
MANIFESTACIONES RUPESTRES SITUADAS: TIPOLOGÍA Y DISTRIBUCIÓN DE LAS PINTURAS DE LA MARÍA QUEBRADA, PROVINCIA DE SANTA CRUZ

*Raúl González Dubox^a, Ariel Frank^b,
Manuel Cueto^c y Rafael Paunero^d*

RESUMEN

Caracterizamos el repertorio rupestre del sector La María Quebrada (Localidad Arqueológica La María, provincia de Santa Cruz). Relevamos intensivamente el cañadón y desarrollamos una tipología sistemática estructurada sobre criterios precisos. Esta permite estudiar la variabilidad de las manifestaciones y evaluar tendencias respecto a los lugares donde fueron pintadas. Definimos 20 tipos y clasificamos 1.590 motivos en 29 abrigos, lo que indica una alta densidad de pinturas. Casi un tercio de los sitios cuenta con más de 50 motivos cada uno y dos tercios tiene más de cinco tipos pintados cada uno. La densidad y variabilidad de pinturas se vincularía con su uso frecuente y redundante a lo largo del tiempo. Evaluamos la distribución de las manifestaciones en el cañadón. Los resultados muestran una distribución diferencial de distintos tipos. Así, manos, círculos, trazos y puntos fueron pintados preferentemente en el segmento bajo del sector. Este espacio constituye un lugar óptimo para el establecimiento de campamentos. La alta representación de manos y otros motivos daría cuenta de eventos de ocupación de este espacio por campamentos mayores vinculados a momentos de agregación. En tanto, guanacos y otros elementos figurativos fueron pintados preferentemente en el segmento alto, cerca de un manto de basalto donde hemos reconocido parapetos empleados para el avistamiento y caza de fauna. La elaboración de estas pinturas pudo estar vinculada a las prácticas cinegéticas desarrolladas en las cercanías.

PALABRAS CLAVE: Relevamiento; Tipología; Motivos figurativos y no-figurativos; Distribución; Patagonia.

ABSTRACT

In this paper we characterize the rock art from La María Quebrada (La María Archaeological Locality, Santa Cruz province). We make an intense survey of the canyon and develop a systematic typology which is structured using precise criteria. We study the variability of the paintings and analyze trends regarding the place where they were painted. We defined 20 types and classified 1.590 motifs in 29 rock-shelters, which indicates a high density of paintings in the sector. Almost a third of these sites has more than 50 motifs each and two thirds have more than five types each. Both the density of paintings at the sector and their variability are related to a frequent and redundant use of that space throughout time. We analyze the distribution of the paintings at the canyon. The results show a differential distribution

^a Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Laboratorio de Arqueología y Antropología, Instituto de Evolución y Diversidad Austral, Bv. Almirante Brown 2915. Puerto Madryn, Chubut, raulogdubox@gmail.com

^b Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, División Arqueología, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata, Av. 122 y 60 s/n. La Plata, Buenos Aires, frank.ariel@gmail.com

^c Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. División Arqueología, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata, Av. 122 y 60 s/n. La Plata, Buenos Aires, manuelcueto@fcnym.unlp.edu.ar

^d División Arqueología, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata, Av. 122 y 60 s/n. La Plata, Buenos Aires, rpaunero@fcnym.unlp.edu.ar

of different types. Hands, circles, strokes and points were painted mostly in the lower segment of the canyon. This space has optimal characteristics for the settlement of camps; the high frequency of hands and other types of motifs could be related to aggregation base camps. Guanacos and other figurative types were usually painted in the higher segment of the canyon, near to a basalt plateau where we found parapets used for sighting and hunting. Thus, these paintings could have been linked to hunting practices developed in the surroundings.

KEYWORDS: Survey; Typology; Figurative and non-figurative motifs; Distribution; Patagonia.

Manuscrito final recibido el día 5 de junio de 2020. Aceptado para su publicación el día 16 de octubre de 2020.

INTRODUCCIÓN

Numerosos autores parecen acordar en considerar como arte rupestre a toda producción de imágenes sobre soportes fijos, realizada con finalidades de expresión de contenidos mitológicos, simbólicos, de identidad, estatus, información sobre lugares, recursos o eventos, entre otros (Conkey, 1984; Gradin, 1978; Hernández Llosas, 1985; Leroi-Gourhan, 1971, entre otros). Esta conceptualización resalta dos dimensiones indispensables para la comprensión de las manifestaciones rupestres: la comunicacional y la espacial (Aschero, 1997; Carden, 2007; Gradin, 2001; Paunero, 2009).

En cuanto a la primera, numerosos autores reconocen como una forma específica de comunicación a aquella caracterizada por la emisión y recepción de información mediante imágenes basada en patrones, a la cual denominan comunicación visual (Fiore, 2016; Llamazares, 1992). En este sentido, la evaluación de las presencias/ausencias de motivos, su caracterización, sus relaciones, similitudes y diferencias constituyen líneas de investigación sumamente relevantes para el análisis de la comunicación visual y la transmisión social de la información entre grupos cazadores-recolectores (Fiore, 2011; Acevedo, Fiore & Franco, 2013).

La ejecución de una imagen visual sobre un soporte rocoso fijo constituye una forma de alteración humana del espacio natural (Aschero, 1997), una “humanización” del paisaje como dice Paunero (2009, pp. 23-24). Se entiende el paisaje como un espacio socialmente estructurado (Bradley, Criado Boado & Fabregas Valcarce,

1994; Conkey, 1984; Criado Boado, 1999; Tilley, 1994), mientras que el paisaje rupestre es definido como aquel construido culturalmente mediante el emplazamiento de imágenes sobre soportes rocosos seleccionados (Aschero, 1997; Bradley et al., 1994; Conkey, 1984; Fiore & Acevedo, 2018; entre otros). Esta marcación visual del espacio involucra operaciones de selección vinculadas –en parte– con distintas estrategias de movilidad y uso de los recursos disponibles en el ambiente (Aschero, 1997; Fiore, 2011; Acevedo, Fiore & Franco, 2013).

El estudio que presentaremos a continuación se enmarca dentro de la tesis doctoral de uno de los autores (RGD), que se propone contribuir al análisis de los procesos que dieron lugar a la producción de arte rupestre en el sector meridional de la meseta central de Santa Cruz, enfatizando aspectos relativos al uso del espacio y la circulación de información por parte de las sociedades cazadoras-recolectoras que habitaron la región. Una forma posible de evaluar dicha circulación de información es a través del análisis de la distribución de motivos en el soporte rocoso y del registro de la variedad de motivos y tipos de motivos (Carden 2007; Fiore, 2011, Fiore & Acevedo, 2016; Hartley, 1992; Re, 2010), lo cual requiere la elaboración de tipologías precisas con criterios de clasificación claros. Diversos autores señalan la necesidad de definir desde un principio qué se considera como motivo, cuáles son los criterios que permiten identificarlo como tal para luego poder asignarlo a un tipo dentro de una clasificación (Fiore, 2009, 2011; Whitley, 2005).

Una de las dificultades a la hora de desarrollar estas herramientas, es la de definir criterios que nos guíen en la tarea de agrupar y clasificar, ya que potencialmente hay numerosas formas de ordenar los datos.

En el caso de la Localidad Arqueológica La María (provincia de Santa Cruz, Argentina), foco del presente trabajo, no se cuenta hasta el momento con una tipología sistemática. Los criterios considerados para definir y abordar cada motivo específico no han sido explícitos y el empleo de las categorías propuestas anteriormente (Paunero et al., 2005) no resuelve la dificultad de poner orden a la variabilidad. En este sentido una de las preocupaciones que guían el estudio de las manifestaciones rupestres es la definición de escalas, unidades y variables empleadas que sean claras, precisas y fácilmente replicables. En consecuencia, el objetivo de este trabajo es presentar los resultados del estudio relativo a las manifestaciones rupestres del sector La María Quebrada (LMQ), que constituye el sector de La María con mayor densidad de manifestaciones rupestres. Particularmente, expondremos la metodología empleada para el análisis de pinturas rupestres en campo y laboratorio, así como la tipología generada para su clasificación. En segunda instancia, clasificaremos el repertorio presentando una cuantificación de tipos de motivos figurativos y no figurativos, evaluando de manera exploratoria si existen tendencias en la distribución espacial de los diversos tipos.

CARACTERIZACIÓN DEL ÁREA DE ESTUDIO

La María se emplaza en el sector centro-sur de la meseta central de Santa Cruz, a 150 km al noroeste de Puerto San Julián. La misma representa un espacio que destaca dentro de la región patagónica –entre otros aspectos– por la gran cantidad, variedad y el estado de conservación de sus pinturas rupestres, así como por su alta visibilidad arqueológica (Paunero et al., 2005).

El paisaje de la localidad está constituido por una topografía diversa de alturas variables, que registra mesetas, cañadones, bajos y cuencas endorreicas, a su vez posee vertientes, cursos y

espejos de agua en su mayoría semipermanentes o estacionales. Los cañadones de ignimbritas (Fm. Chön Aike) distribuidos en distintos sectores del paisaje, presentan numerosas cuevas y aleros con pinturas rupestres y otras evidencias en superficie y estratigrafía. Estas remiten a ocupaciones de cazadores-recolectores efectuadas con diversos propósitos y acontecidas a lo largo del tiempo desde el Pleistoceno final (Cueto, 2015; Frank, 2011; Paunero et al., 2005). A su vez, este paisaje presenta lugares de acampe a cielo abierto, abundantes afloramientos y fuentes de aprovisionamiento de materias primas líticas y pigmentos minerales –rojos, amarillos y blancos–, sitios logísticos de caza y enterramientos (Cueto, Frank & Castro, 2017; Frank, Skarbun & Cueto, 2015; Paunero et al., 2005; Skarbun, Frank & Cueto, 2020).

Las investigaciones llevadas a cabo hasta mediados de la década del 2000 permitieron postular la existencia de 13 sectores en la localidad, a partir de variables arqueológicas –evidencias culturales y fuentes de materias primas de relevancia para sociedades pasadas–, ambientales y paisajísticas (Paunero, 2000; Paunero et al., 2005). Específicamente, LMQ (Figura 1) se ubica al norte de la localidad, a una altura de 300 a 400 m.s.n.m. Se constituye principalmente por afloramientos de ignimbrita que delimitan, en sentido norte-sur, un cañadón profundo con un desnivel de 68 m y un frente anexo orientado al oeste. Sobre estos mantos rocosos se encuentran los abrigos con pinturas analizados en el trabajo. Este cañadón es atravesado por un cauce temporario que nace en su extremo norte al pie del manto de basalto La Angelita, que apoya sobre las ignimbritas. Al exceder el límite del cañadón, el cauce alcanza un bajo que, a su vez, recibe aporte de otros cursos. La disponibilidad de agua y pasturas tornan atractivo este espacio para la fauna local (Paunero, Frank, Cueto, Skarbun & Valiza Davis, 2015; Paunero et al., 2005). El cañadón tiene una longitud de 975 m según su eje norte-sur. Con fines analíticos, este fue dividido en tres segmentos de idéntica longitud (325 m), denominados segmentos Alto, Medio y Bajo, dando cuenta de la diferencia de altura que presenta el terreno.

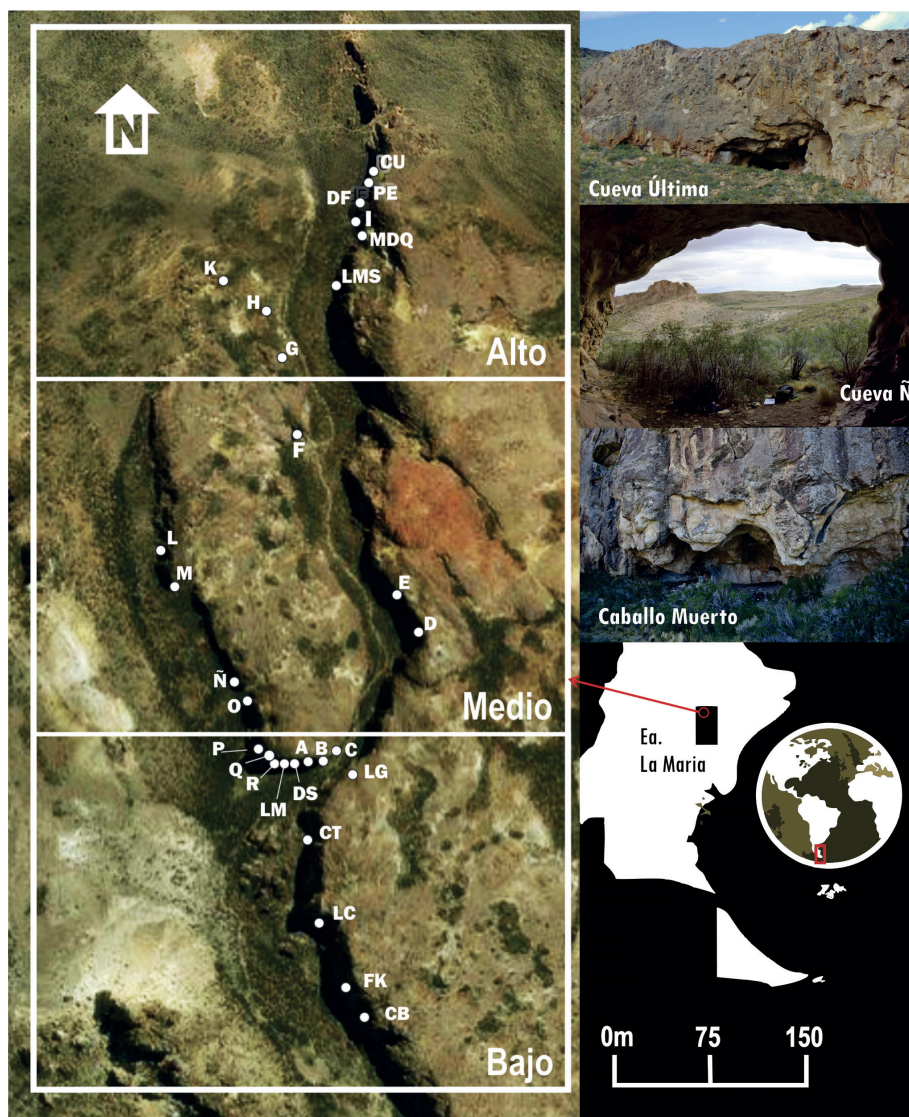


Figura 1. Sector La María Quebrada. Izquierda: localización de los sitios con pinturas rupestres (sitios con estudios estratigráficos: LC=La Cocina; CT=Cueva Túnel; LM=La Mesada). Derecha: vista de las cuevas.

ANTECEDENTES DE INVESTIGACIÓN

Al margen de algunas visitas breves (González, 2000; Molina, 1976), las primeras menciones explícitas del arte rupestre de La María son realizadas por Cardich (1979) en el marco de sus investigaciones en El Ceibo, localidad lindera a la misma. Sin embargo, el primer trabajo con foco en las pinturas de la localidad es la tesis doctoral de Jean-Marie Franchomme, en la cual realiza un relevamiento inicial del área en busca de sitios con pinturas, a mediados de la década de 1980 (Franchomme, 1991). Franchomme destaca la cantidad de cuevas pintadas en dos sectores particulares, La María Bajo y LMQ. En este último sector reconoce 20 sitios con pinturas rupestres,

describe y elabora croquis de ciertas pinturas, haciendo énfasis en los colores identificados y reconociendo algunas superposiciones. Enumera distintos motivos, sin embargo, su relevamiento no es detallado ni es explícito en cuanto a los criterios tenidos en cuenta para definir los motivos.

Las investigaciones sistemáticas en la localidad comienzan en la década de 1990. En una primera instancia las investigaciones tuvieron por objetivo el reconocimiento de sitios, registrando en ese primer momento 28 cuevas con pinturas rupestres en LMQ y un total de 75 para toda la localidad (Paunero et al., 2005). Las excavaciones realizadas generaron una secuencia cultural con base estratigráfica y dataciones radiocarbónicas

desde el Pleistoceno final hasta el Holoceno tardío (Paunero et al., 2005). Particularmente en LMQ, se realizaron estudios estratigráficos en los sitios reparados Cueva Túnel, La Mesada y La Cocina, todos con pinturas rupestres. El primero, registra las ocupaciones más tempranas del sector, correspondientes al Pleistoceno final, período en el que habría funcionado como un sitio de actividades restringidas donde se realizó el procesamiento primario de presas (Paunero et al., 2015). La Mesada presenta ocupaciones del Holoceno temprano y medio, y habría sido utilizado como base residencial o bien como sitio de procesamiento secundario (Paunero, 2000; Skarbun, 2009). En tanto, La Cocina, si bien aún resta ser analizado en profundidad, habría sido habitado durante el Holoceno tardío por sociedades cazadoras-recolectoras (Del Piccolo & De Andreotti, 2019) y posteriormente registra evidencias del establecimiento inicial de la ganadería ovina en el área, a principios del siglo XX. En conjunto, estos sitios demuestran que este sector estuvo habitado a lo largo de toda la historia humana del área.

Paunero y colaboradores realizan una primera aproximación detallada a las manifestaciones rupestres de la localidad (Paunero et al., 2005). Su trabajo constituye la propuesta más lograda para clasificar los motivos de La María. Sin embargo, no están formulados todos los criterios empleados, ni se ha comunicado una tipología de los mismos. Siguiendo las categorías propuestas por Gradin (1978, 1987), distinguen entre representativos, abstractos, abstracto-representativos y geométricos (Paunero et al., 2005). Entre los criterios empleados para la clasificación se reconocen la morfología, la simetría y la asociación espacial entre elementos. De acuerdo con las superposiciones identificadas, los tipos de motivos y sus características consideran una probable sucesión de tres grupos, o momentos estilísticos, con características y marcos temporales diferentes señalando similitudes y diferencias con el área del río Pinturas (Paunero et al., 2005).

Las tareas llevadas adelante en los últimos años pretenden completar los relevamientos y la cuantificación de motivos y fortalecer nuestro conocimiento de las manifestaciones rupestres de

la localidad, implementando una aproximación sistemática. En ese marco, actualmente se están realizando los primeros análisis de la composición química de las pinturas realizadas en la localidad, que indican una gran variabilidad en la elaboración de las mezclas pigmentarias (Frank et al., 2020). Además, el trabajo sistemático, el relevamiento intensivo y el uso de una metodología que incluyó fotografías digitales y el empleo de técnicas digitales para su procesamiento, etiquetado y para la creación de calcos, permitió definir los motivos conocidos y reconocer nuevos, generando una tipología que nos permitirá evaluar cuestiones relativas al paisaje rupestre y a la comunicación visual.

ENFOQUE TEÓRICO-METODOLÓGICO

Inicialmente presentamos un conjunto de categorías que resultan operativas para el relevamiento de las pinturas y el desarrollo de la tipología. En reiteradas oportunidades se han señalado las dificultades que implica elaborar herramientas de este tipo y definir criterios precisos para clasificar las pinturas rupestres. En este sentido los estudios pioneros del arte rupestre regional evidencian el empleo de términos y criterios con diverso grado de definición o carácter ambiguo, usados para establecer estilos entre las pinturas de la meseta central (Cardich, 1979; Menghin, 1952, 1957; Molina, 1976). No obstante, para fines de la década de 1970 algunos trabajos muestran esfuerzos por explicitar de manera precisa y comprensiva los criterios empleados en la clasificación y definición de los motivos (Gradin, 1978). Estos sientan nuevas bases metodológicas y establecen categorías más coherentes y menos ambiguas, que impactan sobre los desarrollos contemporáneos generando propuestas que tienden a la explicitación y sistematización de los criterios utilizados para el estudio de las pinturas (Carden, 2007; Re, 2010). Una primera distinción conceptual para abordar las manifestaciones rupestres se sitúa entre motivos y elementos. Por motivo entendemos una entidad en su dimensión cultural, espacial y temporal, que es asumida inicialmente como un acto sincrónico realizado con un sentido determinado, una unidad de motivación (Aschero, 1988; Gradin, 1978; Re,

2010). Mientras que, los elementos constituyen unidades discretas separadas entre sí en el espacio del soporte, que se definen en base a sus propiedades formales, técnicas y morfológicas (Aschero, 1988; Re, 2010). En consecuencia, los motivos pueden ser simples –constituidos por un solo elemento– o compuestos –constituidos por dos o más elementos– (Gradin, 1978; Re, 2010). Si bien reconocemos distintas propiedades para los motivos, aquí los abordamos a partir de la forma base que presenta cada entidad visual, reconocida en función de su contorno o borde exterior (Arnheim, 2008). En este sentido distinguimos la forma que configura cada motivo simple o compuesto –elementos y relaciones– teniendo en consideración si ésta presenta o no alguna vinculación o semejanza con un referente externo que el investigador, en tanto observador actual de la imagen, reconoce como existente; ello no implica que exista necesariamente una correspondencia unívoca entre el motivo y el referente de la imagen. La estructuración interna de nuestra tipología implicó la delimitación de un nivel de integración general que agrupa los motivos en figurativos y no figurativos (Aschero, 1988; Fiore, 2011; Gradin, 1987; Hernández Llosas, 1985). La primera categoría remite a motivos que poseen un referente reconocible. La segunda reúne a los motivos que nosotros como observadores no pudimos asociar morfológicamente a un referente externo, aunque esta asociación pudiera haber existido en el pasado (Aschero, 1988; Re, 2010; Romero Villanueva, 2016). Así hemos definido 20 tipos de motivos, aclarando que los términos empleados no pretenden asignar un significado, función o valoración subjetiva sobre la morfología, aportando preferentemente una descripción ilustrativa.

El relevamiento en campo consistió en la búsqueda, identificación y registro de los sitios y manifestaciones rupestres. En función de reconocer y ubicar los motivos, definimos escalas de registro de mayor a menor nivel de inclusión: sitio, unidad topográfica, unidad topográfica-panel (UT-p) (modificado de Acevedo et al. 2013), y motivo. Para agilizar la carga de datos y minimizar el error se diseñó una planilla de registro, donde se consignaron diversas variables relevantes para

cada una de estas escalas (para mayor detalle ver González Dubox, Cueto, Frank, Valiza Davis, Skarbun & Paunero, en este volumen). La recopilación de los datos en la planilla implicó un orden pasando de las escalas de mayor nivel de inclusión a aquellas de menor nivel (Fiore, 2011; Re, 2010). A su vez dentro de los sitios el relevamiento se realizó de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba (Carden, 2007). Respetar este orden de registro, permitió definir con criterios claros y sistemáticos las unidades topográficas y UT-p a fotografiar, evitando tomas repetidas o superposiciones de fotografías que dificulten posteriormente la cuantificación y caracterización de las pinturas.

El relevamiento fotográfico efectuado buscó completar el registro analógico realizado por Paunero previamente que ilustraba en detalle motivos llamativos, pero no incluía una toma general de los paneles ni de los sitios, ni abarcaba la totalidad del repertorio. Se complementó dicho registro con uno digital actual, orientado a obtener fotografías de alta resolución. Por un lado, se tomaron fotografías del frente de los sitios y del paisaje visto desde el interior del reparo, con el propósito de documentar diversos rasgos del entorno, la visibilidad desde cada sitio y facilitar la identificación de cada abrigo. Por otro lado, las UT-p se registraron preferentemente mediante una toma que las abarque por completo, en los casos en que la distancia adoptada redujera la claridad o nitidez de la imagen o cuyas dimensiones excedían el campo focal de una toma, se registraron mediante diversas fotografías parcialmente superpuestas. Estas se tomaron en ángulo recto entre la línea imaginaria que une el sensor de registro y el plano que incluye al panel (Rogerio-Candelera, 2011) para unir las posteriormente en una sola imagen compuesta, empleando el software AutoStitch (versión 2.186). El protocolo de documentación fotográfica se ajustó a las precauciones sugeridas para evitar deformaciones geométricas y cromáticas (Bednarik, 2007; Rogerio-Candelera, 2011; entre otros). Tanto las fotografías analógicas como las digitales fueron procesadas con el complemento D-Stretch del software ImageJ (version 1.51k) (Harman, 2008), para resaltar motivos desvaídos, destacar superposiciones e identificar motivos

no percibidos durante el relevamiento (Rogerio-Candelera, 2011). A continuación, fueron intervenidas con el software Corel Draw x7 (v17.0.0.491 español) para etiquetar cada motivo, a los fines de vincularlos a la base de datos. Posteriormente se elaboraron calcos digitales, en Adobe Photoshop CC (versión 17.0).

Posteriormente, se volcaron los datos registrados en campo en una base de datos, compuesta por dos tablas de Excel que integra información de diferentes escalas (Re, 2010; Fiore, 2011; Acevedo et al., 2013). La primera tabla integra información en torno a los sitios con aquella registrada para las unidades topográficas y las UT-p. La segunda tabla corresponde a la escala de motivos e integra información de cada motivo y sus relaciones con otros, obtenida de la evaluación de las fotografías en diálogo con la información recabada en campo. La información registrada fue utilizada para ordenar y agrupar los motivos en una tipología. En relación con las propuestas de autoras y autores (Gradin, 1978, 1983; Carden, 2007; Paunero et al., 2005; Re 2010, Blanco, 2015, Romero Villanueva, 2016; Acevedo, 2017; entre otros) para el estudio del arte de rupestre de Patagonia y del área de estudio en particular, y en función de los datos recolectados en campo y laboratorio, definimos una tipología que consta de tres niveles de mayor a menor inclusión: tipo, subtipo y clase (*sensu* Blanco, 2015). Sin embargo, en este trabajo no describiremos la tipología en su totalidad, restringiendo los resultados al nivel de tipo definido en función de su forma base.

Finalmente, para analizar si existen patrones en la distribución espacial de los tipos de motivos, de manera exploratoria evaluamos tres atributos como, la frecuencia relativa, la ubicuidad y la redundancia de los tipos más abundantes en los segmentos del cañadón. La frecuencia relativa refiere a qué porcentaje del total de un tipo de motivo está presente en cada segmento. La ubicuidad hace referencia al porcentaje de sitios dentro de cada segmento en los que aparece representado un tipo determinado. Finalmente, definimos la redundancia como la cantidad de sitios por segmento en los cuales un tipo determinado aparece pintado de forma repetida. Se consideró que un motivo fue pintado redundantemente

cuando un sitio determinado presenta al menos el 5% de la frecuencia total del tipo. Lo distintivo de nuestra elección responde a que si bien otros investigadores han abordado la distribución espacial de los motivos rupestres, lo han hecho a partir de unidades de análisis y escalas espaciales distintas a las consideradas en nuestro estudio, las cuales implican propuestas metodológicas y la definición de atributos adecuados para resolver otras problemáticas (Hernández Llosas, 1985; Aschero, 1988, 1997; Carden, 2007; Re, 2010; Fiore, 2011; Acevedo et al., 2013, entre otros).

TIPOLOGÍA

Presentamos a continuación los tipos de motivos definidos luego del relevamiento.

Motivos no figurativos (Figura 2):

- a) Punto: Unidad mínima de motivación reconocible en el soporte.
- b) Línea: Forma donde la longitud supera ampliamente al ancho y cuyo grosor suele no exceder los 40 mm. En cuanto a su disposición pueden ser rectas, curvas, sinuosas, quebradas o en espiral.
- c) Trazo: Figura lineal más corta y gruesa que la línea, donde destaca la longitud sobre el ancho.
- d) Franja: Figura lineal gruesa y larga. Tiene un tratamiento plano con bordes relativamente definidos y regulares.
- e) Arrastre: Forma con contorno irregular y poco definido. Su longitud es mayor a su ancho. Podrían constituir posibles descargas de pintura (Carden, 2007; Gradin, 1983).
- f) Círculo: Forma geométrica circular con tratamiento plano en toda su superficie. Suele describirse como “círculo relleno” (Carden, 2007; Re, 2010).
- g) Circunferencia: Línea que se cierra sobre sí misma formando una figura circular sin relleno (Blanco, 2015; Carden, 2007).
- h) Óvalo: Forma redondeada que presenta un eje mayor y otro menor, permitiendo reconocer un sentido, ya sea vertical, horizontal u oblicuo.
- i) Asterisco: Serie de tres o más líneas o trazos, que se cruzan sobre un mismo punto central.
- j) Estarcido indeterminado: Pinturas en donde se realiza un estarcido directamente sobre el soporte. Carece de una forma específica, ya que

no se interpone una mano u otro elemento que se desee plasmar.

- k) Oquedad Pintada: Consiste en un accidente del relieve del soporte, que presenta pintura en su interior.
- l) Figura Indeterminada: Aquellos casos donde una línea se dispone de manera cerrada, formando figuras difíciles de identificar. Puede presentar segmentos curvos, rectas y ángulos.

Motivos figurativos (Figura 2):

- m) Antropomorfo: Formas que, con mayor o menor grado de naturalismo o detalle, representan la figura humana.
- n) Felino: Formas que, con mayor o menor grado de naturalismo o detalle, representan la figura felina (Cardich, 1979; Franchomme, 1991).
- ñ) Guanaco: Formas que, con mayor o menor grado de naturalismo o detalle, representan la figura de un camélido.
- o) Escena: Es el resultado de una evidente vinculación narrativa entre dos o más elementos que se encuentran ordenados en un espacio topográfico delimitado (Aschero, 1997; Gradin 1978, 1987; Menghin, 1957, Re, 2016).
- p) Mano: Refiere a las diversas formas en que una mano humana puede presentarse en el soporte (Gradin, 1987; Menghin, 1957; Re, 2010).
- q) Pisada: Se refiere a aquellos elementos cuya forma remite al rastro o huella dejado por la pisada de distintos animales (Menghin 1952, 1957; Re, Romero & Ghichón, 2015).
- r) Sol: Consiste en un círculo o circunferencia asociado a líneas que se disponen radialmente al centro del mismo. También es posible que en lugar de líneas se reconozcan puntos gruesos dispuestos en torno a la figura circular central.
- s) Zoomorfo indeterminado: Figuras con características asociadas a animales. Se pueden reconocer “patas”, “lomos”, “colas”, “cabezas”, pero no los suficientes indicadores como para determinar qué animal representa.

RESULTADOS

Durante el relevamiento identificamos 29 cuevas con pinturas rupestres en LMQ: 13 (44,83%) en el segmento bajo, 7 (24,14%) en el segmento

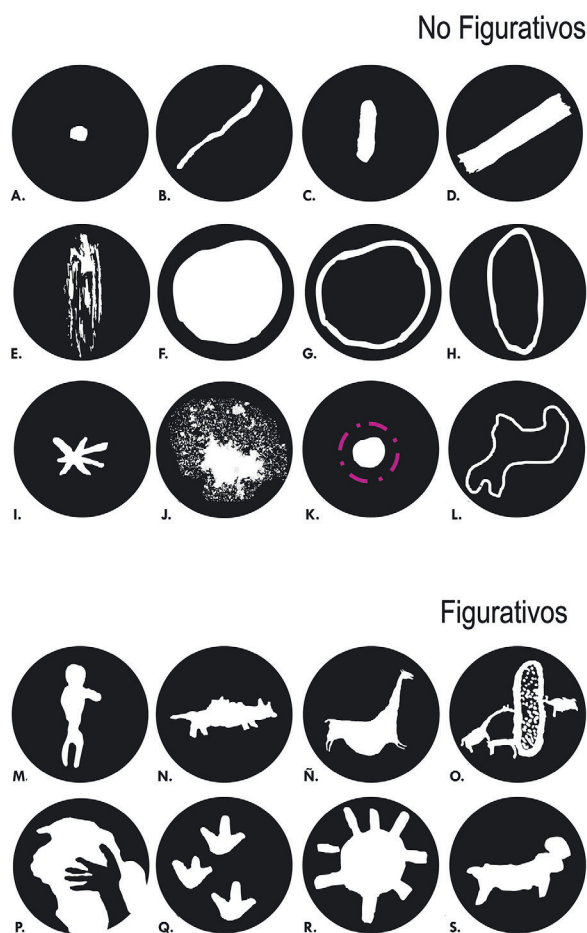


Figura 2. Esquema que presenta los tipos considerados en este trabajo: a) Punto; b) Línea; c) Trazo; d) Franja; e) Arrastre; f) Círculo; g) Circunferencia; h) Óvalo; i) Asterisco; j) Estarcido indeterminado; k) Oquedad pintada (la línea punteada fucsia delimita la oquedad); l) Figura indeterminada; m) Antropomorfo; n) Felino; ñ) Guanaco; o) Escena; p) Mano; q) Pisada; r) Sol; s) Zoomorfo indeterminado.

medio y 9 (31,03%) en el alto (Figura 1). El total de motivos pintados identificados es 1.590 (Tabla 1). Su distribución entre los sitios es desigual. Reconocemos 20 sitios (68,96%) que tienen entre uno y 50 motivos, cinco sitios (17,24%) presentan entre 51 y 100 motivos, y cuatro sitios (13,79%) cuentan con más de 100 motivos (Tabla 1). Estos últimos cuatro sitios (La Cocina, A, Larga, Del Felino) agrupan el 56,16% (n = 893) de los motivos identificados. En cuanto a la cantidad de tipos de motivos (CTM), el 31,03% de los sitios (n = 9) tiene entre uno y cinco tipos, el 51,72% (n = 15) tiene entre seis y diez tipos, mientras que el 17,24% (n = 5) tiene entre 11 y 15 tipos (Tabla 1). Los motivos no figurativos representan el 62,20% (n = 989), mientras que los figurativos constituyen

Motivos	Alto									Medio								Bajo										Total			
	CU	DF	G	H	I	K	LMS	MDQ	PE	D	E	F	L	M	Ñ	O	A	B	C	CB	CT	DS	FK	LC	LG	LM	P	Q	R	n	%
Punto	4	1	14	3		2				1	1	2			7	3	21		3	1		3		6	5	3	8	1	3	92	5,79
Línea	6	28	32	10	4	1	3		1	5	5	2	1	3	6	4	74	21	1		1	5	10	99	25	11	23	2	4	387	24,34
Trazo	2	5	2	6				1				1			6		19	2		1		1	1	4	3	1	8	2	1	66	4,15
Franja		2										1	1				7	1	1					3	3		5			24	1,51
Arrastre	3																													3	0,19
Círculo	1	13	1							1	2			1		1	7	2	2			2	2	11	11	5	1	1	1	65	4,09
Circunferencia	2	31	11	1	2	5		1	1	7	10	1	1	2	1	7	32	13	1			2	15	52	34	6	13		6	257	16,16
Óvalo		26	8		2			1	1	4	1					3	11	2	1			1	3	7	4	1	2			78	4,91
Asterisco																	1						1		1					3	0,19
Estarcido indet.	1														3															4	0,25
Oquedad Pintada									1																					1	0,06
Figura indet.		1														1	3							1		3				9	0,57
Subotal no figurativo	19	107	68	20	8	8	3	3	4	18	19	7	2	7	23	19	175	41	9	2	1	14	32	183	86	30	60	6	15	989	62,20
Antropomorfo			1	2																				1						4	0,25
Felino		1																												1	0,06
Guanaco		14	8	6	2			4			13	4			3		3			1				9	1	1				69	4,34
Escena		2	2	4	1						6						2													17	1,07
Mano	8	29	5				3	4	3	3					23	4	22	3		19	2	43		184	24	19	1	2	1	402	25,28
Pisada	3	1	8						1		1						2							9	11		1			37	2,33
Sol																	3		1			1		2	1					8	0,50
Zoomorfo indet.		2		4																				1						7	0,44
Subotal figurativo	11	49	24	16	3	0	3	8	4	3	20	4	0	0	26	4	32	3	1	20	2	44	0	206	37	20	2	2	1	545	34,28
Indeterminado	2	3	1	1		2			3				2		4	1	9			3		4	4	6		1	8		2	56	3,52
Total	32	159	93	37	11	10	6	11	11	21	39	11	4	7	53	24	216	44	10	25	3	62	36	395	123	51	70	8	18	1590	100,00
CTM	9	14	11	8	5	3	2	5	6	6	8	6	2	4	7	7	14	7	7	4	2	8	6	14	12	9	9	5	6		

Tabla 1. Cantidad de motivos por tipo en cada sitio. CTM = Cantidad de tipos de motivos; DF = Del Felino; LMS = Las Manitos; PE = Penúltima; CU = Última; CB = Caballo Muerto; DS = Del Sol; LM = La Mesada; LG = Larga; CT = Cueva Túnel.

el 34,28% (n = 545). Por último, un 3,52% (n = 56) son motivos indeterminados. En cuanto a la representatividad total del repertorio, si bien los más abundantes son los no figurativos, el tipo más recurrente es la mano (25,28%; Tabla 1 y Figura 3), seguido por líneas (24,34%; Figura 4) y circunferencias (16,16%; Figura 5).

Dentro de los no figurativos las líneas representan un 39,13% (n = 387) y las circunferencias un 25,99% (n = 257). Estos tipos son seguidos por puntos (9,30%; Figura 4), óvalos (7,89%; Figura 4), trazos (6,67%) y círculos (6,57%; Figura 5). Dentro de los motivos figurativos, un 73,76% son manos, un 12,66% guanacos (Figura 3) y un 6,79% pisadas (Figura 5).

En relación con la distribución de los tipos, las líneas son los motivos más ubicuos, ya que aparecen en el 93,10% (n = 27) de los sitios, las

circunferencias en el 86,21% (n = 25), los puntos y las manos en un 68,97% (n = 20), los trazos y círculos en un 62,07% (n = 18) y los óvalos en un 58,62% (n = 17) (Tabla 1).

Al analizar la frecuencia de motivos por segmento (Tabla 2), observamos que tanto los motivos figurativos (67,89%; n = 370) como los no figurativos (66,13%; n = 654) se ubican principalmente en el segmento bajo. Entre los no figurativos, todos los tipos relativamente abundantes aparecen pintados predominantemente en dicho segmento (en un rango que va del 58% al 72%), salvo el caso de los óvalos, que predominan en el segmento alto (Tabla 2). En el caso de los figurativos, manos, pisadas y soles (Figura 5), predominan en el segmento bajo (entre el 62% y el 100%), mientras que el resto de los motivos (guanacos, escenas, zoomorfos indeterminados,

	Alto		Medio		Bajo		Total	
	n	%	n	%	n	%	n	%
Punto	24	26,09	14	15,22	54	58,70	92	100
Línea	85	21,96	26	6,72	276	71,32	387	100
Traza	16	24,24	7	10,61	43	65,15	66	100
Franja	2	8,33	2	8,33	20	83,33	24	100
Arrastre	3	100,00					3	100
Círculo	15	23,08	5	7,69	45	69,23	65	100
Circunferencia	54	21,01	29	11,28	174	67,70	257	100
Óvalo	38	48,72	8	10,26	32	41,03	78	100
Asterisco					3	100,00	3	100
Estarcido indet.	1	25,00	3	75,00			4	100
Oquedad Pintada	1	100,00					1	100
Figura Indet.	1	11,11	1	11,11	7	77,78	9	100
Subtotal no fig.	240	24,27	95	9,61	654	66,13	989	100
Antropomorfo	3	75,00			1	25,00	4	100
Felino	1	100,00					1	100
Guanaco	34	49,28	20	28,99	15	21,74	69	100
Escena	9	52,94	6	35,29	2	11,76	17	100
Mano	52	12,94	30	7,46	320	79,60	402	100
Pisada	13	35,14	1	2,70	23	62,16	37	100
Sol					8	100,00	8	100
Zoomorfo indet.	6	85,71			1	14,29	7	100
Subtotal fig.	118	21,65	57	10,46	370	67,89	545	100
Indeter.	12	21,43	7	12,50	37	66,07	56	100
Total	370	23,27	159	10,00	1061	66,73	1590	100

Tabla 2. Frecuencia de motivos por segmento.

antropomorfos y felinos; Figuras 3 y 5) son más abundantes en el segmento alto (entre el 49% y el 100%; Tabla 2).

Evaluamos si estos patrones relativamente claros que se observan a nivel de los segmentos del cañadón correspondían efectivamente a un uso diferencial de los mismos o si, por el contrario, respondían a un uso recurrente a nivel de un sitio particular. Así, identificamos que, entre los motivos más abundantes, puntos, trazos, círculos y manos presentan mayor frecuencia, ubicuidad y redundancia en el segmento bajo (Tabla 3; Figura 6a). En tanto, circunferencias y pisadas resultan

más frecuentes y redundantes en el segmento bajo, pero más ubicuas en el segmento alto. Las líneas también son más frecuentes y redundantes en el sector bajo y resultan ubicuas en todo el cañadón. Los guanacos se presentan con mayor frecuencia, ubicuidad y redundancia en el segmento alto, esta tendencia se sostiene aun si consideramos los elementos que participan de las escenas (Tabla 4), mientras que los óvalos, que también son más frecuentes en este segmento, se reconocen más redundantes y ubicuos en el segmento bajo (Tabla 3; Figura 6b).

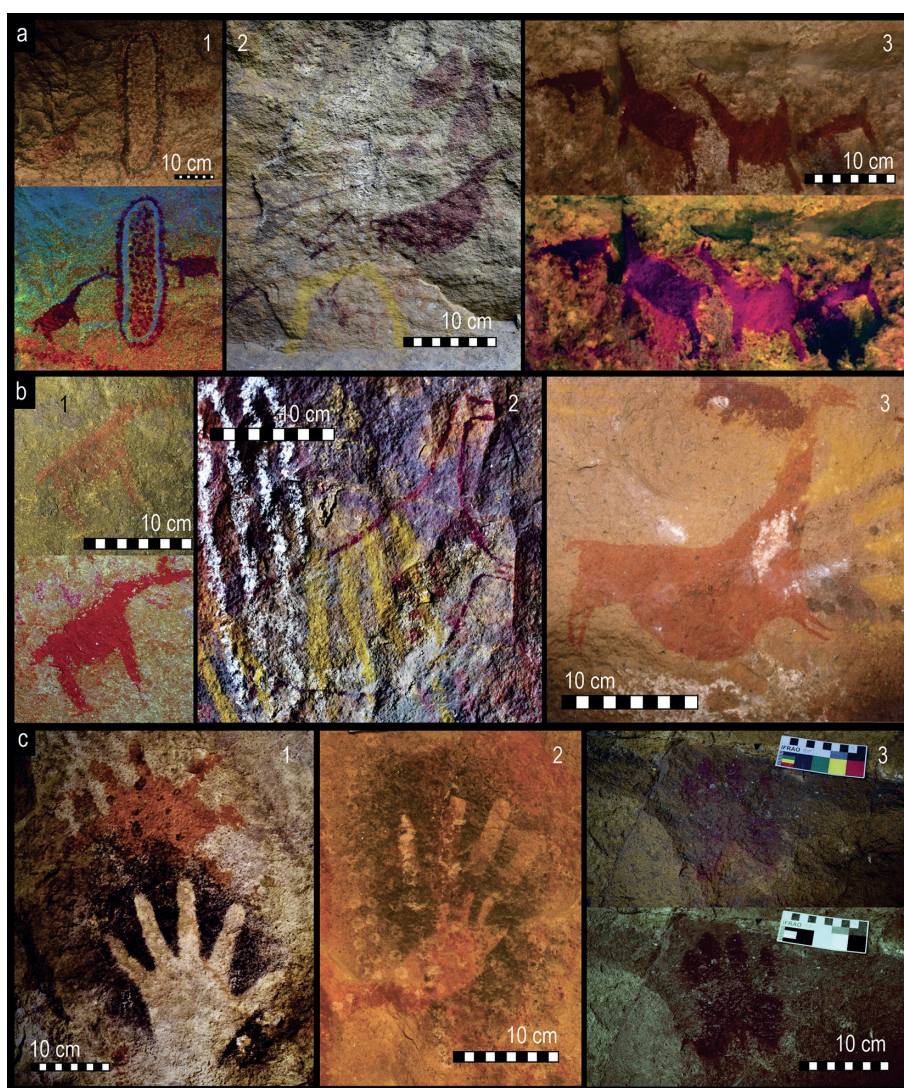


Figura 3. Motivos figurativos, por sitio, imágenes originales y con filtro D-Stretch. a) Tipo Escena: 1) sitio H, original y filtro crgb; 2) sitio G, original; 3) sitio E, original y filtro ybk. b) Tipo Guanaco: 1) sitio MDQ, original y filtro yre; 2 y 3) sitio DF, original. c) Tipo mano: 1 y 2) sitio A, original; 3) sitio Ñ, original y filtro yre.

Motivos	ALTO			MEDIO			BAJO		
	Ubic. (%)	Redun. (n)	Frec. (%)	Ubic. (%)	Redun. (n)	Frec. (%)	Ubic. (%)	Redun. (n)	Frec. (%)
Punto	55,56	1	26,09	71,43	1	15,22	76,92	4	58,70
Línea	88,89	2	21,96	100,00	0	6,72	92,31	5	71,32
Trazo	55,56	2	24,24	28,57	1	10,61	84,62	3	65,15
Círculo	33,33	1	23,08	57,14	0	7,69	84,62	4	69,23
Circunf.	88,89	1	21,01	100,00	0	11,28	76,92	6	67,70
Óvalo	55,56	2	48,72	42,86	1	10,26	69,23	3	41,03
Mano	66,67	1	12,94	42,86	1	7,46	84,62	4	79,60
Guanaco	55,56	4	49,28	42,86	2	28,99	38,46	1	21,74
Pisada	44,44	2	35,14	14,29	0	2,70	30,77	3	62,16

Tabla 3. Características de la distribución de motivos entre segmentos. Ubi = Ubicuidad; Red = Redundancia; Frec = Frecuencia; Circun = Circunferencia.

Ubicación		Subtipo	n motivos	Elementos							n elementos	
Segmento	Sitio			Antrop.	Parapetos	Zoo. Indet	Circ.	Circunf.	Guanaco	Línea		Óvalo
Alto	G	Guanaco con circunferencia	1					1	7			8
		Guanaco con antropomorfo	1	4		3			3	1		11
	H	Guanaco con circunferencia	2						13	1	3	17
		Guanaco con antropomorfo	2	4					3			7
	I	Guanaco con guanaco	1						7			7
	DF	Guanaco con circunferencia	1				1		1			2
Guanaco con guanaco		1						4			4	
Subtotal Alto			9	8		3	1	1	38	2	3	56
Medio	E	Guanaco con guanaco	4			1			44			45
		Guanaco con línea	2						2	2		4
Subtotal Medio			6			1			46	2		49
Bajo	A	Parapetos con parapetos	1		6							6
		Guanaco con guanaco	1						17			17
Subtotal Bajo			2		6				17			23
Total			17	8	6	4	1	1	101	4	3	128

Tabla 4. Motivo escena: frecuencias, subtipos y elementos que las conforman.

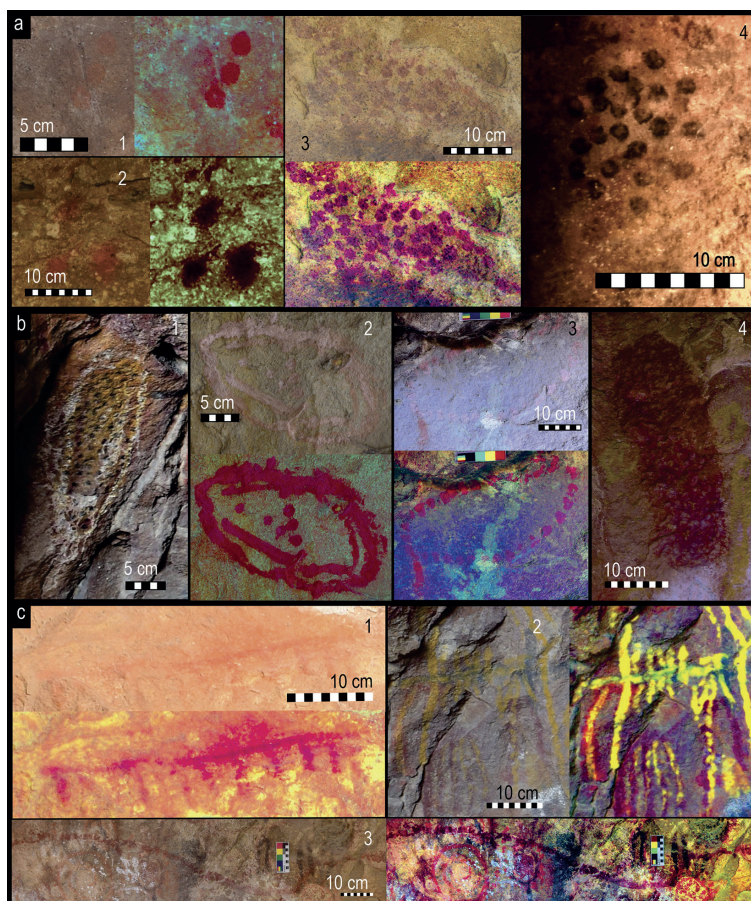


Figura 4. Motivos no figurativos, por sitio, imágenes originales y con filtro D-Stretch. a) Tipo Punto: 1 y 4) sitio A, original y filtro yrd; 2) sitio B, original y filtro ybk; 3) sitio LC, original y filtro crgb. b) Tipo óvalo: 1 y 4) sitio DF, original; 2) sitio PE, original y filtro lre; 3) sitio MDQ, original y filtro lre. c) Tipo línea: 1 y 3) sitio LC, original y filtro lre y crgb respectivamente; 2) sitio DF, original y filtro crgb.

DISCUSIÓN Y AGENDA

En este trabajo nos hemos propuesto caracterizar de manera sistemática y exploratoria el conjunto rupestre del sector La María Quebrada, de la Localidad Arqueológica La María. La aplicación del método de documentación presentado se focalizó, en primer lugar, en la elaboración de una tipología sistemática estructurada sobre criterios precisos y explícitos, acorde a los desarrollos contemporáneos (Acevedo et al., 2013; Carden, 2007; Fiore y Acevedo, 2018; Re, 2010; entre otros), con el propósito de sortear las dificultades que conlleva la formulación de herramientas de este tipo, como el empleo de criterios ambiguos. Buscamos que la misma nos permita dar cuenta de la variabilidad del repertorio rupestre y a la vez que sea útil para evaluar tendencias en lo referente a los lugares donde fueron pintadas las

manifestaciones. De esta manera, se definieron 20 tipos y se clasificaron 1.590 motivos en 29 abrigos rocosos, lo que indica que LMQ es uno de los sectores con mayor densidad de pinturas rupestres de Patagonia. Entonces, la tipología propuesta junto con un registro riguroso y sistemático de diversas variables resultó una herramienta fundamental para ordenar esta muestra numerosa y diversa.

La abundancia y densidad del repertorio de LMQ se vuelve clara si se observa que el 31,03% de los sitios cuenta con más de 50 motivos pintados cada uno y cuatro de ellos superan los 100 motivos. A su vez, la abundancia de pinturas en cada sitio viene acompañada por la diversidad del repertorio, en ese sentido el 68,96% de los sitios tiene más de cinco tipos de motivos pintados cada uno. Como se ha observado en otras localidades de la región

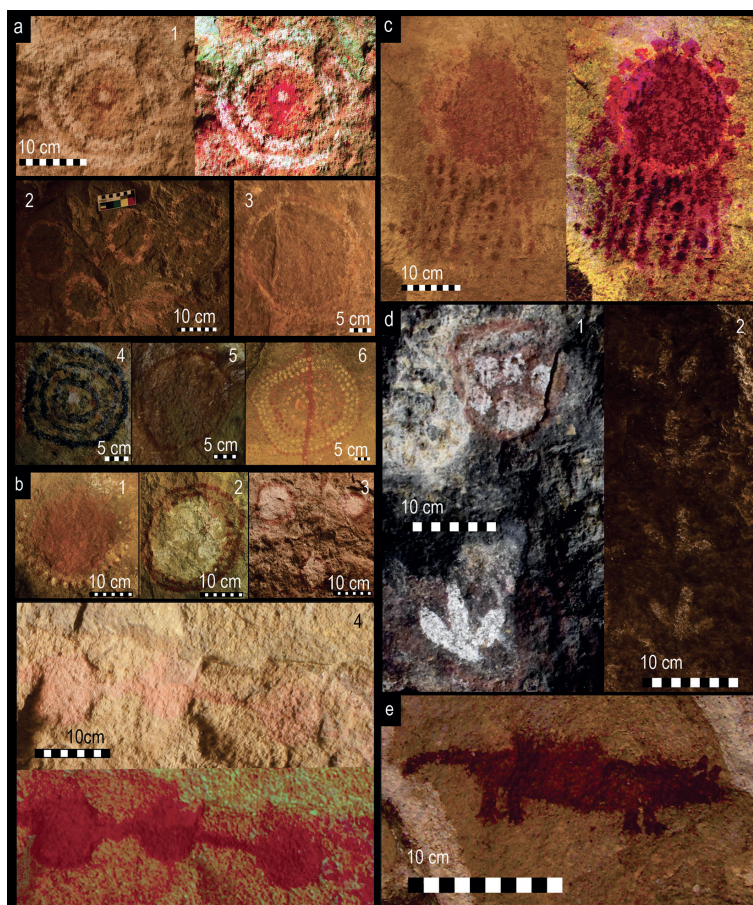


Figura 5. Motivos no figurativos y figurativos por sitio, imágenes originales y con filtro D-Stretch. a) Tipo Circunferencia: 1 y 2) sitio LG, original y filtro yre; 3) sitio LM, original; 4) sitio A, original; 5) sitio DF, original; 6) sitio B, original. b) Tipo Círculo: 1 y 4) sitio LM, original y filtro lre; 2) sitio C, original; 3) sitio LC, original. c) Tipo Sol: sitio DS, original y filtro crgb. d) Tipo pisada: 1) sitio LG, original; 2) sitio H, original. e) Tipo felino: sitio DF, original.

(Carden 2007; Re, 2010; Acevedo, 2017), los sitios con más cantidad de pinturas son aquellos con mayor número de tipos pintados. La densidad y variabilidad de pinturas en este sector se vincularía con el uso frecuente y redundante del mismo a lo largo del tiempo, hecho que se observa también a través de otras líneas de evidencia que demuestran su ocupación desde el Pleistoceno final (Cueto 2015; Frank et al. 2020, Paunero et al. 2005, 2015; Skarbun 2009). A su vez, dichas características podrían ser resultado de la elección de LMQ como lugar destinado a la realización de diversas prácticas sociales que incluían la ejecución de las pinturas y la consecuente emisión y recepción de información.

Como observamos, los motivos no figurativos son los más abundantes y fueron agrupados en 12

tipos, que en muchos casos cuentan con subtipos y clases, aunque estas categorías no fueron tratadas aquí. Mientras, los motivos figurativos fueron reunidos en ocho tipos, siendo la mano el tipo más abundante de todo el repertorio.

En función de los objetivos generales de nuestra investigación, que pretende enmarcar al arte rupestre como un aspecto de la comunicación visual y la transmisión social de la información entre grupos cazadores-recolectores, consideramos relevante evaluar el modo en que se distribuyen las pinturas a lo largo del cañadón. Así, registramos que los motivos no figurativos tienden a ser más ubicuos en La María Quebrada –entre estos destaca el tipo línea que aparece en el 93,10% (n = 27) de los sitios–, seguido por las circunferencias en el 86,21% (n = 25) y los puntos que se encuentran

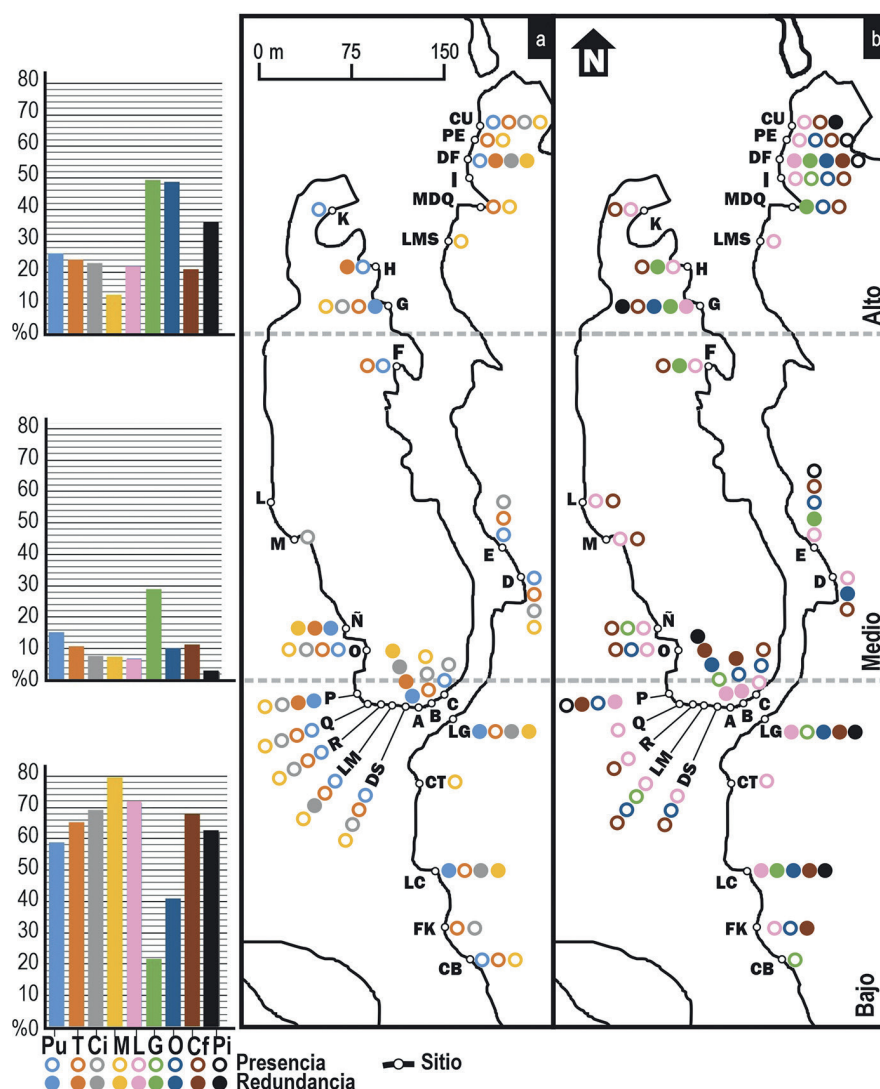


Figura 6. Patrones de distribución de tipos más abundantes. Izquierda: frecuencia de motivos predominantes por segmento (Pu = Punto; T = Trazo; Ci = Círculo; M = Mano; L = Línea; G = Guanaco; O = Óvalo; Cf = Circunferencia; Pi = Pisadas). Derecha: sitios donde se ubican los motivos (círculos vacíos) y donde son redundantes (círculos llenos). a) Pu, T, Ci, M, y b) L, G, O, Cf, Pi.

en el 68,97% de los sitios (n = 20). Entre los figurativos los más ubicuos son las manos que se presentan en el 68,97% de los sitios (n = 20). Dado que la relación que presentan las pinturas a esta escala espacial, que excede a un abrigo e integra al conjunto de sitios, no permitió derivar patrones más claros, establecimos una segmentación del sector, que resultó operativa para evaluar este aspecto.

En términos generales observamos que las pinturas prevalecen en el segmento bajo del cañadón. Sin embargo, al analizar la distribución de cada tipo entre los tres segmentos de LMQ, los resultados obtenidos muestran diferencias (Figura 6).

Entendemos que la distribución expone patrones claros para algunos de los tipos, aunque debemos seguir analizándolos en profundidad.

Así, por ejemplo, las manos, los círculos, los trazos y los puntos forman el patrón más nítido, que indica que estos motivos presentan mayor ubicuidad en el segmento bajo, con frecuencias más elevadas y que fueron pintados de manera más redundante en los sitios. A su vez, otros motivos como circunferencias, pisadas y líneas también resultan más frecuentes y redundantes en el segmento bajo, pero se comportan de manera desigual en cuanto a su ubicuidad, resultando más ubicuos en el segmento alto los dos primeros, mientras el último

está presente en todo el cañadón. Los elementos que caracterizan al segmento bajo, como la disponibilidad de agua, buenas pasturas, oficiar como espacio atractivo para la fauna, terrenos de poca pendiente y los refugios naturales (cuevas), lo habrían posicionado como un lugar óptimo del paisaje para el establecimiento de campamentos al aire libre. Se trata entonces del segmento de LMQ que habría albergado más cantidad de personas, y posiblemente el más frecuentado por tratarse de la entrada al cañadón. Algunos de los motivos que lo caracterizan como las manos, estarían dando cuenta de la ocupación redundante del espacio inmediato por parte de los grupos. Es posible pensar en términos hipotéticos que las manos pintadas podrían constituir el señalamiento de un espacio elegido. Esto remitiría a una identificación con el espacio y por extensión al hecho de formar parte de una comunidad. Las manos de niños en la muestra (Figura 3c2), evidencian la participación conjunta de personas de diferentes edades en el proceso de pintado (Aschero, 1996), indicando que fue realizada en contextos donde intervenía la totalidad del grupo. La alta representación de este tipo, al menos en parte, podría estar dando cuenta de eventos de ocupación de este espacio por campamentos mayores vinculados a momentos de agregación de grupos o parcialidades. La presencia destacable en el segmento bajo de círculos, trazos, puntos, circunferencias y líneas también se vincularía con la importancia asignada por los grupos a la comunicación visual en el mismo.

En tanto, los guanacos se presentan con mayor frecuencia, ubicuidad y redundancia en el segmento alto. Del mismo modo, antropomorfos, zoomorfos indeterminados, felinos, y escenas también predominan en dicho segmento, aunque con menor frecuencia absoluta. Es decir, tanto las escenas, como los elementos figurativos que pueden participar de ellas o constituir motivos independientes, fueron pintados en el segmento más alto del cañadón. En este sentido, cabe tener en cuenta, aunque sea de manera preliminar algunos otros elementos del paisaje natural y arqueológico del sector que pueden servirnos para pensar este patrón. Como dijimos anteriormente este segmento es el más cercano al manto de basalto. En dicho manto hemos reconocido parapetos que indican el

uso de este paisaje para el avistamiento y caza de fauna (Cueto, Skarbun, Iparraguirre, & Baridon, 2017). De esta manera, podría pensarse a nivel de hipótesis que la elaboración de estas pinturas pudo haber estado vinculada a las prácticas cinegéticas desarrolladas a lo largo del tiempo, en las cercanías. Por otra parte, los óvalos también son más frecuentes en el segmento alto del cañadón, pero se reconocen más redundantes y ubicuos en el bajo. En este caso, la divergencia está dada por el pintado repetitivo de este tipo de motivo en un sitio en particular del segmento superior: Del Felino. Es necesario evaluar si existen patrones diferenciales para los subtipos de óvalo, que puedan estar participando de escenas o representando elementos de la naturaleza, como felinos o, como señala Paunero (2009), a posibles cuerpos de agua, mostrando un uso particular de los distintos espacios.

De este modo, los patrones analizados permiten reconocer cierta construcción de paisajes rupestres en los diferentes segmentos del sector. Sin embargo, propio de un abordaje exploratorio, aun no podemos descartar la posibilidad de que estos patrones estén sujetos a las escalas o variables de análisis elegidas para este trabajo. Como dijimos previamente, los tipos definidos (en especial los no figurativos) agrupan una considerable variabilidad por lo que es necesario evaluar si existen patrones distribucionales a nivel del subtipo y la clase. Del mismo modo, debemos analizar si la distribución de las pinturas responde a ciertas características del soporte que no fueron consideradas aquí (por ejemplo, su orientación). Asimismo, debemos evaluar si estos patrones observados se vinculan con un uso diferencial del cañadón a lo largo del tiempo.

Para finalizar, creemos que, si bien nuestro trabajo aun se encuentra en sus etapas iniciales, hemos logrado avanzar en el estudio de la variabilidad de las representaciones del sector, realizando un abordaje sistemático que nos permitirá explorar con mayor detalle el modo en que las poblaciones cazadoras-recolectoras del pasado habitaron este espacio fundamental de la Patagonia y aportar a la comprensión de la dimensión comunicacional de las manifestaciones rupestres.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a Fernando Behm (hijo) y familia de Estancia La María, por su apoyo en campaña. A Jerónimo Ruiz Días por su colaboración en el trabajo de campo de 2018, en especial por su aporte al relevamiento fotográfico. A la Municipalidad de Puerto San Julián, en la figura de Gonzalo Padín y Miriam Pérez, cuyos aportes fueron fundamentales en la logística. A los evaluadores, por sus comentarios que enriquecieron el trabajo. Esta investigación fue financiada por la UNLP (PI-N810) y CONICET (PIP 0785).

BIBLIOGRAFÍA

Acevedo, A., Fiore, D. & Franco, N. V. (2013). Imágenes en las rocas: uso del espacio y construcción del paisaje mediante el emplazamiento de arte rupestre en dos regiones de Patagonia centro-meridional (Argentina). *Espacio, Tiempo y Forma*, 6, 17-53.

Arnheim, R. (2008). *Arte y Percepción Visual, Psicología del Ojo Creador*. Madrid: Alianza Editorial (Original de 1956).

Aschero, C. (1988). Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales; un encuadre arqueológico. En L. Borrero & H. Yacobaccio (Eds.), *Arqueología Contemporánea* (pp. 109-145). Buenos Aires: Búsqueda.

Aschero, C.A. (1996). "¿A dónde van esos guanacos?" En J. Gómez Otero (Ed.), *Arqueología. Solo Patagonia. Ponencias de las II Jornadas de Arqueología de la Patagonia* (pp. 153-152). Puerto Madryn: CENPAT-CONICET.

Aschero, C. (1997). De cómo interactúan emplazamientos, conjuntos y temas. Arte Rupestre de la Argentina. Actas y Memorias del XI Congreso Nacional de Arqueología Argentina (Cuarta Parte). *Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael*, 16(1-4), 17-28.

Bednarik, R. (2007). Rock Art Science: an introduction. En R. Bednarik (Ed.), *Rock Art Science. The Scientific Study of Palaeoart* (pp. 1-6). Nueva Delhi: Aryan Books International.

Blanco, R. (2015). *El arte rupestre en los macizos del Deseado y Somuncurá: la producción de grabados y pinturas entre cazadores-recolectores desde el Holoceno medio*. (Tesis de doctorado inédita), Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Bradley, R., Criado Boado, F. & Fabregas Valcarce, R. (1994). Rock art research as landscape archaeology: a pilot study in Galicia, north-west Spain. *World Archaeology*, 25(3), 374-390.

Carden, N. (2007). *Estudio del arte rupestre de la Meseta Central de Santa Cruz. El área de los zanjones Blanco y Rojo, al sur del río Deseado*. (Tesis doctoral inédita), Facultad de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Cardich, A. (1979). A propósito de un motivo sobresaliente en las pinturas rupestres de El Ceibo. (Provincia de Santa Cruz, Argentina). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 13, 163-182.

Conkey, M. (1984). To find ourselves: Art and social geography of prehistoric hunter-gatherers. En M. Shire (Ed.), *Past and Present hunter-gatherer Studies* (pp. 253-276). Nueva York: Academic Press.

Criado Boado, F. (1999). Del terreno al espacio: planteamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje. *Capa*, 6, 1-58.

Cueto, M.E. (2015). *Análisis de los Procesos de Uso de Artefactos Líticos en Sociedades Cazadoras-Recolectoras. Ocupaciones Correspondientes a La Transición Pleistoceno/Holoceno, Meseta Central de Santa Cruz*. Oxford: Archaeopress. Publish of British Archaeological Reports.

Cueto, M. E., Frank, A. D. & Castro, A. (2017). A technomorphological and functional study of Late Pleistocene and Middle Holocene lithic assemblages from Patagonia Argentina. *Quaternary International*, 442, 67-79.

- Cueto, M. E., Skarbun, F., Iparraguirre, A. & Baridon, J. (2017). Múltiples aproximaciones al registro arqueológico en la Meseta Central. Prospecciones, relevamientos de fuentes, estructuras de piedra y pinturas. En: J. Gómez Otero (Comp.), *Libro de Resúmenes X Jornadas de Arqueología de la Patagonia* (pp. 86). Puerto Madryn: Instituto de Diversidad y Evolución Austral.
- Del Piccolo, D. & De Andreotti, L. (2019). Análisis del material lítico del sitio la cocina, estancia La María, meseta central de Santa Cruz. En: J. Gómez Otero, A. Svoboda & A. Banegas (Eds.), *Arqueología de la Patagonia: el pasado en las arenas* (pp. 597-608). Puerto Madryn: Instituto de Diversidad y Evolución Austral.
- Fiore, D. (2009). La materialidad del arte. Modelos económicos, tecnológicos y cognitivo-visuales. En: R. Barberena, K. Borrazo & L. A. Borrero (Eds.), *Perspectivas actuales en arqueología argentina* (pp. 121-154). Buenos Aires: CONICET-IMIHICIHU.
- Fiore, D. (2011). Materialidad visual y arqueología de la imagen. Perspectivas conceptuales y propuestas metodológicas desde el sur de Sudamérica. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 16(2), 101-119.
- Fiore, D. (2016). Las dimensiones espaciales del arte parietal. Estado actual de las investigaciones desde el Cono Sur y propuesta de síntesis metodológica. En: F. Oliva, A. M. Rocchietti & F. Solomita Banfi (eds.), *Imágenes rupestres, lugares y regiones* (pp. 51-62). Rosario: CEAR, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- Fiore, D. & Acevedo, A. (2018). Paisajes rupestres. La identificación de patrones de producción y distribución de arte parietal en escalas espaciales amplias (Cañadón Yaten Guajen, Santa Cruz, Patagonia argentina). *Arqueología*, 24(2), 177-207.
- Franchomme, J. M. (1991). *L'art Rupestre de Patagonie: quelques sites Préhistoriques du Plateau Central, Province de Santa Cruz, Argentine*. (Tesis doctoral inédita), Universidad de París X. Nanterre, Francia.
- Frank, A. D. (2011). *Tratamiento térmico y manejo del fuego en sociedades cazadoras-recolectoras de la Meseta Central de Santa Cruz*. (Tesis doctoral inédita), Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
- Frank, A. D., Skarbun, F. & Cueto, M. E. (2015). Tool production processes in lithic quarries from the Central Plateau of Santa Cruz, Argentina. *Quaternary International*, 375, 84-98.
- Frank, A. D., Gheco, L., Halac, E., Mastrangelo, N., Landino, M., Paunero, R. S. & Marte, F. (2020). Variaciones del color. Primeros estudios físico-químicos de las pinturas rupestres de La María, provincia de Santa Cruz. *Intersecciones en Antropología*, 21(1), 57-70.
- González, A. R. (2000). *Tiestos Dispersos: Voluntad Y Azar En La Vida De Un Arqueólogo*. Buenos Aires: Emecé.
- Gradin, C. (1978). Algunos aspectos del análisis de las manifestaciones rupestres. *Revista del Museo Provincial de Neuquén*, 1, 120-133.
- Gradin, C. (1983). El Arte Rupestre de la Cuenca del Río Pinturas, Provincia de Santa Cruz, República Argentina. *Ars Praehistórica*, 2, 87-149.
- Gradin, C. (1987). Tendencias estilísticas del arte rupestre de Patagonia Central y meridional. En *Primeras Comunicaciones de las Jornadas de Arqueología de Patagonia* (pp. 139-144). Rawson: Publicación del Gobierno de la Provincia del Chubut.
- Gradin, C. (2001). El arte rupestre de los cazadores de guanaco de la Patagonia. En: E. Berberían & A. Nielsen (Eds.), *Historia Argentina Prehispánica* (pp. 839-874). Córdoba: Brujas.

- Harman, J. (2008). Using decorrelation stretch to enhance rock art images. <http://www.dstretch.com/AlgorithmDescription.html>. Artículo original presentado en American Rock Art Research Association Annual Meeting 2005.
- Hartley, R. (1992). *Rock Art On The Northern Colorado Plateau. Variability In Content And Context*. Worldwide Archaeology Series. Gran Bretaña: Avebury.
- Hernández Llosas, M. I. (1985). Diseño de una guía para el relevamiento y clasificación de datos de sitios arqueológicos con arte rupestre. En C. Aldunate, J. Berenguer & V. Castro (Eds.), *Estudios en Arte Rupestre* (pp. 25-36). Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *El Gesto y La Palabra*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Nacional de Venezuela.
- Llamazares, A. M. (1992). Imágenes e Ideología: algunas sugerencias para su estudio arqueológico. En: A. S. Goldsmith, S. Garvie, D. Selin & J. Smith (Eds.), *Ancient Images, Ancient Thought. The Archaeology of Ideology* (pp. 151-158). Calgary: Ed. Chacmool & Archaeological Society of Alberta.
- Menghin, O. (1952). Las pinturas rupestres de la Patagonia. *Runa*, 5(1-2) 5-22.
- Menghin, O. (1957). Los estilos del arte rupestre de Patagonia. *Acta Prehistórica*, 1, 57-87.
- Molina, M. (1976). *Patagónica. Prehistoria, Tradiciones y Mitología*. Comodoro Rivadavia: Librería Ateneo Saleciano, Universidad de la Patagonia "San Juan Bosco".
- Paunero, R. (2000). Relevamiento, arte rupestre y sectorización de la localidad La María. En L. Miotti, L., Paunero, R., Salemme, M. & Cattáneo, R. (Comps.) (2000), *Guía de Campo de la Visita a las Localidades Arqueológicas. Taller Internacional "La Colonización del Sur de América Durante la Transición Pleistoceno/Holoceno"* (pp. 104-108). La Plata: Edición Nacional.
- Paunero, R. (2009). *El Arte Rupestre Milenario De Estancia La María, Meseta Central De Santa Cruz*. City Bell: Estudio Denis.
- Paunero, R. S., Frank, A. D., Cueto, M., Skarbut F. & Valiza Davis, C. (2015). La ocupación pleistocénica de Cueva Túnel, Meseta Central de Santa Cruz: un espacio que reúne actividades en torno al procesamiento primario de presas. *ATEK NA*, 5, 149-188.
- Paunero, R. S., Frank, A. D., Skarbut, F., Rosales, G., Zapata, G., Cueto, M., Paunero M. F., Martínez, D., López, R., Lunazzi, N. & Del Giorgio, M. (2005). Arte rupestre en Estancia La María, Meseta Central de Santa Cruz: sectorización y contextos arqueológicos. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 30, 147-168.
- Re, A. (2010). *Representaciones Rupestres en Mesetas Altas de la Provincia de Santa Cruz. Circulación de Información en Espacios de Uso Estacional*. (Tesis Doctoral inédita), Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Argentina.
- Re, A., Romero, G. & Guichón, F. (2015). Las pisadas patagónicas del Holoceno tardío. Variabilidad en huellas de animales en dos casos de estudio (Argentina). *Arkeos*, 37, 2145-2164.
- Rogerio-Candelera, M. A. (2011). *Técnicas de análisis digital de imágenes para la documentación integral de la pintura rupestre*. (Tesis Doctoral inédita), Universidad de Sevilla.
- Romero Villanueva, G. (2016). La Clasificación de las pinturas rupestres del noroeste del Neuquén Patagonia septentrional. En: F. Oliva, A. M. Rocchietti & F. S. Banfi (Eds.), *Imágenes Rupestres, Lugares y regiones* (Pp. 441-452). Rosario: CEAR, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

- Skarbun, F. (2009). Análisis de los conjuntos líticos del sitio La Mesada, Localidad Arqueológica La María, Meseta Central de Santa Cruz. En M. C. Salemme, F. Santiago, M. Álvarez, E. Piana, M. Vazquez & M. E. Mansur (Eds.), *Arqueología de Patagonia: una Mirada desde el Último Confín* (pp. 1177-1194). Ushuaia: Utopías.
- Skarbun, F., Frank, A. D. & Cueto, M. E. (2020). Estudios en paisajes de alta disponibilidad de materias primas líticas. Las fuentes y canteras de La María, provincia de Santa Cruz. *Revista del Museo de Antropología*, 13(1), 17-24.
- Tilley, C. (1994). *A Phenomenology Of Landscape*. Oxford: Berg.
- Whitley, D. (2005). *Introduction to Rock Art Research*. California: Left Coast Press.