



Ese asunto de *volver*: producción y significación en el arte rupestre de Cueva de las Manos, Patagonia meridional andina

On the question of returning: production and meaning in the rock art of Cueva de las Manos, southern Andean Patagonia

Carlos Aschero^A & Patricia Schneier^B

Recibido:
noviembre 2021.

Aceptado:
julio 2023.

Publicado:
diciembre 2023.



RESUMEN

El arte rupestre de Cueva de las Manos se presenta como un gran palimpsesto visual; una cantidad de imágenes superpuestas que, desde 1973, junto con Carlos J. Gradín, hemos tratado de separar en tiempos y estilos diferentes. Nos centramos aquí en los estilos más tempranos que muestran escenas de caza colectiva, grandes guanacos preñados, negativos de manos y algunos signos geométricos. Buscamos interpretar los factores que incidieron en ese *volver* a pintar allí, repetidamente, en un lapso de 2600 años, encima de las imágenes visuales preexistentes, pero sin taparlas ni obliterarlas. Encontramos que esos factores fueron: el retorno frecuente a un sector del paisaje arqueológico creado en el entorno oeste de Cueva de las Manos para la caza del guanaco; el actuar esas escenas de caza colectiva con un sentido didáctico; el uso de algunas de las imágenes presentes en las escenas de esta cueva como *markas* territoriales en sitios cercanos o distantes con buena oferta de recursos; la práctica reiterada, a través del tiempo, de la imposición de manos para dejar sus negativos, y finalmente, el operar de ese corpus iconográfico total, allí existente, como un archivo de la memoria colectiva. Todos estos son considerados factores válidos a tener en cuenta en ese asunto del *volver*, tanto en tiempos seculares como rituales.

Palabras clave: arte rupestre, escenas de caza, cazadores recolectores, Patagonia meridional, Cueva de las Manos.

ABSTRACT

The rock art of Cueva de las Manos presents itself as a large visual palimpsest, a collection of superimposed images. Since 1973, together with Carlos J. Gradín, we have been trying to separate them into periods and styles. Our focus here is on the earlier styles, with scenes of collective hunting, large pregnant guanacos, hand negatives, and some simple geometric shapes. We try to interpret the factors that could have influenced the decision to return to the cave, over a period of 2600 years, to paint over pre-existing images, without covering them up or erasing them. We find that these factors were: the frequent return to hunt guanacos in certain places of the archaeological landscape created in the western area of Cueva de las Manos; the didactic function of each style of collective hunting scenes; the use of some of the images as territorial marks in places near or far, with a good supply of resources; the presence of hand negatives as signs of identity and lineage; the way this iconographic corpus functions as an archive of collective memory. In both secular and ritual times, these are interesting factors to consider in the question of return.

Keywords: Rock art, hunting scenes, hunter-gatherers, southern Patagonia, Cueva de las Manos.

^A Carlos Aschero, Instituto de Arqueología y Museo, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de Tucumán FFCNE UML-UNT; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas CONICET. ORCID: 0000-0001-9872-9438.
E-mail: ascherocarlos@yahoo.com.ar

^B Patricia Schneier, Asesora del Complejo Museístico de Perito Moreno, Santa Cruz. ORCID: 0000-0003-0071-5455.
E-mail: patschneier@gmail.com

A la memoria de Carlos J. Gradín

INTRODUCCIÓN

La Cueva de las Manos, ubicada en la Patagonia meridional andina, está en la lista UNESCO del Patrimonio de la Humanidad y acrecienta cada vez más su atracción hacia visitantes de distintos orígenes. Quienes observan las pinturas rupestres allí presentes tienen la imagen de un extenso palimpsesto visual, conformado por numerosos negativos de manos, una gran cantidad de representaciones de guanacos, algunas pocas figuras humanas y otras de seres imaginarios, con mucho de animal y algo de humano (fig. 1a y b). Las imágenes se suceden en un recorrido de algo más de 320 metros lineales entre los sitios I y IV, donde se pueden apreciar varias representaciones superpuestas, en colores distintos, donde cada uno de ellos corresponde a una época diferente en la producción de las pinturas. Los tiempos que se han tratado de desentrañar desde la arqueología ubican a los primeros que realizaron estas pinturas en cazadores-recolectores que llegaron e hicieron uso del sitio hacia los 9400 años AP (Gradín et al. 1976, 1979; Podestá et al. 2005).

Lo cierto es que, en el lapso de tiempo que va desde el año 9400 al 6800 AP hay unos 2600 años de variados

estilos, diferenciados por su coloración y por patrones disímiles de representación del guanaco o de la figura humana, tal como fueron descriptos por Carlos Aschero (2012, 2018). Se trata, entonces, de un período en que el sitio fue recurrentemente utilizado, en un intermitente volver a pintar sobre lo que ya existía, aunque respetando la visión de las figuras preexistentes. Sería plausible pensar que, para los autores de esas últimas pinturas, quienes llevaron a cabo las primeras no tenían rostro, pero sí presencia a través de sus imágenes visuales, en la memoria colectiva de esa sociedad.

SUPERPOSICIONES, ESTILOS Y CRONOLOGÍAS

Nuestra área de estudio es Cueva de las Manos, ubicada en la Patagonia meridional argentina, al este de la cordillera de los Andes (fig. 2a) y comprende un complejo de sitios de arte rupestre. En el relevamiento inicial de los sitios II a IV se documentaron y ficharon 167 superposiciones de motivos, que luego fueron seriadas. Se entiende por superposición al cubrimiento parcial o total de una figura por otra posterior, en la que la original puede estar visible o no (Motta 2019). Esa seriación cromática original proporcionó una cronología relativa (Gradín et al. 1976: 209), coincidente tanto en la

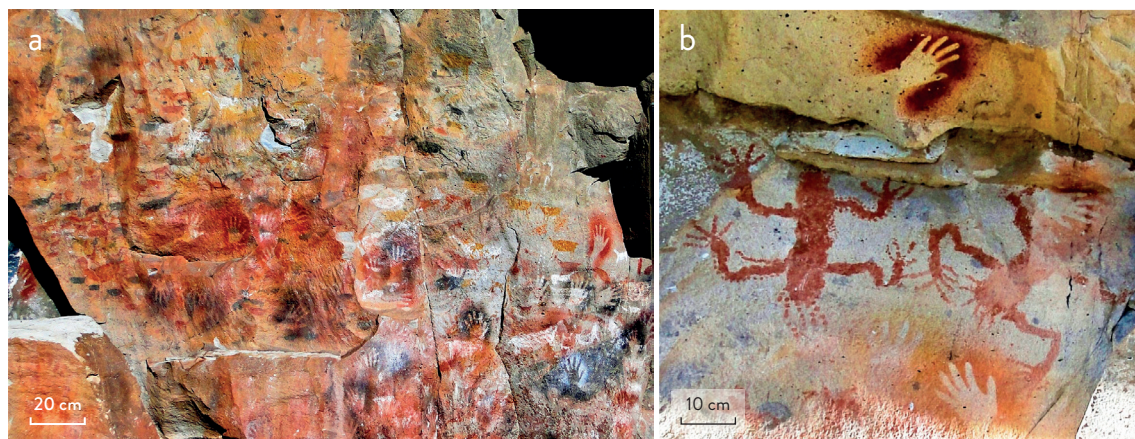


Figura 1. Cueva de las Manos, en el alto río Pinturas I (en adelante, ARP I): **a)** vista general del Paredón de las Escenas (PDLE); **b)** panel de zooantropomorfos, sitio II (salvo en los casos señalados, esta y las siguientes fotografías, mapas y dibujos son de los autores). **Figure 1.** Cueva de las Manos in upper Pinturas river I (hereafter, ARP I): **a)** general view of the Paredón de las Escenas (PDLE); **b)** zooanthropomorphic panel, site II (except where noted, this and the following photographs, maps and drawings are by the authors).

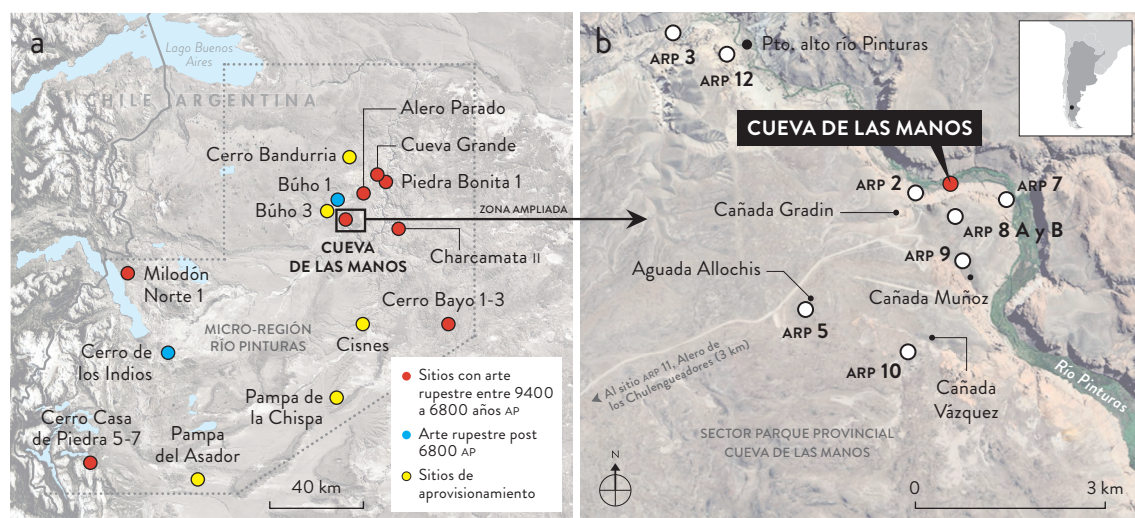


Figura 2: a) mapa del área de estudio sobre la base de la carta topográfica IGM 1:100000, lago Buenos Aires; b) Cueva de las Manos (ARP 1) y sitios cercanos. **Figure 2:** a) map of the study area based on the IGM 1:100000 topographic chart, lake Buenos Aires; b) Cueva de las Manos (ARP 1) and nearby sites.

seriación de los negativos de manos como en las escenas de caza colectiva (tabla 1). Pudo apreciarse cómo en el llamado Paredón de las Escenas (en adelante, PDLE) del sitio II, las pinturas monocromas se encontraban acompañadas por negativos de manos del mismo color, mostrándose que ellas se integraron originalmente como parte de las escenas. Esa seriación cromática fue validada posteriormente, aplicando la matriz de Harris (Harris & Gunn 2017) en fotografías de alta resolución, correspondientes a una muestra de tres paneles del sitio II de Cueva de las Manos, en un trabajo en curso (tabla 3b). También ha sido publicada recientemente para el sitio Cerro de los Indios 1, en la misma área del río Pinturas (Papú 2023).

En 1976, Gradín y colaboradores propusieron que la seriación de colores ocre-negro-rojo permitía separar tres momentos de las escenas de caza, agrupados dentro de lo que se llamó el grupo estilístico Escenas A. Pero a partir del 2010, Aschero fue observando, durante sus relevamientos, cómo algunos patrones de guanacos –característicos de cada una de las escenas– aparecían replicados en sitios del Parque Nacional Perito Moreno –sitios Cerro Casa de Piedra 5 y 7– y en otros del mismo río Pinturas, como Piedra Bonita 1, Charcamata II y Alero Parado 1 (fig. 2a). Esto indicaba que los distintos momentos del grupo estilístico Escenas A mostraban tener, en la reproducción de esos patrones, expresiones

espaciales y específicas. Entonces, se propuso entender las series ocre, negra y roja, más una blanca –que se agregó a la seriación original–, como estilos diferentes (Aschero 2012, 2018). Eran conjuntos de representaciones monocromáticas que respondían a un modo específico de producción, hechos por la mano de uno o más artífices, que se reproducían en diversos sitios de la movilidad estacional de una determinada banda cazadora-recolectora. Dichos sitios, además, mostraban ocupaciones con cronologías semejantes y conjuntos de artefactos óseos y de piedra tallada similares (Aschero 2012; Aschero et al. 2005).

Los vestigios arqueológicos –pigmentos minerales, un útil de piedra tallada impregnado de la mezcla colorante ocre y un cristal de yeso– recuperados en el primer nivel de ocupación de Cueva de las Manos, capa 6, en la base de la excavación publicada en 1976, indicaban que la serie cromática ocre podía asociarse a ese mismo nivel. La mezcla pigmentaria tenía una composición semejante a la analizada en las pinturas ocre del techo del alero excavado, que incluía yeso pulverizado y calentado –para hacerle perder moléculas de agua– a fin de que sirviera como mordiente para el colorante en la pared (Iníñiguez & Gradín 1977; Wainright et al. 2002). Esos hallazgos y la composición semejante permitieron relacionarlos con la cronología absoluta establecida para un fogón próximo (capa 6 media) datado en 9320 ± 90 años AP (CSIC-138)

(Gradin et al. 1976). Esto significa que las pinturas de la serie ocre pudieron realizarse en el lapso del 9410 al 9230 años AP, aplicando un sigma de la datación C¹⁴.

Excavaciones posteriores realizadas en 2015 al pie del PDLE permitieron afinar esa cronología para las series cromáticas posteriores, negra y roja. Manchas de pintura negra, provenientes de uno de los negativos de manos, que acompañaban una escena de caza en este mismo color, teñían el piso de roca en la base del sitio excavado. Dos fogones ubicados estratigráficamente por encima de esas manchas datan alrededor de 9000 y 8900 años AP (LP-3394, 9030 ± 100 años AP; LP-3388, 8890 ± 120 años AP) (Aschero et al. 2019). Consecuentemente, la serie negra de las escenas podía ubicarse en un momento anterior a esas dataciones (9010-8930 años AP). Pero esos dos fogones y un tercero, estratigráficamente por encima y datado en aproximadamente 7700 años AP (LP-3378, 7710 ± 80 años AP), estaban específicamente dedicados a alterar térmicamente los pigmentos ocres para obtener rojos, algo constatado en Cerro Casa de Piedra 5, donde este fenómeno ya fue documentado mediante la goethita (Aschero 1983-1985; Rial & Barbosa 1983-1985). Este nuevo dato permitió ubicar las escenas de las series roja y rojo-violáceo o carmín con posterioridad a las negras, en el lapso entre 9010-8930 y 7790-6930 años AP. A través de esos estudios previos pudo comprobarse que, a partir de un pigmento inicial puro como la goethita ocre, tratado con temperatura, se dispuso del color utilizado en cada una de las escenas de caza –ocre, negro, rojo, carmín o rojo-violáceo o carmín– en tiempos distintos (Iníiguez & Gradin 1977; Aschero 1983-1985; Wainwright et al. 2002).

Esas tres escenas, correspondientes a los estilos Escenas A2 (serie negra), Escenas A3 (serie roja) y Escenas A4 (serie roja-violácea o carmín) (Aschero 2012), se habrían pintado en un momento anterior a Escenas A5 (serie blanca) que, por las superposiciones registradas en el mismo PDLE, serían las últimas realizadas después de ese lapso (Aschero et al. 2019).

Entonces, según las dataciones disponibles, los estilos Escenas A1 (serie ocre) y A2 (serie negra), que se les superponen, habrían sido realizados en el período comprendido entre los años 9400-9300 y 9000-8900 AP; mientras que A2 (serie roja) y A3 (serie rojo-carmín) que se le superpone, se hicieron en el lapso de 9000-8900 a 7700 años AP aproximadamente. La serie blanca

del estilo Escenas A5, que se superpone a la del estilo Escenas A2 (roja), data entre los años 7700 y 6800 AP. Es decir, en un momento cercano a la erupción del volcán Hudson (hacia el año 7763 AP) o la posterior del volcán Mentolat (año 6895 AP), ambos en Chile y próximos a la frontera con Argentina (Naranjo & Stern 2017; Mengoni et al. 2019).

Esa serie cromática blanca, descrita y denominada estilo Escenas A5 en los trabajos citados (Aschero 2012, 2018), no había sido deslindada como tal en los relevamientos originales, publicados en 1976 por Gradin y colaboradores. Pero en aquellos realizados a partir del 2010 por Aschero, se observó que tanto en el interior de la Cueva de las Manos como en el referido PDLE se incluían escenas de caza, en color blanco, con el mismo dinamismo y vínculo anecdótico que caracterizaba a aquellas de las series ocre, negra y roja. Los cazadores (representados solo en el interior de la cueva) se observan arrojando dardos con propulsor o utilizando el lazo-bola. Por esa razón, en el 2012 se delimitaron las escenas blancas y una única ocre-amarilla, y se reunieron bajo el estilo Escenas A5, el último del grupo estilístico Escenas A en la secuencia dada por las superposiciones (Aschero 2012). Estas fueron las últimas escenas de caza registradas en Cueva de las Manos que se replicaron en la mayor cantidad de sitios distanciados de allí: tanto en aquellos ya mencionados, como en los de Cerro Bayo 1 y 3, recientemente relevados, y emplazados a unos 60 km de distancia al sureste, todos ellos dentro de un radio no mayor a 140 km en distancia geodésica.

Las representaciones de guanacos blancos se integraron posteriormente, junto con otros motivos, al estilo Charcamata (Aschero & Isasmendi 2018), mientras que las grandes hembras preñadas blancas se integraron como un “tema” particular en los estilos Escenas A2 (serie negra) y A3 (serie roja) (Aschero 2018).

En síntesis, se presentan para Cueva de las Manos los cinco estilos Escenas, que consisten en escenas de caza y que son el tema central de este trabajo, junto con los estilos posteriores. Además, se indica su cronología (teniendo en cuenta un sigma) y se establece la relación con las denominaciones originales de Gradin y colaboradores (1976, 1979) (tabla 1).

Las cronologías de inicio de los estilos Cueva Grande y Charcamata toman en cuenta el lapso marcado por las dataciones de 6000 ± 60 años AP (CSIC-518) y 5550 ± 50

GRADIN Y COLABORADORES (1976)	ASCHERO (2012), ASCHERO E ISASMENDI (2018)	CRONOLOGÍAS PROPUESTAS (2012-2018)
Grupo estilístico B1	ESTILOS	
	Cueva de las Manos B1c	ca. 3100 a 2500 años AP
	Cueva de las Manos B1b	ca. 3400 a 3200 años AP
Grupo estilístico B	Charcamata	ca. 5000 a 3400 años AP
	Cueva Grande	ca. 6000 a 5000 años AP
	Escenas A5 (serie blanca y ocre-amarilla)	ca. 7700 a 6800 años AP
Grupo estilístico A	Escenas A4 (serie roja-violácea o carmín)	ca. 8900 a 7700 años AP
	Escenas A3 (serie roja)	
	Escenas A2 (serie negra)	ca. 9400 a 8900 años AP
	Escenas A1 (serie ocre)	

Tabla 1. Estilos y cronologías en Cueva de las Manos. Las dataciones han sido promediadas entre sigmas. **Table 1.** Styles and chronologies for Cueva de las Manos rock art. Dates have been averaged between sigmas.

años AP (CSIC-519) de Cueva Grande; 5290 ± 60 años AP (CSIC-800) y 5040 ± 60 años AP (CSIC-801) de los comienzos de ocupación en Charcamata II y alrededor del año 3800 AP en Cerro de los Indios I, donde el estilo Charcamata aparece en la fase inicial de la secuencia del arte rupestre (Papú 2023). Asimismo, la cronología para principios de los estilos Cueva de las Manos B1b y c, tiene en cuenta dataciones C¹⁴ y la presencia de esos estilos en los bloques de derrumbe del sitio III de Cueva de las Manos; un derrumbe ocurrido con posterioridad a las dataciones obtenidas en este sitio, para una ocupación inmediata anterior al año 4200 AP, a las que se suma aquella de Cerro de los Indios I para un momento final del estilo Charcamata.

El concepto de *volver* incluye dos dimensiones que se analizarán a partir de los datos arqueológicos: una temporal y una espacial. La temporalidad en el arte rupestre es muy amplia, discurriendo entre el año 9400 al 6800 AP para los estilos Escenas y del año 6000 al 2500 AP para los estilos posteriores. Del lapso que transcurre entre ambas cronologías, entre los años 6800 y 6000 AP, no contamos con información. Analizaremos entonces dos posibles instancias del *volver*: una en la cuenta temporal larga, del año 9400 al 2500 AP, y otra en la cuenta temporal corta, que focaliza la movilidad estacional anual de estos cazadores-recolectores y sus retornos. En tanto, el espacio geográfico se extiende al este y oeste del río Pinturas (fig. 2a).

VOLVER AL PAISAJE ARQUEOLÓGICO DE CUEVA DE LAS MANOS

El entorno de Cueva de las Manos es un área de caza de 36 km²; un lugar (*sensu* Ingold 2000) de la margen oeste del alto del río Pinturas (fig. 2b), donde durante milenios se usaron tres cañadas que sirvieron como “mangas” para el arreo, la intercepción y la captura de guanacos. Es el caso de los sitios ARP 2, ARP 8A/B y ARP 9, con artefactos de piedra tallada en la superficie de relieves medanosos de las cabeceras o las angostas desembocaduras de esas cañadas. Se agregan los sitios ARP 5 y ARP 10, próximos a una aguada y a un cuerpo lagunar temporario, respectivamente (fig. 2b). Esas concentraciones de artefactos indican localizaciones próximas a las de captura y faenamiento de las presas. Otro sitio más alejado, ARP 12, al reparo de un abrigo rocoso, habría operado como taller para preparar artefactos líticos y punto de observación del movimiento de las tropas de guanacos en el cañón del río Pinturas. Algunos de estos sitios presentan unos pocos negativos de manos aisladas, como ARP 2, 5 y 12 (fig. 2b) (Aschero & Riehl 2021).

Aquí puede aplicarse el concepto de *paisaje arqueológico*, en el sentido de un espacio físico en que las evidencias materiales de ocupaciones humanas han sido documentadas, es decir, un ecosistema que ha sido



Figura 3. Emplazamiento de los sitios: **a)** acantilados, en su base se encuentra Cueva de las Manos (ARP I) (fotografía de R. Vázquez); **b)** planta de los sitios II a IV (modificado desde Aschero y Schneier [2021: 319]).

Figure 3. Placement and sites: **a)** bluffs, with Cueva de las Manos at the base (ARP I) (photo by R. Vázquez); **b)** plan of sites II to IV (modified from Aschero and Schneier [2021: 319]).

impactado por dichas actividades. Al mismo tiempo, es un *paisaje sistémico* ya que en él ciertas actividades específicas han sido desarrolladas y son susceptibles de ser analizadas y diferenciadas dentro de determinados lapsos (Heilen 2005: 35-36).

Cueva de las Manos es lo que denominamos un complejo de sitios con arte rupestre (en adelante, CSAR) (Aschero 1996): seis sitios ubicados al pie del acantilado que demarca la parte superior del cañón del río Pinturas (fig. 3a), con acceso y salida bordeando el acantilado hacia el norte. Nos concentraremos en el análisis de los sitios II a IV del CSAR, que a través del tiempo han tenido una relación temática entre sí, por el emplazamiento de las distintas escenas de caza colectiva y por el desarrollo total de una única escena (fig. 3b). Es una articulación extendida a lo largo de 320 m de recorrido, que la entendemos a modo de un *espacio itinerante*, tal

como lo planteó Leroi-Gourhan (1965) en ciertos casos del arte paleolítico europeo.

Lo anterior nos permite decir que la ubicación de Cueva de las Manos puede entenderse como parte de un sistema de sitios de caza, usado a través de milenios, del cual el arte rupestre ha dejado evidencia de las prácticas colectivas seguidas en esa actividad, además de los aspectos simbólicos que trataremos luego. Caza y simbolismo estuvieron centrados en el guanaco como presa crítica para la subsistencia y para el desarrollo de distintas tecnologías, a través del uso de su piel, su cuero ya curtido, sus fibras y huesos. Este *eco-paisaje* del oeste de Cueva de las Manos, impactado y usado a lo largo del tiempo, fue entonces un primer factor de atracción en ese asunto del *volver*, tanto en la cuenta corta de cada retorno estacional, como en la larga, a través de los 2600 años y los que siguieron, documentados en su arte rupestre.

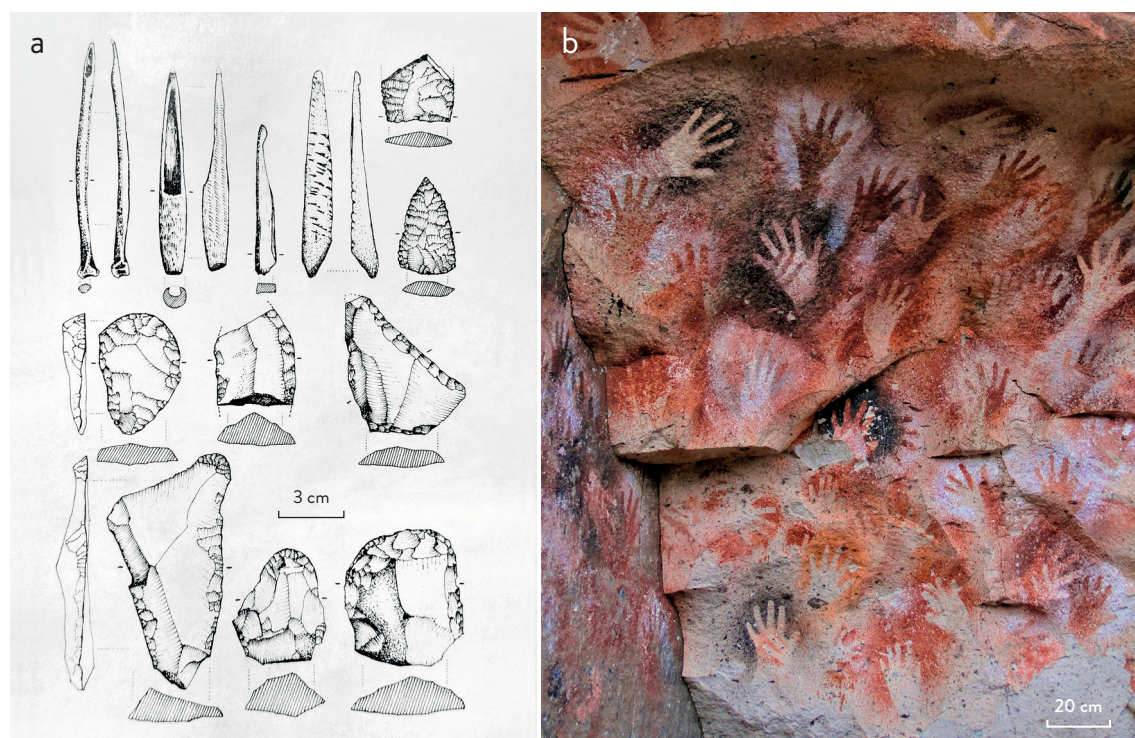


Figura 4: a) artefactos de piedra y hueso, capa 6 base (ca. 9400 años AP) (modificado desde Gradín y colaboradores [1976: 225]); b) manos de diferentes grupos de edad. **Figure 4:** a) stone and bone artifacts, base layer 6 (ca. 9400 years BP) (modified from Gradín and collaborators [1976: 225]); b) negative hand stencils of different age groups.

LA OCUPACIÓN HUMANA EN CUEVA DE LAS MANOS

Las distintas excavaciones en el CSAR, realizadas en 1973-1975, 1977, 2015 y 2022, proporcionaron evidencias de que los campamentos al pie de las pinturas rupestres eran residencias temporarias donde se practicaban múltiples actividades domésticas. Los análisis de microrrastros de uso en los raspadores y raederas recuperados muestran que ya desde las ocupaciones iniciales se realizaban trabajos sobre madera, hueso y cuero (Cattaneo & Aguerre 2009), pero también se preparaban los colores para las pinturas rupestres y tal vez corporales, alterando térmicamente pigmentos minerales (Aschero 1981-1982, 1983-1985; Rial & Barbosa 1983-1985; Aschero et al. 2019). Punzones y puntas de hueso o de madera endurecida, asociados a puntas triangulares apedunculadas en obsidiana, así como un variado conjunto de útiles de piedra tallada de excelente factura, caracterizaron estas ocupaciones tempranas

(fig. 4a), caracterizadas por las siguientes dataciones obtenidas por C^{14} : 9320 ± 90 años AP (CSIC-138), 9300 ± 90 años AP (CSIC-385) y 7280 ± 60 años AP (NOVA-117) (Gradín et al. 1976; Aguerre 1977).

Las evidencias indican que se trataba de grupos familiares y que los niños también estaban presentes observando las pinturas en los sitios con arte rupestre. Esto puede deducirse por los tamaños de los negativos de manos y, también, por la pequeña dimensión de algunas plantillas, confeccionadas con gramíneas, usadas como relleno de los calzados de cuero (*tamangos*), recuperadas en la excavación de cuevas, aleros y paredones con arte rupestre temprano (fig. 4b).

Arte rupestre y movilidad: el volver en la cuenta temporal corta

Lo prospectado hasta el momento corresponde a los tres sectores –alto, medio y bajo– en que se puede dividir el cauce del río Pinturas, articulando lo geográfico con lo

cultural (fig. 2a). Todos esos sectores tienen pinturas y grabados rupestres a distintas cotas sobre el río (Gradin et al. 1979; Gradin & Aguerre 1992, 1994). La magnitud del acantilado en todo el curso medio y gran parte del superior –que puede sobrepasar los 200 m– determina un acceso restringido desde las pampas altas al valle del río Pinturas o por cañadas angostas y muy empinadas. El arte rupestre está emplazado en el valle del río o en cañadones laterales, como los de Charcamata, Arroyo Feo o El Puma, en lugares y vías de circulación plenamente visibles. No hay representaciones en lugares de baja visibilidad, ni en el río Pinturas ni en el área lacustre cordillerana próxima.

Dijimos que diversas asociaciones contextuales han mostrado una relación estrecha entre Cueva de las Manos, Cerro Casa de Piedra 5 y 7 y Cueva Grande (Gradin et al. 1976, 1979; Aguerre 1977, 1981-1982, 2003; Aschero et al. 2005), permitiendo aplicar a este sector geográfico –al oeste del meridiano de los 70°O, con centro en los 47°11'S– el concepto de *microrregión* utilizado en investigaciones anteriores (Aschero 1988) (fig. 2a). Esta microrregión de río Pinturas reúne diversos eco-paisajes articulados por la movilidad de los cazadores-recolectores que produjeron el arte rupestre. Dichas relaciones permiten inferir una movilidad de grupos familiares de las bandas cazadoras-recolectoras que allí vivieron, con situaciones de desagregación o agregación (fisión o fusión), propias de la dinámica social de estos grupos humanos (Ingold 2001; Lee & Daly 2001).

En varios sitios de esta microrregión hay replicación de pinturas, pero sin reproducir todo el corpus iconográfico, sino “partes” de él: de las escenas de caza se replican ciertos patrones de guanacos o figuras humanas y una que otra acción, como el arreo de las presas o su captura. El mayor despliegue iconográfico siempre está en un único sitio y este cambia con el tiempo: a partir del año 9400 AP, aproximadamente, fue primero Cueva de las Manos y luego –post 6500 años AP– fueron Cueva Grande y Charcamata II, operando como centros de mayor expresión iconográfica. Y cuando uno de estos centros dejó de serlo, pasó a funcionar como uno de los sitios de replicación. Cueva de las Manos, en el tiempo de los estilos Escenas (9400-6800 años AP), fue un centro de gran despliegue, lo que explica el porqué de ese *volver* allí una y otra vez.

Rangos de movilidad y *markas* territoriales: un *volver* reiteradamente

Las relaciones entre Cueva de las Manos y los sitios 5 y 7 del Cerro Casa de Piedra permiten establecer, para los productores del arte más temprano del primer lugar, un rango de movilidad que cubriría unos 40 km al norte de la cueva, 60 km al sureste y 140 km al suroeste. Dicho espectro articula tres ámbitos ecológicos diferenciados, como son el valle del río Pinturas y su periferia (400-600 msnm), el área lacustre cordillerana con su ecotono –estepa/pradera de gramíneas/bosque andino de *Nothofagus* (900-1000 msnm)– y el oeste de la estepa semidesértica de la altiplanicie central o macizo del Deseado (900-800 msnm). Y es esta variabilidad ecotonal, dentro de un paisaje sistémicamente utilizado (*sensu* Heilen 2005) en el lapso antes indicado, la que nos habilita a utilizar el concepto de microrregión río Pinturas.

Es altamente probable que para estas poblaciones fuera muy importante la obtención de pieles del guanaco neonato (*chulengo*) y nonatos para la confección de capas y otros ropajes, tal como ha sido sugerido para los habitantes posteriores (Musters 1997 [1911]). Por ello, esta movilidad podría estar en gran parte regida, desde el comienzo del Holoceno, por el desfase temporal en la parición de las hembras del guanaco: entre fines de primavera en el río Pinturas y comienzos del verano en los otros dos ámbitos de mayor altitud, como son la zona cordillerana del Cerro Casa de Piedra y la estepa de la altiplanicie central. En otoño/invierno, en tanto, siguiendo el movimiento y concentración de las tropas de guanacos, desde las tierras altas hacia sectores más bajos y protegidos, como lago Posadas, la costa sur del lago Buenos Aires y las cabeceras del río Deseado. Lo mismo vale para las tropas cordilleranas de guanacos o huemules que, bajando a los sectores boscosos y costeros del lago Burmeister y el río Roble, habrían sido allí presas de los ocupantes de las cuevas del Cerro Casa de Piedra 5 y 7 (de Nigris 2004).

La disponibilidad de presas de caza en esas concentraciones invernales del guanaco habría propiciado situaciones de agregación de los grupos familiares de una o más bandas. Inversamente, la dispersión del guanaco en temporada de verano hacia las distintas eco-zonas, habría posibilitado la desagregación temporaria (fisión) de familias nucleares de la banda, al buscar cuevas o

aleros de buen reparo para habitar en zonas con caza y buena provisión de leña, como fueron Cueva de las Manos, Cueva Grande, Charcamata II, Piedra Bonita, o en las cotas más bajas de las costas del paleolago que existía en aquel entonces, en el frente norte del Cerro Casa de Piedra (Horta et al. 2011). Es aún una hipótesis de trabajo que esa fisión estacional pudiera estar representada por núcleos familiares que habitaron los numerosos aleros de dimensiones reducidas, donde se encuentran únicamente negativos de manos de distintos tamaños y algunos signos geométricos simples, como los relevados en las proximidades de Cueva Grande, la Cueva de las 40 Manos, Búho 1 o el Alero de los Chulengueadores, entre otros (fig. 2a y b).

En esos trayectos de movilidad estacional entre Cueva de las Manos y Cerro Casa de Piedra había dos zonas de aprovisionamiento lítico, una de sílices en la playa norte de laguna Cisnes (Cisnes 1) y otra de obsidiana, en Pampa del Asador/laguna Guitarra y Pampa de la Chispa (Espinoza & Goñi 1999; Civalero 2016) (fig. 2b). La obsidiana de Pampa del Asador era muy apreciada por su calidad para la talla y, considerando las excavaciones de Cerro Casa de Piedra 7, era explotada desde comienzos del Holoceno. Otras dos fuentes de aprovisionamiento de sílices y xilópalos se encontraban en el trayecto entre Cueva de las Manos y Cueva Grande, en Búho 2-3 y Cerro Bandurria (fig. 2b).

Entonces, tanto Cueva de las Manos como los otros sitios mencionados muestran que, desde comienzos del Holoceno, el arte rupestre, la movilidad estacional de las bandas, los lugares de residencia y las estrategias de subsistencia estaban articulados entre sí. Por ello deben ser conjuntamente comprendidos como parte de ese *paisaje arqueológico-sistémico* (Heilen 2005), originado por la movilidad cazadora-recolectora y sus actividades entre esos diferentes ámbitos de la microregión río Pinturas.

En este contexto, la replicación a distancia de los estilos Escenas podría estar operando como una *marka* territorial, en el sentido que tiene ese término en el área centro-sur andina, como signos indicadores de las tierras que pertenecen a ciertos linajes (Duviols 1979). Se trata de un mismo arte que referenciaba a los artífices del grupo social o la banda que ejercía sus derechos sobre esos lugares, funcionando como una demarcación territorial que, durante el período de los

estilos Escenas, tuvo a Cueva de las Manos como un nodo simbólico de esos desplazamientos. Y eso fue otro factor de importancia en ese asunto del *volver*.

Los estilos posteriores: *volver* en la cuenta temporal larga

Otro ciclo del *volver*, inferido mediante la datación indirecta de las pinturas rupestres, se refiere a los estilos Charcamata y Cueva de las Manos B1b (Aschero & Isasmendi 2018). El sitio III de Cueva de las Manos o Alero del Derrumbe (en adelante, ADD), muestra todo su frente derrumbado y entre los bloques caídos hay uno central con pinturas rupestres afectadas. Puede verse un guanaco blanco del estilo Charcamata, al que se superponen figuras en rojo del estilo Cueva de las Manos B1b.

En 2015, dos sondeos en el reparo del alero detrás del derrumbe dieron una única ocupación con dos dataciones de 4280 ± 90 años AP (LP-3382) y otra de 4180 ± 100 años AP (LP-3384). Esa única ocupación habría sido anterior al derrumbe y, este, sincrónico o posterior al episodio volcánico II del Hudson (Naranjo & Stern 1997). Entonces, las últimas representaciones en rojo superpuestas al guanaco blanco pueden vincularse a ese mismo momento, como productos del estilo Cueva de las Manos B1b, previo al derrumbe. Concluimos entonces que tanto el B1b como el siguiente B1c y, también, los anteriores estilos Charcamata y Cueva Grande, implican ciclos de regresos a Cueva de las Manos, una vez que los estilos de las escenas de caza habían dejado de hacerse (tabla 1). A diferencia de estas, en B1b y B1c puede apreciarse un menor naturalismo y un componente mitográfico más marcado (Aschero & Isasmendi 2018; Aschero & Riehl 2021).

CUEVA DE LAS MANOS COMO ARCHIVO DE MEMORIA: OTRO MOTIVO PARA VOLVER

Los negativos de manos

Tal como dijimos, los negativos de manos de personas de diferentes grupos de edad y sexo acompañaron las escenas de caza y posteriores representaciones desde

sus inicios hasta el final de la secuencia de Cueva de las Manos. En el primer registro realizado, se contabilizaron 817 motivos entre los sitios II (N=376), III (N=16) y IV (N=425) (Gradin et al. 1976: 199) (tabla 2).

Estos negativos de manos responden a la técnica comúnmente llamada “estarcido”, con dos variantes: una es el soplado (fig. 5a) y la otra es el “tamponado” (fig. 5b), ambas definidas con anterioridad (Carden & Blanco 2016; Aschero 2018). Pueden observarse negativos de manos de diversos tamaños, correspondientes a distintos grupos de edad. Asimismo, existe una variabilidad métrica en las muñecas, palmas y dedos, algunos finos y muy largos; junto a manos en posición horizontal, y otras en posición vertical, incluso incluyendo el antebrazo (fig. 5c). También hay casos de imposiciones de ambas manos en un mismo acto (fig. 5d), además de manifestaciones de patas de ñandú (fig. 5c) y de guanaco.

En el muestreo realizado sobre fotografías de tres paneles consecutivos del Vestíbulo de la cueva se relevaron 123 negativos de manos, el 15% de 817, contabilizados originalmente (tabla 3b). El 70% corresponde a manos izquierdas, y el 30% a derechas. Un 33% está en posición vertical, mayoritariamente hacia arriba, mientras que

MUESTRA TOTAL CONSIDERADA		
Sitios analizados	II, III y IV	
Sitios con superposiciones	II, III y IV	
	Nº	%
Total motivos	1139	100
Manos	817	72
Guanacos, hembras preñadas	222	20
Cazadores, antropomorfos	26	2
Otros (puntiformes, trazos rectos o irregulares, zigzag, clepsidra, etc.)	74	6
Total superposiciones	167	15

Tabla 2: Resumen de motivos de los sitios II, III y IV (Gradin et al. 1976: 199). **Table 2:** Summary of motifs found at sites II, III and IV (Gradin et al. 1976: 199).

un 54% están oblicuas hacia la izquierda o la derecha, y la menor parte horizontales, con solo un 13%.

Una posible hipótesis es que esos negativos establecieran una relación entre individuo-edad-imposición de la mano, a partir de la cual habría una transmisión oral y un conocimiento implícito de quién la puso y en qué edad.



Figura 5. Negativos de manos: a) técnica de soplado (ADLE); b) técnica de tamponado (ADLE); c) diferentes tamaños y posiciones; patas de ñandú (ADLE); d) imposición en un mismo acto (sitio II, Cueva de las Manos). **Figure 5.** Negative hand stencils: a) blowing technique (ADLE); b) padding technique (ADLE); c) different sizes and positions; ñandú (rhea) feet (ADLE); d) superimposition in a single act (site II Cueva de las Manos).

a			b		
Paneles analizados (de sitios II y IV)		5	Sitio II		
Paneles con superposiciones y motivos alineados/intercalados		5	Tres paneles consecutivos del Vestíbulo Múltiples manos		
ESTILOS			ESTILOS		
Escenas A1, A2, A3, A4 y A5 Cueva Grande, Charcamata, Cueva de las Manos B1b y B1c			Escenas A1, A2, A3 y A4 Cueva Grande, Charcamata, Cueva de las Manos B1b y B1c		
	Nº	%		Nº	%
Total motivos	300	100	Total motivos	143	100
Manos	142	47	Manos	123	86
Guanacos, hembras preñadas	67	22	Hembras preñadas	6	4
Cazadores, antropomorfos	71	24	Otros (tres piches, signos puntiformes y circulares)	14	10
Otros	20	7	Superposiciones	22	15
Superposiciones	38	13	Motivos alineados/intercalados	5	3
Motivos alineados/intercalados	125	42			
Motivos mantenidos	2	1			

Tabla 3: a) muestra total considerada en este artículo para los temas de negativos de manos, escenas de caza y guanacas preñadas; **b)** resumen de motivos de tres paneles analizados para negativos de manos. **Table 3: a)** total sample examined in the article, including negative hand stencils, hunting scenes and pregnant guanacos; **b)** summary of motifs found on three panels analyzed for hand stencils.

Las escenas de caza colectiva

Las primeras pinturas rupestres ejecutadas en Cueva de las Manos tienen al guanaco como presa predilecta y están acompañadas desde sus inicios por negativos de manos del mismo color, los cuales perduraron hasta después de que se discontinuaron las escenas de caza colectiva, en los estilos posteriores. Del sitio IV del ADLE seleccionamos una composición que resulta un excelente ejemplo de superposiciones, en un mismo panel, de escenas de caza de los diferentes estilos (fig. 6a). Tal como se ha analizado en un trabajo anterior (Aschero 2022), esta composición permite interpretar cómo las poblaciones se conectaban con el arte rupestre de sus predecesores, superponiendo figuras, pero sin tapar ni obliterar las anteriores: de la más antigua a la más reciente, corresponden a los estilos Escenas A1a, A1b, A2 y A4. La primera secuencia del estilo Escenas A1a muestra un arreo de trece guanacos por cinco cazadores, todos en ocre, y un único negativo de mano también en

ocre. La segunda escena del A1b exhibe otro arreo de cinco camélidos por un único cazador, acompañada por ocho negativos de manos. Está toda pintada en rojo oscuro diferenciándose solo de la precedente mediante el color, lo cual indica un segundo momento del A1. La siguiente imagen del estilo Escenas A2, en negro, presenta un guanaco rodeado por nueve figuras humanas y un cánido. Destaca una de mayor tamaño, cuya cabeza se superpone mínimamente al camélido, con una perspectiva jerárquica frente a las demás. Los otros personajes son de menores dimensiones y portan elementos cefálicos. Se asocian tres negativos en negro, uno de ellos con antebrazo y dedos muy delgados y largos que sugiere una mano de mujer. Esta escena parcial con el guanaco negro se relaciona con un arreo próximo (fig. 6b) y es la parte final de la caza colectiva del estilo Escenas A2, que comienza 320 m antes, en el PDLE.

La última escena superpuesta es del A4, en amarillo, y consiste en un cerco de cincuenta y seis



Figura 6. Escenas de caza: **a)** cuatro escenas superpuestas, estilos Escenas A1a, A1b, A2 y A4 (ADLE) (imagen tratada por A. Goldstein); **b)** arreo de guanacos, Escenas A2 (ADLE). **Figure 6.** Hunting scenes: **a)** four superimposed scenes, Scenes styles A1a, A1b, A2 and A4 (ADLE) (photo treatment by A. Goldstein); **b)** guanaco roundup, Scenes A2 (ADLE).

figuras humanas cazando, sobre una tropa de dieciséis guanacos alineados, en un trayecto en el que descenden y vuelven a subir, como superando un accidente topográfico no visible.

Analizando estas escenas según tres criterios operativos (Motta 2019), vemos que fueron realizadas superponiéndolas en un mismo espacio, si bien había otras paredes rocosas disponibles al momento en que fueron pintadas (primer criterio). También se observa que las nuevas figuras (humanas, animales, incluso

puntiformes) están alineadas con los motivos previos, posicionadas como para interactuar con ellos. Y, finalmente, si bien no se registra ninguna reutilización ni recreación de imágenes existentes, salvo dos figuras ocre repintadas (tercer criterio), podemos concluir que esta superposición de las cuatro escenas fue absolutamente intencional.

De los diferentes tipos de superposiciones, en este panel hay una alta proporción de casos mínimos (<25% del motivo subyacente), solo hay dos mantenimientos

a Sitio IV Un panel del Alero de las Escenas Cuatro escenas de caza superpuestas			b Sitio II Un panel del Vestíbulo Guanacas preñadas		
ESTILOS			ESTILOS		
Escenas A1a, A1b, A2 y A4			Escenas A2, A3, Charcamata y Cueva Grande		
	Nº	%		Nº	%
Total motivos	123	100	Total motivos	34	100
Manos	12	10	Manos	7	21
Guanacos	35	28	Hembras preñadas (incluye dos chulengos y preformas de guanaco)	26	76
Cazadores, antropomorfos	71	58	Otros (disco blanco)	1	3
Otros (dos cánidos, un objeto, dos grupos de puntiformes)	5	4	Superposiciones	12	35
Superposiciones	4	3	Motivos alineados/intercalados**	22	65
Motivos alineados/intercalados*	98	80			
Motivos mantenidos	2	2			

Tabla 4: a) resumen de motivos de un panel analizado para el tema Escenas de caza; b) resumen de un panel analizado para el tema Guanacas preñadas. * Todos, salvo los del estilo Escenas A1a (ocre), que se toman como base. ** Todos, salvo los del estilo Escenas A2 (negro), que se toman como base. **Table 4:** a) summary of motifs from a panel analyzed for the theme Hunting scenes; b) summary of a panel analyzed for the theme Pregnant guanacas. * All except those of Scenes style A1a (ochre) which are used as a base. ** All except those of Scenes style A2 (black) which are used as a base.

(repintadas), no hay reciclados y no aparecen obliteraciones de motivos anteriores (Re 2016) (tabla 4a).

Hay otras características interesantes en el modo de pintar, en distintos paneles de la cueva:

- Uso de la microtopografía del soporte rocoso para emular la topografía real donde se concretaba la cacería. En uno de los casos, del estilo Escenas A2, se utiliza una fisura de la pared para simular una cañada por donde bajan y suben guanacos y cazadores, hacia un plano de la roca donde unas “bolas perdidas” con manija son “lanzadas” al animal, sin que el cazador esté representado (fig. 7a).
- Antes de pintar las cacerías, se arrojaba a la pared un elemento pesado y redondeado envuelto en un trozo de cuero o piel embebido en pintura. Estos “impactos” circulares, nunca se encuentran superpuestos a las figuras que conforman la escena, posiblemente con la intención de “matar” la potencia negativa de la pared, antes de pintar (fig. 7b).

- A veces el huemul o ciervo andino (*Hippocamelus bisulcus*) está representado en la misma tropa con los guanacos, lo que en la realidad es excepcional. Esto estaría indicando la intención de mostrar las acciones de la caza colectiva en general y no una partida de caza en particular (Aschero 2012; Aschero & Schneier 2021).
- La mayoría de las escenas de caza son colectivas. Se presenta una muy pequeña, del estilo Escenas A5, al interior de la cueva (fig. 7c).
- Los sistemas de armas utilizados son tres: el dardo-propulsor, la “bola perdida” con una manija transversal proximal, y el lazo-bola.

Lo hasta aquí descrito nos permite inferir que las escenas (además de otras que luego abordaremos) cumplían una función didáctica para los que se iniciaban en la caza, al mostrar las etapas o acciones que esta debía seguir. Los estilos Escenas A2 y A3 incluyeron un tema adicional: la representación de grandes hembras preñadas.

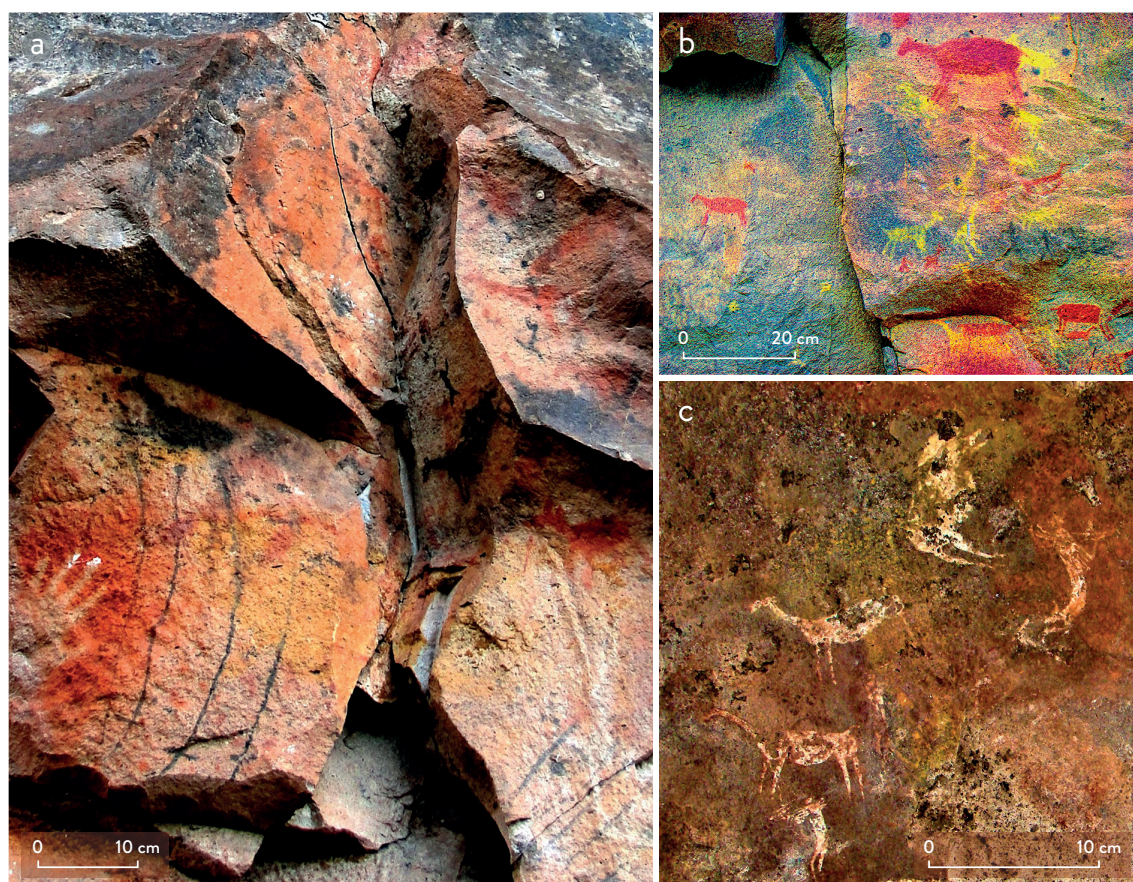


Figura 7. Tema Escenas de caza: **a)** utilización de microtopografía del soporte, estilo Escenas A2 (PDLE); **b)** impactos y guanacos estilo Escenas A3, imagen procesada con DStretch (PDLE); **c)** cazadores con propulsores, estilo Escenas A5 (interior cueva). **Figure 7.** Hunting scenes: **a)** use of the support's microtopography, Scenes style A2 (PDLE); **b)** impacts and guanacos Scenes style A3, image processed with DStretch (PDLE); **c)** hunters with throwers, Scenes style A5 (cave interior).

Las escenas de danza

De las escenas de danza, destacamos dos de las más interesantes: una corresponde al estilo Escenas A4 en rojo-carmín, pintada en una pared dentro de la cueva, en su boca de entrada (fig. 8a). Incluye dos individuos fálicos y otros dos disfrazados con algo en la espalda y un rabo o cola. Hay una mancha central en rojo intenso que podría representar un fuego; hacia la izquierda del observador sale un guanaco corriendo hacia fuera. La interpretación de esta escena como danza está presente en textos de varios investigadores (Vignati 1950; González 1977; Gradin et al. 1976; Casamiquela 1981). Casamiquela (1988: 299) establece para esta representación una relación etnográfica con la danza

araucana de origen tehuelche, el *lonkomeo*, que incluye personajes disfrazados de ñandúes y, a veces, de guanacos. Esto podría indicar que algunas de estas danzas ocurrieron en el interior de la cueva, referidas a rituales destinados a la reproducción de los guanacos, en un contexto de significación que articula el baile, las escenas de caza y la representación de grandes guanacos preñadas.

La actitud danzante también aparece posteriormente en numerosas figuras humanas agrupadas o aisladas, como el caso del danzarín del estilo Cueva de las Manos B1b (fig. 8b). Entonces, si pensamos en un *volver* a Cueva de las Manos en la cuenta temporal larga, vemos que la representación de una danza tiene mucha persistencia, implicando continuidad



Figura 8: **a)** danza colectiva del estilo Escenas A4 (interior de la cueva), imagen procesada con DStretch; **b)** danzarín del estilo Cueva de las Manos B1b (ALDE); **c)** guanaca preñada del estilo Escenas A2 (interior de la cueva); **d)** grandes hembras preñadas de los estilos Escenas A2 (negro), A3 (rojo) y Charcamata (blanco) (Vestíbulo de la cueva). **Figure 8:** **a)** collective dance of Scenes style A4 (cave interior), image processed with DStretch; **b)** dancer of Cueva de las Manos style B1b (ALDE); **c)** pregnant guanaco of Scenes style A2 (cave interior); **d)** large pregnant females of Scenes styles A2 (black), A3 (red), and Charcamata (white) (cave Vestibule).

de ciertos contenidos simbólicos, mantenidos en la memoria colectiva de una posible genealogía o linaje. Sorprende que durante casi 4600 años –desde alrededor de los años 8000-7000 AP, correspondiente a esa primera representación de danza del estilo Escenas A4, hasta, aproximadamente, los 3400-3200 años AP del danzarín– ese tema haya tenido continuidad (Gradin et al. 1979).

Las guanacas preñadas

El tema de las guanacas preñadas, de mayor tamaño que el resto de las figuras animales, tiene también una marcada persistencia. Destacamos una de la serie negra del estilo Escenas A2 en el interior de la cueva, con una cuerda libre que sale del cuello. Se orienta hacia la boca de la cueva, está superpuesta a un negativo de mano ocre (anterior) y por debajo de dos representaciones en rojo intenso, del posterior estilo Cueva de las Manos B1b (fig. 8c). Otras tres guanacas negras del estilo Escenas A2 de gran tamaño aparecen encolumnadas en

el Vestíbulo del sitio, junto a otra, también grande, en rojo (Escenas A3). Como la precedente, todas se orientan hacia el exterior de la cueva (fig. 8d). Si siguiéramos esta dirección llegaríamos al PDLE, donde los cinco estilos Escenas están plasmados y superpuestos. Allí hay otra de las grandes hembras preñadas, negra, del estilo Escenas A2, que aparece en el extremo final de las escenas.

Esta distribución no parece aleatoria, ya que en períodos posteriores, con los estilos Cueva Grande y Charcamata, hay otras hembras preñadas de gran tamaño, en rojo oscuro, que fueron intercaladas en esta distribución, siguiendo esa misma dirección (fig. 9a y b) (tabla 4b). Aquí, la superposición de imágenes es una regla y no una excepción, y las nuevas hembras preñadas de estilos más tardíos están alineadas con las previas, posicionadas como para interactuar con estas (Motta 2019). Esa interacción opera reactivando la significación del tema de las hembras preñadas, una posible cualidad a destacar para todas las superposiciones de Cueva de las Manos.

SOBRE EL CONTEXTO DE SIGNIFICACIÓN DE CUEVA DE LAS MANOS Y EL VOLVER...

Al preguntarnos en 2014 sobre el porqué de esa distribución espacial y orientación de las hembras preñadas, observamos que el extremo derecho del fondo de la cueva se parecía a la forma de una vulva de grandes dimensiones. Luego, aplicando el programa DStretch, vimos que estaba pintada y luego repintada con manchas de distintos colores: ocre, negro, rojo y blanco (fig. 7c). Esta observación nos trajo a la memoria una cita del libro *El Complejo Tehuelche*, de Federico Escalada (1949: 59), que transcribimos:

[...] algo más al sur del Lago Buenos Aires –no muy distante del Aónic-aiken de Moyano– los indígenas sitúan el cerro de cuya cúspide horadada en forma de caverna mística, Seecho, el gran espíritu creador y bienhechor de este sector aborígen [los aóni-kénk o tehuelches meridionales] arrancó de las entrañas de la tierra las criaturas humanas y animales que hoy la pueblan. Musters sitúa no muy distante de estos lugares la “colina de dios” con este preciso significado.

Más adelante afirma: “La misma fuente aóni-kénk [Agustina Quilchaman ó Keltchaman, de río Pinturas] conserva la tradicional creencia de la cueva, cerro o corral, de donde salieron ‘la gente y los animales actuales’” (Escalada 1949: 327). La forma natural de vulva pintada con variados colores de las hembras preñadas –que corresponden a los distintos períodos– nos habla claramente de un *volver* al mismo sitio a través de miles de años, para repintarla y mantener su valor simbólico. Esto, sumado a la dirección de las guanacas saliendo de la cueva, cobra sentido en relación con el relato conservado entre los aóni-kénk y recuperado de Agustina Keltchaman, en el mismo río Pinturas. Esa narración sobre el origen de humanos y animales (los guanacos entre ellos) surgiendo desde una cueva, nos lleva a establecer asociaciones topográficas e iconográficas en cierta analogía con las creencias de los tehuelches meridionales históricos. Nos sugiere un contexto de la significación referido a la reproducción de los camélidos, a los chulengos que nacerán de las hembras y a sus crías adultas, que posibilitan la subsistencia humana mediante las cacerías.

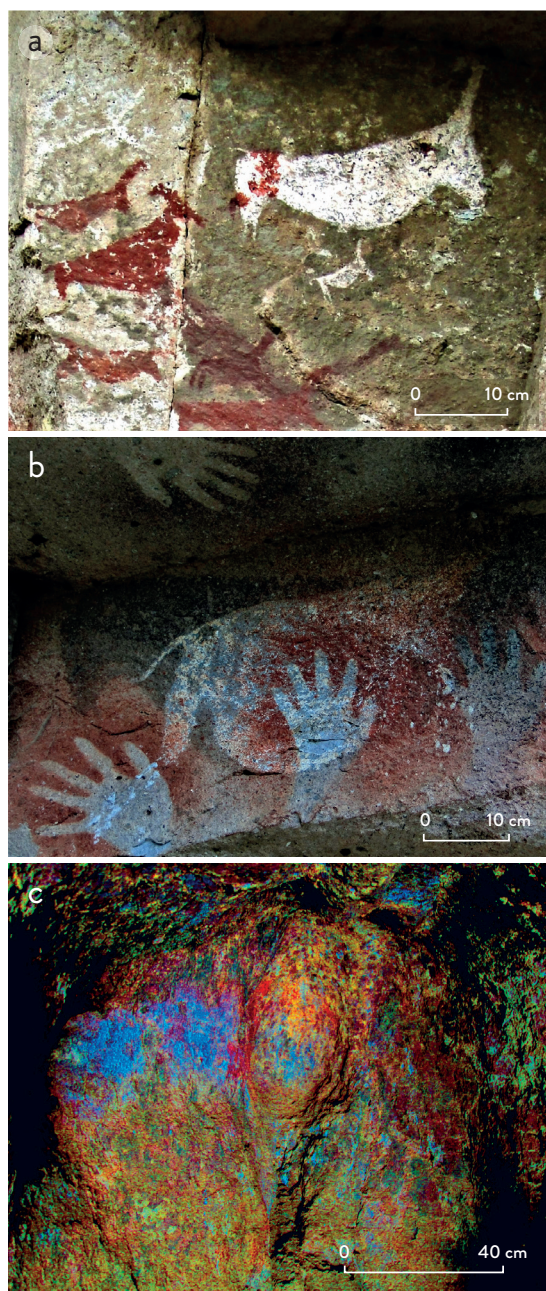


Figura 9. Guanacas preñadas: **a)** estilo Charcamata, blanco, y Cueva Grande, rojo oscuro (Vestíbulo de la cueva); **b)** estilo Cueva Grande, blanco y negro (Vestíbulo de la cueva); **c)** forma de vulva, en relieve natural de la roca, repintada (interior de la cueva, fondo), imagen procesada con DStretch. **Figure 9.** Pregnant guanacas: **a)** Charcamata style, white, and Cueva Grande, dark red (cave Vestibule); **b)** Cueva Grande style, black and white (cave Vestibule); **c)** vulva form, in natural rock relief, repainted (cave interior, background), image processed with DStretch.

CRONOLOGÍA									
Alcance del estilo	Estilos únicos de ARP I	Estilos propios de ARP I que se replican en otros sitios				Estilos externos que entran en ARP I		Estilos propios de ARP I que no se replican	
	ESTILOS ESCENAS								
Estilo	A1-A2	A3-A4	A5		Cueva Grande	Charcamata	Cueva de las Manos B1b		Cueva de las Manos B1c
Cronología años AP	ca. 9400 a 8900	ca. 8900 a 7700	ca. 7700 a 6800	HI	ca. 6000 a 5000	ca. 5000 a 3400	ca. 3400 a 3200	III	ca. 3100 a 2500

Tabla 5. Cronología de los estilos de arte rupestre en Cueva de las Manos. ARP I es Cueva de las Manos; HI y HII corresponden a las erupciones I y II del volcán Hudson en Chile. **Table 5.** Chronology of rock art styles in Cueva de las Manos. ARP I is Cueva de las Manos; HI and HII eruptions I and II of the Hudson volcano in Chile.

Lo que planteamos es una posible relación simbólica entre representaciones en torno al origen, reproducción y caza del guanaco, como base de la subsistencia comunitaria, que pudiera haber sido ritualizada a través de una danza. Respecto de esta, Casamiquela (1981: 39-40), tras referirse a la danza araucana del *lonkomeo* y a sus raíces tehuelches –el “baile de los avestruces” como danza de espíritus corporizados–, dice: “A la luz de esta breve revista de características [de la referida danza], convengamos que no es descabellado postular su identificación básica con la escena del río Pinturas”. Es decir, que en esta línea interpretativa, las grandes hembras preñadas habrían sido dibujadas como una rogativa para la reproducción exitosa del guanaco y la abundancia de las presas.

Todo esto indica el carácter ritual que habría tenido Cueva de las Manos en relación con la reproducción de la vida. Es decir que, además de su uso esporádico como campamento estacional de actividades domésticas –según los datos arqueológicos y en un tiempo secular–, también habría operado como un lugar de ceremonias, que incluirían danzas, en un tiempo ritual del ciclo anual. He aquí otro factor fundamental de atracción de este lugar, al cual, durante casi 150 generaciones, esos cazadores-recolectores del Holoceno Temprano volvieron una y otra vez (tabla 5).

CONCLUSIONES SOBRE LAS FUNCIONES DEL ARTE RUPESTRE

Las excavaciones en Cueva de las Manos no han proporcionado información sobre posibles usos rituales o ceremoniales de las que pudieran haber quedado vestigios. Sin embargo, el arte rupestre muestra que había momentos en que se volvía a interactuar con las imágenes existentes, manteniéndolas y produciendo nuevas pinturas que se superponían. Es plausible pensar que tales actividades se realizarían durante esos campamentos, es decir, en un tiempo *secular* y en anticipación a uno *ritual*. No sabemos si esto también vale para la imposición de manos negativas que pudieron haberse ejecutado en ceremonias específicas o en los retornos del circuito de movilidad estacional. Retornos en los que la producción de estas representaciones cobraba una particular importancia como *markas* de propiedad del sitio. Todo ello nos habla de un *volver* reiterado a Cueva de las Manos, por la significación social y ritual que este sitio tuvo.

Ese *volver* reiteradamente a superponer imágenes visuales sin tapar u obliterar las precedentes implica una actitud de respeto particular ante las figuras anteriores y una intención de mantenerlas visibles o de reactivarlas a través del tiempo. Lo cual probablemente hizo de este complejo de sitios con arte rupestre un lugar de referencia como consecuencia de lo que sus antepasados habían pintado allí, algo que se manifiesta en la continuidad temática e iconográfica de los estilos escenas en esos

2600 años de superposiciones. Es decir, otra función de este arte rupestre –además de la didáctica, ritual y demarcatoria– habría sido *activar la memoria social sobre su propio pasado*, como una forma visual de propiciar la cohesión de la banda o de sus linajes familiares. Lo dicho habría incentivado ese retorno al sitio una y otra vez, a ver las pinturas allí existentes o a superponerles otras nuevas. En suma, un *volver* para afirmar o revitalizar la función de Cueva de las Manos como un verdadero *archivo de la memoria colectiva*, un *lugar de la memoria* (Candeau 2006).

REFERENCIAS

- AGUERRE, A. 1977. A propósito de un nuevo fechado radiocarbónico para la Cueva de las Manos. Alto Río Pinturas, Provincia de Santa Cruz. *Relaciones* 11: 129-142.
- AGUERRE, A. 1981-1982. La Cueva Grande de Arroyo Feo: industrias líticas. *Relaciones* 14 (2): 220-241.
- AGUERRE, A. 2003. *Arqueología y paleoambiente en la Patagonia santacruceña argentina*. Buenos Aires: Talleres Nueva Offset.
- ASCHERO, C. 1983-1985. Pinturas rupestres en asentamientos cazadores-recolectores. Dos casos de análisis aplicando difracción de rayos-x. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 10: 291-306.
- ASCHERO, C. 1988. De punta a punta: producción, mantenimiento y diseño en puntas de proyectil precerámicas de la Puna argentina. *Actas del IX Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, pp. 219-229. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- ASCHERO, C. 1996. ¿A dónde van esos guanacos? En *Arqueología. Sólo Patagonia. Ponencias de las 11 Jornadas de Arqueología de la Patagonia*, J. Gómez, ed., pp. 153-162. Puerto Madryn: CENPAT-CONICET.
- ASCHERO, C. 2012. Las escenas de caza en Cueva de las Manos: una perspectiva regional (Santa Cruz, Argentina). En *L'art pléistocène dans le monde/Pleistocene Art of the World/Arte pleistoceno en el mundo*, J. Clottes, ed., pp. 807-823. Tarascon-sur-Ariège: Actes du Congrès IFRAO.
- ASCHERO, C. 2018. Hunting Scenes in Cueva de las Manos, Style, Content and Chronology (Río Pinturas, Santa Cruz-Argentinian Patagonia). En *Archaeologies of Rock Art, South American Perspectives*, A. Troncoso, F. Armstrong & G. Nask, eds., pp. 209-237. Londres-Nueva York: Routledge.
- ASCHERO, C. 2022. Imágenes y contenidos. Un caso de Cueva de las Manos, 9400-7700 años AP (Río Pinturas, Santa Cruz). *Anuario TAREA* 8 (8): 48-76.
- ASCHERO, C. & M. ISASMENDI 2018. Arte rupestre y demarcación territorial: el caso del grupo estilístico B1 en el área Río Pinturas (Santa Cruz, Argentina). *Revista del Museo de La Plata* 3 (1): 112-131.
- ASCHERO, C. & M. RIEHL 2021. *Cueva de las Manos, Patagonia Argentina*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes-Akian Gráfica.
- ASCHERO, C. & P. SCHNEIER 2021. The "Black Series" in the Hunting Scenes of Cueva de las Manos, Río Pinturas, Patagonia, Argentina. En *Making Scenes. Global Perspectives on Scenes in Rock Art*, I. Davidson & A. Nowell, eds., pp. 310-326. Nueva York: Bergham Books.
- ASCHERO, C., R. GOÑI, M. CIVALERO & R. MOLINARI 2005. Holocenic Park: arqueología del Parque Nacional Perito Moreno (PNPM). *Anales de la Administración de Parques Nacionales* 17: 71-119.
- ASCHERO C., M. ISASMENDI, R. UCEDO & A. AGUERRE 2019. Aportes a la cronología y contexto de las escenas de caza tempranas en Cueva de las Manos (ca. 9400-7700 años AP). Alto Río Pinturas, Santa Cruz. En *Arqueología de la Patagonia: el pasado en las arenas*, J. Gómez, A. Svoboda & A. Banegas, eds., pp. 41-51. Puerto Madryn: CONICET-Instituto de Diversidad y Evolución Austral.
- CANDEAU, J. 2006. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- CARDEN, N. & R. BLANCO 2016. Measurements and Replications of Hand Stencils: A Methodological Approach for the Estimation of the Individuals' Age and Sex. En *Palaeoart and Materiality. The Scientific Study of Rock Art*, R. Bednarik, D. Fiore, M. Basile, G. Kumar & T. Huisheng, eds., pp. 147-160. Oxford: Archaeopress.
- CASAMIQUELA, R. 1981. *El arte rupestre de la Patagonia*. Buenos Aires: Siringa Libros.
- CASAMIQUELA, R. 1988. *En pos del gualicho*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires-Fondo Editorial Rionegrino.
- CATTANEO, G. & A. AGUERRE 2009. Estudios funcionales de artefactos líticos de Cueva de las Manos, Río Pinturas, Santa Cruz, Argentina. *Revista del Museo de Antropología* 2 (1): 3-22.

- CIVALERO, M. 2016. Propuesta metodológica para el análisis del material lítico del sitio Playa Cisnes 2, Provincia de Santa Cruz, Patagonia Argentina. En *Arqueología de la Patagonia: de Mar a Mar*, F. Mena, ed., pp. 235-244. Coyhaique: Ediciones CIEP-Nire Negro.
- DE NIGRIS, M. 2004. *El consumo en grupos cazadores recolectores. Un ejemplo zooarqueológico de Patagonia meridional*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- DUVIOLS, P. 1979. Un symbolisme de l'occupation, de l'aménagement et de l'exploitation de l'espace. Le monolithe *huanca* et sa fonction dans les Andes préhispaniques. *L'Homme* 19 (2): 7-31.
- ESCALADA, F. 1949. *El complejo Tehuelche: estudios de etnografía patagónica*. Buenos Aires: Coni.
- ESPINOZA, S. & R. GOÑI 1999. "¡Viven!" Una fuente de obsidiana en la Provincia de Santa Cruz. En *Soplando en el viento*. J. Belardi, ed., pp. 177-188. Neuquén: Comité Editorial de las Terceras Jornadas de Arqueología de la Patagonia.
- GONZÁLEZ, A. 1977. *Arte precolombino argentino*. Buenos Aires: Filmediciones Valero.
- GRADIN, C. 1976. Parapetos de piedra y grabados rupestres de la meseta del lago Buenos Aires. *Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael* 3: 315-337.
- GRADIN, C. 1981-1982. Las pinturas de la Cueva Grande (Arroyo Feo), Área Río Pinturas, Provincia de Santa Cruz. *Relaciones* 4 (2): 241-265.
- GRADIN, C. 1994. L'art rupestre dans la Patagonie Argentine. *L'Anthropologie* 98 (1): 149-172.
- GRADIN, C. & A. AGUERRE 1992. Nuevo aporte al conocimiento de la dinámica poblacional en la cuenca del Río Pinturas, Provincia de Santa Cruz. En *Uso del espacio en Patagonia*, L. Borrero & J. Lanata, eds., pp. 83-120. Concepción del Uruguay: Búsqueda de Ayllu.
- GRADIN, C. & A. AGUERRE 1994. *Contribución a la arqueología del Río Pinturas, provincia de Santa Cruz*. Concepción del Uruguay: Búsqueda de Ayllu.
- GRADIN, C., C. ASCHERO & A. AGUERRE 1976. Investigaciones arqueológicas en la Cueva de las Manos, Alto Río Pinturas, Santa Cruz. *Relaciones* 10: 201-251.
- GRADIN, C., C. ASCHERO & A. AGUERRE 1979. Arqueología del área Río Pinturas. *Relaciones* 13: 183-227.
- HARRIS, E. & R. GUNN 2017. The Use of Harris Matrices in Rock Art Research. En *The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Rock Art*, B. David & I. McNiven, eds., pp. 911-926. Oxford: Oxford University Press.
- HEILEN, M. 2005. *An Archaeological Theory of Landscapes*. Tesis de Doctorado en Filosofía, Universidad de Arizona, Tucson.
- HORTA, L., S. GEORGIEFF, C. CONSOLE, J. BUSNELLI & C. ASCHERO 2011. Registros de fluctuaciones paleobatimétricas del sistema lacustre Pueyrredón-Posadas-Salitroso durante el Pleistoceno Tardío-Holoceno Temprano, noroeste de Santa Cruz, Argentina. *Serie Correlación Geológica* 27 (2): 100-109.
- INGOLD, T. 2000. *The perception of the environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Londres-Nueva York: Routledge.
- INGOLD, T. 2001. On the Social Relations of the Hunter-Gatherer Band. En *The Cambridge Encyclopedia of Hunters-Gatherers*, R. Lee & R. Daly, eds., pp. 399-410. Cambridge: Cambridge University Press.
- ÍÑIGUEZ, A. & C. GRADIN 1977. Análisis mineralógico por difracciones de Rayos x de muestras de pinturas de la Cueva de las Manos, Estancia Alto Río Pinturas (provincia de Santa Cruz). *Relaciones* 11: 121-128.
- LEE, R. & R. DALY 2001 (Eds.). *The Cambridge Encyclopedia of Hunters-Gatherers. Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEROI-GOURHAN, A. 1965. *Le geste et la parole II: la Mémoire et les Rhythmes*. París: Albin Michel.
- MOTTA, A. 2019. From Top Down Under: New Insights into the Social Significance of Superimpositions in the Rock Art of Northern Kimberley, Australia. *Cambridge Archaeological Journal* 29 (3): 479-495.
- MUSTERS, G. 1997 [1911]. *Vida entre los Patagones*. Buenos Aires: El Elefante Blanco.
- NARANJO, J. & C. STERN 1997. La actividad explosiva postglacial del volcán Hudson. *Actas del VIII Congreso Geológico Chileno*, vol. 1, pp. 362-365. Antofagasta: Departamento de Ciencias Geológicas, Universidad Católica del Norte.
- PAPÚ, A. 2023. Análisis de superposiciones en el arte rupestre de Cerro de los Indios 1 (Lago Posadas, Santa Cruz). *Comechingonia, Revista de Arqueología* 27 (10): 89-108.
- PODESTÁ, M., R. PAUNERO & D. ROLANDI 2005. *El arte rupestre de la Argentina indígena: Patagonia*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia.
- RE, A. 2016. Superimpositions and Attitudes towards Pre-existing Rock Art: A Case Study in Southern



- Patagonia. En *Paleoart and Materiality: The Scientific Study of Rock Art*, R. Bednarik, D. Fiore, M. Basile, G. Kumar & T. Huisheng, eds., pp. 15-29. Oxford: Archaeopress.
- RIAL, G. & C. BARBOSA 1983-1985. Análisis mineralógico por difracción de rayos-x de muestras de pinturas del Cerro Casa de Piedra, sitio CCP5 (Prov. de Santa Cruz, Argentina). *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 10: 307-311.
- SCHNEIER, P., A. PONCE & C. ASCHERO 2021. Arte rupestre, etnografía y memoria colectiva: el caso de Cueva de las Manos, Patagonia Argentina. *Revista Uruguaya de Antropología y Etnografía* 4 (1): 71-85.
- VIGNATI, M. 1950. Estudios antropológicos en la zona militar de Comodoro Rivadavia. *Anales del Museo de La Plata* 1: 1-18.
- WAINWRIGHT, I., K., HELWIG, D. ROLANDI, C. GRADIN, M. PODESTA, M. ONETTO & C. ASCHERO 2002. Rock Paintings Conservation and Pigment Analysis at Cueva de las Manos and Cerro de los Indios, Santa Cruz (Patagonia), Argentina. *ICOM Committee for Conservation, 13th Triennial Meeting, Rio de Janeiro, Preprints*, vol. 2, pp. 582-589. Londres: James & James.