

2018, Volumen 3, Número 1: 112-131

Dossier

“Abordajes actuales para el estudio de los paisajes arqueológicos”

Editores invitados: Darío O. Hermo, Laura L. Miotti y Marcélia Marques

Arte rupestre y demarcación territorial: el caso del grupo estilístico B1 en el área Río Pinturas (Santa Cruz, Argentina)

Carlos A. Aschero¹ y María Victoria Isasmendi²

¹ISES-CONICET/UNT. IAM, Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo-Universidad Nacional de Tucumán
ascherocarlos@yahoo.com.ar

²Carrera de arqueología, Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo-Universidad Nacional de Tucumán
victoriaisasmendi@yahoo.com.ar



Arte rupestre y demarcación territorial: el caso del grupo estilístico B1 en el área Río Pinturas (Santa Cruz, Argentina)

C.A. Aschero¹ y M.V. Isasmendi²

¹ISES-CONICET/UNT. IAM, FCN e IML-UNT. San Martín 1545, San Miguel de Tucumán. ascherocarlos@yahoo.com.ar

²Carrera de arqueología, FCN e IML-UNT. San Martín 1545, San Miguel de Tucumán. victoriaisasmendi@yahoo.com.ar

RESUMEN. Deslindamos dentro del Grupo Estilístico B1 del arte rupestre del Río Pinturas los distintos estilos, basados en diferentes patrones de representación del guanaco –dentro del denominado canon B- y observamos su presencia en distintos sitios y lugares (*sensu* Ingold). Estos lugares están representados arqueológicamente por sitios con arte rupestre y ocupaciones redundantes en el tiempo. En el área del Río Pinturas los sitios son: Cueva de las Manos (ARP I), Alero Charcamata-II (CH II), Cueva Grande de Arroyo Feo (AF I) y Cerro de los Indios-1 (CI-1). Presentamos algunas situaciones que sostienen la movilidad entre las zonas altimétricas, que constituyen el eco-paisaje regional y mostramos cómo, a partir de un momento inicial algunos de los estilos están presentes en todos los sitios mencionados, a partir de *ca.* 3500 años AP, donde comienza un período de fragmentación territorial, indicado por el arte rupestre, en que CI-1 se desliga de la circulación de los estilos desde la cuenca del Río Pinturas para relacionarse con sitios del ámbito cordillerano-sur, en el actual Parque Nacional Perito Moreno (PNPM).

Palabras clave: *Arte rupestre, Paisajes culturales, Patagonia centro-meridional*

ABSTRACT. **Rock art as territorial marker: the case of the stylistic group B1 in Río Pinturas área (Santa Cruz, Argentina).** Within the stylistic group B1 of Río Pinturas rock art, we were able to differentiate specific styles based on the patterns of guanaco representation – variations of “canon B” style- and observed their presence in different sites and places (*sensu* Ingold). These places are archeologically represented by sites with rock art and uninterrupted human occupation. In the Río Pinturas area, those sites are: Cueva de las Manos (ARP I), Cueva Grande de Arroyo Feo (AF I) and Cerro de los Indios 1 (CI-1). We present evidences that suggest mobility between different altimetric zones that make up the eco-regional landscape. Furthermore, we show how an initial stage in which all styles were present at the mentioned sites was followed by a period of territorial fragmentation - *ca.*3500 BP- shown by rock art. In this period CI-1 becomes uncoupled with the circulation of styles from Río Pinturas to become associated with rock art sites from the Perito Moreno National Park, on the east of the Andes Cordillera.

Key words: *Rock art, Cultural Landscapes, Central-Southern Patagonia*

RESUMO: Arte rupestre e demarcação territorial: o caso do grupo estilístico B1 na área do Rio Pinturas (Santa Cruz, Argentina). Definimos dentro do grupo estilístico B1 das pinturas rupestres do Rio Pinturas os diferentes estilos, com base em diferentes padrões de representação do guanaco - no chamado cânone B - e observamos sua presença em diferentes sítios e lugares (*sensu* Ingold). Esses lugares são representados arqueologicamente por sítios com arte rupestre e ocupações redundantes ao longo do tempo. Na área do Rio Pinturas os sítios são: Cueva de las Manos (ARP I), Alero Charcamata-II (CH II), Cueva Grande de Arroyo Feo (AF I) e Cerro de los Indios-1 (CI-1). Apresentamos algumas situações que suportam a mobilidade entre as zonas altimétricas, que constituem a ecopaisagem regional e mostram como, a partir de um momento inicial, alguns dos estilos estão presentes em todos os sítios mencionados, a partir de ca. 3.500 anos AP, quando começa um período de fragmentação territorial, indicado pela arte rupestre, no qual CI-1 se separa da circulação de estilos da bacia de Río Pinturas para relacionar-se com os sítios do cordillerano-sul, na atualidade Parque Nacional Perito Moreno (PNPM).

Palavras-chave: *Arte rupestre, Paisagens culturais, Patagônia Centro-Sul*

Introducción

Los primeros trabajos sobre el arte rupestre de Cueva de las Manos, en el área Río Pinturas, presentaron una secuencia de representaciones separada en cuatro grupos estilísticos: A, B, B1 y C (Gradin *et al.*, 1976, 1979). En un trabajo posterior de uno de nosotros (Aschero, 2012) se mostró cómo dentro del grupo estilístico A de escenas de caza podrían reconocerse distintos estilos - denominados *Escenas A1, A2, A3, A4 y A5*- y cómo los dos primeros estaban presentes sólo en Cueva de las Manos (abrev.: ARP I) mientras que los tres últimos podían relacionarse con sitios distanciados a más de 100 km de éste, subsumiéndose el grupo estilístico B de la propuesta original en el estilo A5 de las escenas de caza (Aschero, 2010, 2017 e.p.)

En este trabajo proponemos deslindar distintos *estilos* dentro de los conjuntos de representaciones que, en aquellos trabajos de las décadas 70' a los 90', se agruparon en el *Grupo Estilístico B1* del arte rupestre de Río Pinturas y cuyo desarrollo se había propuesto dentro del lapso 5000 AC al 500 DC (Gradin *et al.*, 1979, p. 219, figura 19). Incluimos ahora un área de investigación más extensa que abarca tanto Río Pinturas como las cuencas lacustres cordilleranas ubicadas al oeste y suroeste de la anterior, para las cuales Río Pinturas sigue siendo una referencia primaria. Son distintos *estilos* basados en diferentes patrones de la representación del guanaco -dentro del denominado *canon B*- y figuras humanas; observamos su presencia en distintos sitios y complejos de sitios con arte rupestre (en adelante, CSAR), ubicados en determinados *lugares* con abundantes recursos críticos (Aschero, 1996a; Ingold, 1993). Esos CSAR están representados arqueológicamente por aleros y/o cuevas con buenos espacios de residencia bajo reparos rocosos, sitios con arte rupestre y ocupaciones redundantes en el tiempo, ya dados a conocer dentro de las publicaciones arqueológicas del área Río Pinturas y del Parque Nacional Perito Moreno (abrev.: PNPM. Gradin *et al.*, 1979; Aschero, 1996; Aschero *et al.*, 2005). Los sitios con arte rupestre de la cuenca Río Pinturas que vamos a tratar aquí son: Cueva de las Manos (sigla: ARP I), Alero Charcamata II (sigla: CH II) y Cueva Grande de Arroyo Feo (AF I). Se suman a estos, Cerro de los Indios 1 en Lago Posadas (CI-1), así como los sitios Alero Cerro Gorra de Vasco (CGV-1) y Cerro Casa de Piedra 3 y 5 (CCP 3 y 5) en el PNPM, todos ellos en un radio de unos 130 km lineales al oeste y suroeste de ARP I (figura 1).

Hemos de hablar de un *paisaje* en el sentido acuñado por Ingold, ya citado, en el que el impacto humano se observa en esos *lugares* donde la existencia de buena oferta de recursos, cursos de agua permanente y accidentes topográficos adecuados para las prácticas de caza, favorecen una concentración de *loci* de distintas actividades (sus *tasksapes*) y campamentos de residencia alternada

con el retorno periódico de las bandas cazadoras-recolectoras o de los grupos familiares que las integran. *Lugares* conectados por distintas *sendas* en las que es posible acceder a otros recursos puntuales, tal como es la obsidiana de Pampa del Asador o los sílices de Laguna Cisnes, en el trayecto entre ARP I y los sitios del actual PNPM (Espinosa & Goñi, 1999; Aschero & Civalero, 2016). *Lugares* en los que esa disponibilidad de recursos y espacios amplios bajo reparo también facilitan la agregación estacional de bandas o grupos familiares diferentes. Pero estos *paisajes* de aquella “gente del Pinturas” difieren de otros estudiados en el este de la Altiplanicie central (Carden, 2008). La visibilidad conectiva entre sitios con arte rupestre no ha sido buscada en Río Pinturas, al menos desde los inicios del arte rupestre de las escenas de caza, no es la visibilidad desde o hacia tales sitios sino el retorno periódico mostrado por el mantenimiento de las representaciones rupestres y su superposición, sin obliterar las anteriores. Es esa *memoria del espacio* marcada por las imágenes visuales dejadas por los ancestros de tal o cual linaje y las nuevas imágenes agregadas. Un *antes* que provoca a un *ahora*, una memoria social o colectiva que es reactivada en ese necesario *volver*.



Figura 1: Mapa del NO de Santa Cruz. Área Río Pintura y periferia.

Esa ubicuidad de los mejores recursos debe sumarse al desfase temporal en la parición del guanaco entre Río Pinturas (noviembre) y el ecotono bosque-estepa cordillerano o las tierras altas de la Altiplanicie Central (diciembre), en razón de la menor y mayor altimetría respectivamente. Ambas situaciones permiten abordar la movilidad estacional entre las tres distintas zonas altimétricas de ecología diferenciada que constituyen los *eco-paisajes* de la región, es decir, el total de los componentes fisiográficos de cada una de esas zonas diferenciadas que componen el *paisaje* que la actividad humana fue configurando a través del tiempo.

En el marco de esos *paisajes* y la movilidad entre *eco-paisajes* diferentes los objetivos de esta presentación son:

a) mostrar cómo el arte rupestre en la perspectiva de los *paisajes arqueológicos*- en una región donde no se ha implementado ampliamente- sirve para abordarlos, configurarlos y entender la circulación humana en ellos;

b) analizar y diferenciar los distintos cánones o patrones constructivos de guanacos y figuras humanas que, junto a otras representaciones asociadas, sirven para diferenciar estilos y ver a estos operando como marcadores territoriales dentro de esos paisajes;

c) aportar una mayor especificidad estilística y temporal al contenido del *grupo estilístico B1* definido por Gradín y colaboradores en la década de los 70's y sostenido a lo largo de 40 años de investigaciones en la región.

Conjuntos tonales, series tonales y estilos como conceptos teórico-metodológicos

Hay dos conceptos acuñados por Gradín que son el de *conjunto tonal* y el de *serie tonal*, aplicados al estudio de las pinturas rupestres del área Río Pinturas, que son relevantes para entender cómo se operó en la producción de las pinturas rupestres (Gradín, 1983).

Desde las escenas más tempranas de Cueva de las Manos se da el uso de una paleta monocromática para pintar las representaciones que componen cada escena. Los dos estilos más tempranos (A1 y A2) despliegan cada una de estas escenas a través de distintas unidades topográficas –separadas por decenas de metros– cubriendo un frente de unos 340 m. Esas distintas unidades, espacialmente discretas, conforman una sucesión de *conjuntos tonales*, con diferentes nexos temáticos que los articulan en el desarrollo completo de cada una de estas escenas. Seguir el desarrollo que esas escenas implicó e implica, para quien las observa, un recorrido visual por las distintas micro-topografías del soporte guiado por el uso de una misma tonalidad y la reiteración de una misma “forma de representar” las figuras de los guanacos; sólo así puede captar la totalidad de cada escena originalmente pensada y producida para ser captada en un “espacio itinerante”.

Pero hay sectores del soporte donde los distintos estilos de escenas se superponen y la distinción de cada una de ellas requirió que aquellos artífices emplearan tonos distintos y contrastantes para resolver cada escena. Dichos conjuntos tonales no fueron concebidos sólo para orientar al observador en el desarrollo de cada una de ellas sino para “despegar visualmente” una escena de otra en aquellos sectores en que –intencionalmente– dos o más escenas habían de superponerse. Insistimos en esa intencionalidad ya que aquellos dos primeros estilos mencionados y los que les sucedieron (estilos A3, A4 y A5) reutilizaron algunas de esas unidades topográficas, para superponerse a los primeros y/o entre sí. Esa repetición de conjuntos tonales monocromáticos -en una o más unidades topográficas- constituyen una *serie tonal*. Tales *series* resultan importantes, entonces, para entender y seguir en las distintas unidades topográficas el desarrollo de las *escenas* de mayor extensión.

El concepto de *escena* implica un nexo temático o “vínculo anecdótico” (Gradín, 1983) entre las representaciones (cazadores arriando, interceptando o rodeando guanacos, por ejemplo). A diferencia de éste, el término *composición* se refiere a la asociación espacial de representaciones que forman parte de un mismo conjunto tonal pero entre las que no pueden establecerse, en la observación primaria, tales nexos temáticos. A diferencia de los múltiples nexos que se observan en (o constituyen) esas escenas de caza del *grupo estilístico A*, en el caso del *grupo estilístico B1* esos nexos temáticos son difíciles de interpretar entre representaciones, se asumen para el total de la composición, validando la asociación entre todas las representaciones que la configuran en un mismo conjunto tonal. Este es el caso de la mayoría de las *imágenes visuales* contenidas en los conjuntos tonales del *grupo estilístico B1* donde se asocian figuras biomorfas con signos no-figurativos.

Ese concepto de *imagen visual* se refiere al “todo-producido” en cada conjunto tonal y en determinado espacio del soporte, a la totalidad de una *composición* o bien a la de una *escena* –con una

mayor o menor extensión que la anterior— definida, en este caso, en uno o más espacios del soporte y teniendo en cuenta el uso que se dio a su microtopografía.

Estos dos conceptos *conjunto tonal* y *serie tonal* definen una particular forma “de hacer arte rupestre”¹ y son teóricos porque los postulamos como un modo particular de plantear y resolver la imagen visual —y sus potenciales significaciones— que siguieron los artífices originarios en ciertas sociedades cazadoras-recolectoras. A la vez son “metodológicos” porque operan como una herramienta de análisis que permite aislar unidades temáticas discretas (imágenes visuales) en cada relevamiento, en soportes con múltiples representaciones.

Cuando hablamos del *estilo* nos referimos en todos los casos a un *estilo de autor(es)* que pueden ser tanto hombres como mujeres; lo importante es que se trata de un modo particular de producir o replicar imágenes visuales o representaciones, de diseñar ciertas figuras biomorfas repitiendo un determinada norma constructiva (*canon*) que se reproduce con variaciones mínimas —a las que denominamos *patrones morfológicos*— y que responden al acento particular puesto por cada autor(a)—replicador(a) sobre el diseño original; acciones que ocurren de sitio en sitio, dentro de un lapso acotado. Es precisamente esa replicación, en un determinado lapso, la que da al estilo su cualidad histórica, el ser un producto particular de cierta gente en cierta época (Hodder, 1990).

Ampliando lo anterior ocurre que cada replicación de la obra original mantiene una misma construcción del diseño, mediante una preforma inicial que se repite y a la que se agregan ciertas partes del cuerpo siguiendo determinadas proporciones. Esto es a lo que llamamos *canon*: una particular secuencia de formas y proporciones aplicadas a la construcción de ciertas figuras biomorfas.

La variación mencionada —expresada en distintos *patrones morfológicos*— ocurre porque la producción de la imagen visual original y su replicación son dos eventos distintos que pueden ser hechos por artífices distintos. Esos acentos distintos puestos por cada replicador afectan a las formas de la preforma y de las partes agregadas, no a la secuencia de construcción de la figura. Esto implica una normativa precisa seguida en cada uno de esos eventos; una normativa que implica una información compartida entre el (o los) artífice(s) original(es) y sus replicadores. Aquí también, en tanto planteamos que el *estilo* implica tales eventos y normativas y porque, además, lo usamos como una herramienta para aislar semejanzas precisas intra-sitio o entre sitios, es un concepto que contiene un componente “teórico” y otro “metodológico”, respectivamente.

Entonces cuando hablamos aquí de *estilo* lo hacemos en el sentido de un *estilo de autor o grupo de autores* (i.e. el Cubismo de Picasso) que siguen ciertos patrones constructivos específicos y no de un *estilo de época* (i.e. el Cubismo como movimiento artístico ocurrido en cierta década). Nos referimos a una forma de operar con imágenes visuales que permiten fijar identidades de un *nosotros* frente a unos *otros* y que por ello son implementadas como marcadores territoriales, como *markas*, con el mismo sentido en que se utilizan las reliquias de ancestros, los monolitos, ciertos accidentes rocosos o el mismo arte rupestre, para demarcar los límites de territorios de familias o linajes en los Andes centro-sur (Duviols, 1978; Aschero, 2016). La definición de *grupo estilístico* —el grupo A, por ejemplo— se refería a conjuntos de representaciones que se superponían en un sitio manteniendo una misma temática. La de *estilo* implica una desagregación de esos conjuntos superpuestos o sucesivos, con un grano más fino de definición del contenido iconográfico de cada uno. En nuestro caso algo dictado por la necesidad de comparar sitios con subconjuntos de artefactos líticos muy semejantes y las representaciones de arte rupestre asociadas.

¹ Una “forma de hacer” que no es particular de Río Pinturas sino que también ocurre en el arte rupestre de los cazadores-recolectores del NOA, tal el caso de la Quebrada de Inca Cueva y de Antofagasta de la Sierra, ambas en la Puna argentina (Podestá & Aschero, 2010).

De la dinámica cultural entre Río Pinturas y su entorno

La primera erupción del volcán Hudson (Aysén, Chile) –tefra I hacia el 6400 A– tuvo repercusiones en Río Pinturas (Naranjo & Stern, 1997). A partir de esa fecha se marca la desaparición del último estilo de escenas (A5) que tuvo la mayor dispersión conocida desde ARP I, donde también se registra su mayor despliegue iconográfico. Para ese entonces las tierras altas del ecotono bosque-estepa (900 msnm), el entorno del cañón del río Pinturas (400-600 msnm) y el borde oeste y suroeste de la Altiplanicie Central santacruceña, en el pleno ambiente de la estepa (700-900 msnm) formaban parte del derrotero estacional de la “gente del Pinturas”. Sitios como CCP7 y Cerro Bayo 2 representaban dos lugares extremos, con campos altos para la caza en verano y campos más bajos para la caza en otoño-invierno en la zona del río Pinturas. Remitimos a la figura 1 para la posición geográfica de los sitios aludidos.

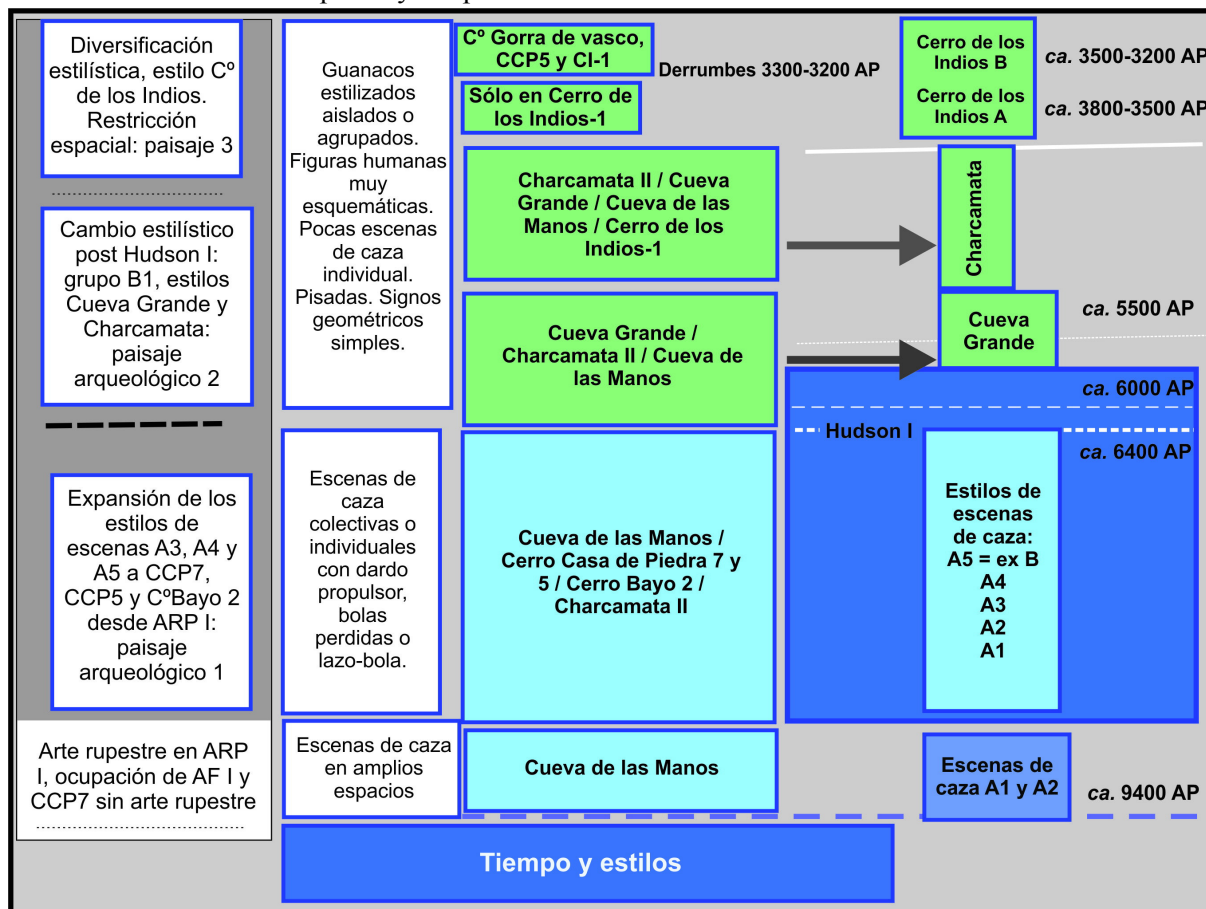
Una hipótesis posible para la desaparición de las escenas de caza, que también explicaría el silencio cronológico en las secuencias estratigráficas entre 6800 y 6400 años AP, es que las bandas cazadoras-recolectoras que circulaban en ese paisaje hubieran migrado al este de la Altiplanicie central o a tierras más sureñas tomando en cuenta las alternativas de fisión/fusión de esas sociedades y las interacciones conocidas de esas zonas con Río Pinturas a través de elementos de la cultura material. En este escenario un nuevo *paisaje* se configura a partir del 6000 AP.

Los distintos trabajos de excavación concluidos y avanzados, indican que en las áreas de investigación mencionadas –Río Pinturas, ámbito lacustre-cordillerano y Altiplanicie central– a partir del 6000 AP hay un escenario que se repite. En los eco-paisajes mencionados hay abundantes abrigos bajo roca de distintas dimensiones (cuevas o aleros) sólo con negativos de manos, a las que pueden sumarse escasas representaciones geométricas simples. Pero son precisamente esos *lugares* con concentración de recursos críticos donde, además de negativos de manos, se instalan las representaciones biomorfas y particularmente las del guanaco acompañado –en baja proporción– por otras figuras animales (ñandúes, felinos, cánidos, principalmente) y humanas de ese *grupo B1*. Tal es el caso de ARP I, pero el mayor despliegue iconográfico ya no está allí sino en AF I primero y luego en CH II y en CI-1. Es un escenario que se repite pero un *paisaje* que cambia en los sitios incluidos y en la movilidad implicada, donde los campos altos cordilleranos quedan fuera de la demarcación (CCP7 y CCP5) y el área inicial de la movilidad estacional se restringe al río Pinturas, a la cuenca baja de los lagos Posadas-Pueyrredón-Salitrero y a la franja del extremo oeste de la Altiplanicie.

Ese segundo *paisaje* ocurre en el lapso en que el *grupo estilístico B1* fue reconocido en el área del río Pinturas. Aquí, además de ARP I, aparecen tres nuevos sitios: AF I y CH II en ese orden de aparición –dentro del área del río Pinturas– y CI-1 hacia el oeste. Estos conforman un nuevo *paisaje arqueológico* con territorios más restringidos, siguiendo la demarcatoria que el arte rupestre ofrece.

Hay una nueva iconografía que hacia el 6000-5500 AP (AF I) presenta notables similitudes con representaciones geométrico-no figurativas (signos) de Ea. La María en el suroeste de la Altiplanicie central y que luego trataremos. Estas las evaluamos como indicadores de interacciones con el este y sureste de la Altiplanicie central, que no estaban presentes en el arte rupestre de Río Pinturas antes del 6000 AP.

Entre el 5000 y 3500 AP CI-1 se agrega como un nuevo *lugar* del tipo CSAR al paisaje transitado por la “gente del Pinturas” y que, con posterioridad al 3200 AP, se convierte en el sitio con mayor despliegue iconográfico, con un estilo que representa una suerte de “revival” de las viejas escenas de caza (*Cerro de los Indios B*) y que va a demarcar un nuevo *paisaje*, incorporando sitios del PNPM (CCP5 y CCP3) y a la misma Cueva de las Manos (cuadro 1). Es esa *memoria del espacio* operando y volviendo a sitios antes utilizados.

Cuadro 1. Distribución espacial y temporal de estilos tratados en el texto.

El guanaco en la diferenciación estilística: cánones y patrones

En ese escenario donde ciertos componentes siguen operando y la demarcación de los paisajes cambia, el guanaco siguió siendo el eje de la subsistencia a través de las secuencias estratigráficas y, en las áreas de investigación de Alto Río Pinturas y del ambiente lacustre cordillerano próximo, su representación en el arte rupestre tuvo una trayectoria temporal importante, algo más de 7000 años, desde los grupos estilísticos A al B1 (Gradin *et al.*, 1979; Aschero *et al.*, 1999, 2005; De Nigris, 2004; Mengoni & Silveira, 1976). Es por eso que en la redefinición de los grupos B-B1 que se emprendió entre 1996 y 2010, a los diseños seguidos en la figuración del guanaco se les ha dado preponderancia sobre otras representaciones abundantes, como es el caso de los negativos de manos². Es por eso que planteamos que los negativos de manos cuando se superponen a otras representaciones, dentro de ciertos *conjuntos tonales* donde las figuras de guanacos están presentes, tienen un valor diacrónico más firme que cuando se toman aisladamente. Esto ocurre en las *series* planteadas para Charcamata II por Gradin, donde las representaciones de guanacos³ en el sitio no quedan bien situadas en la secuencia propuesta (Gradin, 1994a, pp. 175-176). Esto queda claro también cuando se busca, en los trabajos publicados entre los 70's y 90's, una definición del contenido del grupo estilístico B, frente al

² Conviene especificar que en nuestra área de investigación entre las representaciones en negativo (esténciles), las hay de manos (predominantes en todos los casos) y de pies, de patas de ñandú, de patas de puma o de objetos no reconocibles (circulares u otros).

³ Del cuadro 1 presentado por Gradin (1994a:174) se deduce que las representaciones de guanacos en rojo y en blanco, "aislados", en "manada", "pariendo" o "con cría" suman 48 motivos (simples y compuestos) frente a 127 negativos de manos rojas y blancas.

B1, porque asignan al primer grupo tanto los patrones del canon B que corresponden a los patrones de guanacos que aquí denominamos "Charcamata" como los de las "escenas A5" (figura 2: B3 y B2a/b, respectivamente. Gradin *et al.*, 1979, p. 198; Gradin, 1994a, pp. 175-176 y 1994b, pp. 253-255). Es por esto que damos prioridad a la figura del guanaco en nuestra diferenciación estilística, en los cánones y patrones seguidos para la construcción de su figura.

En un trabajo anterior de uno de nosotros (Aschero, 2010), se vio que el *canon B* se inicia en la figuración de las grandes guanacas preñadas de las series de *escenas A2/A5* y estas son claramente anteriores a los patrones "Charcamata" en Cueva de las Manos. El *canon B* implica la construcción del diseño del guanaco a partir de una figura amigdaloides a la que se agregan los "cuartos" delanteros y traseros, a diferencia del *canon A* donde a una figura oval o elíptica se le agregan los dos pares de patas sin representación de los "cuartos". En la figura 2 reproducimos el *canon A* con alguna de sus variaciones en los estilos del grupo A y los distintos patrones del *canon B* (1 a 7), en cierto orden cronológico e incluyendo aquellos patrones iniciales del *canon B* que aparecen con los estilos de escenas de caza A2 y A5.

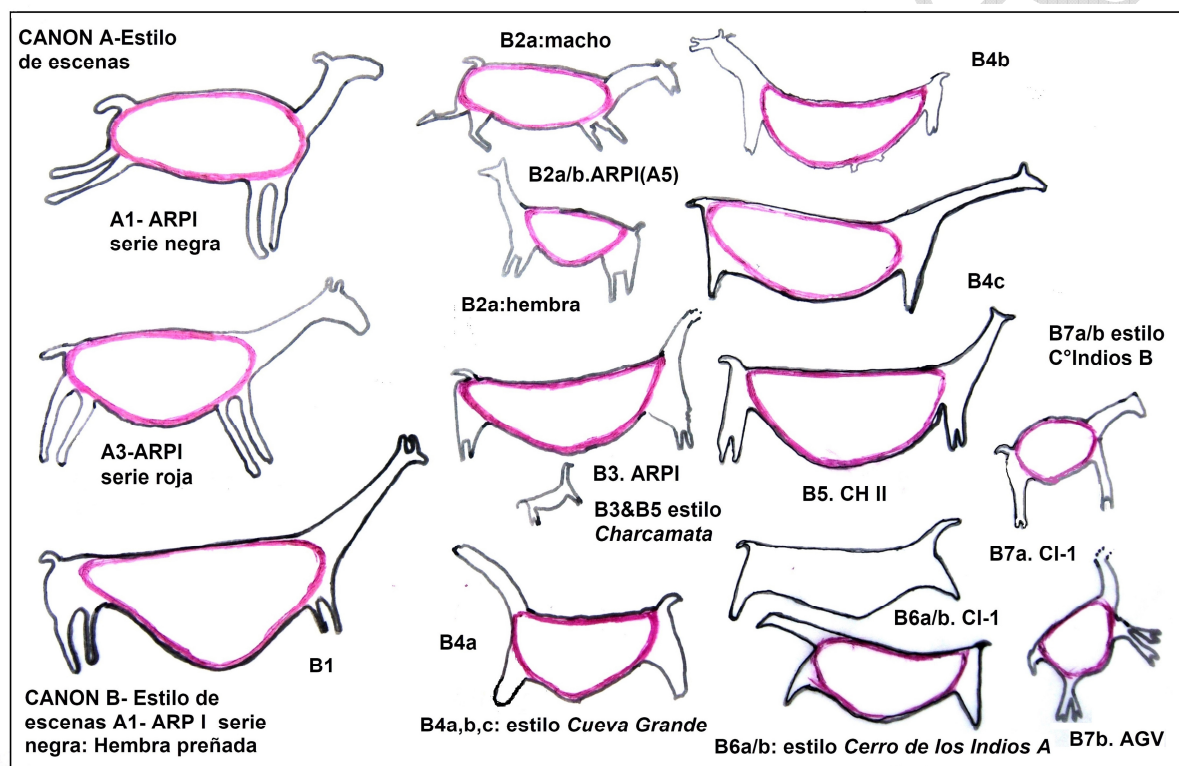


Figura 2: Cánones y patrones de las figuras de guanacos; estilos de escenas y grupo B1.

Las representaciones de guanacos del *canon B*, del patrón B3, en Cueva de las Manos, presentan gran semejanza con representaciones de la Ea. La María en la Altiplanicie central pero allí constituyendo una escena de caza (figura 2: B3 y Podestá *et al.*, 2005: lámina 3). Es posible entonces que los patrones B3 y B5 de la figura 2, que constituyen el *patrón Charcamata* en Río Pinturas, sean indicadores de una estrecha interacción con la Altiplanicie sureste entre el 6000-5500 AP, posterior a la tephra I del Hudson, ya mencionada.

En el acápite siguiente vamos a abordar la composición del *Grupo estilístico B1* tal como lo definieron Gradin *et al.* (1976 y 1979), el B1a de Cueva Grande de Arroyo Feo (Gradin 1981-82) y nuestra revisión del mismo, planteando distintos estilos que constituyen una definición de grano más fino para aquel grupo estilístico.

Los estilos del Grupo B1

Cuatro estilos se plantean aquí para desglosar el *grupo estilístico B1* original: *Cueva Grande*, *Charcamata*, *Cerro de los Indios A* y *Cerro de los Indios B*. Veremos primero sus contenidos iconográficos para después ver los aspectos cronológicos y las conclusiones que se pueden derivar del total de la información presentada.

El contenido original del grupo B1

La definición original de Gradin incluía el *B1* como subgrupo del *Grupo estilístico B* “... pero con la salvedad que podría constituir un grupo independiente” (Gradin *et al.*, 1979, p. 200). Aquí Gradin agrupó como figuras diagnósticas las que él llamó “matuastos” y “batracios” sin descartar que pudieran tener un carácter antropomórfico, aunque distintos a las representaciones humanas que los acompañaban. Se asociaron a ellos un grupo de signos biomorfos (pisadas esquemáticas de aves, felinos y de pies humanos) y geométricos no-figurativos (circunferencias con puntos exteriores adosados o “rosetas”, líneas serpentiformes o trazados curvilíneos, circunferencias concéntricas y signos en “U” invertida de trazado lineal, puntiforme o combinado). Estos últimos signos fueron llamados “laberintiformes” por su semejanza a las formas de trazado laberíntico más esquemáticas y aparecen con variaciones de diseño en todos los sitios citados (Aschero, 1973; Casamiquela, 1981). Un segundo aporte de Gradin a la definición del *B1* como grupo independiente resultó de sus relevamientos en *Cueva Grande* de Arroyo Feo donde aisló lo que llamó el *Grupo B1a* caracterizado por guanacos y signos geométricos de los arriba citados. Veremos esto con mayor detalle.

El estilo Cueva Grande

La reciente reapertura de las investigaciones en *Cueva Grande* de Arroyo Feo (AF I) (Gradin, 1983; Aguerre, 1983) y en sus proximidades (Aguerre & Aschero, campañas 2011 a 2013) y en *Cueva de las Manos* (Isasmendi *et al.*, 2016 ms, Aschero *et al.*, 2017) y la revisión en curso de la secuencia del arte rupestre de AF I realizada por los autores, han permitido afinar y reformular los contenidos de lo que Gradin denominó *Grupo B1a*, a partir de sus propios relevamientos (Gradin, 1983). Asimismo los trabajos anteriores en el PNPM y en CI-1 han posibilitaron tener una visión más acabada de la dinámica inter-sitios a la que ya aludimos y que el arte rupestre ayuda a entender.

Pero de acuerdo a los relevamientos últimos citados AF I muestra tres patrones de guanacos para los que las superposiciones no muestran diferencias cronológicas: a) el patrón *Cueva Grande 1* correspondiente a guanacos sin la cabeza representada, con la cola esbozada, con los pares de patas delanteras y traseras unidas en un solo trazo ancho, con el vientre abultado, a veces exageradamente, sugiriendo posibles hembras preñadas (figura 2: B4a y figura 3); (b) el patrón *Cueva Grande 2* que corresponde a hembras preñadas en que cuerpo (lomo/vientre) aparece sobredimensionado frente a los cuartos delanteros y traseros, con la cabeza bien definida con la boca abierta y las orejas dobles bien diseñadas. Las patas traseras están unidas como en el patrón anterior, pero más afinadas hacia sus extremos y bifurcadas, preanunciando las del estilo *Charcamata* (figura 2: B4b y figura 4). El último *Cueva Grande 3*, es semejante al primero pero sin los vientres exageradamente abultados y con cuellos más alargados (figura 2: B4c). Los tres son propios de este *estilo Cueva Grande* que en el sitio homónimo aparece con mayor desarrollo en una composición, con representaciones distribuidas a lo largo de 10 m de pared. Esta integra los tres patrones de guanacos junto a representaciones humanas esquemáticas –como filas de trazos paralelos con débil representación de piernas muy cortas– figuras zooantropomorfas duales (los “batracios” definidos por Gradin; figura 6), en un par alineado verticalmente; un “laberintiforme” en forma de “U” invertida con un trazo entrecortado negro exterior y otro continuo rojo oscuro interior y otras representaciones geométricas simples como “escaliformes” (semejantes a escaleras de mano actuales). Se destaca un conjunto con una de estas figuras

zooantropomorfas unidas a un largo trazo curvilíneo, una representación esquemática de la planta de un pié, una representación de una "bola perdida" con "manija" y otro trazo curvilíneo; representaciones que anticipan otras que van a ser comunes en los grabados curvilíneos del *grupo estilístico D* del Río Pinturas, sensiblemente más tardíos (figuras 5 y 6). Además de las citadas este estilo integra representaciones de figuras puntiformes diversas y los diversos signos elípticos muy alargados en rojo oscuro con puntos negros en su interior y otro trazo vertical largo rojo oscuro con una forma de "ojal", rellena con negro, en el extremo superior. Muchos de estos signos geométricos simples recurren en el *estilo Charcamata* que seguidamente tratamos y son conocidos para las representaciones estudiadas por Paunero y su equipo en Ea. La María, formando parte de las interacciones que antes mencionamos (Paunero, 2000; Podestá *et al.*, 1995; Gradin, 1994b, p. 171, lámina 1).

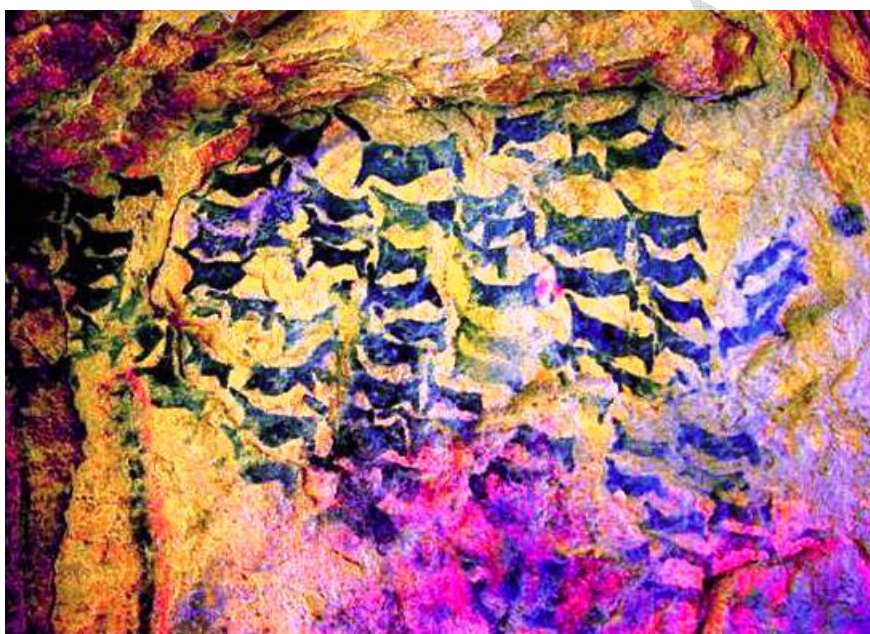


Figura 3. Conjunto de guanacos del estilo *Cueva Grande*, patrón B4a, sitio AF I. Tratada con D-Strecht.



Figura 4. Hembra de guanaco preñada del estilo *Cueva Grande*, patrón B3b. Sitio CH II.

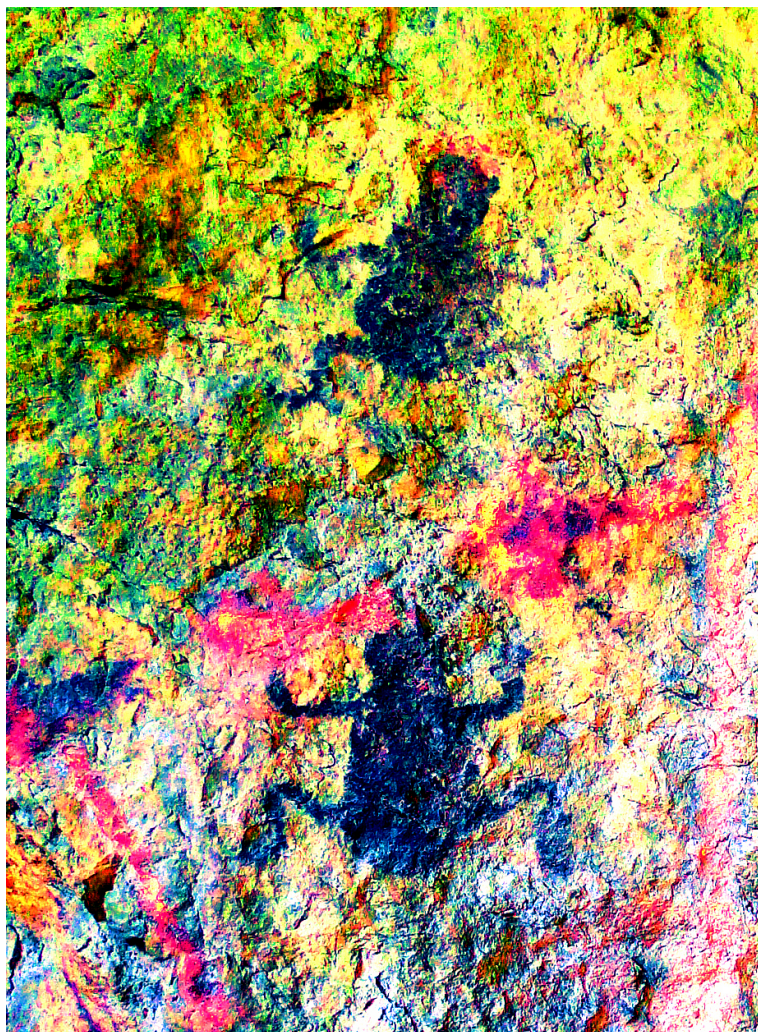


Figura 5. Figuras zooantropomorfas duales. Estilo *Cueva Grande*, sitio AFI. Tratada con D-Strech.



Figura 6. Conjunto con pié humano esquemático, bola perdida y figura zooantropomorfa unida a trazo curvilíneo, en negro. Estilo *Cueva Grande*. Sitio AF I. Foto tratada con D-Strech.

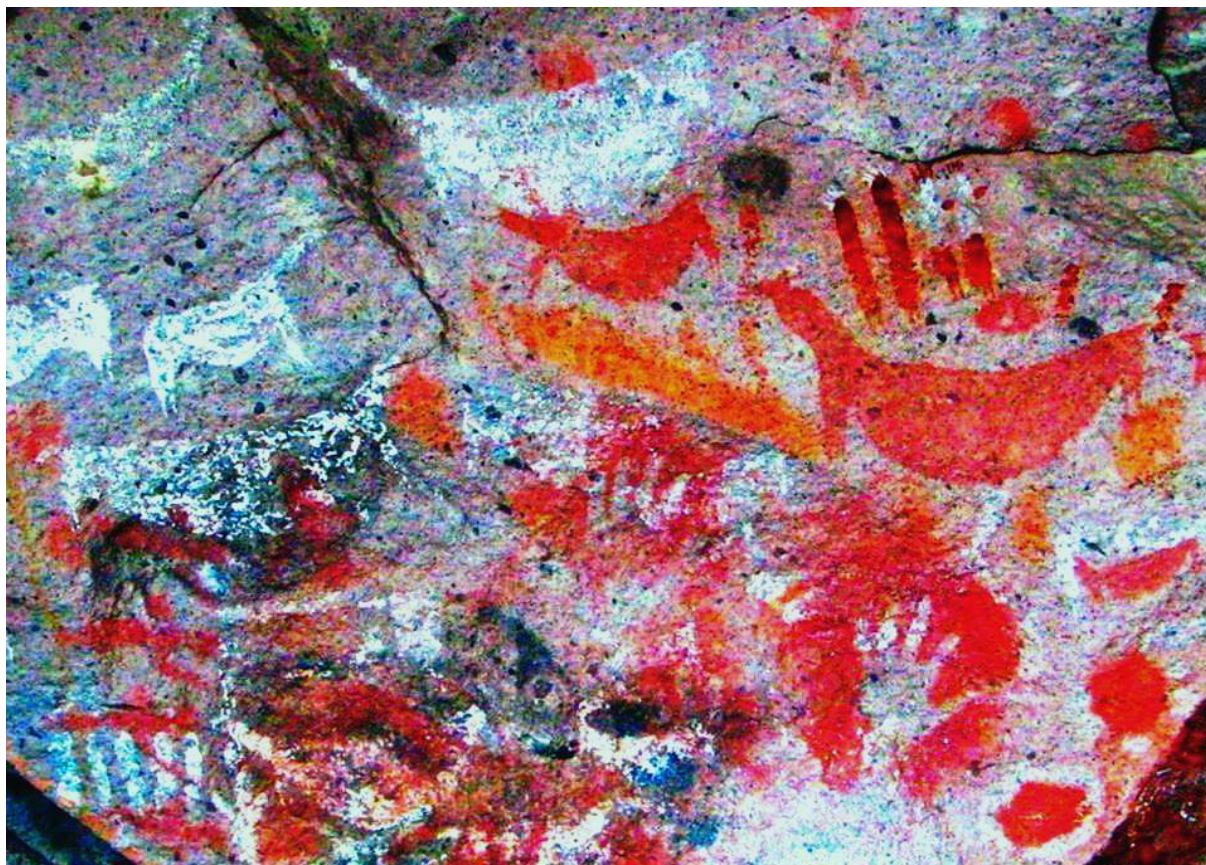


Figura 7. Composición con conjunto *Charcamata*, en blanco y bicolor rojo/blanco, superpuesto a *Cueva Grande*, en rojo. Sitio CH II.

Los patrones de guanacos *Cueva Grande 1* aparecen en blanco, en Cueva de las Manos sobre la serie de escenas del grupo A y es muy posible que hayan servido de modelo a las representaciones más estilizadas del estilo *Cerro de los Indios*, en las pinturas que llamamos Fase Inicial de Cerro de los Indios 1 (Aschero *et al.*, 1999).

Los patrones *Cueva Grande 2* y *Cueva Grande 1* han sido replicados en una composición en rojo de Charcamata II, sector D, en una guanaca preñada que aparece seguida de su cría y un guanaco sin cabeza que la precede, respectivamente (figuras 4 y 7; Gradin, 1994b, p. 179, figura 1). La composición de la figura 7 incluye dos pares de figuras humanas bicolor rojo-blanco ubicadas sobre la guanaca mencionada y otras figuras humanas -monocromas rojas- en posición horizontal, en aparente perfil, en número de cuatro encolumnadas, con un único brazo alargado y un bulto en la espalda (figura 7 lateral izquierdo). En estas últimas el brazo alargado ha sido interpretado en las escenas de Cueva de las Manos como la portación del propulsor y el bulto como la forma esquemática de representar la portación del lazo-bola (véase también figura 8 y Aschero, 2010). En las dos fs humanas bicolors esto último está representado por el punto blanco del lateral derecho de las figuras con el cuerpo enteramente rojo y por un trazo rojo en las dos de cuerpo bicolor rojo/blanco. Las cuatro presentan trazos cefálicos piernas esbozadas pero no brazos (figuras 4 y 7). Los aditamentos cefálicos tienen antecedente -como la portación del lazo-bola- en el estilo escenas A2 y han sido interpretados como la portación de intermediarios de dardos en una suerte de "vincha" de acuerdo a datos arqueológicos y etnohistóricos⁴, y no como "plumas" (Aschero, 2017 e.p.). Pero esta forma extremadamente abreviada de la figura humana ha sido implementada recurrentemente en el *estilo Charcamata* asociada a los patrones de guanacos que lo caracterizan (figura 2: B5). La composición

⁴ Agradecemos a Roxana Cattáneo distintos datos de cronistas que vieron ese uso en la costa patagónica.

citada también incluye negativos de manos en rojo y figuras circulares o subcirculares rojas contorneadas en blanco (figura 7).



Figura 8. Escena de caza individual de guanaco con lazo-bola, en rojo. Estilo *Charcamata*, sitio CH II.

El estilo *Charcamata*

El patrón *Charcamata* comprende: guanacos con el vientre prominente y lomo/vientre desproporcionados respecto a los cuartos, con cabeza bien diseñada, representación de orejas, con la particularidad que las patas traseras aparecen unidas en su porción superior y separadas en su porción inferior, a las que Gradin llamó “pata-breech” (Gradin, 1994b). Estos guanacos son los característicos del *estilo Charcamata* que aparece (o se inicia) en Cueva de las Manos y tiene su mayor despliegue compositivo en el gran Alero *Charcamata* II. En Cueva Grande se encuentran superpuestos a los patrones anteriormente mencionados y constituyen el momento más temprano en la secuencia de pinturas de CI-1.

En este *estilo Charcamata* la representación humana llega a ese grado máximo de síntesis formal (figura 3). En CH II la figura del guanaco muestra una mayor variación que en otros sitios, con diversas posturas corporales como en el acto de parir o en escape, y con representaciones bicolors rojo/blanco (Gradin, 1994b: figuras 9, 10 y 11). En ese mismo sitio hay un solo caso de escena de caza individual del guanaco con lazo bola, en rojo oscuro (figura 8). Otras representaciones animales

incluyen ñandúes con crías (Gradin, 1994b: figuras 5 y 6), felinos, cánidos, huemules, armadillos (*piche*) y aquellos "matuastos" denominados por Gradin pero que Casamiquela interpretó como figuras de felinos o cueros de felinos extendidos vistos en norma sagital, interpretación a la que adherimos (figura 9 y Casamiquela, 1981). Estas últimas van a ser recurrentemente implementadas en grupos estilísticos posteriores (Cueva de las Manos C y D) con diferentes grados de esquematización. Las figuras laberintiformes están aquí representadas en formas de "U" invertida, en tamaños reducidos (10 x 10 cm), en blanco, con trazos paralelos o volviendo sobre sí mismos, o en mayor tamaño (35 x 15 cm) con trazos inscriptos libres en su base, en ocre, rojo y negro (interior), intercalando puntos negros y blancos. También son comunes círculos de pintura plana de gran tamaño (ARP I) o más pequeños con puntiformes en toda su periferia o "rosetas" (Gradin, 1994b: figura 12).



Figura 9. Figuras de "matuastos" o felinos vistos en norma sagital del estilo Charcamata y signos en "U" invertida, anteriores. Sitio CH II.

Este *estilo Charcamata* en CI-1, se replica, en un tono ocre-amarronado o marrón claro acompañados de un círculo de pintura plana, como en Cueva de las Manos, de circunferencias adosadas y un laberintiforme, aquí representado bajo la forma de una espiral inscripta en dos círculos concéntricos con puntos blancos interiores, en el lugar más reparado que es también el centro de la distribución de las representaciones (figura 10). Las asociaciones incluirían también otros signos geométricos simples como puntiformes agrupados, figuras en "U" invertida y circunferencias con punto interior, asociadas a figuras humanas en norma frontal, esquemáticas, con el torso corto y los brazos alzados.



Figura 10. Laberintiforme bicolor con puntos blanco-amarillentos interiores y circunferencias adosadas, del estilo *Charcamata*. Fase inicial del sitio CI-1.

El estilo Cerro de los Indios A

El momento intermedio de esa *Fase Inicial* de Cerro de los Indios-1 es precisamente esa *serie negra I* que incluye los patrones de guanacos del canon B, extremadamente estilizados, sin cabeza, en los que el vientre, cuello y patas aparecen con una síntesis geométrica más rigurosa que la del *patrón I* de Cueva Grande, al que recuerdan (figura 11). Estas representaciones que constituyen el *estilo Cerro de los Indios A*, que no se repite fuera de este sitio (CI-1), están asociadas a la figura de un felino con el cuerpo de tratamiento puntiforme en actitud rampante, a la de un huemul macho con la cornamenta muy elaborada, un huemul hembra y una escena individual de caza de un huemul hembra con lazo-bola. Hay pares de figuras zooantropomorfas próximas al laberintiforme antes mencionado y otra simple, asociadas a circunferencias adosadas o agrupadas, respectivamente. Hay también una circunferencia concéntrica bicolor negro-rojo. Los guanacos del patrón citado pueden aparecer encolumnados o aislados, distribuidos en un frente amplio, en distintas unidades topográficas, mostrando un despliegue que parece emular el de las escenas tempranas de Cueva de las Manos.

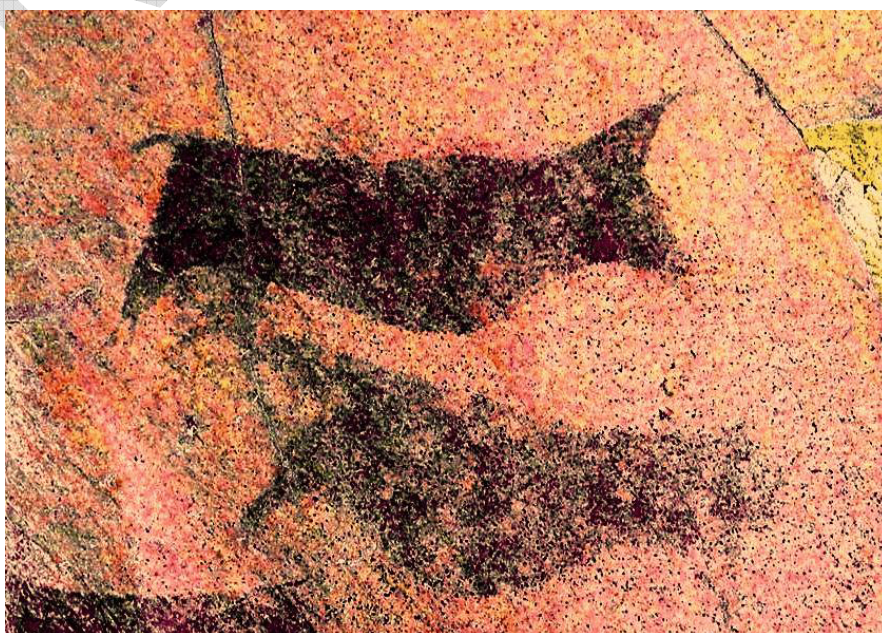


Figura 11. Guanacos del estilo *Cerro de los Indios A*. Sitio CI-1; foto tratada con D-Strech.

El estilo Cerro de los Indios B

El momento final de la *Fase inicial* del arte rupestre de CI-1 lo constituye la *serie tonal negra II*, que es lo que llamamos *estilo Cerro de los Indios B*. Aquí las figuras de guanacos se minimizan y presentan un cuerpo oval a subtrapezoidal donde las patas traseras y delanteras se unifican al partir del cuerpo y luego se bifurcan, al igual que las del estilo Charcamata, pero dando importancia a la representación de las pezuñas del animal. La cabeza puede o no ser representada. Son figuras pequeñas que pueden agruparse para representar tropas de animales, escenas reducidas de persecución, o de caza individual y figuras animales aisladas (figura 2: B7a/b y figura 12). A diferencia del anterior este estilo se reconoce en sitios del PNPM como Cerro Gorra de Vasco, CCP5 y CCP3, e incluyendo ahora, en este escenario, a la misma Cueva de las Manos aunque con figuras muy aisladas (figura 13 y Aschero *et al.*, 2005).



Figura 12. Tropa de guanacos del estilo *Cerro de los Indios B*. CI-1, bloque "L". Datación: 3200 AP.



Figura 13. Caza individual de guanaco con lazo-bola, portado en el hombro del cazador. Estilo *C°Indios B*, Sitio Cerro Gorra de Vasco, PNPM.

A modo de conclusión: cronologías de estilos y sucesión de paisajes arqueológicos

Tal como lo indican las superposiciones en AF I el *estilo Cueva Grande* con sus patrones de guanacos 1 a 3 es anterior al *estilo Charcamata* pero es este último el que alcanza una mayor dispersión con su recurrencia en Cueva de las Manos, Cueva Grande, así como en Cerro de los Indios 1. Gradin propuso para el *estilo B1a* una cronología de inicio hacia el 5300 AP (pero teniendo en cuenta las superposiciones mencionadas y las cronologías obtenidas en Charcamata II (5290±60 años AP - CSIC-800 y 5290±60 años AP - CSIC-801) que datarían el *estilo Charcamata*, planteamos una mayor antigüedad relativa para el *estilo Cueva Grande* en relación con las dataciones obtenidas en dicha cueva para las capas 9 base y 8 media-base (6000±60 años AP - CSIC-518 y 5550±50 años AP - CSIC-519, respectivamente (Gradin, 1981-82, p. 259; Aguerre, 2003, p.12; Gradin & Aguerre, 1994, p. 352, cuadro 1). La aparición de fragmentos de roca-soporte con pintura negra, en sondeos realizados al pié de la mayor concentración de pinturas negras mencionada, en Cueva Grande, en la reciente apertura de las excavaciones, podrá proporcionar dataciones más precisas para ese estilo (Aguerre & Aschero, análisis ¹⁴C en proceso).

El mencionado *estilo Cerro de los Indios A* denota un quiebre en las relaciones existentes con el arte rupestre de la cuenca del Río Pinturas y una posible fragmentación de los territorios que sostenían la movilidad cazadora-recolectora entre esa cuenca y el ámbito lacustre cordillerano. Este quiebre ocurre en el lapso comprendido entre los 3800 y los 3500 años AP teniendo en cuenta el rango (un sigma) de la datación no calibrada de la capa 4 de Cerro de los Indios -1: sondeo área 3 (Figuerero Torres, 2000).

El resultado de las últimas investigaciones evaluadas en una perspectiva regional permite alcanzar entonces las siguientes conclusiones (cuadro 1):

1). Desde *ca.* 10.000-7000/6500 años AP, se dio una movilidad cazadora recolectora que incluía el cañón del Río Pinturas (Cueva de las Manos) y las pampas y cañadones próximos, a 350-600 msnm, en sitios como Cueva Grande y Abrigo del Búho, sumando el actual Parque Nacional Perito Moreno en los límites del bosque cordillerano a más de 900 msnm y a 140 km lineales de ARPI (Cerro Casa de Piedra 7 y 5), pasando por las mesetas altas a 900-1200 msnm. Un derrotero que incluía la provisión de obsidiana en la fuente de Pampa del Asador (Aschero, 2010 y 2017 e.p.). Esto constituía un primer *paisaje arqueológico* demarcado por los estilos de escenas A3, A4 y A5 y donde los componentes líticos de las secuencias de Cerro Casa de Piedra 7 muestran estrechas relaciones técnicas y tipológicas con las capas 6base, media y cumbre de Cueva de las Manos y las capa 9 a 11base de Cueva Grande (Gradin *et al.*, 1976; Aschero *et al.*, 2005; Aguerre, 1981-82).

2). Ese *paisaje* cambia después de la erupción del Hudson I de *ca.* 6400 AP, mediando un hiato hasta *ca.* 6000 AP en las estratigrafías datadas, para dar paso a otro *paisaje* donde la movilidad entre la cuenca del río Pinturas y la zona del actual Parque Nacional Perito Moreno se interrumpe incluyéndose, en su reemplazo, el ambiente lacustre cordillerano de la cuenca) de los Lagos Pueyrredón/Cochrane (Chile) y Posadas-Salitroso, campos bajos aptos para la caza invernal (250-300 msnm). Esos 6000 años AP marcan, en el arte rupestre, el inicio de la fase más temprana del *grupo B1* representada por el *estilo Cueva Grande* que se despliega con toda su iconografía en AF I y sólo con motivos independientes o temas aislados en ARP I y CH II, con registros –al momento- en otros sitios del área y el oeste de la Altiplanicie aún inéditos. El *estilo Charcamata* le sucede superponiéndose al anterior en AF I y en CH II. Está presente en los primeros momentos de la ocupación de CI-1 dentro de esa Fase Inicial permitiendo trazar este otro *paisaje arqueológico* que entrelaza este sitio con CH II, ARP I y AF I en la cuenca del Río Pinturas (cuadro 1).

3). Un tercer *paisaje arqueológico* ocurre hacia los 3800 años AP cuando el arte rupestre de CI-1 se desprende de las relaciones estrechas con la cuenca del Pinturas y este sitio comienza a cobrar un

particular protagonismo como CSAR a juzgar por la intensidad artefactual observada en las excavaciones entre los 3800-3200 años AP (Aschero *et al.*, 1999).

Las últimas investigaciones geológicas conducidas por Horta y Georgeff en la cuenca del Posadas-Pueyrredón indican que el amplio paleolago que unificaba esa cuenca pasa a las condiciones geomorfológicas actuales hacia los 5200 años AP (Horta & Georgeff, 2015). Las ocupaciones de Cerro de los Indios I datadas hasta el momento en las dos áreas excavadas ocurren a partir de los 3800 años AP, pero es posible pensar ocupaciones anteriores, hacia *ca.* 5000 AP, a partir del vaciamiento del paleolago. Esas ocupaciones incluyen el episodio de derrumbes datado en la región hacia *ca.* 3200-3300 años AP (cuadro 1). Su relación es con los componentes líticos de los contextos incluidos en el nivel cultural Río Pinturas III en componentes con creciente presencia de artefactos sobre hojas y en el que se subsume el antes denominado Río Pinturas IIb por la presencia de piezas bifaciales en las nuevas excavaciones de Cueva Grande (Gradin *et al.*, 1979).

Proponemos en *Cerro de los Indios* dos estilos propios: A y B, respectivamente para ambas series tonales negras sucesivas. Ese componente inicial *Charcamata* es seguido por el *estilo Cerro de los Indios A* (3800-3500 años AP), donde los guanacos del patrón *Cueva Grande I* son el modelo seguido para los guanacos de ese *estilo* en CI-1. Este *estilo Cerro de los Indios A* al momento sólo está en CI-1, en ningún otro sitio del Pinturas, situación que podría estar ocurriendo hacia el 3800/3500 años AP atendiendo a la datación de la capa 4 del sitio. En cambio el *estilo Cerro de los Indios B* muestra relaciones claras con los sitios Alero Gorra de Vasco, Cerro Casa de Piedra 5 y 3 en el PNPM, y con figuras aisladas en negro intenso en Cueva de las Manos. Esto ocurriría en el lapso siguiente entre los 3500 a 3200 años AP tomando en cuenta la datación de los sedimentos de capa 3c tapando representaciones de la serie negra II en el bloque "L" de CI-1 (figura 12 y Aschero *et al.*, 1999) y las ocupaciones del CCP5 con arte rupestre de ese último estilo, posteriores o contemporáneas a los derrumbes de *ca.* 3300/3200 años AP que sepultan gran parte de los espacios habitables tanto en CCP7 como también en ARP I (cuadro 1; Aschero *et al.*, 2005 y Gradin *et al.*, 1976).

Estos dos últimos paisajes marcan el papel que cobra CI-1 en la dinámica cultural del área así como una posible y progresiva restricción de la movilidad de esa "gente del Pinturas" y un cambio en la extensión o distancia en o entre los territorios cazadores-recolectores originales; situación que podría estar dada por un incremento de la demanda de territorios de caza bajo la presión de una mayor cantidad de grupos familiares o bandas interactuando, a partir de los 3800/3500 años AP.

Bibliografía

- Aguerre, A.M. (1981-82) "La Cueva Grande de Arroyo Feo: industrias líticas". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* IV (2), pp. 220-241.
- Aguerre, A.M., Aschero, C.A., Isasmendi, M.V. & Ucedo, V. (2017) *Nuevas excavaciones en Cueva de las Manos: el Alero del Derrumbe y el Paredón de las escenas*. Informe a la Dirección de Patrimonio de la Pcia. de Santa Cruz. Inédito.
- Aschero, C.A. (1973) "Los motivos laberínticos en América". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, NS. VII, pp. 259-275.
- Aschero, C.A. (1983/1985) "Pinturas rupestres en asentamientos cazadores-recolectores. Dos casos de análisis aplicando difracción de rayos-X". *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 10, pp. 291-306.
- Aschero, C.A. (1996) "¿A dónde van esos guanacos?" En *Arqueología. Solo Patagonia*. Ponencias de las II Jornadas de Arqueología de la Patagonia, editado por J. Gómez Otero, pp. 153-152. CENPAT-CONICET. Puerto Madryn.
- Aschero, C.A. (2010) "Las escenas de caza en Cueva de las Manos. Una perspectiva regional" (Santa Cruz, Argentina). *Simposio Internacional de Arte Rupestre IFRAO 2010*, Tarascon-sur Ariège, Francia. CD PréActes.

- Aschero, C.A. (2016) "Cazadores-recolectores, organización social e interacciones a distancia. Un modelado del caso Antofagasta de la Sierra (Catamarca, Argentina)". *Mundo de Antes* 10, pp. 43-71.
- Aschero, C.A. (2017) "The hunting scenes in Cueva de las Manos: Styles, content and chronology (Río Pinturas, Santa Cruz–Argentinian Patagonia)". En *Interpreting Rock Art*. A. Troncoso *et al.*, (Eds.). Routledge. London. En prensa.
- Aschero, C.A., De Nigris, M.E., Figuerero Torres, M.J., Guraieb, A.G., Mengoni Goñalons, G. & Yacobaccio, H.D. (1999) "Excavaciones recientes en Cerro de los Indios 1, Lago Posadas (Santa Cruz): nuevas perspectivas". En *Soplando en el viento. Actas de las III Jornadas de Arqueología de la Patagonia*, pp. 269-286. Facultad de Humanidades de la Universidad del COMAHUE e INAPL. Buenos Aires.
- Aschero, C.A., R.A. Goñi, R.A., Civalero, M.T. & Molinari, R. (2005) "Holocenic Park: Arqueología del Parque Nacional Perito Moreno (PNPM)". *Anales de la Administración de Parques Nacionales* 17, pp. 71-119.
- Aschero, C.A., Aguerre, A. M., Bozzuto, D. & Isasmendi, M.V. (2012) "El arte rupestre de Alero Parado- Río Pinturas, Santa Cruz, Patagonia- Argentina. Un aporte sobre técnicas de grabados rupestres en el ámbito NO de Santa Cruz". En *Actas del Congreso Internacional de Arqueología y Arte Rupestre (25 años SIARB)*, p. 95. La Paz, Bolivia.
- Aschero, C.A. & Civalero, M.T. (2016) Informe final Proyecto PICT FONCyT 1927 ANPCyT-MINCYT. Buenos Aires. Inédito.
- Carden, N. (2008) *Imágenes a través del tiempo: arte rupestre y construcción social del paisaje en la Meseta central de Santa Cruz*. SAA. Buenos Aires, 365 pp.
- Casamiquela, R. M. (1981) *El arte rupestre de la Patagonia*. Siringa Libros, Neuquén, 144 pp.
- De Nigris, M. (2004) *El consumo en grupos cazadores-recolectores. Un ejemplo zooarqueológico de Patagonia meridional*. Sociedad Argentina de Antropología. Buenos Aires, 242 pp.
- Duviols, P. (1978) "Le symbolisme andin du double: la lithomorphose de l'ancetre". *Actes du XLII Congrès International des Americanistes* IV, pp. 59-64. Paris.
- Espinosa, S. & Goñi, R. (1999) "¡Viven! Una fuente de obsidiana en la Peia.de Santa Cruz". En: *Soplando en el viento*, J.B. Belardi *et al.* editores, pp.177-188. INAPL y Universidad Nacional del Comahue, Neuquén.
- Figuerero Torres, M.J. (2000) "Estructuración del espacio en Cerro de los Indios 1 (Lago Posadas, Santa Cruz)". En: *Desde el país de los gigantes. Actas de las IV Jornadas de Arqueología de la Patagonia*, II, pp. 385-400. UNPA, Río Gallegos.
- Gradin, C.J. (1981-82) Las pinturas de la Cueva Grande (Arroyo Feo), Área Río Pinturas, Provincia de Santa Cruz. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* IV (2), pp. 241-265.
- Gradin, C.J. (1983) El Arte Rupestre de la Cuenca del Río Pinturas, Provincia de Santa Cruz, República Argentina. *Ars Praehistórica* II, pp. 87-149.
- Gradin, C.J. (1994a) "Las pinturas rupestres de Piedra Bonita". En *Contribución a la Arqueología del Río Pinturas. Provincia de Santa Cruz*, editado por C. J. Gradin y A. M. Aguerre, pp. 29-47. Búsqueda de Ayllu. Concepción del Uruguay.
- Gradin, C.J. (1994b) "El Arte rupestre del Alero Charcamata II". En: *Contribución a la Arqueología del Río Pinturas*, C. Gradin y A.M. Aguerre eds., pp. 29-43. Búsqueda de Ayllu. Concepción del Uruguay.
- Gradin, C. J., Aschero, C. A. & Aguerre A. M. (1976) "Investigaciones arqueológicas en la Cueva de las Manos, Alto Río Pinturas, Santa Cruz". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* X, pp. 201-251.
- Gradin, C. J., Aschero, C. A. & Aguerre A. M. (1979) "Arqueología del área del Río Pinturas". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XIII, pp. 183-227.

- Hodder, I. (1990) "Style as an historical quality". En *The uses of style in archaeology*. M.W.Conkey y C.A. Hastorf (eds.), pp. 44-51. Cambridge UP. Cambridge.
- Horta, L.R., Georgieff S.M. & Aschero, C.A. (2015) "Chronology of bathymetric variations of the Pueyrredón-Posadas-Salitrero lacustrine system during the Late Pleistocene to Early Holocene". *Quaternary International* 337, pp. 91-101.
- Ingold, T. (1993) "The Temporality of landscape". *World Archaeology* 25, pp. 152-174.
- Isasmendi, M.V., Ucedo R.V. & Aguerre, A.M. (2016) "40 años después, Cueva de las Manos en la mira. Perito Moreno. Santa Cruz". *Actas del XIX Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, pp. 740-745. San Miguel de Tucumán, Argentina.
- Mengoni Goñalons, G. & Silveira, M. (1976) "Análisis e Interpretación de los Restos Faunísticos de Cueva de las Manos, Estancia Alto Río Pinturas (Provincia de Santa Cruz)". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología X*: 63-72.
- Naranjo, J.A. & Stern, Ch. (1997) "La actividad explosiva Postglacial del Volcán Hudson". *Actas del VIII Congreso Geológico Chileno*, I, pp. 362-365. Dto. Cs. Geológicas. Universidad Católica del Norte. Chile.
- Paunero, R. (2000) "La colonización del sur de América durante la Transición Pleistoceno-Holoceno". *Guía de campo de la visita a las localidades arqueológicas*, pp. 89-120. INQUA. Servicop. La Plata.
- Podestá, M.M. & Aschero, C.A. (2010) "Evidencias tempranas del arte rupestre de los cazadoresrecolectores de la Puna (NO de la Argentina)". *Simposio Internacional de Arte Rupestre IFRAO2010*. Tarascon-sur Ariège, Francia. CD PreActes, pp. 136-137.
- Podestá, M.M., Paunero, R.S. & Rolandi, D.S. (1995) *El Arte Rupestre de la Argentina Indígena. Patagonia*. Union Académique Internationale-Corpus Antiquitatum Americanun Argentina VI. Academia Nacional de la Historia. Buenos Aires. 116 pp.