunos motivos y su posición central en los paneles en relación con la incidencia de la luz solar, sumado a la posibilidad de una vinculación no tan directa entre el arte rupestre y los espacios domésticos, permitieron acercarse a distintos aspectos de un contexto de ritualidad, como el tradicionalismo y el simbolismo. En este contexto, es probable que los bloques analizados de los sitios AEG-2 y CG hayan funcionado complementariamente dentro de un mismo sistema de significaciones. Sin embargo, es necesario destacar que estos resultados sólo pretenden abarcar una parte de la compleja red de significaciones posibles de las imágenes, sobre todo si se considera que el arte es polisémico (Ouzman 1998) o comparable a un texto cuyos significados pueden trascender las intencionalidades originales de sus productores (Tilley 1991).

En este punto de la discusión, es necesario retomar los argumentos de Whitley (1998), quien sostiene que la definición del significado de las imágenes depende de su posición en los paneles y de la ubicación de estos paneles en los sitios. Las relaciones complementarias encontradas en los bloques de Piedra Museo con respecto a la iluminación natural se manifiestan en algunas asociaciones temáticas complementarias observadas en las manifestaciones rupestres de ambos aleros. Por lo tanto, podría sostenerse que la localización natural de los aleros y la significación cultural que tuvo su emplazamiento opuesto influyeron en la temática representada y, simultáneamente, las imágenes diseñadas y su organización espacial dentro de los soportes resignificaron simbólicamente unas relaciones naturales que habían sido previamente percibidas (Criado Boado 1999; Taçon 1999). Al respecto, es importante señalar que si bien existen otros abrigos en el mismo afloramiento rocoso, hasta el momento los únicos sitios donde se detectaron manifestaciones rupestres son AEG-2 y CG.

En relación con los supuestos planteados, si se reconsideran las características topográficas y ecológicas del lugar, que desde fines del Pleistoceno funcionó como un concentrador de recursos faunísticos donde era posible acechar y entrapar a los animales (Miotti 1996; Miotti et al. 1999; Miotti & Salemme 2005), es muy probable que esta recurrencia a lo largo del tiempo en el uso del mismo haya incidido en la significación que le fue otorgada. De este modo, el paisaje resultante no sólo se considera como el producto de los significados impuestos al lugar, sino como la materialización de las relaciones a largo plazo entre los seres humanos, los animales, el lugar y el transcurso cíclico del tiempo (Ingold 1993).

La inclusión de la dimensión temporal en la interpretación de los grabados de Piedra Museo permite comprender la complementariedad entre los sitios y los motivos en relación con la luz del sol, como un posible resultado de la observación del paso del tiempo, sobre todo teniendo en cuenta que dicha observación no sólo tuvo importancia entre las sociedades agrícolas, sino también entre los cazadores-recolectores, para planificar su movilidad en relación con la duración de los días (Madrid et al. 2000). Por otro lado, la temporalidad del lugar también explica la alta cantidad y concentración de motivos de pisadas animales, como una consecuencia de su significación recurrente como un *locus* de cacería y de la importancia del rastreo de los animales para su apropiación. Esta interpretación es coherente con la ecología de Piedra Museo, ya que en los suelos de los ambientes lagunares existen mayores probabilidades de que los animales dejen las improntas de sus huellas. En este contexto, es posible que la presencia de representaciones que se asemejan a pisadas de caballos, ya extinguidos en el momento de producción de las imágenes, encuentre su explicación como formas que perduraron a través del tiempo en la memoria colectiva, probablemente resignificadas (Miotti & Carden 2007; Carden 2007). La presencia exclusiva de estas imágenes en Piedra Museo nuevamente podría ser explicada por la particularidad de la historia del sitio, aunque tampoco es posible descartar su reproducción en soportes no perdurables.⁷

Sobre la base de estas consideraciones, se propone que Piedra Museo posee una alta significación ritual, no sólo dada por su localización y por las relaciones espaciales encontradas en sus manifestaciones rupestres, sino, además, por su profunda dimensión temporal. Sin pretender haber alcanzado conclusiones definitivas, esta contribución constituye un intento de acercamiento a la compleja trama simbólica existente en el mundo de los cazadores-recolectores que ocuparon recurrentemente el lugar.

RECONOCIMIENTOS A Laura Miotti, Mónica Salemme, Danae Fiore, Darío Hermo, Mariano Bonomo y tres revisores anónimos por sus valiosas sugerencias a partir de la lectura del manuscrito. No obstante, cualquier error u omisión que contenga este artículo deberá correr por cuenta mía. A Lucía Magnin y Laura Miotti por su ayuda en la documentación de los motivos durante el trabajo de campo de 2005. Este último relevamiento fue posible gracias al subsidio ANPCYT 2002 otorgado al proyecto de investigación N° 12387 dirigido por Laura Miotti, y gracias a la ayuda de la Secretaría de Cultura de Pico Truncado, donde colaboraron especialmente Isabel Peralta y el "Vasco" Urrutia.

NOTAS

¹ Si bien se mencionan estos aportes, la búsqueda de lo sagrado a partir del arte rupestre había comenzado con anterioridad. Al respecto, se destacan los estudios de Laming-Emperaire (1962) y Leroi Gourhan (1964). En Argentina, es importante mencionar las contribuciones de Schobinger (1956: 182-183), Casamiquela (1960) y Gradin (1989).

² Durante la última campaña, realizada durante el mes de diciembre de 2005, se pudo constatar que hacia las 8.00 horas, el sitio AEG-2 ya se encontraba nuevamente en sombra tras haber recibido los primeros rayos del sol de la mañana. Por su parte, CG comenzaba a recibir insolación directa hacia las 15.30 horas y recién se encontraba completamente iluminada pasadas las 19.00. Aunque este registro es importante, fue realizado en una sola estación (fines de la primavera cerca del solsticio de verano) y deberá complementarse con observaciones durante otros momentos del año.

³ El bloque 1 es el que concentra la mayor cantidad de motivos figurativos de Cueva Grande. Actualmente, gran parte de su superficie se encuentra destruida debido a los efectos de los impactos que recibió con el fin extraer una porción del mismo. Afortunadamente, se cuenta con el registro fotográfico realizado por De Aparicio (1935: láms. xxxiii y xxxiv) con anterioridad a los eventos de vandalismo, a partir del cual fue posible obtener información complementaria al registro en campo.

⁴ Aschero (1973) define a los laberintos atípicos como figuras cuya forma externa tiende a sintetizarse en una "U" invertida o recostada y que se conectan formalmente con los laberintos típicos o clásicos, realizados a partir de dos surcos independientes y continuos cuyos extremos resultan finalmente interiores a la figura.

⁵ Es interesante destacar, al respecto de este mito, relacionado con el contenido simbólico de los laberintos, que entre los tehuelches meridionales el mundo de los muertos se encontraba en el mar, tal como informó el viajero Onelli hacia principios del siglo xx: "[...]dicen que el muerto necesita su lazo, su cuchillo y su caballo para cazar en campos muy fértiles, que quedan más allá de la aguada grande (océano) y donde abundan los guanacos y los avestruces" (Onelli 1904: 155).

⁶ El concepto de muerte no necesariamente hace referencia al plano físico, sino también al fin de algunos estados, tras los cuales es posible alcanzar otros mediante un nuevo nacimiento simbólico. Por ejemplo, entre los grupos san del desierto del Kalahari, la "muerte" de los chamanes es simbólica y representa metafóricamente la entrada a un estado de trance (Dowson 1988). Eliade (1992: 87) también menciona ejemplos interesantes en su descripción de algunos ritos de pasaje a la adultez en la India, donde los iniciados debían regresar al útero materno como embriones para volver como adultos:

Los mitos y los ritos iniciáticos del *regressus ad uterum* evidencian el hecho siguiente: el "retorno al origen" prepara un nuevo nacimiento, pero éste no repite el primero, el nacimiento físico. Hay propiamente renacimiento místico, de orden espiritual; dicho de otro modo: acceso a un modo nuevo de existencia (que comporta madurez sexual, participación en lo sagrado y en la cultura; en resumen, apertura al espíritu). La idea fundamental es que, para acceder a un modo superior de existencia, hay que repetir la gestación y el nacimiento, pero se repiten ritualmente, simbólicamente; en otros términos: se trata de acciones orientadas hacia valores del Espíritu, y no a comportamientos referentes a la actividad psicofisiológica.

Más adelante en la misma obra, el autor establece una relación de semejanza estructural entre este modo de "renacer" y la creación del Cosmos, entendiendo que los ritos de pasaje, entre otros rituales, constituyen formas de reactualizar los mitos de Creación: "En efecto, la Noche de la que cada mañana nace el Sol simboliza el Caos primordial y la salida del Sol es una réplica de la cosmogonía" (Eliade 1992: 88).

⁷ Algunos datos etnohistóricos basados en mitos y algunas evidencias arqueológicas sobre el manejo de fósiles en el Holoceno Tardío podrían sustentar la pervivencia de los mamíferos pleistocénicos en la memoria colectiva. Como ejemplos se pueden mencionar, por un lado, el hallazgo de molares de *Equus* sp. en los niveles tardíos (posteriores a ca. 3300 AP) del sitio Arroyo Feo en el área del Río Pinturas (Gradin et al. 1979: 215); por otro, se destaca un mito de origen recogido de una anciana vilela en el nordeste argentino, transcrito por Lehman-Nitsche en 1910 y mencionado por Ceruti (2000: 114), donde se hace mención a *tatú-carretas* (armadillos, *Priodontes maximus*) de tamaño mucho más grande que los actuales, probablemente haciendo referencia a los gliptodontes.

REFERENCIAS

- ARSENAULT, D., 2004. Rock art, landscape, sacred places: attitudes in contemporary archaeological theory. En *The figured landscapes of rock art*, C. Chippindale & G. Nash, Eds., pp. 69-84. Cambridge: Cambridge University Press.
- ASCHERO, C. A., 1973. Los motivos laberínticos en América. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* VII: 259-271, Buenos Aires.
- 1988. Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales: un encuadre arqueológico. En *Arqueología Contemporánea Argentina, Actualidad y Perspectivas*, H. Yacobaccio, Ed., pp. 109-145. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- 1996. ¿Adónde van esos guanacos? En *Arqueología. Sólo Patagonia. Ponencias de las II Jornadas de Arqueología de la Patagonia*, J. Gómez Otero, Ed., pp. 153-152. Puerto Madryn: CENPAT-CONICET.
- BERENQUER, J. & J. L. MARTÍNEZ, 1989. Camelids in the Andes: rock art environment and myths. En *Animals into Art*, H. Morphy, Ed., pp. 390-416. Londres: Unwin Hyman.
- BÓRMIDA, M. & A. SIFFREDI, 1969-70. Mitología de los tehuelches meridionales. *Runa* XII 1-2: 199-245, Buenos Aires.
- BRADLEY, R., 2000. *An Archaeology of Natural Places*. Londres: Routledge.
- BRADLEY, R; F. CRIADO BOADO & R. FÁBREGAS VALCARCE, 1994. Los petroglifos como forma de apropiación del espacio: algunos ejemplos gallegos. *Trabajos de Prehistoria* 51 (2): 159-168, Madrid.
- CARDEN, N., 2007 Ms. Rastros de piedra: identificación, reconocimiento e interpretación de pisadas en los grabados de Piedra Museo y Aguada del Cuero, Meseta Central de Santa Cruz, Argentina.
- CASAMIQUELA, R. M., 1960. Sobre la significación mágica del arte rupestre nordpatagónico. *Cuadernos del Sur*: 3-41. Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.
- 1981. *El arte rupestre de la Patagonia*. Buenos Aires: Ediciones Siringa.
- 1988. *En pos del Gualicho*. Viedma: Fondo Editorial Rionegrino.
- 1989/90. Semiótica y producciones rupestres: la supervivencia de claves (etnográficas, etimológicas) para su desciframiento. *Etnia* 34-35: 89-120, Olavarría.
- CATTÁNEO, G. R., 2002 Ms. Una aproximación a la organización de la tecnología lítica entre cazadores-recolectores del Holoceno Medio/Pleistoceno Final de la Patagonia Austral (Argentina). Tesis Doctoral, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata.
- CERUTI, C. N., 2000. Ríos y praderas: los pueblos del litoral. En *Nueva Historia Argentina. Los pueblos originarios y la Conquista*, M. Tarragó (dirección de tomo I), pp. 105-145. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- CONKEY, M., 1984. To find ourselves: Art and social geography of prehistoric hunter-gatherers. En *Past and Present Hunter-*

- Gatherer Studies*, M. Shire, Ed, pp. 253-276. Nueva York: Academic Press.
- 1985. Ritual Communication, Social Elaboration, and the variable trajectories of Paleolithic Material Culture. En *Prehistoric Hunter-Gatherers. The Emergence of Social Complexity*, D. Price & J. Brown, Eds., pp. 299-323. San Diego: Academic Press Inc.
- CRÍADO BOADO, F., 1999. Del terreno al espacio: planteamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje. *Capa 6*: 1-58, Santiago de Compostela.
- DANIELS, S. & D. COSGROVE, 1998. Introduction: iconography and landscape. En *The Iconography of Landscape: essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, D. Cosgrove & S. Daniels, Eds., pp. 1-10. Cambridge: Cambridge University Press.
- DE APARICIO, F., 1935. Viaje preliminar de exploración en el territorio de Santa Cruz. *Publicaciones del Museo Antropológico y Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras Serie A III*: 71-92, Universidad de Buenos Aires.
- DÍAZ ANDREU, M., 2001. Marking the Landscape. Iberian Post-Palaeolithic art, identities and the sacred. En *European Landscapes of Rock Art*, G. Nash & C. Chippindale, Eds., pp. 158-175. Londres: Routledge.
- DOWSON, T., 1988. Revelations of religious reality: the individual in San rock art. *World Archaeology* 20 (1): 116-128.
- ELIADE, M., 1992 [1968]. *Mito y Realidad*. Barcelona: Editorial Labor.
- FLOOD, J., 2004. Linkage between rock art and landscape in Australia. En *The figured landscapes of rock art*, C. Chippindale & G. Nash, Eds., pp. 182-200. Cambridge: Cambridge University Press.
- FRACHETTI, M. & C. CHIPPINDALE, 2001. Alpine imagery, alpine space, alpine time, and prehistoric human experience. En *European Landscapes of Rock Art*, G. Nash & C. Chippindale, Eds., pp. 116-143. Londres: Routledge.
- GRADIN, C., 1978. Algunos aspectos del análisis de las manifestaciones rupestres. *Revista del Museo Provincial* 1: 120-137. Neuquén.
- 1989. *Los grabados rupestres del Cerro Yanquenao en la provincia del Chubut*. Rawson. Publicación del gobierno de la provincia del Chubut.
- GRADIN, C.; C. ASCHERO & A. M. AGUERRE, 1979. Arqueología del área del Río Pinturas. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, Tomo XIII: 183-227. Nueva Serie, Buenos Aires.
- HODDER, I., 1988 [1986]. *Interpretación en Arqueología. Corrientes actuales*. Traducido por M. J. Aubet. Barcelona: Editorial Crítica.
- INGOLD, T., 1993. The Temporality of Landscape. *World Archaeology* 25: 152-74.
- INSOLL, T., 2004. Are Archaeologists afraid of gods? Some thoughts on archaeology and religion. En *Belief in the Past*, T. Insoll, Ed., pp. 1-6. Manchester: BAR International Series 1212.
- LAMING-EMPERAIRE, A., 1962. *La signification de l'art rupestre paléolithique*. Paris: Éditions A. & J. Picard & Cie.
- LENSEN-ERZ, T., 2004. The landscape setting of rock painting sites in the Brandberg (Namibia): infrastructure, *Gestaltung*, use and meaning. En *The Figured Landscapes of Rock Art*, C. Chippindale & G. Nash, Eds., pp. 131-150. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEROI GOURHAN, A., 1964. *Les religions de la préhistoire*. Paris: Presses Universitaires de Paris.
- LLAMAZARES, A. M., 1987. Bosquejo arqueológico para un análisis semiótico del arte rupestre. *Actas del VIII Simposio Internacional de arte rupestre americano*, pp. 217-225. Santo Domingo: Museo del Hombre Americano.
- MADRID, P.; G. POLITIS & D. POIRÉ, 2000. Pinturas rupestres y estructuras de piedra en las sierras de Curicó (extremo noroccidental de Tandilia, región Pampeana). *Intersecciones en Antropología* 1: 35-53, Olavarría.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, J., 2002. La(s) semiótica(s) de la imagen visual. <[http://www.centro-de-semiotica.com.ar/vision.html#LA\(S\)](http://www.centro-de-semiotica.com.ar/vision.html#LA(S))> [Citado enero 2007].
- MAISONNEUVE, J., 2005. *Las conductas rituales*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- MENGHIN, O., 1952. Las pinturas rupestres de la Patagonia. *Runa* V: 5-22, Buenos Aires.
- 1957. Estilos del arte rupestre de Patagonia. *Acta Praehistórica* I: 57-87, Centro Argentino de Estudios Prehistóricos.
- MIOTTI, L., 1991. Manifestaciones rupestres de Santa Cruz: la localidad arqueológica Piedra Museo. En *El arte rupestre en la arqueología contemporánea*, M. M. Podestá, M. I. Hernández Llosas & S. F. Renard de Coquet, Eds., pp. 132-138. Buenos Aires.
- 1996. Piedra Museo (Santa Cruz), nuevos datos para la ocupación pleistocénica en Patagonia. En *Arqueología, Sólo Patagonia. Ponencias de las II Jornadas de Arqueología de la Patagonia*, J. Gómez Otero, Ed., pp. 27-38. Puerto Madryn: CENPAT-CONICET.
- 2006. Paisajes domésticos y sagrados desde la arqueología de los cazadores-recolectores en el Macizo del Deseado, provincia de Santa Cruz. *Cazadores Recolectores del Cono Sur* 1: 11-40, Mar del Plata.
- MIOTTI, L. & N. CARDEN, 2007. The relationships between rock art and archaeofaunas in the Central Patagonian Plateau. En *Taponomy and Archaeology in Argentina. British Archaeological Reports*, L. Miotti; M. Salemme; G. Mengoni; G. Barrientos & M. Gutiérrez, Eds., pp. 203-218. Gran Bretaña.
- MIOTTI, L. & M. SALEMME, 2005. Hunting and butchering events at the Pleistocene/Holocene Transition in Piedra Museo: an example of adaptation strategies of the first colonizers of Patagonia. En *Paleoamerican Origins: Beyond Clovis*, R. Bonnichsen, B. Lepper, D. Stanford & M. Waters, Eds., pp. 209-220. Texas: A & M University Press.
- MIOTTI, L.; D. HERMO & M. VÁSQUEZ, 1999. Piedra Museo, un yamngoo pleistocénico en la colonización de la Meseta de Santa Cruz. El estudio de la arqueofauna. En *Soplando en el viento*, Rafael Goñi, Ed., pp. 113-136. Bariloche: Universidad del Comahue.
- MORPHY, H., 1989. Introduction. En *Animals into Art*, H. Morphy, Ed., pp. 1-17. Londres: Unwin Hyman.
- ONELLI, C., 1904. *Trepando los Andes*. Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco.
- OUZMAN, S., 1998. Towards a mindscape of landscape as expression of world understanding. En *The Archaeology of Rock Art*, C. Chippindale & P. Taçon, Eds., pp. 31-41. Cambridge: Cambridge University Press.
- PANZA, J. L., 2001. Hoja Geológica 44769-IV Monumento Natural Bosques Petrificados. Provincia de Santa Cruz. Instituto de Geología y Recursos Minerales. *Servicio Geológico Minero Argentino*, Boletín 258. Buenos Aires.
- PARCERO OUBINA, C.; F. CRIADO & M. SANTOS, 1998. La arqueología de los espacios sagrados. *Arqueología Espacial* 19-20: 507-516, Teruel.
- POLITIS, G.; P. MESSINEO; C. KAUFMANN; M. BARROS; M. C. ÁLVAREZ; V. DI PRADO & R. SCALISE, 2007. Persistencia ritual entre cazadores-recolectores de la llanura pampeana. *Boletín de Arqueología de la PUCP*, Lima. En prensa.
- POLITIS, G. & N. SAUNDERS, 2002. Archaeological correlates of ideological activity: food taboos and the spirit-animals in an Amazonian hunter-gatherer society. En *Consuming Passions and Patterns of Consumption. Archaeological Studies of Material Culture*, P. Miracle, Ed., pp. 113-129. Cambridge: McDonald Institute Monographs, Cambridge University Press.
- SCHNECHNER, R., 1994. Ritual and Performance. En *Companion Encyclopedia of Anthropology*, T. Ingold, Ed., pp. 613-647, London/New York: Routledge.

- SCHOBINGER, J., 1956. El arte rupestre de la provincia del Neuquén. *Anales de Arqueología y Etnología* T. XII: 115-227, Mendoza.
- SCHOBINGER J. & C. GRADIN, 1985. *Arte rupestre de la Argentina. Cazadores de la Patagonia y agricultores andinos*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- SCHUSTER, C., 1956-58. Genealogical patterns in the Old and New Worlds. *Revista do Museu Paulista*, N. S., X: 7-123, São Paulo.
- 1988. Labyrinth and other paths to other worlds. En *Social symbolism in ancient tribal art*, Volumen 3, Libro 2, E. Carpenter, Ed. Nueva York: Rock Foundation.
- TAÇON, P., 1999. Identifying ancient sacred landscapes in Australia: from physical to social. En *Archaeologies of landscapes: contemporary perspectives*, W. Ashmore & A. B. Knapp, Eds., pp. 33-57. Oxford: Blackwell Publishers.
- TAÇON, P. & S. OUZMAN, 2004. Worlds within stone: the inner and outer rock-art landscapes of northern Australia and southern Africa. En *The Figured Landscapes of Rock-Art. Looking at Pictures in Place*, C. Chippindale & G. Nash, Eds., pp. 39-68. Cambridge: Cambridge University Press.
- TILLEY, C., 1991. *Material culture and text. The art of ambiguity*. Londres: Routledge.
- 1994. *A phenomenology of landscape: places, paths and monuments*. Oxford: Berg.
- WHITLEY, D. S., 1998. Finding rain in the desert: landscape, gender and far western North American rock art. En *The Archaeology of Rock Art*, C. Chippindale & P. Taçon, Eds., pp. 11-29, Cambridge: Cambridge University Press.