

Imágenes y contenidos. Un caso de Cueva de las Manos,  
9400-7700 años AP. (Río Pinturas, Santa Cruz)

Images and contents: a case from Cueva de las Manos,  
9400-7700 years BP. (Río Pinturas, Santa Cruz)

Aschero, Carlos

 Carlos Aschero  
ascherocarlos@yahoo.com.ar  
ISES, CONICET - UNT, Argentina

Anuario TAREA  
Universidad Nacional de San Martín, Argentina  
ISSN: 2469-0422  
ISSN-e: 2362-6070  
Periodicidad: Anual  
núm. 8, 2021  
atarea@unsam.edu.ar

Recepción: 16 Junio 2021  
Aprobación: 13 Septiembre 2021

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/614/6142697018/>

Copyright Anuario TAREA 2021



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

**Resumen:** Nos referimos a Cueva de las Manos, a sus pinturas rupestres, y a tres escenas superpuestas de estilos diferentes. Estilos que se han definido como *escenas A1, A2 y A4* y que, por excavaciones en el sector conocido como *Paredón de las Escenas*, se asocian con tres rangos cronológicos entre 9400 a 7700 años AP. Aquí nos interesa destacar tanto las diferencias estilísticas en el tratamiento de cazador@s, guanacos y acciones de caza representadas como abordar una iconografía de la imagen y las perspectivas utilizadas. En una visión contextual más amplia nos referimos al *porqué* del uso de diferentes conjuntos monocromáticos en la superposición de escenas u otras composiciones posteriores, algo ocurrido a través de miles de años. Respecto a esto proponemos que, en un lapso aún más amplio de imágenes visuales superpuestas –hasta 2500 años AP– Cueva de las Manos debería considerarse un *lugar de memoria*. Un sitio con un contexto geográfico-social en el que esas superposiciones de imágenes, visibles para y a través de generaciones –con la trasmisión oral de sus significados– pudieron ser un referente activo en la memoria colectiva de esas antiguas poblaciones cazadoras-recolectoras y para las que les sucedieron después.

**Palabras clave:** Cazadores-recolectores, Cueva de las Manos, Arte rupestre, Iconografía, Lugar de memoria.

**Abstract:** We refer to Cueva de las Manos, its cave paintings, and three superimposed scenes of different styles. Styles that in previous works were defined as scenes A1, A2 and A4 and were dated by 14C in three chronological ranges between 9400 to 7700 years BP, by excavations under the sector known as *Paredón de las Escenas*. Here we are interested in highlighting both the stylistic differences in the treatment of hunters, guanacos and in the different hunting actions represented as well as approaching an iconography of the image and the perspectives used. In a broader contextual vision we refer to the reason for the use of different monochrome sets in the superimposition of scenes or other later compositions, something that happened over thousands of years. Regarding this we propose why, in an even broader period –up to 2500 BP– of superimposed visual images, Cueva de las Manos should be considered a *place of memory*. A site with a geographical-social context in which those superimpositions of images, visible to and through generations –

with the oral transmission of their meanings— could be an active reference in the collective memory of those ancient hunter-gatherer populations and for those who came after.

**Keywords:** Hunters-gatherers, Cueva de las Manos, Rock art, Iconography, Place of memory.

## EL CONTEXTO GEOGRÁFICO DE CUEVA DE LAS MANOS

### Introducción

“Para muestra basta un botón...” dice una conocida frase popular. En este caso nuestra muestra es una imagen visual del sitio IV de Cueva de las Manos (sigla: ARP I) y la presentamos para tratar aspectos de la variabilidad incluida en tres de los estilos de escenas de caza colectivas allí superpuestas; estilos que son, cronológicamente, lo más temprano en la amplia secuencia de pinturas rupestres conocidas en este sitio que es, desde 1999, parte de la Lista de sitios de Patrimonio mundial (UNESCO). Mostrar esa variabilidad es el objetivo general de este trabajo y abordamos, como objetivos específicos, los aspectos vinculados al uso del color, a la iconografía –referida a rasgos y formas de representación de figuras humanas, de guanacos, más otras representaciones asociadas a cada conjunto cromático– y a las perspectivas utilizadas en cada escena. Como tema previo, para entender este abordaje, hacemos una reseña de lo investigado en torno al emplazamiento de Cueva de las Manos y su arte rupestre. Luego, desde un punto de vista teórico, tratamos el papel que juegan esas superposiciones de imágenes visuales en la muestra que tratamos y en la prolongada trayectoria temporal que han tenido las pinturas rupestres de Cueva de las Manos. Algo por lo cual proponemos que debe ser entendida como lugar de memoria de los colectivos sociales que las produjeron desde el Holoceno Temprano y hasta varios milenios después.<sup>1</sup>

Cueva de las Manos debe ser presentada bajo tres perspectivas, de menor a mayor inclusión geográfica. La primera se refiere a su periferia inmediata, en un radio no mayor a 3 km, y es que allí está rodeada –al oeste del cauce del Río Pinturas– por una serie de tres cañadas que han servido como “mangas de caza” a través de un tiempo prolongado. Esto se sustenta en la ubicación de sitios arqueológicos en superficie, ya sea en las nacientes o en las desembocaduras de dichas cañadas, y por su contenido artefactual. Es decir que el entorno de Cueva de las Manos ha sido un lugar de cacería de guanacos importante en el Holoceno Temprano, que atraía a las bandas cazadoras-recolectoras a este sector del Río Pinturas. Un emplazamiento que permite entender por qué allí se han superpuesto tantas pinturas rupestres referidas a la caza y reproducción del guanaco a través de milenios.

La segunda perspectiva se refiere a su emplazamiento en una zona altitudinal del alto Río Pinturas (Fig. 1) que la hace un punto central para explotar otras zonas con recursos vegetales diferenciados: la de los *cañadones y pampas altas* de la cuenca del mismo Río Pinturas (600- 400 m.s.n.m.); la *lacustre-cordillerana* del ecotono bosque de *nothofagus* y estepa con praderas sobre los 900 m.s.n.m., al suroeste; y las cerrilladas, mesetas y cuerpos lagunares en la *estepa semi-desértica* de las tierras altas (800-900 m.s.n.m.) de la Altiplanicie Central santacruceña, al este. Esta es una de las razones posibles que llevó a esos antiguos cazadores a replicar parte de los estilos rupestres tempranos y dejar conjuntos de artefactos líticos similares a los de Cueva de las Manos en sitios a distancias mayores a 150 km lineales al suroeste, como es el caso de Cerro Casa de Piedra (ubicado en el Parque Nacional Perito Moreno<sup>2</sup> sitios 5 y 7), a unos 60 km al sureste, en los sitios Cerro Bayo 2 y 3, o bien en otros más próximos como Piedra Bonita 1, Charcamata II y Alero Parado 1, emplazados en un radio de 20 km al nor-noreste, entre los sitios actualmente conocidos (en Fig 1. óvalos y líneas en verde indicando los lugares de estas replicas).

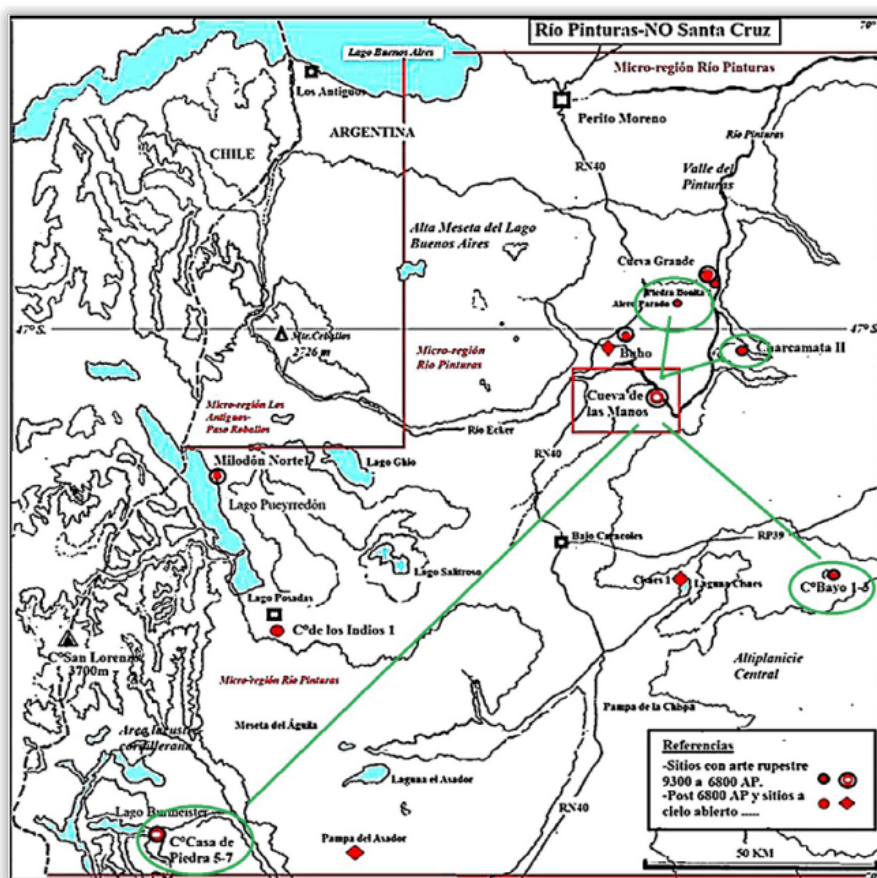


FIGURA 1

Área Río Pinturas, noroeste de Santa Cruz. Ubicación de Cueva de las Manos y sitios estilísticamente vinculados (en rojo)

Estas semejanzas en el arte rupestre y los conjuntos líticos nos motiva a pensar que esas replicaciones tienen que ver con una demarcación de ciertos *lugares* (en el sentido dado por Ingold con buena disponibilidad de recursos de caza y recolección, de uso estacional recurrente, que formaban parte de un territorio usado por cierta banda o por un linaje de familias conocido por otras bandas).<sup>3</sup> Esto es lo que nos hace hablar en términos de una *micro-región*,<sup>4</sup> que estuvo activa en la movilidad estacional entre ca. 9000 al 6800 años AP (años cal. 10.700-7900 BP), cuando la primera erupción del volcán Hudson (HI) hacia ca. 6800 años AP pudo ser motivo de la migración hacia otras áreas no afectadas.<sup>5</sup>

La tercera perspectiva es que el contenido iconográfico de esas escenas de caza colectivas, reiteradamente superpuesto, marca una diferencia con lo conocido del arte rupestre al este y sureste de la Altiplanicie Central; pero no así con la fisonomía de los conjuntos líticos de ambas áreas. Esto lo interpretamos en términos de una fluida interacción tanto en el movimiento de personas o grupos familiares entre bandas para los artefactos líticos y, por otra parte, como esa forma de demarcación territorial en la que opera el arte rupestre. Esto es: con un sentido identitario, entre grupos emparentados, o como diacrítico territorial para la interacción social de las bandas del Río Pinturas con las del este y el este-sureste de la Altiplanicie Central de Santa Cruz.

Por otra parte, es necesario señalar que no vemos a Cueva de las Manos como *un sitio residencial* reiteradamente utilizado después del 7280 ± 60 años AP (años cal. 8180-7967 AP) ya que las cronologías de <sup>14</sup>C marcan hiatos notables de ocupación. Mas lo planteamos como uno de uso ritual reiterado, en lo respecta a esas imágenes visuales referidas a la caza y reproducción del guanaco o posteriores; un uso que puede no haber dejado vestigios arqueológicos apreciables. Otros sitios próximos conocidos como Cueva Grande o

Abrijo del Buzo, pueden haber suplido ese uso residencial ocasional de Cueva de las Manos en esos hiatos temporales (Fig. 1).

Antes de entrar en el tratamiento de la muestra y como antecedente de los aspectos que vamos a desarrollar vemos necesario enumerar varias características específicas de Cueva de las Manos como sitio con arte rupestre y en la ejecución de sus pinturas.

## CUEVA DE LAS MANOS Y EL ARTE RUPESTRE DEL HOLOCENO TEMPRANO

Una primera y necesaria aclaración respecto al sitio Cueva de las Manos, tal como se lo presenta en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO, es que en realidad se trata de un “complejo de sitios con arte rupestre (CSAR)”. Son 5 sitios con diferentes sectores que ocupan un frente mayor a 240 m, que es la distancia que media entre el sitio II y IV (ver planta Fig. 2). Dentro de esos sitios la superposición de escenas que tratamos se desarrolla en el sector sur del sitio IV y está señalada en la figura referida (Fig. 2).

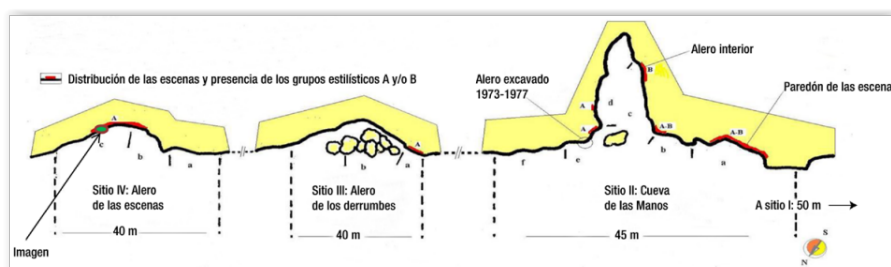


FIGURA 2

Planta del complejo de sitios de Cueva de las Manos, sitios II a IV. Esquema según Gradin, Aschero y Aguerre, “Arqueología del área del Río Pinturas (Provincia de Santa Cruz)”, Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología Vol. XIII, 1979, pp. 183-227.

Por otra parte, desde un comienzo se usó únicamente la pintura como procedimiento técnico y la representación de siluetas –en monocromías– como única forma de presentar guanacos y figuras humanas al observador; existe un único grabado que habría sido posterior al último de los estilos de pinturas, emplazado en un bloque del sitio III o *Alero del Derrumbe* (Fig. 2). Ese uso de las siluetas lo vemos también en los estenciles o negativos de manos. Por otra parte, el uso de la pintura implicó, desde la primera serie de escenas de cazas colectivas, la ejecución de *conjuntos monocromáticos*. Esto es: un único color para todas las representaciones asociadas en un mismo tiempo de ejecución, o las que fueron agregadas posteriormente en el mismo color, para complementar el sentido dado a esa primera ejecución. Esas paletas monocromáticas habrían tenido la función de diferenciar la escena que se iba a superponer sobre una anterior. Es decir que el color utilizado tiene un valor *local*, que puede variar entre sectores de un mismo sitio o entre sitios, también de acuerdo a la tonalidad-base del soporte sobre el que se ejecutan.

Los negativos de manos y las escenas de caza constituyen las primeras pinturas rupestres de Cueva de las Manos. Sus inicios fueron datados hacia *ca.* 9400 años AP por asociación contextual con vestigios de la producción de las pinturas de color ocre registrados en la capa 6 media/base –datada por  $^{14}\text{C}$  en 9320 .90 años AP y 9300 .90 en un rango de 10698 a 10241 cal. AP (CSIC 138 y 385, respectivamente). Son esas pinturas de la serie ocre las primeras escenas realizadas en el complejo de Cueva de las Manos de acuerdo a las numerosas superposiciones registradas:

En una posterior excavación, en 2015, se registraron manchas de pintura negra al pié de negativos de manos realizados en el *Paredón de las Escenas* con procedimientos técnicos de “soplado” y asociados a las escenas negras del estilo *escenas A2*. Estas manchas aparecieron sobre el piso de roca y debajo de fogones estratificados con dataciones  $^{14}\text{C}$  de 9030 .100, 8.890 .120 años AP y 7.710 .80 años AP no cal. (LP-3394; 3388 y 3378,

respectivamente) destinados a producir pigmentos rojos a partir de otros ocre. Esto nos permitió manejar tres rangos temporales para ubicar las escenas de caza ejecutadas en el mismo *Paredón de las escenas* (Fig. 3): ca. 9400 a 9000/8800 para los estilos de *escenas A1 y A2* en ocre y negro, en momentos sucesivos dentro de ese rango; ca. 8800 y 7700 AP para los de *escenas A3 y A4* ejecutadas con uso de pigmentos rojos (rojo y rojo-carmín, respectivamente), también sucesivas dentro de ese rango; y posteriores al 7700 años AP para la serie blanca del estilo de *escenas A5*.<sup>10</sup>

En ese primer informe de las excavaciones en ARP I –en 1976– se planteó una primera integración de cuatro de las cinco series cromáticas de escenas de caza en el *grupo estilístico A*. Este fue diferenciado luego en cinco *estilos* que denominamos *A1 al A5*, integrando tanto esas cuatro escenas de caza y también aquello que en 1976 se había aislado como el *grupo estilístico B*.<sup>11</sup>

En ese *grupo B* de 1976 se encontraba incluido el tema de las grandes hembras de guanaco preñadas, que repetían los colores empleados en cuatro de las escenas de caza. Este es un tema que aparecía dentro de las escenas, pero sin estar referido a las acciones de caza específicas. Además, por ser estas representaciones de hembras preñadas diferentes del resto de las representaciones de guanacos, por su mayor tamaño y por la prominencia dada a sus vientres, Gradin las incluyó en ese *grupo B*. Nosotros, por su relación cromática con los estilos de escenas A2 y A3 y su asociación en el Alero de las Escenas y en el Paredón de las Escenas con los estilos A1 y A2, respectivamente, las incluimos como parte de esos estilos. También agregamos a esos estilos la última escena de caza –superpuesta a todas las demás– en blanco, con una multiplicidad de negativos de manos en el mismo color que, a diferencia de las otras escenas, no incluye a las grandes hembras preñadas. Ésta se diferenciaba de las otras no sólo por las diferencias en los patrones de representación de guanacos y figuras humanas sino también en el hecho que la acción central de la caza y sus cazador@s armados se ejecutó en el interior de la cueva. Esta última, entonces, se incluyó en el *grupo A* de las escenas de caza como *estilo A5*.<sup>12</sup>



FIGURA 3  
Detalle del Paredón de las Escenas. Cueva de las Manos sitio II.

En trabajos posteriores de excavación, en 2015, pudimos referir esas escenas *A5* a momentos posteriores al 7700 AP. Por otra parte, su presencia en otros sitios, donde no había indicios de ocupación en el lapso 6500 - 7000 años AP, nos permitió sostener la hipótesis que todos los estilos de escenas, incluyendo el *A5*, habrían finalizado en Cueva de las Manos, en otros sitios del Río Pinturas y en Cerro Casa de Piedra, con la gran erupción inicial HI del Volcán Hudson hacia el 6800 años AP no cal.<sup>13</sup>

Esas escenas de caza iniciales –series cromáticas ocre, negra y rojo-carmín de los estilos *A1*, *A2* y *A4*, respectivamente– muestran un desarrollo que ocupa desde el sitio II al IV (Fig. 2). Son 240 m en los que el observador puede seguirlas, en particular las de las series *A1* y *A2* a partir de los distintos patrones usados en las representaciones humanas y guanacos que se repiten a lo largo de las paredes conformando un *espacio itinerante* en el sentido dado por Leroi-Gourhan.<sup>14</sup> Esos patrones repetidos son los que utilizamos para caracterizar los distintos estilos superpuestos.<sup>15</sup>

En el desarrollo de la escena total, en las escenas de mayor extensión, se incluyen distintas *acciones* seguidas en la caza. Observar esas distintas acciones es lo que lleva a transitar ese “espacio itinerante”. Esa dirección que debe seguir el observador se inicia con la representación de acciones de “arreo” e “intercepción” de las presas

de caza en el sitio II (Fig. 3) y termina con acciones de “cercos de caza” o “rodeo de presas” en el sitio IV. Es decir: esas escenas tempranas A1 y A2 muestran un despliegue con una cierta dirección de observación –para comprender el contenido de la escena– que es de derecha a izquierda o sur-norte.<sup>16</sup> Los estilos posteriores usan una distinta dirección y reducen su desarrollo en el espacio. En el estilo A3, se da desde el interior de la cueva al Paredón de las escenas (izquierda a derecha) y en el estilo A4 también de izquierda a derecha, con una escena de danza en la pared norte próxima al vestíbulo de la cueva (Fig. 4) tratada con D-Strech: Harman 2008(2005)) y siguiendo luego por la pared sur hasta el referido Paredón. Pero este estilo se diferencia por presentar escenas independientes, con acciones de “rodeo” o “cerco” de presas, tanto en el sitio II como en el IV; siendo también característica una miniaturización en el tamaño de las figuras y del espacio del soporte utilizado para resolver la escena completa.<sup>17</sup>



FIGURA 4

Escena de danza del estilo escenas A4. Interior Cueva sitio II. Foto tratada digitalmente con D-Strech.

Un último comentario amerita el comprender la variación de colores usados que se reduce a dos colores alternativos por estilo. La primera serie de escenas de caza usa predominantemente el ocre y sólo el rojo-oscuro en un único caso que trataremos, donde se reproduce una misma acción en un mismo espacio del soporte. La segunda serie, el *estilo A2*, usa predominantemente el negro y en sólo dos casos el violeta o violáceo oscuro, los

cuales representan guanacos que sirven para articular la escena total en ese espacio itinerante.<sup>18</sup> En la tercera serie (A3) utiliza sólo el rojo (rojo indio); mientras que la cuarta serie (A4), emplea predominantemente el rojo carmín y sólo en un caso el amarillo. La última serie (A5) utiliza predominantemente el blanco y en un solo caso el ocre-amarillo, para resaltar la representación de una acción de caza individual diferenciándola de una escena de caza colectiva próxima, en blanco. Al mismo tiempo lo utilizan para marcar un claro contraste con el soporte tizado por el hollín de los fogones y las efloraciones de carbonatos (Fig. 5.A). Esa escena en ocre-amarillo es la única en el sitio que muestra el uso del lazo-bola como arma.

Es importante también recalcar que *toda esta gama de colores* usados por las escenas de caza pudieron ser obtenidos a partir de la alteración térmica de un pigmento ocre (goethita u óxido de hierro hidratado). Este pigmento expuesto al calor a distintos tiempos permite obtener: en principio rojo (hematita); luego rojo-carmín (maghemita) a más temperatura; seguidopor violáceo (maghemita) y un negro-violáceo o grisado producto de la máxima exposición al calor. Estas correlaciones entre colores y minerales surgen de experimentaciones realizadas inicialmente en laboratorio y luego en fogones de campaña. Una fuente de goethita fue ubicada en el sitio 7 de Cerro Casa de Piedra.<sup>19</sup>

Para el tratamiento que vamos a dar a cada escena de la imagen visual de nuestra muestra, es central señalar la importancia de esa estrategia de ejecución en *conjuntos cromáticos* seguida en Cueva de las Manos. Desde que se iniciaron sus pinturas rupestres, esta fue una estrategia que se mantuvo aquí y en otros sitios del área, en composiciones más tardías. Esto es: en cada escena se utiliza una paleta monocromática que integra en un mismo conjunto la escena con los guanacos, las figuras humanas y/o las grandes hembras preñadas, así como los negativos de manos y los signos geométricos simples asociados. Esos últimos incluyen los que llamamos “impactos” y los “puntiformes” así como otros signos de simple geometría.



FIGURA 5A

Escena de caza individual del estilo escenas A5, en ocre-amarillo (detalle). Interior Cueva de las Manos, sitio II.



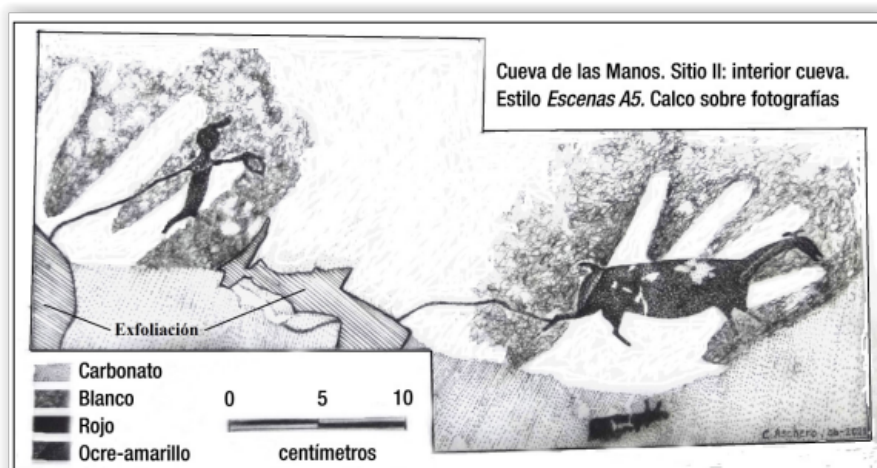


FIGURA 5B

Calco de la escena anterior completa.

Importa señalar que los primeros (“impactos”) tienen un sentido posiblemente *mágico* por su específica relación con la pared y con el resto de la escena que se ha de ejecutar en ese espacio del soporte. Son producidos usando un trozo de cuero o piel con pintura que envuelve un elemento pesado y de forma regular, el que es arrojado e impacta contra la pared dejando un “punto” grueso de contorno irregular y separado de otros (numerosos) del mismo color. Pero esta acción se realiza en un momento previo a la ejecución de todas las representaciones que van a constituir la escena de caza en cuestión y con una misma monocromía. El hecho es que estos impactos, que aparecen dentro de las escenas y alcanzan 4m o más de altura, nunca se superponen a las numerosas figuras de la escena, por lo que se infiere que habrían sido ejecutados previamente (Fig. 3). De ser así, podrían atribuírseles una expresa intencionalidad de quitarle la potencia (“matar”) a la pared o soporte antes de la ejecución de la escena.<sup>20</sup>

## SOBRE LA IMAGEN

### Superposiciones y uso del color.

La imagen que tratamos se localiza en el *Alero de las Escenas*, sector b del sitio IV (indicada con un círculo en la Fig. 2). Esta, se encuadró en el soporte de ignimbrita dentro de un espacio de 1.50 x 1.20 m y a 2.20 m de altura sobre el piso actual. Esto indicaría que para llegar a ejecutar las representaciones, el artífice<sup>21</sup> requirió algún medio de elevación dado que se encuentran fuera del campo manual de un operador de pie.

Vemos que hay escenas de distintos estilos superpuestas que vamos a designar *A1a*, *A1b*, *A2* y *A4* en orden de sucesión cronológica, desde la más antigua a la más reciente (Figs. 6 y 7). Una primera, del *estilo A1* (*A1a*), muestra una acción de *arreo* de 13 guanacos por 5 cazadores, todos en ocre e incluyendo un único negativo de mano del mismo color. Al observar los guanacos y figuras humanas vemos que hay varias representaciones muy desvaídas frente a otras que no lo están y esto –dado que no hay iluminación solar diferencial entre unas y otras– podría implicar que parte de las representaciones de esta primera escena han sido *mantenidas*, repintadas cuidadosamente a través del tiempo. La segunda (*A1b*) muestra una misma acción de “arreo” de cinco guanacos por un único cazador, ocho negativos de manos, incluyendo un negativo de objeto y una alineación oblicua de cinco puntiformes. Ha sido realizada en rojo oscuro diferenciándose así de la anterior. Un negativo de mano de esta escena se superpone al guanaco de mayor tamaño, a mayor altura del resto de la escena ocre, y otro negativo a la tercera escena *A4* (Fig. 7). Un tercer motivo de negativo de mano está por

debajo del guanaco de la escena A2 en negro. La primera superposición mencionada nos indica que el rojo oscuro es un segundo momento del mismo estilo A1 –a juzgar por los patrones seguidos en la representación de guanacos y figuras humanas que luego trataremos– y esta diferencia de colores entre una y otra permite seguir visualmente cada una de esas mismas acciones de “arreo” e “intercepción”.



FIGURA 6  
Escenas superpuestas del sitio IV (Paredón de las Escenas). Sector bajo.



FIGURA 7  
Sector alto de la Figura 6.

La escena del *estilo A2*, en negro, muestra la figura de un guanaco rodeado por nueve (u once) figuras humanas y un cánido (a la izquierda en las **Figs. 6, 8 y 9**) donde se destaca una figura humana de mayor tamaño cuya cabeza se superpone, en parte, al vientre del guanaco. Contamos 3 negativos de manos que se le asocian, todos en color negro, uno de ellos con antebrazo y dedos muy delgados y largos que sugieren una mano de mujer.<sup>22</sup> Hay una segunda representación de un cánido, asociado a esta escena, que se ubica en lo alto, por encima del guanaco más alto de la primera (**Fig. 7**). Al tratar los aspectos iconográficos volveremos sobre todas las representaciones.



FIGURA 8  
Detalle del sector central de las escenas superpuestas.

La escena del *estilo A4* es un cerco de cincuenta y seis cazador@s<sup>23</sup> sobre una tropa de dieciséis guanacos alineados, en un trayecto en el que descienden y vuelven a subir, como superando un accidente topográfico virtual, no incluido en la topografía del soporte. Tanto los tamaños de guanacos como de humanos son menores a los de las escenas antes nombradas y se usó un color amarillo para resaltarla sobre el negro de la escena anterior. Es el único caso en el que el estilo A4 cambió el color dominante rojo-carmín. La cantidad de cazadores impacta si es que esto hubiera sido un número real, porque implicaría una reunión de familias de gran magnitud si pensamos en campamentos de agregación con mujeres y niños. Como referencia traigo a colación el número máximo de cazadores relevados en las distintas acciones de caza incluida en la “escena total”<sup>24</sup> del estilo *escenas A2*, para la cual la escena parcial con el “rodeo” de la presa –la que acabamos de describir– es la última en esos 240 m de desarrollo de la “escena total” en ese espacio itinerante. La misma presenta un N=21, que es el 8% sobre un total de motivos que incluyen 164 guanacos, que es el 64%.<sup>25</sup> La diferencia es notable y la ausencia de “cercos” de caza tanto en las escenas del *estilo A1* como el *A2*, también sugiere que la representada en esta última puede no tener el sentido de un “cerco” de caza sino mostrar una acción previa al “faenamiento” de la presa y a la distribución de la carne entre todos los cazador@s que formaron la partida.



FIGURA 9  
Detalle de la Figura 8, escena A2. Foto tratada digitalmente con D-Streicht.

## Iconografía

Escena A1a del estilo A1, en ocre. De los cinco cazadores representados hay tres muy desvaídos a derecha mientras que los otros dos habrían sido re-pintados en ocre. Las dos figuras muestran claramente que cuerpo y cabeza fueron realizados con un único trazo, sin cuello ni hombros representados. El cuerpo tiene la altura de tres cabezas hasta la entrepierna y se muestra en  $\frac{3}{4}$  de perfil. El brazo a la derecha del observador arranca debajo de la cabeza mientras que el otro arranca aún más abajo, desde el cuerpo, y está plegado hacia arriba portando un objeto que sobresale de lo que sería el codo. Es una actitud semejante a la que se adoptaría en el momento de tirar con el propulsor o estófica. Las piernas se muestran bien separadas con la de la derecha algo curvada expresando movimiento.

La distribución de los cazadores se muestra en dos registros por arriba y por debajo de las filas centrales de guanacos (N=7). Esos guanacos incluyen, por delante, una hembra sin signos de preñez con su “chulengo” detrás.<sup>26</sup> Son de cuerpos elípticos o sub-rectangulares, con cuatro patas de trazos rectos y relativamente gruesos, mientras que la cabeza es un trazo transversal al cuello que incluye cara y orejas. El cuello arranca de la comisura de las patas delanteras sin indicación de pecho. Otra hembra con chulengo seguida de otro guanaco se reproducen debajo a derecha junto con una hembra más, seguramente preñada, por el engrosamiento del vientre y un cuerpo de forma almendrada, distinto a los restantes animales. En la parte más alta de esta escena se ubica un guanaco de mayores dimensiones, bajo un negativo de mano rojo oscuro (Fig. 7). Su posición lo indica como “el relincho”, tal como llaman en Patagonia al macho que cuida de la tropa a mayor distancia y relincha, es decir emite sonidos de alerta, avisando del peligro. En total son trece guanacos y cinco cazadores. No hay otras representaciones asociadas excepto un único negativo de mano en ocre. Es un negativo de una mano relativamente pequeña, de dedos cortos con el pulgar a la izquierda (mano derecha), realizada con un procedimiento de “tamponado”.<sup>27</sup>

Escena A1b del estilo A1. Muestra cinco guanacos y sólo un cazador. Realizada en rojo oscuro que la distingue de la anterior, pero que sigue un mismo patrón en la representación de la figura humana y los guanacos. En el cazador una mínima diferencia es que ambos brazos arrancan de lo que sería el cuello y el

derecho flexionado hacia arriba y con la pierna, a derecha del observador, en movimiento de ascenso. Hay aquí diez negativos de manos y un negativo de objeto o bien un muñón de una mano con dedos plegados o amputados, con el pulgar a la izquierda, que también ha sido apretado contra el muñón o bien amputado. Es, en todo caso, el muñón de una mano de pequeño tamaño. Otras tres manos pequeñas se ubican en la parte más baja de la escena, las tres con el pulgar a la derecha (manos izquierdas) y deterioradas por un desprendimiento del soporte. Son un total de cinco manos con el pulgar a la derecha (manos izquierdas). En los extremos derecho e izquierdo de la escena hay dos negativos de manos con dedos largos y delgados que podrían ser de mujer, uno con pulgar a la izquierda y otro a la derecha (manos derecha e izquierda, respectivamente). Es decir: hay una concordancia intencional en la imposición de las manos entre derecha e izquierda de la escena, aunque no parece tratarse de un mismo acto de impronta de las manos por la distancia existente entre ambos negativos. Todos los negativos siguen el procedimiento de “tamponado”.

Se suman a esta escena dos signos:<sup>28</sup> una alineación oblicua de cinco puntiformes a la derecha y uno “tripartito” en forma de “T”. En otras escenas (estilos A2 y A4) estas alineaciones ocurren, en ciertos casos, completando la dirección de marcha de las figuras humanas cazando o los espacios entre figuras. Esto podría indicar que se trata de pisadas, o rastros de los cazador@s en movimiento. De ser así, en esta escena estarían cerrando un “rodeo” de las dos filas de guanacos centrales.

Escena del *estilo* A2, en negro. Es una representación de un guanaco sin cabeza, rodeado por nueve cazadores bien visibles y otros dos a la izquierda del de mayor tamaño, muy desvaídos (ver **Fig. 9**, tratada con D-Strecht resaltando las figuras en negro). Hay diferencia en los rasgos que presentan las cabezas de todos los cazador@s, diferencias de tamaños en las alturas y, en estas, una muy notable entre la figura central bajo el guanaco y el resto. En esas ocho figuras humanas restantes hay tres que presentan una serie de apéndices cefálicos que parecieran “emplumaduras” pero que, si nos atenemos a los datos de los cronistas que vieron a los Aónikenk en la costa de San Julián, podrían tratarse de intermediarios con las puntas de proyectil portadas en una suerte de vincha.<sup>29</sup> Esto sería algo semejante a lo que ocurría entre las poblaciones Chinchorro en la costa norte chilena en el Holoceno Medio donde también se observa la presencia de útiles portados en turbantes de cordeles.<sup>30</sup> De esas ocho figuras hay una superior a la izquierda, de una altura mucho menor en relación a todas las otras, que parecería representar a un niño. Hay otras tres que no presentan esos rasgos cefálicos, una de menor tamaño con la cabeza en forma de circunferencia y otra de mayor tamaño sin los apéndices cefálicos ¿podrían tratarse de una niña y una mujer respectivamente? (**Figs. 8 y 9**). Nuestra presunción se basa en esa posible presencia de manos femeninas entre los negativos antes mencionados.

La figura humana central de mayor tamaño tiene una vestimenta que se asemeja a las capas de piel de guanaco usadas por las poblaciones Aónikenk y Selknam históricas.<sup>31</sup> Pareciera también ser la que luce el individuo tirando el lazo-bola de la **Fig. 10**, el cual corresponde al sitio Alero Gorra de Vasco ubicado en el PNPM. Este motivo muestra, además, ese bulto circular en el hombro a la derecha de la figura de nuestra escena podría ser la forma de portar el rollo del lazo-bola, algo que conocemos en otras representaciones del Pinturas (**Fig. 10**). Se trata de un arma muy efectiva en terrenos sin acumulación de nieve, probada experimentalmente.<sup>32</sup> Consiste en una cuerda (torzal de tiento) de unos 6.50 m de longitud con una pesada bola en su extremo. Esta es arrojada por delante del guanaco en carrera, rebotando en el piso y enredándose en las patas traseras del animal. En las **Figuras 5.A y 5.B** del estilo A5 que antes mencionamos, esto está claramente representado (**Figs. 5.A y 5.B**).

El tamaño con que ha sido representada la figura en cuestión habla de una jerarquización respecto a las restantes (**Figs. 8 y 9**). Y esto posiblemente remite a un estatus particular dentro del resto de los integrantes de la partida de caza.

El guanaco presenta un cuerpo elíptico, cola corta y cuatro patas finas realizadas con un delicado trazo a pincel. Estas son características comunes en muchas de las representaciones de guanacos del estilo A2, tal

como se muestra en la escena de “arreo” de la Fig. 11, que forma parte de la “escena total” de este estilo y se ubica a unos 10 m a la derecha de la que tratamos, en el panel central del *Alero de las Escenas*(Fig. 11). El cuello de guanaco que mencionamos no presenta cabeza y termina en un corte recto (Fig. 9).



FIGURA 10

Cazador arrojando el lazo-bola (calco sobre foto). Sitio Alero Gorra de Vasco, Parque Nacional Perito Moreno (Santa Cruz).



FIGURA 11

Escena de arreo, en negro, estilo escenas A2. Panel central del Alero de las Escenas. Foto tratada digitalmente con D-Streht.

Una consideración especial presentan los dos cánidos de la escena. Uno de ellos está formando parte del rodeo, ubicado frente al guanaco y dirigiendo la mirada hacia él. El cuerpo es elíptico, con cuatro patas finas, larga cola, un cuello casi inexistente y la cabeza, sin orejas destacadas, realizada con un simple trazo transversal (Fig. 9). El otro cánido, cerrando la escena por su parte superior muestra un cuerpo corto sub-oval de panza recta, dos patas, cola larga, una cabeza abultada de morro aguzado y orejas largas rectas o “paradas”. La dirección de la mirada es hacia el guanaco rodeado (Fig. 7) Las características de esta representación recuerdan las del perro “pila” o de pelo bien corto, tal como se lo denomina en el Valles del NOA, donde se dice que es descendencia de los perros nativos sudamericanos como han sido representados en distintos ceramios de la costa pacífica de Perú.

Pero lo que importa en ambas representaciones es que su posición en la escena sería acorde con la actitud de perros domésticos y que esta escena presenta una cronología previa a 8800 años AP. Esto resulta relevante ya que no se conoce (aún) en el registro arqueológico regional ni sudamericano la existencia de cánidos domesticados con esa profundidad temporal. De ser real su existencia demás está decir la importancia que debió tener su participación y ayuda en las cacerías.

Escena del estilo A4, en amarillo: la representación de los cazadores es extremadamente esquemática, un cuerpo sin cuello ni cabeza diferenciada, con dos piernas cortas que resultan de la bipartición de un trazo único sin brazos (Figs. 6 y 8). Tienen un tamaño muy pequeño en relación a las otras dos escenas. Este mismo patrón de representación lo hemos registrado en una escena del sitio Cerro Casa de Piedra 5 en el PNPM en una réplica de este mismo estilo A4, pero en color violeta. En la escena que tratamos cierta variación en el trazado de los cuerpos de los cazador@s (oblicuidad, curvatura) sugieren actitudes distintas (Figs. 6 y 8).

Los guanacos de esta escena muestran un cuerpo sub-rectangular, con cuatro patas de fino trazado, cuello largo con una cabeza de trazado oblicuo o transversal, con dos orejas destacadas. Son guanacos muy pequeños (3 a 4 cm) y su alineación, con una marcada ondulación, sugiere un accidente topográfico (como una cañada) donde la tropa baja y sube (Figs. 6 y 8).

Es importante hacer notar que las tres escenas tienen marcadas diferencias de escalas y tamaños de los espacios representados. Las primeras representan un espacio amplio donde guanacos y cazadores se mueven,



resuelto con una mayor amplitud del encuadre.<sup>33</sup> La escena A2 da idea de un espacio reducido en la resolución del “rodeo” de la presa, que sólo se amplía por la posición del cánido en la parte superior y como único elemento externo al rodeo. Por otra parte la escena A4 representaría un espacio significativamente mayor al de las primeras, con la posible inclusión de un accidente topográfico presentado de manera “virtual” o imaginaria, pero miniaturizado por el encuadre utilizado. Es decir: que hay en las tres escenas una clara intención de insinuar visualmente los espacios en los que los componentes de la escena se posicionan pero que son resueltos en escalas gráficas diferentes y con encuadres distintos.

## Perspectivas

Escenas A1a y b, del estilo A1. Ambas manejan una perspectiva de registros superpuestos. El guanaco que se muestra como “relincho” es el registro superior y correspondería al más alejado del núcleo o registro central que es la doble fila de guanacos orientados hacia la izquierda del observador. Pero su mayor tamaño en relación a esos otros y posicionado en una supuesta mayor lejanía, indica que también se está usando cierta perspectiva jerárquica que le da una preeminencia frente a los otros. En esos registros ni el tamaño de los cazadores ni su presentación en  $\frac{3}{4}$  de perfil cambia. Todos los guanacos están orientados hacia la izquierda y sería una hembra preñada la que va delante de toda la tropa. El negativo de mano en medio de la doble fila de guanacos sugiere, en la escena ocre, que los negativos juegan un papel “fuera” de la escena. Lo que también se observa en los múltiples negativos rojos oscuros, a pesar de esa disposición en los extremos de la escena de dos de ellos. En distintos trabajos sugerimos que estos negativos de manos tienen que ver con la identidad de una persona, sea o no el artífice que produjo la imagen y, en uno reciente, marcamos la correspondencia que esto tiene con el hecho que, entre los Aónikenk, la mano era siempre “... la mano de alguien”.<sup>34</sup>

Escena A2. Aquí se puede observar un distinto juego de perspectivas complementadas. En sí la escena se muestra en dos registros, uno superior que corresponde al cánido alejado y otro inferior donde se presenta el “rodeo” del guanaco. Entre ambos registros está gran parte de la escena ocre y toda la roja oscura, como si la intención hubiera sido no sólo *no ocultarlas* sino también *incorporarlas* a la A2. En este sentido desde un punto de vista didáctico, las dos escenas ejemplificarían dos distintas acciones que forman parte de la caza colectiva como un todo: rodear a las presas, interceptarlas y luego distribuir su carne entre todos los integrantes de la partida.

En el registro del “rodeo” de la presa (muerta, sin cabeza) hay dos perspectivas implementadas. Una que implicaría una perspectiva “caballera” es decir como si uno tuviera una visión aérea de la escena, en un ángulo oblicuo elevado, en la que las figuras inmediatamente próximas se ven paradas y de espalda (N=3 o 5), la presa acostada y el resto de los cazador@s de rodeo en parte rebatidos (costado derecho de la presa), como acostados (N= 3) mientras que los del plano superior parados de frente (N=3). Esto no vale para el cánido que, en el extremo izquierdo de la presa, aparece en un perfil absoluto. La otra perspectiva implementada es nuevamente la “jerárquica” que se aplica al personaje de mayor tamaño al que se le otorga, sin dudas, una preeminencia particular frente al resto de los integrantes del rodeo.

Escena A4. Aquí, en ese encuadre miniaturizado mencionado previamente, podríamos entender que los cazador@s han sido representados de frente o de espaldas pero, habiendo utilizado también una perspectiva caballera de todo el escenario. El rebatimiento de los ubicados arriba y a los costados de la tropa de guanacos cercada ha sido diferente al adoptado en la escena A2. La serie superior y la lateral han sido rebatidos con la cabeza orientada hacia la presa, mientras que los de la serie inferior están erguidos (de espalda) como en la A2. Los guanacos se muestran erguidos y en perfil absoluto, todos en una misma dirección.

Resumiendo podríamos decir que cada estilo, en cada escena, muestra diferencias tanto en la presentación de las figuras humanas y del guanaco, en el uso de escalas y tamaños como en el de las perspectivas. Es cierto que todas usan una perspectiva elevada y oblicua en la presentación del escenario total e implementan una

perspectiva jerárquica para resaltar unas figuras frente a otras, pero las formas de rebatimiento implican diferentes concepciones al ubicar los componentes en ese escenario.

## CUEVA DE LAS MANOS COMO LUGAR DE MEMORIA

En la **Tabla 1** mostramos la secuencia estilística de Cueva de las Manos, que va mucho más allá en el tiempo que los *estilos de escenas* que tratamos. Son diversos estilos que se suceden en su trayectoria temporal cambiando las imágenes visuales y su contenido, superponiéndolas sin ocultar las precedentes. Nuestra interpretación es que la intención que puede inferirse tras esto es *que las querían tener a la vista y preservarlas para su posteridad*. Y así entre *ca. 9400 a 2500 años AP*, las *superposiciones y la continuidad* de ciertos contenidos de las escenas de caza en otros estilos, nos dan la pauta de que Cueva de las Manos estaba imbuida de una sacralidad o ritualidad particular.

Estilos, Series cromáticas y colores usados en Cueva de las Manos	Replicación estilística en sitios del Río Pinturas y periferia O.SO y SE.	Cronología en años AP	Grupos estilísticos (Gradin et.al 1976)
Estilo Cueva de las Manos B1c. Serie colores múltiples: rojo, rojo- anaranjado, negro, blanco, rosa, verde claro.	Cueva de las Manos Cerro de los Indios-1	3200/ca.2500  Hudson II: 3200	Grupo estilístico C
Estilo Cueva de las Manos B1b. Serie rojo oscuro. Rojo oscuro.	Cueva de las Manos.	ca. 3400/3500 a 3200	Grupo estilístico B1
B1a.Fase II: Estilo Charcamata. Serie blanca. Blanco	Charcamata II. El Puma-1. Cueva Grande de Arroyo Feo. C° de los Indios-1. Cueva de las Manos	ca. 5300 a 3500/3400	Grupo estilístico B1 y B1a
B1a.Fase 1: Estilo Cueva Grande. Serie colores múltiples. Negro, rojo oscuro y blanco.	Cueva Grande de Arroyo Feo. Cueva de las Manos. Piedra Bonita 3.	ca. 6000/5300  Hudson I: 6800	
Estilo de Escenas A5. Serie Blanca: Blanco y ocre-amarillento	Cueva de las Manos. Cerro Casa de Piedra 5 y 7. Alero Parado-1.Piedra Bonita-1. C° Bayo 1 y 3. Ea.La Evelina.	ca.7700/6800	
Estilo de Escenas A4. Serie rojo-violácea. Rojo-violáceo predominante y amarillo.	Cueva de las Manos. Cerro Casa de Piedra 5 y 7. Alero Cárdenas.	ca. 8800/7700	Grupo estilístico A
Estilo de Escenas A3. Serie roja. Rojo.	Cueva de las Manos. Cerro Casa de Piedra 7. Piedra Bonita-1		
Estilo de Escenas A2. Serie Negra. Negro predominante y violeta.	Cueva de las Manos.	¿9000/8800?	
Estilo de Escenas A1. Serie Ocre. Ocre predominante y rojo oscuro.	Cueva de las Manos.	9400/9000	

**TABLA 1**  
Secuencia estilística de Cueva de las Manos, cronología y sitios relacionados.

Si volvemos nuestra observación en esa hembra de guanaco preñada ocre de la escena A1a y, con ella *in mente*, nos acercáramos al vestíbulo de la cueva, al sitio II en la **Fig. 2**, veríamos que la pared a la derecha se “puebla”, literalmente, de figuras de hembras preñadas de los estilos A2, A3, A4 y los posteriores Cueva

Grande y Charcamata, todos ellos asociados a negativos de manos de los respectivos colores. Aquella pequeña guanaca preñada en ocre del primer estilo A1 “despuntó”, por así decirlo, un tema,<sup>35</sup> el de *las hembras preñadas*, que va a ser recurrente en los estilos posteriores en el lapso 8800 a 3400 años AP. La continuación de los negativos de manos en conjuntos monocromáticos es, también, otro caso de esa *continuidad*. Lo mismo ocurre con el tema de los signos “laberintiformes” y con las escenas de danza o de danzarines aislados, así como con las representaciones zooantropomorfas (“matuastos” *sensu* Gradin 1994) que se les asocian, antes y después de la segunda erupción del volcán Hudson.<sup>36</sup>

Estamos hablando de una continuidad de *ca.* 6900 años en las pinturas rupestres de Cueva de las Manos, sin contar las centenas de años en que pudo estar vigente el posterior “Grupo Estilístico D” en el área del Pinturas, en el que se vuelve predominante la técnica del grabado.<sup>37</sup> Éste se muestra con una única representación en Cueva de las Manos en el sitio III, en un gran bloque caído en el derrumbe ocurrido entre *ca.* 3200/3300 años AP. Sin embargo, en los numerosos sitios con grabados que se observan en la micro-región del Río Pinturas, como en la Alta Meseta del Lago Buenos Aires, en el citado Cerro de los Indios-1 o en otros sitios del cauce medio del Pinturas, muestra también continuidad con algunas de las representaciones de las pinturas de los estilos finales de Cueva de las Manos que mencionamos en **Tabla 1** (laberintiformes, zooantropomorfos o “matuastos”, danzarines, y otras representaciones).

Por otra parte, Cueva de las Manos y su entorno fue un *lugar*, en el sentido que les dieron Tim Ingold<sup>38</sup> y Joël Candéau desde una visión antropológica o Pierre Nora desde una visión histórica.<sup>39</sup> Un *lugar* con todos los componentes de *vida cotidiana*: el ser un lugar de caza para acciones grupales, para *enseñanza* de las imágenes y acciones de la caza para los iniciados o un *espacio ritual* –para la reproducción del guanaco como tema central– y de un *archivo visual de las representaciones dejadas por los ancestros*, superpuestas a través de generaciones.

¿Podemos pensar entonces que, en esa profundidad temporal, la memoria social en torno a las imágenes visuales de Cueva de las Manos siguió activa, reforzada por los relatos orales sobre su contenido en y para cada generación?

Vale la pregunta si pensamos las imágenes visuales del arte rupestre como *elecciones intencionales* de referentes del mundo real que tienen que ver con valores propios de esa sociedad reflejados en su “estética”.<sup>40</sup> Elecciones que, en suma, son *ideológicas*. En relación a ese contenido tan particular y sensible en lo que son esas elecciones, social y temporalmente situadas, es nuestra hipótesis que la imagen rupestre puede concebirse como un *objectum*, un objeto puesto fuera de la conciencia y el hacer de un ser humano y que, progresivamente, como cualquier materialidad producida, va jugando un papel co-existencial con él, una suerte de co-evolución con injerencia mutua.

Al respecto, recientemente, Eric Boëda en su trabajo *Tecno-lógica y Tecnología*,<sup>41</sup> se planteaba esto mismo para los artefactos de piedra tallada. Estos siguen una trayectoria técnica de modificaciones progresivas que muestra que esas modificaciones existen en potencia en la *estructura* misma del artefacto. Nosotros agregaríamos “en las asociaciones particulares de formas que lo componen”, como puede ser la estructura misma de cualquier imagen visual. Esas asociaciones son descubiertas allí por la observación humana directa o en el aprendizaje continuo de su *hacer*, o mejor aún, de la *dialéctica de ese hacer* ante las constricciones de su medio externo; algo ocurrido en tiempos y lugares distintos de la ecúmene.

Siguiendo con nuestra hipótesis, el contenido de esas imágenes y sus asociaciones en esos conjuntos cromáticos habrían, en la realidad, operado como *símbolos*, con un contenido siempre abierto a nuevas interpretaciones, y como *verdades psicológicas*, en el sentido que les ha dado C. G. Jung.<sup>42</sup> Las nuestras, basadas en datos arqueológicos, son *unade* esas interpretaciones posibles. Entonces plantear a Cueva de las Manos como *lugar de memoria* de los antiguos cazadores-recolectores del Río Pinturas, con esas connotaciones, es

entenderla como un lugar crucial de la memoria colectiva de esas poblaciones originarias, pero también, de lo que de ella recuperaron las poblaciones que llegaron después.<sup>43</sup>

Las pinturas de Cueva de las Manos fueron puestas allí, en un soporte protegido de la intemperie, con la expresa intención de perdurar. Sugieren simbolismos o significaciones en términos de imágenes visuales “abiertas” que co-accionaron con el observador de aquellas épocas replicándose de generación en generación. Lo que aquí planteamos es que esa replicación, y el efecto surgido de la trasmisión oral, hicieron que esas imágenes visuales del arte rupestre co-evolucionaron con la memoria colectiva y social,<sup>44</sup> que la sostuvieran y enriquecieran, hasta cualquier degradación posible ocurrida *a posteriori*.

Al respecto, desde la Antropología y de la obra de Joël Candeau sintetizamos los conceptos que sustentan lo que acabamos de decir:

- “*Todo el arte de la memoria se funda en la construcción de un sistema de lugares (loci) y de imágenes*”.<sup>45</sup>

- “*Las representaciones del tiempo varían según las sociedades y, también, dentro de una misma sociedad. El tiempo puede percibirse de manera cíclica o continua y lineal, y cada una de estas representaciones constituye el fundamento del modo de búsqueda de la memoria.[...] Por lo tanto, es preciso relacionar todo acto de memoria con las representaciones del tiempo de la sociedad que las considere*”.<sup>46</sup>

- “[...] como André Leroi –Gourhan podemos hablar de extensión de la memoria, ya que esta se dilató tanto que ninguna memoria individual puede pretender abarcar su contenido (Leroi- Gourhan 1965). ¿Cuándo empezó esta extensión? Las pinturas prehistóricas (Lascaux, las grutas de Cosquer, Chauvet) y, más tarde, proto-históricas (Valle de las Maravillas) quizás sean las primeras expresiones de una preocupación propiamente humana: inscribir, dejar huellas, firmar, rubricar, “memorizar”, ya sea a través de una memoria explícita – con objetos o animales- o de una memoria más compleja pero también de una mayor concentración semántica, la de las formas, de las abstracciones, de los símbolos[...].”<sup>47</sup>

Pero Cueva de las Manos, como *lugar de memoria situada* geográfica y temporalmente, está fuera de nuestra *Historia*, por esto del conflicto entre Memoria e Historia que ha tratado, con buena ejemplificación, Pierre Nora. Lo citamos:

“*La historia es la reconstrucción siempre problemática e incompleta de lo que ya no es. La memoria es un fenómeno siempre actual, un lazo vivido en el presente eterno; la historia, una representación del pasado [...] La memoria se enraíza en lo concreto, el espacio, el gesto, la imagen y el objeto. La historia solo se liga a las continuidades temporales, las evoluciones y las relaciones de las cosas. La memoria es un absoluto y la historia solo conoce lo relativo*”.<sup>48</sup>

Un concepto al que deben agregárseles otros como:

La Memoria se adhiere a los lugares, la Historia a los acontecimientos.

La Memoria es la vida, siempre llevada por grupos vivientes [...], está abierta a una evolución permanente...

[...] está abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia [...]

[...] y está sujeta a largas latencias y a repentinas revitalizaciones.

Nuestras investigaciones en Cueva de las Manos aportaron datos nuevos sobre el arte rupestre y la arqueología del Río Pinturas o de esos otros ámbitos geográficos donde la migración estacional llevaba a aquellos cazador@s. Y nos permitió conocer en qué momentos el sitio operó como un “nudo” en el despliegue iconográfico de ciertos estilos, o bien como un sitio en el que sólo se replicaban ciertas representaciones de ese despliegue ocurrido en otros *lugares*.<sup>49</sup> Pero Cueva de las Manos siempre estaba presente, siempre jugaba algún papel en esa profunda trayectoria temporal de Río Pinturas.

Es en base a estos conceptos que entendemos a Cueva de las Manos como un *lugar de memoria de los antiguos cazadores-recolectores* del ámbito del Río Pinturas, en el noroeste de Santa Cruz.

Para finalizar, y tomando en cuenta esos aspectos afectivos que incluye Ingold en su concepto de *lugar* para quienes lo vivieron, Cueva de las Manos se volvió algo afectivo para nosotros en el sentido del cuidado y la preocupación sobre su conservación para las generaciones que nos sucedieran, arqueólogos o no. Desde la década de 1970, los daños ocurridos tratamos que no ocurrieran más y todo el despliegue patrimonial que se generó a partir de la gestión del INAPL para incluirla en esa lista de la UNESCO, nos trajo una suerte de respiro de alivio para lo que fue preocupación en el pasado. Porque la “patrimonialización” es todo un tema para los arqueólogos que queremos seguir haciendo investigación. Ver o poder hacer que la gestión patrimonial recaiga en manos de otr@s –con lo acuciante que es esta tarea frente a la presión del turismo en la actualidad– nos significa ese respiro de alivio, un sacarnos un verdadero problema de encima.<sup>50</sup> Pero hay una frase de Nora que lleva a contraponer nuestra racionalidad de arqueólog@s, en ese manejo duro de los datos, ese construir *Historia*, frente a lo que realmente constituyó Cueva de las Manos para aquellos cazador@s como *lugar de memoria*, o a lo que *se siente* frente a esos paneles de manos superpuestas por milenios:

“[...]la verdadera tristeza [como científicos, agregó] es la de no sufrir de aquello de lo que se ha sufrido tanto [...el “subsistir” de esos antiguos cazadores...] y que desde ahora comprendemos con las razones de la cabeza y ya no con la irracionalidad del corazón”.<sup>51</sup>

Porque parados frente a esos paneles con manos es como imposible no entender –en la total irracionalidad del corazón– ese simple mensaje llegado a través de los tiempos: “*aquí estamos, estos somos...nunca nos fuimos*”.

## AGRADECIMIENTOS

A la Asociación IDENTIDAD, a todo el personal del Museo Gradín, a Ricardo Vázquez y Valeria Ucedo, así como a la Municipalidad local, en Perito Moreno, Santa Cruz; a todos ellos por el apoyo recibido en las distintas campañas arqueológicas en el área Río Pinturas y en las diferentes visitas a Cueva de las Manos. A los revisores anónimos de este escrito que hicieron entendible lo inentendible, dedicando mucho de su tiempo.

## NOTAS

- 1 Pierre Nora. Los lugares de la memoria.. Trad. del Francés Laura Masello. Montevideo, Ed Trilce,2008; Joël Candaue. Antropología de la memoria. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2006.
- 2 Margen sur del Río Roble, próximo al Lago Burmeister.
- 3 Tim Ingold. “The temporality of landscape”, World Archaeology Vol. 25, N° 2, 1993, pp. 152-174. <https://doi.org/10.1080/00438243.1993.9980235>. Reeditado en: Tim Ingold. The perception of the environment. London-New York, Routledge, 2000.
- 4 Carlos A. Aschero. “De punta a punta: producción, mantenimiento y diseño en puntas de proyectil precerámicas de la Puna argentina”, en Actas del IX Congreso Nacional de Arqueología Argentina, pp. 219–229. Buenos Aires, UBA, 1988.
- 5 José A. Naranjo y Charles R. Stern. “La actividad explosiva Postglacial del Volcán Hudson”, en Actas del VIII Congreso Geológico Chileno, vol. I. Chile, Universidad Católica del Norte, 1997, pp.362-365. Disponible en: [https://biblioteca.sernageomin.cl/opac/DataFiles/8457pp362\\_365.pdf](https://biblioteca.sernageomin.cl/opac/DataFiles/8457pp362_365.pdf); Carlos A. Aschero, María V. Isasmendi, Valeria R. Ucedo y Ana M. Aguerre. “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: J. Gómez Otero, A. Svoboda y A. Banegas(eds.): Arqueología de la Patagonia: El pasado en las arenas. Buenos Aires, CONICET-IDEAUS,2019, pp. 41-51.
- 6 María. M. Podestá, R.S. Paunero y Diana S. Rolandi. El Arte Rupestre de la Argentina Indígena. Patagonia. Buenos Aires, Union Académique Internationale-Corpus Antiquitatum Americanun, Academia Nacional de la Historia, 1995.
- 7 Esta afirmación resulta de un encuentro que realizamos en el INAPL entre M. T. Civalero, D.Bozzuto y el equipo de L. Miotti y D. Hermo de la UNLP, comparando conjuntos líticos de data temprana de ambas áreas de investigación al oeste y este del Macizo central santacruceño.
- 8 Carlos J. Gradín, Carlos A. Aschero y Ana M. Aguerre. “Arqueología del área del Río Pinturas(Provincia de Santa Cruz)”, Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología Vol. XIII, 1979, pp.183-227. Disponible en: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/25221/Documento\\_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/25221/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y); Antonio

- Rubinos Pérez. “Recopilación y análisis de las fechas Carbono-14 del Norte de Santa Cruz”, en A. M. Aguerre: *Arqueología y Paleoambiente en la Patagonia Santacruceña argentina*. Buenos Aires, Talleres Nueva Offset, 2003, pp. 1-25.
- 9 Carlos J. Gradin, Carlos A. Aschero y Ana M. Aguerre. “Investigaciones arqueológicas en la Cueva de las Manos, Alto Río Pinturas, Santa Cruz”, *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, Vol. X, 1976, pp. 201-251. Disponible en: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/25285/Documento\\_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/25285/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y); Carlos J. Gradin, et al. “Arqueología del área del Río Pinturas (Provincia de Santa Cruz)”, op. cit.; Adrián M. Iñiguez y Carlos J. 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 de la Sociedad Argentina de Antropología* Vol. XI, 1977, pp. 121-128. Disponible en: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/25255/Documento\\_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/25255/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y); Ana M. Aguerre. “A propósito de un nuevo fechado radio carbónico para la “Cueva de las Manos”. Alto Río Pinturas - Provincia de Santa Cruz”, *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, Vol. XI, 1977, pp. 129-142. Disponible en: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/25256/Documento\\_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/25256/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y); Antonio Rubinos Pérez. “Recopilación y análisis de las fechas Carbono-14 del Norte de Santa Cruz”, op. cit.
  - 10 Carlos A. Aschero, et al. “Aportes a la cronología y contexto de las escenas de caza tempranas en cueva de las Manos...”, op. cit.
  - 11 Carlos J. Gradin, et al. “Investigaciones arqueológicas en la Cueva de las Manos...”, op. cit.
  - 12 Carlos A. Aschero. “Las escenas de caza en Cueva de las Manos. Una perspectiva regional(Santa Cruz, Argentina)”, en *Actas y CD del Simposio Internacional de Arte Rupestre IFRAO2010, Tarascon-sur Ariège, Francia, 2012*; Carlos A. Aschero. “Hunting scenes in Cueva de las Manos, style, content and chronology (Río Pinturas, Santa Cruz-Argentinian Patagonia)”, en A. Troncoso, F. Armstrong, G. Nash (eds.): *Archaeologies of Rock Art, South American perspectives*. London y New York, Routledge, 2018.
  - 13 Carlos A. Aschero, Damián Bozzuto, María T. Civalero, Mariana de Nigris, Natalia L. Fernández, Nicolás Maveroff y Mariana Sacchi. “Se nos viene la noche. El volcán Hudson y su influencia en el NO de Santa Cruz: integrando perspectivas arqueológicas”, en J. Gómez Otero, A. Svoboda y A. Banegas (eds.): *Arqueología de la Patagonia: El pasado en las arenas*. Buenos Aires, CONICET-IDEAUS, 2019, pp. 239-350; Carlos A. Aschero y María V. Isasmendi. “Arterupestre y demarcación territorial: el caso del grupo estilístico B1 en el área Río Pinturas (Santa Cruz, Argentina)”, *Revista del Museo de La Plata* Vol. 3, N° 1, 2018, pp. 112-131. Disponible en: <https://publicaciones.fcnym.unlp.edu.ar/rmlp/article/view/2193>; José A. Naranjo y Charles R. Stern. “La actividad explosiva Postglacial del Volcán Hudson”, op. cit.
  - 14 Andrée Leroi- Gourhan. *Le geste et la parole. II La Mémoire et les Rithmes*. Paris, Albin Michel, 1965.
  - 15 Carlos A. Aschero. “Las escenas de caza en Cueva de las Manos...”, op. cit.; Carlos A. Aschero. “Hunting scenes in Cueva de las Manos...”, op. cit.
  - 16 Carlos A. Aschero y P. Schneier. “The black series in the hunting scenes of Cueva de las Manos, Río Pinturas, Argentinian Patagonia”, en I. Davidson y A. Nowell (eds.): *Making scenes: Global Perspectives on Scenes in Rock Art*. New York y Oxford, Berghahn Books, 2020, pp. 310-327.
  - 17 Carlos A. Aschero. “Hunting scenes in Cueva de las Manos...”, op. cit.
  - 18 Carlos A. Aschero y P. Schneier. “The black series in the hunting scenes of Cueva de las Manos...”, op. cit.
  - 19 Graciela E. Rial y Carlos E. Barbosa. “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* Vol. 10, 1983-1985, pp. 307-312. Disponible en: <https://revistas.inapl.gob.ar/index.php/cuadernos/article/view/387>; Carlos A. Aschero. “Pinturas rupestres en asentamientos cazadores-recolectores. Dos casos de análisis aplicando difracción de rayos-X”, *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* Vol. 10, 1983, pp.291-306. Disponible en: <https://revistas.inapl.gob.ar/index.php/cuadernos/article/view/386>; Carlos A. Aschero. *El arte rupestre de Cueva de las Manos*. Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes (AMBA). En prensa.
  - 20 Carlos A. Aschero. “Hunting scenes in Cueva de las Manos...”, op. cit.
  - 21 En el sentido y con las connotaciones que Sinclair y Uomini propusieron el término (2012. Actas y CD del Simposio Internacional de Arte Rupestre IFRAO 2010, Tarascon-sur Ariège, Francia. CD Actas) a partir del uso que les dio Ingold en *The perception of environment*, op. cit.
  - 22 Un estudio sobre diferenciación de sexos en los negativos de manos está en curso en relación con la presencia de numerosas hembras preñadas en el vestíbulo de la cueva.
  - 23 Insistimos en el usar la ambigüedad en el término porque, tanto lo que trataremos respecto a una probable presencia de mujeres en el rodeo de la escena y en los negativos de manos, sugiriendo que las mujeres podrían haber formado parte de las partidas de caza. Un hecho registrado en la etnografía histórica por Aguerre en sus entrevistas con Pati Chapalala, descendiente de los Tehuelches de la Reserva del Río Pinturas (Ana M. Aguerre. *Las vidas de Pati en la toldería Tehuelche del Río Pinturas y el después*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2000).

- 24 Denominamos “escena total” a la escena completa que incluye las distintas acciones y que se desarrolla en los 240 m ya mencionados. Por escena “parcial” entendemos la que muestra cada una de las acciones incluidas en la escena total.
- 25 Carlos A. Aschero y P. Schneier. “The black series in the hunting scenes of Cueva de las Manos...”, op. cit., tabla 3.
- 26 La denominación del guanaco cachorro en Patagonia que, en situaciones de marcha, van siempre detrás de la madre.
- 27 Un procedimiento que aplica la pintura con una piel o un manojo de lana de guanaco embebida en ella; distinta al procedimiento de “soplado” en que la pintura es arrojada desde la boca repleta de pintura y que muestra un característico salpicado en el contorno del negativo (Carlos A. Aschero, *El arte rupestre de Cueva de las Manos*, op. cit.).
- 28 Usamos este término en el sentido de representaciones abstractas, sin referentes biomorfos u objetos.
- 29 Antono Pigafetta. “Primer viaje en torno al globo [1520]”, en R. J. Mandrini: *Los pueblos originarios de Argentina*. Buenos Aires, EUDEBA, 2004, p. 48; Jofré de Aréizaga. “La expedición del Comendador Loayza [1526]” en R. J. Mandrini: *Los pueblos originarios de Argentina*, op.cit., p. 52.
- 30 Agustín M. Llagostera. “Patrones de momificación Chinchorro en las Colecciones Uhle y Nielsen”, *Chungara (Arica)* Vol. 35, N° 1, pp. 5-22. Disponible en: [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-73562003000100002](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562003000100002)
- 31 Anne Chapman. Hain. *Ceremonia de iniciación de los Selk’nam de Tierra del Fuego*. Buenos Aires, Zaguier & Urruty Publications, 2008.
- 32 Experiencias llevadas a cabo por el curador del Museo Arqueológico Carlos Gradín de Perito Moreno, Sr. Ricardo Vázquez, replicando las representaciones tomadas del arte rupestre y a quien agradecemos los datos proporcionados.
- 33 Entendemos por “encuadre” las dimensiones del soporte utilizado para resolver la escena.
- 34 Patricia Schneier, Agustina Ponce y Carlos A. Aschero. “Arte rupestre, etnografía y memoria colectiva: el caso de Cueva de las Manos, Patagonia Argentina”, *Revista Uruguaya de Antropología y Etnografía*, en prensa; Rodolfo M. Casamiquela. *En pos del Gualicho*. Buenos Aires, EUDEBA, Fondo Editorial Rionegrino, 1988.
- 35 Entendiendo por “tema” una asociación constante de dos o más representaciones que se repite dentro de uno o varios sitios, cercanos o a distancias considerables (Carlos J. Gradín “Algunos aspectos de las manifestaciones rupestres”, *Revista del Museo Provincial Año 1, Tomo I*, 1978, pp. 120-137.).
- 36 Carlos A. Aschero. “Los motivos laberínticos en América”, *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* Vol. VII, 1973, pp. 259-275. Disponible en: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/25390/Documento\\_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/25390/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y); Carlos A. Aschero, *El arte rupestre de Cueva de las Manos*, op. cit.; José A. Naranjo y Charles R. Stern. “La actividad explosiva Postglacial del Volcán Hudson”, op. cit.
- 37 Carlos J. Gradín. “Parapetos de piedra y grabados rupestres de la Meseta del Lago Buenos Aires”, *Revista del Museo de Historia Natural* Vol. III, pp. 315-337; Carlos J. Gradín. “L’Art Rupestre dans la Patagonie Argentine”, *L’Antropologie* Tomo 98, 1, 1994, pp. 149-172; Carlos J. Gradín, et al. “Arqueología del área del Río Pinturas (Provincia de Santa Cruz)”, op. cit.
- 38 Tim Ingold. “The temporality of landscape”, op. cit.
- 39 Joël Candeau. *Antropología de la memoria*, op. cit.; Pierre Nora. *Los lugares de la memoria*, op. cit.
- 40 Tim Ingold. “1993 Debate: Aesthetics in a cross-cultural category”, en T. Ingold (ed.): *Key Debates in Anthropology*. London y New York, Routledge, 1998, pp. 249-294.
- 41 Eric Boëda. *Tecno-lógica y tecnología. Una Paleo-historia de los objetos líticos cortantes*. Barcelona, Bellaterra-arqueología, 2020.
- 42 Carl G. Jung. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires, Paidós, 2014.
- 43 Patricia Schneier, et al. “Arte rupestre, etnografía y memoria colectiva...”, op. cit.
- 44 Usamos el término “memoria social” en el sentido del papel que esa memoria colectiva juega en el “afuera” de un determinado colectivo, en sus interacciones con el Otro y como diacrítico de una identidad grupal reconocida en ese “afuera” o por esos Otros.
- 45 Joël Candeau. *Antropología de la memoria*, op. cit., p. 37.
- 46 *Ibid.*, pp. 38-39.
- 47 *Ibid.*, p. 43.
- 48 Pierre Nora. *Los lugares de la memoria*, op. cit., p. 21.
- 49 Carlos A. Aschero y María V. Isasmendi. “Arte rupestre y demarcación territorial...”, op. cit.
- 50 Pierre Nora. *Los lugares de la memoria*, op. cit.; Lorena Ferraro. “Patrimonialización y apatrimonialización del arte rupestre en el sitio del Mundial Ischigualasto-Talampaya”, en A. da P. Pinheiro y S. C. A. Pelegrini (orgs.): *Tempo, Memória e Patrimônio Cultural*. Teresina, EDL-FPI edit. Universidad Federal de Piauí, 2010; INAPL, Secretaría de Cultura de la Nación. *En tus manos Cueva de las Manos*. Proyecto AECID, dir. científica M. Onetto. Buenos Aires, 2010.
- 51 Pierre Nora. *Los lugares de la memoria*, op. cit., p. 39.