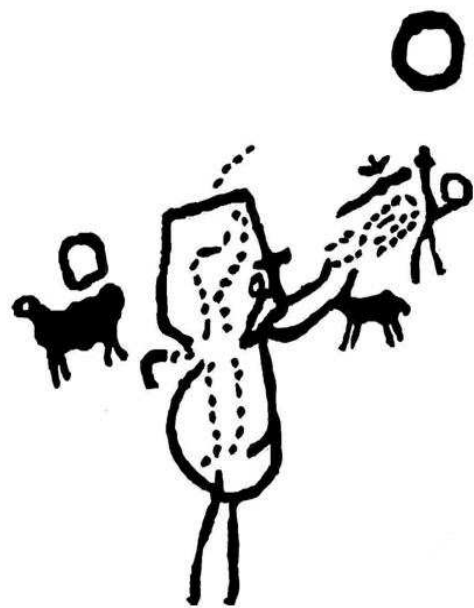


**Problemática
histórica
metodológica del
arte rupestre de Sur
de la Sierra de
Comechingones.
El Cerro Intihuasi,
Pedanía Achiras,
Córdoba.**



MARIA LAURA GILI

TESIS DOCTORAL

2010

Director: Dr. Antonio G. Austral

Co-Directora: Dra. Ana María Rocchietti

Facultad de Ciencias Naturales y Museo
Universidad Nacional de La Plata

Problemática histórico-metodológica del arte rupestre del Sur de la Sierra de Comechingones.
El Cerro Intihuasi, Pedanía Achiras, Córdoba.
María Laura Gili

*A Antonio A. Gili, mi papa
En su memoria*

Agradecimientos

La realización de este trabajo fue posible gracias al acompañamiento y asistencia de muchas personas, a lo largo de mucho tiempo.

Agradezco particularmente a los directores Dr. Antonio G. Austral y Dra. Ana María Rocchietti, por años aprendiendo junto a ellos. Por su generosidad y predisposición constantes.

A los miembros del Laboratorio de Arqueología y Etnohistoria, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Río Cuarto, que colaboraron en los trabajos de campo desde 1993 en adelante, gracias por la disposición.

Y muy especialmente, a mi familia y amigos.



ÍNDICE

1.	RESUMEN	5
2.	SUMMARY	9
3.	INTRODUCCIÓN	13
4.	CAPITULO 1	21
4.1.	Antecedentes de las investigaciones regionales más relevantes sobre arte rupestre en Argentina	21
4.1.1.	Región Patagonia	21
4.1.2.	Región Noroeste	27
4.1.3.	Región Sierras Centrales y Sur de la Sierra de Comechingones	33
4.1.4.	Arqueología de Sierras Centrales	49
5.	CAPITULO 2. Materiales y Métodos	59
5.1.	Síntesis de los estudios sobre arte rupestre	59
5.2.	Posibilidades de interpretación del arte rupestre	72
5.3.	Inventario y registro de sitios rupestres de Cerro Intihuasi	87
5.3.1.	Sitio Alero Intihuasi 1	94
5.3.2.	Sitio Alero Intihuasi 2	103
5.3.3.	Sitio Alero Intihuasi 3	108
5.3.4.	Sitio Alero Intihuasi 4	112
5.3.5.	Sitio Alero Intihuasi 5. Casa Pintada	121
5.3.6.	Sitio Alero 1 del Abra Chica	131
5.3.7.	Sitio Alero 2 del Abra Chica	136

5.3.8.	Sitio Alero de la Coral.....	145
5.3.9.	Sitio Alero del Norte	151
5.3.10.	Sitio Alero Mayor	162
5.3.11.	Sitio Alero de las Marcas.....	171
5.3.12.	Sitio Alero de los Ñandúes	179
5.3.13.	Sitio Alero de La Máscara	183
5.4.	Geomorfología del <i>Granito Intihuasi</i> y su incidencia en la percepción y registro del arte rupestre	192
5.5.	Ambiente geográfico.....	199
6.	CAPITULO 3. Resultados y Discusión	203
6.1.	Análisis del universo de pinturas rupestres de la localidad arqueológica Cerro Intihuasi.....	203
6.2.	Importancia arqueológico-cultural de la localidad rupestre	220
7.	CONCLUSIONES	232
7.1.	Variabilidad y registro. Problemas metodológicos en el estudio del arte rupestre	232
8.	BIBLIOGRAFÍA	242
9.	ÍNDICE DE FIGURAS	271
10.	ANEXOS	277
10.1.	Protocolo de registro del arte rupestre de la Pedanía Achiras. Información general de sitio con arte rupestre.....	277
10.2.	Motivos rupestres diferenciados por sitios	279
10.3.	Cuadro de cantidad y diferenciación de motivos por sitios	286



1. RESUMEN

La presente investigación consiste en un análisis sobre las pinturas rupestres del Cerro Intihuasi, ubicado en el sector sur de la región arqueológica Sierras Centrales y en el tramo sur de la Sierra de Comechingones, Pedanía Achiras, Córdoba. Nuestro interés ha sido estudiar los aspectos más relevantes en su registro y ampliar el conocimiento sobre una sociedad que se situó históricamente en una expansión temporal de tres mil años en la localidad arqueológica y su piedemonte circundante, compartiendo un sistema simbólico de referencia.

Cerro Intihuasi es una localidad arqueológica con una destacada concentración de sitios con pinturas rupestres, depósitos arqueológicos cuya secuencia desconocemos. Se encuentra a 780 msnm, a 33° Latitud S y 64° Longitud W, a 45 km al Oeste de la ciudad de Río Cuarto y al Norte del paraje La Barranquita; pertenece a Las Lajas, complejo de formación precámbrica. Constituye una unidad litológica única de 35 km² de superficie, en forma trapezoidal y con varias laderas en su interior.

Nuestro marco teórico considera las categorías establecidas por Rocchietti (2003) y su metodología de registro para sitios rupestres en el área de investigación. La autora plantea que, arquitectura de sitio e

iluminación, generan escenografías distintas (*sensu* Rocchietti 2003) y, en consecuencia, percepciones de los signos igualmente diferentes (*sensu* Rocchietti *et al* 1999a); en efecto, los colores cambian según el ángulo de observación, la temperatura ambiente, la intensidad de la luz. El agua es el otro gran factor transformador (*sensu* Rocchietti *et al* 1999a), remodelando la roca con procesos de capilaridad que terminan provocando el desprendimiento del soporte y con él, de los pigmentos que dibujan el arte rupestre.

Para el área sur de Sierra de Comechingones, Rocchietti ha señalado tres modalidades estilísticas (*sensu* Rocchietti 1991): Suco, India Muerta y Cuatro Vientos-Achiras. A esta última pertenece Cerro Intihuasi. El Sur de la Sierra de Comechingones es considerada por Rocchietti (2009) una *región rupestre*, la misma posee una serie de particularidades que la constituyen en cuanto tal. El inventario del arte rupestre de la región se presenta en ambiente granítico. Los sitios aparecen aislados respecto de otros o bien aglutinados, próximos entre sí. Cerro Intihuasi ilustra esta última situación.

Las investigaciones arqueológicas de Austral y Rocchietti en el área han denominado al periodo Ceramolítico Piedra del Águila (Austral y Rocchietti, 1990, 1995). El mismo está compuesto por fracciones líticas y cerámicas que, según la arqueología de sitio (*sensu* Austral y Rocchietti 2002, 2004), presenta una tecnología instrumental lítica en base a cuarzo, ópalo y calcedonia, con objetos para molienda -morteros fijos y móviles- y baja densidad faunística. Dicha designación involucra la discusión acerca de si se trata de una sociedad cazadora, o bien, el registro arqueológico obtenido hasta el momento evidencia una parte de un sistema de vida más

amplio agro pastoril. La tendencia es considerar que se trata de sociedades en transición entre el sistema de vida cazador recolector y el agro pastoril, de baja intensidad.

En el Cerro Intihuasi los motivos rupestres fueron realizados con pintura y, solo en dos sitios, mediante raspado. En una gama cromática que involucra el blanco, amarillo-ocre, rojo y negro, ocupan las paredes-techo de aleros y bochas graníticas. Las pinturas se corresponden a motivos figurativos, figuras animales, humanas y signos *indiciales* (*sensu* Rocchietti 1990), y no figurativos, en figuras geométricas. Se encuentran paneles con poligonales solas, un panel con una figura humana sola en una de sus *orientaciones ambientales* (*sensu* Rocchietti 1998), no registrándose paneles de figuras animales solas.

Sobre un análisis de trece sitios con pinturas rupestres, nuestra hipótesis central sostiene que las figuras geométricas, poligonales, tienden a ser generales en tanto las encontramos en casi la totalidad de los sitios rupestres, situación que se verifica en los materiales que presentamos. Sin embargo, aunque generalizadas, las figuras geométricas varían entre si y están dotadas de singularidad gráfica y compositiva. En términos de *variación* (arqueológica, *sensu* Hodder 1988), la mayor presencia de signos en los sitios corresponde a ellas, le siguen las representaciones de camélidos y figuras humanas, luego los réhidos y las figuras humanas con atuendos, y en cuarto lugar, los felinos y los signos *indiciales*.

La cultura simbólica expresada en Cerro Intihuasi y los sitios rupestres (*sensu* Rocchietti 2003) que allí se registran, le dan carácter sagrado a la localidad. Poseen *similitudes*; aunque desconocemos su secuencia temporal, la afinidad y similitud en sus diseños, le otorga continuidad

histórica. En los diseños predomina una aparente armonía, con algunos signos amenazantes, tales como felinos en actitud de ataque con escaso uso del color rojo asociado a ellos, en medio de paneles con dibujos de camélidos y réhidos (Gili 2002, 2003).

Subordinada a la hipótesis anterior, sostenemos que los sitios rupestres poseen particularidades similares en sus diseños, soportes, temáticas, distribución en el espacio gráfico, entre otros elementos. En términos metodológicos, la investigación se apoya en la metodología de registro propuesta por Rocchietti para Sierra de Comechingones (Rocchietti 1990) y considera la *variación* como particularidad del registro del arte rupestre regional. La variabilidad del documento rupestre se manifiesta en el registro de planos de relevamiento, soportes, ubicación en el espacio gráfico, gama cromática, percepción de los diseños en diferentes momentos del año, entre otros elementos.

Para sostener las hipótesis se hará una detallada descripción de los sitios rupestres en base a la realización de periódicos registros y documentación sobre digitalización de imágenes, reducción en escala, discriminación por signos y establecimiento de *dimensiones de variación* arqueológica de la localidad estudiada.

Si nuestra tesis es correcta, con el desarrollo del análisis, constataríamos que la presencia de figuras geométricas en el arte rupestre estudiado, introduce la mayor variación; como así también, señalaríamos las *similitudes* de las pinturas rupestres de la localidad y contribuiríamos con mayor producción de conocimiento sobre sitios arqueológicos con arte rupestre.



2. SUMMARY

The current investigation consists in an analysis about cave painting in Cerro Intihuasi, located in the southern sector of the archaeological region in the central highlands and southern section of the Sierras de Comechingones, Pedanía Achiras, Cordoba.

Our interest has been to study the most important aspects in its registry and increase the knowledge about a society historically placed in a time span of three thousand years in this archaeological site and its surrounding foothills, sharing a symbolic system of reference.

Cerro Intihuasi is an archaeological site with an outstanding concentration of places exhibiting rock art, archeological deposits whose sequence is unknown. Located at 780 meters above sea level, 33° S latitude and 64° W longitude, to 45 km to the west of the city of Río Cuarto and to the north of the La Barranquita. It belongs to Las Lajas, a Precambrian formation. It is a unique lithologic unit of 35 km², trapezoidal in shape with several slopes within.

Our framework considers the categories established by Rocchietti (2003) and her recording methodology for rock art sites in the area of research. The author states that sites of architecture and lighting of the site generate

different settings (*sensu* Rocchietti 2003) and thus different perception of the signs (*sensu* Rocchietti *et al* 1999a) actually, the colors change depending on viewing stand point, the place temperature and the intensity of the light. Water is another important factor in the changing process. It reshapes the rock through capillarity processes that end up loosening backup and consequently the pigments of the rock art.

In the south area of Sierra de Comechingones. Rocchietti has identified three stylistic forms (*sensu* Rocchietti 1991): Suco, India Muerta and Cuatro Vientos-Achiras. The latter belongs to Cerro Intiguasi. The south of the Sierra De Comechingones is considered by Rocchietti (2009) a rock art region because of its constituting features. The inventory of the region rock art occurs in granitic environment. The sites appear either isolated from one and other or in clusters. Cerro Intihuasi illustrates the latter distribution, clusters not far from one and other.

Austral and Rocchietti, in their archaeological research in this area have called this period: Ceramolítico period Piedra del Águila (Austral y Rocchietti, 1990, 1995). It is composed of lithic and ceramic fractions that according to the archaeology of the site (*sensu* Austral y Rocchietti 2002, 2004) present an instrumental lithic technology based on quartz, opal and chalcedony with utensils for grinding fixed and mobile mortars and low faunal density. Such designation brings about the discussion about whether it is a hunting society or according to the archaeological evidence recorded so far, part of broader agro pastoral life system. The trend is to consider these societies in transition between the hunter-gatherer system and the agro pastoral one, of low intensity.

In Cerro Intihuasi the rock art motifs were made with paint and only in two sites by scraping. A color palette including white, yellow-ocher, red and black is seen on the walls, roof eaves and granite eaves. The paintings are figurative motifs, animal and human figures, indexical signs (*sensu* Rocchietti 1990) and non-figurative in geometric forms. There are panels with just polygonal, a panel with only one human figure in one of its environmental guidelines (*sensu* Rocchietti 1996) while there are no panels with only animal figures. Based on an analysis of thirteen sites with rock art our hypothesis is that the polygonal geometric figures tend to be universal as they are found in most of rock art sites. This is verified by the submitted material. However, although general, the geometric figures vary among them. They are equipped with graphical uniqueness and composition. In terms of dimension of variation (arqueológica, *sensu* Hodder 1988). The greater presence of signs at the sites belongs to them. Followed by camelids representations and human figures, rehidos and human figures wearing attires, and fourthly, felines and indexical signs.

Symbolic culture expressed in Cerro Intihuasi and cave painting sites (*sensu* Rocchietti 2003) there recorded, give sacredness to the town. They have similarities, although its timing is unknown. The affinity and similarity in their designs gives historical continuity. In the designs predominate an apparent expression of calm with some threatening signs, such as felines in attacking attitude with little use of red color associated with them, using panels with drawings of camelids and réhidos (Gili 2002, 2003).

Based on the above hypothesis we state that the rock art sites have similar peculiarities in their design, media, themes, graphic spatial

distribution, among other things. In terms of methodology, research is based on the methodological register proposed by Rocchietti for Sierra de Comechingones (Rocchietti 1996). She considers variation as a particularity of the regional rock art. The variability of the rock art document appears in the register of survey plans, supports, location in the graphic space, chromatic range, collection of designs at different times of the year, among other things.

To support the hypothesis there will be a detailed description of the rock art sites based on the realization of periodic records and digital image documentation, reduction in scale, discrimination through signs and establishment of dimensions of the archaeological variation of the studied sites.

If our thesis is correct, the analysis development would find the presence of geometric figures in rock art studied. It introduces dimensions of variations. (arqueológica, *sensu* Hodder 1988); besides, we would point out the similarities of the rock art of the town and contribute to increased production of archeological knowledge about rock art sites.



3. INTRODUCCIÓN

Cerro Intihuasi es una localidad arqueológica del sur de la provincia de Córdoba, Argentina, destacada por la concentración de sitios con arte rupestre. Su estudio despertó interés desde finales del siglo XIX y durante todo el XX. En nuestra investigación lo señalamos como una localidad sagrada, un espacio ritual, que evidencia la cultura simbólica de las sociedades que allí vivieron, con una notoria muestra de pinturas rupestres similares en sus diseños, soportes, temáticas, distribución en el espacio gráfico, entre otros elementos (Gili 2002, 2003) y por la variabilidad característica en su registro.

Los signos rupestres fueron realizados con pintura y, sólo en dos sitios, raspados. En una gama cromática que involucra el blanco, amarillo-ocre, rojo y negro, ocupan las paredes-techo de aleros y bochas graníticas. Se realizaron motivos no figurativos, con figuras geométricas; y motivos figurativos, con figuras animales, humanas y signos *indiciales*¹.

El cerro se encuentra en el sector sur de las Sierras Centrales, en el tramo sur de la Sierra de Comechingones, Pedanía Achiras, Córdoba, a 45 km al Oeste de la ciudad de Río Cuarto y al Norte del paraje La

¹ Signos *indiciales*. Expresión que referencia *la parte por el todo* (*sensu* Rocchietti 1990) como sugerencia de la totalidad; ejemplo: pisadas de réhidos o de felinos.

Barranquita. Se accede por la ruta provincial N° 30. Compone una unidad litológica única de 35 km² de superficie, en forma trapezoidal y con varias laderas en su interior. Con una cota de 780 msnm, en los 33° Latitud S y 64° Longitud W.

Corresponde al Complejo Las Lajas (*sensu* Fagiano 2007; Nullo *et al* 1995; Otamendi 1995). Integra el basamento cristalino de las Sierras de Córdoba, complejo metamórfico-migmático precámbrico (*sensu* Fagiano 2007), con intrusiones de cuerpos graníticos de dimensiones batolíticas, como el Batolito Achala y el Batolito Cerro Aspero. Por su geomorfología manifiesta en factores específicos, se lo denomina *Granito Intihuasi* (*sensu* Fagiano 2007). Sus particularidades confluyen en la formación y transformación de sitios arqueológicos con arte rupestre en el ambiente granítico del sur provincial.

Entre los arroyos Cipión y Achiras y entre la Sierra y el Cerro Sampacho, en la Pedanía Achiras, departamento Río Cuarto, provincia de Córdoba, se han registrado numerosos sitios arqueológicos (*sensu* Rocchietti 2002), muchos de ellos con arte rupestre. Entre ellos, Cerro Intihuasi. La síntesis entre diseños rupestres, ambiente litológico y ecología constituye, para Rocchietti, una *región rupestre* (*sensu* Rocchietti 2002: 71). La Sierra de Comechingones así lo sería.

Los sitios arqueológicos se localizan en bochas y aleros de granito, aparecen aislados respecto de otros sitios o bien aglutinados (*sensu* Rocchietti 2002), próximos entre sí. Entre los sitios aglutinados se encuentra Cerro Intihuasi.

Las investigaciones realizadas por Austral y Rocchietti en el área han denominado al periodo *Ceramolítico Piedra del Águila* (*sensu* Austral y

Rocchietti, 1995). El mismo está compuesto por fracciones líticas y cerámicas que, según la arqueología de sitio, presenta una tecnología instrumental lítica en base a cuarzo-ópalo-calcedonia, con objetos para molienda -morteros fijos y móviles- y baja densidad faunística. Dicha designación involucra, además, la discusión acerca de si se trata de una sociedad cazadora, o bien, el registro arqueológico obtenido hasta el momento evidencia una parte de un sistema de vida más amplio, agro-pastoril. La tendencia es considerar que se trata de sociedades en transición entre el sistema cazador recolector y el agro pastoril.

Los fechados radiocarbónicos obtenidos en excavación posicional (*sensu* Austral y Rocchietti 2002, 2004) testimonian una expansión temporal de 3000 años, entre el 2840 ± 100 AP, sitio El Zaino, La Barranquita, y el 780 ± 100 AP, sitio Intihuasi 5 o Casa Pintada, Cerro Intihuasi. A excepción del sitio Chañar de Tío, las muestras obtenidas provienen de sitios con arte rupestre.

Es posible que el arte rupestre de la localidad arqueológica que aquí estudiamos, compuesto por motivos pintados de signos abstractos, geométricos; de figuras animales, camélidos, réhidos, felinos; y de figuras humanas, tengan alguna relación con sitios arqueológicos de grupos atribuidos a periodos cazadores recolectores con inclusión de alfarería, en la región arqueológica centro-oeste de Argentina (Gambier 1980, Austral *et al* 1990, Barcena 2001, Berberían *et al*, 2001).

En nuestra investigación sobre la **Problemática histórico-metodológica del arte rupestre del Sur de la Sierra de Comechingones. El Cerro Intihuasi, Pedanía Achiras, Córdoba**, entendemos que las pinturas rupestres son una de las manifestaciones que, de manera fragmentada, se

conservan en la actualidad de los grupos aborígenes que habitaron la región sur de la Provincia de Córdoba, en el tramo Sur de la Sierra de Comechingones. Abordamos el tema a partir del registro y estudio de trece sitios con pinturas rupestres de la localidad arqueológica citada.

Nuestra hipótesis central sostiene que el conjunto de sitios estudiados tienen un repertorio de motivos figurativos, camélidos, réhidos, felinos, figuras humanas solas o con atuendo y *signos indiciales* (tridigitos y vulvas), además de motivos no figurativos, figuras geométricas o poligonales. Estas últimas tienden a estar presentes en la casi totalidad de los sitios rupestres, situación que se verifica en los materiales que presentamos. Pueden ser consideradas universales en la región que estudiamos. Sin embargo, varían entre si y están dotadas de singularidad gráfica y compositiva. Prácticamente no hay dos poligonales iguales. Por lo tanto, pueden ser consideradas en términos de *variación* arqueológica (*sensu* Hodder 1988) y entonces serán objeto de nuestra especial atención.

La cultura simbólica expresada en Cerro Intihuasi y los sitios rupestres que allí se registran, le dan carácter sagrado y ritual a la localidad. Aunque desconocemos su secuencia temporal, las *similitudes* y afinidad en la realización de los motivos, en sus diseños, soportes y temáticas, le otorgan continuidad histórica. En los dibujos predomina una aparente expresión de armonía, con escasa presencia de signos amenazantes, salvo los felinos en actitud de ataque con escaso uso del color rojo asociado a ellos, en medio de paneles de camélidos y réhidos (Gili 2002, 2003).

Subordinada a la hipótesis anterior, sostenemos que la *variabilidad del documento rupestre*, se manifiesta en el registro de soportes, ubicación en el espacio gráfico, planos de relevamiento, gama cromática, percepción de

los diseños en diferentes momentos del año, entre otros elementos. Ella queda evidenciada en la realización de periódicos registros de los sitios rupestres en base a digitalización de imágenes, reducción en escala, discriminación por signos y establecimiento de variaciones arqueológicas en la localidad estudiada.

En nuestro marco teórico consideramos las categorías establecidas por Rocchietti (2003) para sitios rupestres de Sierras de Comechingones y sus criterios de relevamiento. La autora sostiene que arquitectura de sitio e iluminación, generan escenografías distintas (*sensu* Rocchietti 2003) y, en consecuencia, percepciones de los signos igualmente diferentes (*sensu* Rocchietti *et al* 1999a); en efecto, los colores cambian según el ángulo de observación, la temperatura ambiente, la intensidad de la luz. El agua es el otro gran factor transformador (*sensu* Rocchietti *et al* 1999a), remodelando la roca con procesos de capilaridad que terminan provocando el desprendimiento del soporte y con él, de los pigmentos que dibujan el arte rupestre.

El aporte de esta tesis se encuentra en las constataciones que efectuamos a nivel metodológico. Realizamos el registro de los sitios rupestres como un todo, siguiendo el *Protocolo de registro para sitios rupestres de la Pedanía Achiras*². En su *variabilidad*, los sitios rupestres que analizamos, muestran su complejidad por condiciones geomorfológicas, por sus efectos en la visibilidad de los motivos, por las particularidades mineralógicas del soporte en sus tonalidades grisáceas, blanquecinas y

² Gentileza de Ana María Rocchietti, Proyecto Arqueología del Sur de la Sierra de Comechingones, CONICET, CONICOR, SECYT, UNRC.

rosadas por la presencia de feldespatos potásico y muscovítico, y la ubicación de las pinturas en el plano de registro.

El arte rupestre, como parte del registro arqueológico, se constituye en una fuente de información destacada en la cultura simbólica de las sociedades aborígenes que habitaron la región, ampliando con su contenido simbólico e ideológico la visión que sobre ellos podemos reconstruir en la actualidad.

Nuestros objetivos de investigación han sido profundizar el análisis de las pinturas rupestres como área autónoma dentro de los estudios arqueológicos; realizar el registro de sitios con motivos rupestres de la localidad arqueológica Cerro Intihuasi, Pedanía Achiras, Córdoba, en un marco simbólico-contextual; documentar mediante fotografía digital los paneles gráficos estudiados; contribuir al conocimiento de la historia regional desde la cultura simbólica dejada por los grupos aborígenes, otorgándole así, mayor profundidad al conocimiento histórico regional.

Finalmente, añadimos una contribución sobre aspectos de preservación y conservación patrimonial. En la localidad registrada, los problemas patrimoniales se visualizan en relación con su condición catastral (está emplazado dentro de una propiedad privada) y con sus condiciones de accesibilidad y conservación.

Como resultado del desarrollo de la investigación, si nuestra tesis es correcta, deberíamos estar en condiciones de constatar que la presencia de figuras geométricas en el arte rupestre estudiado, introduce la variación arqueológica; como así también, de señalar las *similitudes* de las pinturas rupestres de la localidad arqueológica Cerro Intihuasi y contribuir con

mayor producción de conocimiento sobre sitios arqueológicos con arte rupestre.

Ordenaremos el trabajo en secciones. En el Capítulo 1, presentamos los antecedentes de investigación más destacados sobre arte rupestre en las principales regiones del país (Patagonia, Noroeste, Sierras Centrales), en particular en el área donde se encuentra la localidad aquí estudiada, el sur de la Sierra de Comechingones y una síntesis de los principales avances en la arqueología de este último sector. En el Capítulo 2, señalamos las principales teorizaciones sobre estudios de arte rupestre en autores de Argentina y el extranjero. Luego hacemos una síntesis sobre las perspectivas interpretativas en arte rupestre. Presentamos el inventario de sitios rupestres de la localidad arqueológica Cerro Intihuasi y su registro. Finalmente se reseñan la geomorfología y el ambiente geográfico del sur de la Sierra de Comechingones.

En el Capítulo 3 señalamos los principales resultados y discusiones sobre el universo de sitios rupestres registrados en la localidad y sus particularidades metodológicas en orden a la variabilidad del registro. Agregamos aquí el señalamiento de algunos problemas de conservación y preservación de sitios arqueológicos con arte rupestre. En las Conclusiones proponemos un análisis sobre la variabilidad y el registro, problemas metodológicos en el estudio del arte rupestre. Finalmente consignamos la Bibliografía, el Índice de figuras y, en el Anexo, el protocolo de registro utilizado mas los cuadros de motivos diferenciados por sitios.

Esta investigación ha sido realizada como Tesis Doctoral en la Facultad de Ciencias Naturales y Museo, de la Universidad Nacional de La Plata.

Expresamos nuestro especial agradecimiento a los directores, Dr. Antonio G. Austral y Dra. Ana María Rocchietti, por la generosidad, predisposición y acompañamiento constantes. Igualmente, hacemos extensivo este agradecimiento a los miembros del Laboratorio de Arqueología y Ethnohistoria, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Río Cuarto.

Nuestro trabajo se enmarca en investigaciones arqueológicas en el sur de la Sierra de Comechingones, provincia de Córdoba, realizadas en el marco de proyectos de investigaciones arqueológicas dirigidos por Austral y Rocchietti (CONICET, CONICOR, ACC, SECYT, UNRC), de los que somos integrantes.



4. CAPITULO 1

4.1. Antecedentes de las investigaciones regionales más relevantes sobre arte rupestre en Argentina

A continuación haremos una reseña de las investigaciones regionales sobre arte rupestre más notorias en el ámbito de la Republica Argentina, según la caracterización en Patagonia, Noroeste, Sierras Centrales y sur de la Sierra de Comechingones. Sobre el final del acápite, realizaremos una síntesis de la información arqueológica más destacada en el área que trabajamos.

4.1.1. Región Patagonia

Este trabajo, que procura avanzar en problemas de estudio del arte rupestre, está precedido por investigaciones realizadas en distintas regiones arqueológicas de Argentina.

Las investigaciones sobre arte rupestre más relevantes en la región arqueológica de Patagonia señalan que, el sitio Los Toldos, inaugura el *estilo de manos en negativo*, modalidad que se hará predominante en Patagonia y tendrá su máxima expresión en el Río Pinturas entre el 9400 y

el 6000 AP. Se encuentra allí el arte rupestre más antiguo de la región (Shobinger 1988: 212). En cuanto a las modalidades de su realización, las pinturas de *manos en negativo* de Patagonia se asocian a trazos geométricos como puntos, líneas quebradas, etc. Se extienden desde el Río Chico de Gallegos hasta el Lago Musters. Los colores utilizados fueron el rojo, el negro, amarillo y blanco, expresando escenas características del modo de vida cazador.

Las primeras referencias del arte rupestre del Rio Pinturas las dio el Perito Francisco Pascasio Moreno, en 1876. Osvaldo Menghin fue el primero en establecer estilos para las pinturas rupestres de Patagonia en la década de 1950. En su trabajo *Estilos del arte rupestre de Patagonia*, publicado por el Centro Argentino de Estudios Prehistóricos, en 1957, diferenciaba siete estilos para el arte rupestre de la región: *estilo de negativos, estilo de escenas, estilo de pisadas, estilo de paralelas, estilo de grecas, estilo de miniaturas y estilo de símbolos complicados* (Menghin 1957: 57-82). A él le siguieron Carlos Gradín, Augusto Cardich, Rodolfo Casamiquela, Juan Shobinger y Carlos Aschero en los últimos años.

Las actuales referencias cronológicas de presencia humana en Patagonia dan 13000 AP, es decir, en el límite de la transición entre el Pleistoceno y el Holoceno (Podestá *et al* 2005a: 17). Las pinturas rupestres más antiguas registradas en el área, se encuentran en la Patagonia chilena, en sitios de 11560 a 10260 AP. En la provincia de Santa Cruz, los sitios más destacados se encuentran en el Cañadón del Rio Pinturas y dentro del Parque Nacional Perito Moreno, entre el rio Belgrano y el Lago Posadas. Las primeras referencias sobre las pinturas del sector las dio George Musters en 1881. Más tarde las menciono también Clemente Onelli, en 1904.

Los aleros, cuevas y farallones con arte rupestre del Rio Pinturas, conocidos por la Cueva de la Manos, fueron incluidos en la Lista del Patrimonio Mundial de UNESCO en 1999, a consecuencia del trabajo allí realizado por el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.

Los trabajos con interés científico se iniciaron en 1941 con el Padre Alberto de Agostini, explorador de Patagonia. Luego le seguiría Milcíades A. Vignati y, más tarde, Osvaldo Menghin, ya citado aquí. En la década de 1970 comenzaron los trabajos de Carlos Gradín que se extenderían por más de dos décadas. Será quien definirá los estilos y su secuencia en el arte rupestre de rio Pinturas. Junto a él trabajaron Ana María Aguerre y Carlos Aschero (Aguerre 1977, Gradín 1994, 1995, Aguerre y Gradin 2004). Carlos Gradín dio para el arte rupestre de Patagonia, una cronología según fechados obtenidos en sitios que le permitieron establecer la siguiente periodización:

- *toldense*: 10600 AC a 9000 AC; con pinturas de negativos de manos, signos naturalistas y escenas de caza de guanacos.
- *casapedrense*: 5300 AC; sobre conjuntos aislados de guanacos y negativos de manos.
- *casapedrense/toldense*: 3000 AC: con pinturas de biomorfos estilizados, geométricos y símbolos laberínticos.
- *patagoniense*: 0: con grabados curvilíneos, biomorfos, pisadas (de animales y humanos). Es el denominado *Estilo de pisadas*.
- *tehuelchense*: 700 DC: con pinturas geométricas ornamentales. *Estilo de grecas* (Shobinger 1988: 216).

Los datos más antiguos para río Pinturas remiten al año 9300 AP con grupos de cazadores de guanacos. Allí se encuentran las pinturas que Gradín denominó *arte testimonial*, con pinturas de manos y escenas de caza. Luego, en el sector del río Belgrano y Lago Posadas se hallan trece sitios con pinturas que representan escenas de caza en su mayoría. En la altiplanicie central de Santa Cruz se encuentran los aleros y cuevas de Los Toldos, Estancia La María, Estancia El Ceibo, La Evelina y Cerro Tres Tetas.

En Los Toldos, Augusto Cardich trabajó documentando catorce cuevas con arte rupestre. Antes las habían registrado Francisco de Aparicio y Joaquín Frenguelli, en 1933 y Osvaldo Menghin en 1951 y 1952. Con la información obtenida en las Cuevas 2 y 3 se pudieron ubicar temporalmente las pinturas, en fecha cercana al 8750 AP según fechados radiocarbónicos, que el autor estima pertenecientes al *tóldense* (Cardich 1977: 151-157). En ella destaca la diferenciación de colores empleados en las pinturas de negativos de manos, en relación al color del soporte y los contornos naturales de las manos.

A consecuencia de las investigaciones realizadas en sitios con arte rupestre durante la primera mitad del siglo XX, se llegó a la formulación de periodos siguiendo un orden cronológico: arte rupestre antiguo, *estilo de pisadas*, *estilo de grecas* (escalonado, cruciforme) y arte etnográfico, sobre el siglo XVI.

En la cuenca del río Pinturas y la altiplanicie central de Santa Cruz, para la etapa antigua, se encuentran pinturas rupestres referidas particularmente al *guanaco*, en escenas de caza, de reproducción y de cría, con un notable naturalismo en su diseño y variedad de expresiones

(Podestá *et al* 2005a: 23). También fueron dibujados el *choique* y el *felino*, este en menor cantidad, sin embargo sobresale notoriamente el diseño del guanaco, animal eje de la economía de subsistencia en Patagonia. Como en las pinturas rupestres del Noroeste argentino, la representación del felino suele estar asociada a grupos de camélidos ocupando el lugar del depredador más fuerte.

Las pinturas de manos característica del arte rupestre de Patagonia, realizadas en negativos y positivos, es uno de los diseños más antiguos en el arte rupestre del mundo. En el Santuario de las Manos, Gargas, en Francia, el fechado dio 30000 AP (Clot *et al* 1995). En la Cueva de las Manos, de Rio Pinturas, se registraron 860 motivos de los cuales 831 se corresponden a la mano izquierda y 31, a la derecha. A su vez, hay manos de adultos, jóvenes y niños, masculinas y femeninas. Los colores empleados fueron el negro, blanco, rojo, violáceo y amarillo (Podestá *et al* 2005a: 29). Junto a los diseños de manos se encuentran representadas pezuñas de guanaco y pies humanos; es el caso de Cueva Quemada (Gradín 1988).

Más tarde se reconocen en Patagonia pinturas de signo geométricos (círculos, tridígitos, espirales, rosetas, etc.) generalmente acompañando el diseño de biomorfos pocos reconocibles. Así, el arte rupestre se apartó del realismo de etapas anteriores, volviéndose de dificultoso reconocimiento, aunque no se abandonó el diseño de manos.

Producto de sus trabajos en sitios con arte rupestre de Patagonia, Carlos Gradín (1979) definió al estilo según *modalidades estilísticas* entendiendo que ellas están compuestas por conjuntos de pinturas o grabados que comparten determinados tipos de motivos artísticos, modos de

producción, técnicas de realización y temas. Cuando estas similitudes se hacen visibles en sitios y regiones, y perduran en el tiempo, la modalidad estilística se constituye (Podestá *et al* 2005a: 10). Así, por ejemplo, el *estilo de pisadas*, definido por Osvaldo Menghin, la segunda gran modalidad estilística posterior a los cazadores antiguos (Shobinger 1997: 255). Para Rodolfo Casamiquela el *estilo de pisadas* está asociado a ceremonias de pubertad femenina o mixta. Y el *estilo tardío*, con representaciones de *greclas* o *escalonadas* (Casamiquela 1981: 21-28).

El *estilo de pisadas* tuvo una expansión temporal de 2000 años. A él le siguió un tercer periodo estilístico de pinturas geométricas, correspondiente a cazadores tardíos o *estilo de greclas*. Allí se encuentran los trabajos de O. Menghin y R. Casamiquela; y en los últimos años, de C. Gradín, C. Aschero, M. Onetto y J. Fernández. Las pinturas geométricas patagónicas (puntos, trazos rectilíneos y curvilíneos, líneas quebradas, etc.) del último periodo, tuvieron gran expansión desde el extremo sur, en sitios chilenos como Palli Aike, hasta sitios de La Pampa, como Lihuel Calel o Chicalco; en Buenos Aires, en la Sierra de la Ventana; y en San Luis (Shobinger 1997: 257).

El principal tema del *estilo de pisadas* fue la representación de huellas de guanacos, ñandúes, felinos, manos y pies humanos utilizando la técnica del grabado. Fueron realizadas en aleros, paredones y grandes bloques, no así en cuevas, como el arte rupestre del periodo más antiguo de Patagonia. Su fechado es posible gracias al hallazgo de restos de rocas grabadas en sedimento excavado en los sitios (Podestá *at al* 2005a: 35). Entre los sitios más representativos se encuentran Cueva Visconti, en Rio Negro; Casa de

Piedra de Ortega, Cueva Epullán Grande y Epullán Chica, en Rio Limay, Neuquén. Todos ellos dieron fechados cercanos al 3000 AP.

Sobre el año 1000 de la era, los investigadores estiman que se generalizó el estilo de pinturas geométricas simples y complejas. Al tiempo que fueron desapareciendo las figuras de animales completos o representados en sus huellas. Se manifiesta así una nueva modalidad, el denominado *estilo de grecas* (Osvaldo Menghin), *tendencia abstracta geométrica compleja* (Carlos Gradín) u *arte ornamental* (Jorge Fernández). Un aspecto a destacar en esta modalidad, es la utilización de soportes fijos tanto como de objetos muebles (placas y hachas de piedra, objetos de cerámica).

Con la llegada de expedicionarios y exploradores a Patagonia, sobre el siglo XVI, comienzan a desaparecer las realizaciones de arte rupestre. La introducción y posterior expansión del uso del caballo entre las comunidades aborígenes, desestructuró su organización socio-económica y terminó por provocar cambios notables. Al igual que en el arte rupestre del Noroeste argentino y de Sierras Centrales, la figura del caballo fue plasmada en las rocas. Pedersen registro varios casos de sitios con pinturas de jinetes en el Lago Nahuel Huapi.

4.1.2. Región Noroeste

Para el arte rupestre sudamericano, los sitios de cazadores recolectores andinos, en la clasificación de Shobinger (1988), se ubican en un horizonte de puntas lanceoladas cuyo ejemplo, en Argentina, es Ayampitín, de 6500

AC. Se observa allí un estilo animalista con predominio de escenas de caza realizadas según criterios convencionalizados (Shobinger 1988: 249-250). Luego se presentan los sitios con arte rupestre correspondientes a paleocazadores atacameños (Tuina, San Lorenzo y sitios tempranos del borde oriental de la Puna). El área atacameña se destaca en cuanto a sus grabados y pinturas con sitios importantes como Taira, en el valle del río Loa (Chile) con escenas de auquénidos; y sitios de Arica, con representaciones de auquénidos y escenas de caza colectiva (estudiados por H. Niemeyer en 1972). Todos estos sitios obedecen al denominado conjunto de parcialidades cazadoras recolectoras andinas y subandinas del *complejo precerámico puneño del Holoceno* (Shobinger 1988: 282-283).

En general, el arte rupestre del Noroeste argentino, pertenece a culturas cuyas referencias cronológicas comienzan en el 600 AC, para los valles del extremo norte, y el 300 AC, en el resto de las regiones. Se los engloba en el *Periodo Agro-alfarero Temprano*, con una duración de 1000 años y desarrollo neolítico (*sensu* Podestá *et al* 2005b). A este le siguió el *Periodo Medio* cuya expresión más notable fue La Aguada, cultura desarrollada entre el 600 al 900 DC, con influencias altiplánicas en el momento expansivo de Tiahuanaco. Entre el 1000 al 1500 DC transcurrió el *Periodo Tardío* o de *Desarrollos Regionales*, con una incipiente urbanización como factor más destacado.

En el sector oeste de las provincias de Jujuy y Salta y en el extremo noroeste de la provincia de Catamarca, se hallan en abrigos rocosos y en cuevas, los sitios más antiguos con arte rupestre correspondientes a grupos de cazadores-recolectores (Podestá *et al* 2005b). Con fechados cercanos al 11000 AP, en el límite entre el Pleistoceno y el Holoceno, se

registran las primeras evidencias. El sitio más antiguo se encuentra en la Quebrada Inca Cueva, Jujuy. Allí, el sitio Inca Cueva-4 fue registrado por primera vez en 1908 por Eric Boman, como parte de una expedición de investigadores franceses.

En las últimas décadas, Carlos Aschero lo estudio exhaustivamente (Aschero 1979; Aschero y Podesta 1986; Aschero *et al* 1991). El sitio tuvo distintas denominaciones a través del tiempo hasta su actual nominación. Boman, en 1908, lo llamo Gruta de Chulín; Cigliano, en 1965, Inca Cueva; Fernández, en 1968, Gruta del Inca o Incacueva (Rolandi *et al* 2006: 99). En Inca Cueva se encuentra la mayor secuencia y profundidad histórica del arte rupestre de Noroeste.

Se pudieron establecer secuencias estilísticas entre Inca Cueva-4 e Inca Cueva-1, con una temporalidad extendida entre el 10000 AP y el siglo XVI. El arte rupestre consiste en diseños abstractos geométricos, rectilíneos y reticulados. En excavación se obtuvieron muestras de pigmentos cuyos fechados dieron 8500 a 7200 AC (Aschero 1999: 100). Algo a destacar es la perduración en el tiempo de los diseños geométricos. El sitio Inca Cueva-1 evidencia distintos momentos en la realización de las pinturas, con variación en la morfología de los diseños y en el uso del espacio.

La cronología indica cambios en el arte rupestre de Noroeste para el 500 AC, durante el *Periodo Formativo o Agro-Alfarero Temprano*. La diversidad de motivos y temas aparecen como nuevos aspectos. Los sitios más antiguos se hallan también en Inca Cueva (Podestá *et al* 2005b: 28).

Es llamativa la diversidad en el diseño de la figura humana para la etapa del *Formativo* en Antofagasta de la Sierra y Laguna Blanca. Los motivos de arte rupestre del periodo presentan, además, una notable

similitud con las figuras hechas en la cerámica, metalurgia, hueso y piedra del mismo momento. Lo cual ha permitido a los investigadores establecer conexiones con las culturas Ciénaga, Condorhuasi, Alamito, Tafí para distintos ámbitos del arte rupestre de noroeste.

En la década de 1960, Alberto Rex González definía la cultura La Aguada, a partir de sitios del Valle de Ambato, para el 200 AC. La Aguada se extendería también sobre el valle de Hualfín, el sector sur-oriental de la Sierra de Ancasti, en Catamarca, y norte de la provincia de La Rioja. Es una expresión cultural identificada con la decoración cerámica, básicamente, y un repertorio iconográfico específico con fuerte referencia mágico-religiosa, figurativa y simbólica (Gordillo *et al* 2000, Kusch 2000). La representación del felino fue su clave.

El mayor desarrollo de La Aguada se dio durante el *Periodo Medio*, entre el 500 al 900 DC, expandiéndose a los Valles Calchaquíes, en la provincia de Salta, y a la altiplanicie puneña, Antofagasta de la Sierra, provincia de Jujuy. Una de las principales características de su arte rupestre es el haber sido elaborado en ambientes rituales y en base al consumo de sustancias psicoactivas para el culto.

Nicolás de la Fuente y Arrigoni (1975) fueron los primeros en dar referencias del arte rupestre de La Aguada. Luego, A.R. González, en 1977, trabajó en cuevas y aleros de la Sierra de Ancasti, en el denominado conjunto La Tunita que reproduce parte del repertorio temático de La Aguada. Se hallan allí figuras humanas, felinos con tocados y objetos en las manos, figuras humanas enmascaradas con rasgos felínicos (Podestá *et al* 2005b: 32-33). También se realizaron diseños en escenas de danzas rituales, ejemplo de ello es el sitio La Candelaria.

En todos ellos, el arte rupestre presenta los motivos básicos de la iconografía de La Aguada. Se pueden encontrar allí figuras humanas muy estilizadas; cabezas antropomorfas, con o sin adornos; felinos, entre los más comunes; figuras zoomorfas con atributos; camélidos; ofidios (Gordillo *et al* 2000). Si bien no se observan paralelismos entre la cerámica y el arte rupestre, particularmente en orden a la distribución regional, si son notables las recurrencias temáticas y de motivos realizados.

La expansión del arte rupestre de La Aguada llegó más allá de su centro de desarrollo. Hay referencias en sitios de La Rioja, Rincón del Toro (*sensu* Callegari 2001) y en Antofagasta de la Sierra, en el sitio Punta del Pueblo, Laguna Blanca y en Potrerito 1 (*sensu* Aschero 1999, 2000).

Finalmente, entre los siglos X y XV DC transcurrió en el Noroeste el *Periodo de Desarrollos Regionales*, con epicentro en Tastil, Calchaquí, Yocavil, Belén, Tilcara, Humahuaca, Casabindo y Yavi. Todos ellos con evidencias de crecimiento demográfico, trabajos agrícolas y ganaderos, y concentración de la vida en espacios urbanos (Tarragó *et al* 1999: 259).

La variedad que presentaba el arte rupestre del *Periodo Formativo*, se transformó en una notable generalización de temas y diseños (*sensu* Podestá *et al* 2005: 35). Fue un momento de mucha interacción e intercambio entre las sociedades norteñas. Esta comunicación quedó plasmada en la repetición de motivos en el arte rupestre de la época.

Lo más característico de esta economía de pastoreo de animales fue el *caravaneó* de llamas. En un circuito que cubría el norte de Argentina, norte de Chile y suroeste de Bolivia. Así lo señalan autores como Núñez (1976) y Aschero (1999): el tráfico de caravanas en el área, quedó testimoniado en el arte rupestre del sector que lo tiene como principal tema. Se representaron

allí figuras de llamas, con o sin carga, unidas por cordeles, de caravaneros con *uncu* o camisa, con todos sus atuendos y adornos completos.

Para el área circumpuneña, Aschero reconoce distintos contenidos en las representaciones rupestres del sector para el *Periodo de Desarrollos Regionales*, en base a sitios ubicados en Azul Pampa y Antofagasta de la Sierra (Aschero 2000: 37-39). En ellos se destaca como tema la tropa de camélidos, alineados o cautivos.

En el área cuyana, por lo general el arte rupestre del *Periodo Temprano* se corresponde a petroglifos (Shobinger 1997). En el sector meridional, en las provincias de San Juan y Mendoza, se hallan pinturas correspondientes a grupos agrícolas de la cultura Ansilta. En un conjunto de grutas de Los Morrillos de Ansilta, sitio del Agro-alfarero Temprano, se encuentran diseños abstractos en negro y rojo (*sensu* Gambier 1980, 1995, Barcena 2001). La Cultura de Ansilta se corresponde a pequeños grupos con agricultura incipiente del SW de la provincia de San Juan (Gambier 1980, 1995). Serían grupos cazadores recolectores del acerámico final, con economía de camélidos, réhidos y otros animales menores, hacia el 500 AC.

Fuera de este caso, en el resto del sector cuyano hay petroglifos ubicados cronológicamente entre los siglos II y XV.

La realización de arte rupestre en territorio argentino se registra hasta la llegada de los conquistadores españoles. Los ejemplos son Inca Cueva y sitios de la Quebrada de Humahuaca, en el Noroeste, y Cerro Colorado en Sierras Centrales, donde se encuentran dibujos de hombres a caballo y con lanzas. Sobre el siglo XVI, con el proceso colonizador y de conquista del territorio por los españoles, comienzan a desaparecer las prácticas de

realización de arte rupestre junto a la desarticulación de las comunidades aborígenes.

4.1.3. Región Sierras Centrales y Sur de la Sierra de Comechingones

La región arqueológica de Sierras Centrales incluye las sierras del norte de Córdoba, Sierras de San Luis y Sierras de Comechingones, por el sur (Berberían *et al* 2001). Siguiendo una orientación en dirección Norte-Sur, abarcan las provincias de Córdoba y San Luis. Su punto más elevado es el Cerro Champaquí, con 2790 msnm, en el cordón de las Sierras Grandes; se reconocen también las Sierras Chicas, con alturas máximas de 1000 msnm y de 800 msnm por el sur, en el tramo de las Sierras de Comechingones. Finalmente, las Sierras Occidentales, al Oeste de las Sierras Grandes.

Allí se encuentran motivos rupestres pintados en aleros y paredones rocosos con figuras de guanacos y avestruces, felinos y geométricas diversas (Shobinger 1997: 243).

La región central, en las provincias de Córdoba y San Luis, estuvieron pobladas por sociedades indígenas hasta la llegada al territorio de los conquistadores españoles en el siglo XVI. Comechingones y Sanavirones, denominaciones etnográficas de las sociedades aborígenes que habitaban la región a la llegada de los conquistadores (*sensu* Raffino 2005), pueblos sin escritura se volvieron referentes de las naciones autóctonas del momento y las precedentes, de las que se desconoce toda forma de

denominación; solo quedan de ellas restos de su cultura material. La diversidad será su sello expresado en las pinturas rupestres y sus notables diferencias entre los sitios hallados en el área (Raffino 2005: 5-6).

Los sitios arqueológicos ubicados en el territorio provincial, cuentan con numerosas expresiones de arte rupestre en las paredes de sus aleros rocosos. En un trabajo descriptivo de las pinturas rupestres de Córdoba, Berberían y Nielsen (1984) comparan motivos según grupos de semejanzas y diferencias, analizando la bibliografía al respecto junto a trabajos de campo y registro de sitios.

Los autores señalan que, entre quienes trabajaron y registraron sitios con pinturas rupestres y grabados en la provincia de Córdoba, se encuentran (*sensu* Berberían y Nielsen 1984): Leopoldo Lugones, en 1903; José Imbelloni, en 1922; José Frenguelli, en 1927; C. Ricci, en 1928; J. Olsacher, en 1931; Y. Lauri, en 1946; L. Dutari, en 1952; M. Pérez Ares, en 1967. Todos ellos con trabajos en publicaciones periódicas de interés general (Berberían y Nielsen 1984: 17).

Entre los trabajos científicos se encuentran: Hebe Dina Gay, en 1958; M. Vignati, en 1939; G.A.Gardner, en 1925, 1930 y 1931; Alberto Rex González, en 1940, 1963, 1980; Antonio Serrano, en 1945; M.H. Raggio, en 1979; Eduardo Berberían y Axel Nielsen, en 1984; Ana María Rocchietti, 1991, 2003, 2009; Andrea Recalde, 2005; María Laura Gili, 1999, 2001.

Las primeras referencias sobre sitios con arte rupestre en la provincia de Córdoba la dieron Brackebusch, en 1875, y L. Lugones, en 1903, sobre pinturas en Cerro Intihuasi, Departamento de Río Cuarto y en Cerro Colorado, norte de Córdoba (*sensu* Serrano 1945: 124). La obra más importante para Cerro Colorado, fue la publicación de G.A. Gardner

(1931) *Rock paintings of north-west Córdoba*, en Oxford. Allí el autor analiza las pinturas de los sitios de Cerro Colorado según la técnica de ejecución y los estilos de realización de los diseños, procurando avanzar sobre posibles significados de los mismos.

En 1984, una publicación de Berberían y Nielsen (1984) presentaba un mapeo de la distribución geográfica de los sitios con arte rupestre de la provincia. Los sitios trabajados fueron (*sensu* Berberían y Nielsen 1984, 2001): Máscaras, en el departamento Sobremonte; Cerro Puntudo, en el departamento Sobremonte; Cerro Colorado, en el departamento Sobremonte, departamento Tulumba y departamento Río Seco (Aquí los sitios son: Casa del Sol, Veladero, Colorado, Desmonte); La Aguada, departamento Tulumba; La Playa, departamento Minas; Intihuasi, departamento Río Cuarto, Pedanía Achiras; Casa Pintada, departamento Río Cuarto, Pedanía San Bartolomé; La Playa, departamento Punilla; Suana, departamento Tulumba; Copacabana, departamento Ischilín; Cerro San José o Casa de los Negros, departamento San Alberto; La Higuera, al SE de la localidad de Soto; y Agua de la Piona, departamento Cruz del Eje (Berberían y Nielsen 1984: 20-22).

En el caso de Cerro Intihuasi, Córdoba, cabe aclarar que los autores trabajaron con los sitios publicados por Hebe D. Gay, desconociendo la totalidad de sitios con pinturas rupestres de la localidad arqueológica que aquí estudiamos.

Se destacan, para el conjunto del arte rupestre de la provincia, dos grupos: diseños españoles a caballo; escenas de animales en manadas (*sensu* Berberían y Nielsen 1984). Se indica así, un momento histórico y una forma de economía. Las figuras abstractas, redondeadas o circulares

son las más reiteradas y semejantes en todos los sitios. Se marca cierta semejanza en la realización de los motivos abstractos de los sitios La Aguada y Cerro Colorado; así como entre Cerro Colorado e Intihuasi. Intihuasi, por su parte, se aleja del conjunto de los sitios en el dibujo de la figura humana.

Los autores sugieren que las pinturas fueron realizadas entre el 1000 DC y la conquista europea, aproximadamente, por fechados radiocarbónicos en algunos de los sitios presentados y por la referencia a jinetes en las pinturas rupestres de Cerro Colorado. Por otra parte, en la comparación entre los motivos de los distintos sitios se establecen dos grandes grupos con particularidades semejantes:

- Máscaras, Cerro Puntudo, Cerro Colorado, La Aguada, Intihuasi y Casa Pintada: con abundantes signos figurativos naturalistas y figuras humanas con detalles.
- La Playa, La Playa (Punilla), Suana, Copacabana, cerro San José y agua de la Pilona: con fuerte esquematismo en los signos figurativos.

Antonio Serrano, en su obra *Los Comechingones* de 1945, sobre las poblaciones aborígenes de la provincia de Córdoba señalaba la presencia de petroglifos y pictografías en las paredes de cuevas y abrigos rocosos de la serranía. Y definía:

“Se entiende por arte rupestre toda manifestación de carácter artístico, ideológico o no, hecho sobre rocas.” (Serrano, 1945: 122).

Advertía también que en la provincia de Córdoba se encuentran más pictografías que petroglifos y que, en la realización de las pinturas rupestres, se emplearon los colores blanco, negro y rojo:

“El blanco posiblemente a base de kaolín, el negro a base de negro de humo y de bióxido de manganeso y el rojo con tierras ocráceas. Todos estos elementos colorantes se mezclarían con grasas y sin duda se aplicaban con plumas y aun con pequeñas espátulas.” (Serrano, 1945: 123).

Por otra parte, define a las pinturas rupestres que observa como naturalistas y escenográficas, mientras que los petroglifos serían más esquemáticos. En su descripción de los signos indígenas señala la presencia de *figuras humanas*, diferenciadas entre (*sensu* Serrano 1945): *flecheros emplumados*, se los encuentra en Cerro Colorado generalmente integrados en escenas de caza no así de guerra. Son figuras siluetas realizadas en blanco o en negro; *figuras en cadena*, representaciones humanas de frente, en forma de cadena y unidos por las manos, en las escenas no habría evidencia de guerra o batalla, se las ve en Cerro Colorado; *figuras de frente*, son frecuentes en las pinturas rupestres de la provincia de Córdoba, integrando escenas o aisladas junto a signos ideográficos. Serrano determina aquí tres grupos: descriptivas, siluetas, desnaturalizadas (Serrano, 1945: 131-132); *figuras de españoles*, presentes también en el Cerro Colorado, se representaron soldados españoles a caballo, de perfil.

En el caso de las *figuras animales*, Serrano señala que, los más representados son los camélidos, llamas o guanacos. En cuanto a las *figuras circulares*, éstas aparecen con frecuencia en las pinturas rupestres de Córdoba, aisladas o en conjuntos. Se las suele llamar *soles* o *lunas*.

Serrano establece como zonas de arte rupestre en la provincia de Córdoba el área de Cerro Colorado, ubicado en la característica región habitada por población sanavirona (Serrano 1945:137). Las figuras de cazadores emplumados, figuras humanas en cadena y el felino realizado con puntos serían los motivos más representativos allí. Por otro lado, el área noroeste, con figuras humanas frontales, descriptivas y dibujos escalonados. Se lo vincula al arte rupestre de La Rioja y sur de Santiago del Estero.

En las sierras del sur del cordón de Sierras Centrales, Hebe D. Gay fue quien realizó el primer trabajo sobre las pinturas rupestres del Cerro Intihuasi. En una investigación realizada con el auspicio del Museo de Ciencias Naturales de Córdoba, en base a informes otorgados a la autora por Aníbal Montes, Gay hizo su investigación en la Pedanía Achiras, departamento de Río Cuarto (Gay 1958: 4). Allí la autora señala ya la importancia en la región del granito en el paisaje circundante. Trabajó los sitios con arte rupestre dispuestos en la ladera SW del cerro, próximos a la cumbre:

“Tenemos desde allí una vista panorámica de la región limitada por las Sierras Grandes, en sentido opuesto se divisan de Este a Oeste los cerros: Sampacho, Suco, Aspero, Divisadero y Blanco.” (Gay 1958: 4).

En relación al arte rupestre la autora señala que se encuentran en Cerro Intihuasi diferentes motivos posibles de ser agrupados en (*sensu* Gay 1958) *geométricos, diagramas, signos indescifrables, figuras humanas y, las más abundantes, figuras animales*. Entre estas fueron representados guanacos y avestruces con posiciones diversas, parados, saltando, corriendo, con las

alas levantadas. El color empleado en su mayoría fue el blanco, en base a sustancias calcáreas y el rojo.

Sobre la técnica utilizada, los dibujos son naturalistas y rudimentarios, todas ellas siluetas. Al referirse al sitio denominado Casa Pintada, la autora lo describe del siguiente modo:

“...se encuentra un gran friso de cinco metros de largo por un metro de alto aproximadamente; en el medio y en la parte más alta hay un sol (...) podría no serlo, debajo están distribuidos una serie de animales, mas de cien. (...) vemos una fila de guanacos que conservan una casi perfecta horizontalidad, avestruces en hilera y delante de ellas dos cazadores con arco...” (Gay 1958: 8).

Gay se refiere también al color de la roca soporte como elemento incidente en la percepción de las pinturas (*sensu* Gay 1958); de igual modo advierte sobre la natural protección que la disposición de los abrigos rocosos graníticos ofrecen a las pinturas, facilitando su conservación. Finalmente advierte que las figuras humanas son todas representaciones de aborígenes, rudimentarias y sin referencia a vestimenta. Mientras que las figuras animales presentan gran realismo y movimiento (Gay 1958: 8-9).

Desde finales de la década de 1980, Ana María Rocchietti es quien ha realizado el trabajo más exhaustivo de relevamiento, registro y publicación del arte rupestre del Sur de la Sierra de Comechingones (Rocchietti 1988, 1990, 1991, 1999a, 2003, 2009). La autora señala que el ambiente granítico de Comechingones Sur genera dos tipos de geoformas (*sensu* Rocchietti 2009): bochas redondeadas, erosionadas en su interior; y *aleros*, abrigos rocosos con uno o varios ambientes interiores.

El arte rupestre, entendido como una formación arqueológica (*sensu* Rocchietti 2002), es una distribución material de pigmentos sobre una

superficie, de marcas sobre rocas y de determinados soportes que permiten ordenar los datos. En este sentido, algunos criterios posibles para analizar la *región rupestre* (*sensu* Rocchietti 2002) serían:

- *situación gráfica*; combinación de escenografía, escena y textura rupestre.
- *sistema de signos*; representaciones realizadas.
- *organización discursiva*; temas expresados en los dibujos;
- *escala gráfica*; inventario de signos, colores y variaciones en la representación de los signos;
- *escala ambiental*; características del ambiente;
- *escala espacial*; localización de los sitios;
- *escala técnica*; recursos empleados (Rocchietti 2002: 67).

Es una perspectiva según la cual las posibilidades de estudio de los sitios con arte rupestre no se agotan en los paneles gráficos o los signos, sino que se extiende para abarcar también su litología, cubierta vegetal, condiciones de humedad y ventosidad, entorno físico y luminosidad, es decir el *paisaje rupestre*:

“Una región rupestre no sería sino un régimen de imágenes dispersas en un paisaje cuya clave de reconocimiento estaría en las similitudes fundamentales entre los sitios y, también, en la variación “de fondo” entre ellos. Una región rupestre se constituye en la combinación de ambiente ecológico, geomorfológico, de paisaje rupestre (...) por el sistema de expresión y sentido concretado históricamente por una comunidad de lenguaje” (Rocchietti 2002: 68).

Una particularidad de las investigaciones en el área del arte rupestre que propone Rocchietti es la importancia del ambiente en el registro de sitios con arte prehistórico y en el diseño de políticas a ellos vinculadas. Un sitio rupestre (*sensu* Rocchietti 2002), sostiene, es producto de la

relación compleja entre distintas dimensiones (Rocchietti 2003): una *dimensión semiótica*, dada por los signos rupestres; y otra *dimensión no semiótica*, establecida por la geomorfología de las cuevas, aleros, bloques de roca.

Así, características del soporte y emplazamiento definen lo fundamental del sitio. El ambiente es el conjunto de entidades y procesos que actúan sobre los sitios. También inciden las acciones humanas, actuales e históricas, como por ejemplo el uso de la tierra. La autora distingue entre ambiente total y ambiente litológico (*sensu* Rocchietti 2003).

El *ambiente total* está compuesto por los ecosistemas locales, regionales, la demografía, el tipo de economía, la organización social, los derivados del trabajo, la cultura. A su vez, luz, temperatura, agua, salinidad, tipo de suelos, plantas, animales y personas son aquí los componentes básicos, las condiciones ambientales básicas. Ellas permiten, en un proceso de investigación, explorar aspectos relativos al emplazamiento, la roca base, la distribución de especies, niveles de contaminación, transformación de los sitios en el tiempo por actividad socio-económica, por procesos medio ambientales (Rocchietti 2003: 1-2).

Por su parte, el *ambiente litológico* está constituido por roca y minerales, topografía y geoformas típicas. Esto le otorga la especificidad de las rocas, en las formas geométricas, dureza de los soportes, formas de las oquedades, tonalidad, tamaño y formación de las diaclasas, etc.

Luego la autora sugiere como criterios para usar en el vínculo entre sitios rupestres y sus entornos o *vecindades*, físicas o humanas, todo aquello próximo a los sitios como la continuidad entre el sitio rupestre y el ambiente, la invasión del ambiente sobre el sitio (de pastizal, animales,

trabajo rural), la intervención del ambiente, el daño, la protección ambiental (Rocchietti 2003: 3). Sobre las políticas de sitio a implementar señala el estudio del sitio rupestre, el diagnóstico de integridad y el pronóstico de riesgos.

Las Sierras de Comechingones poseen un *paisaje rupestre* (*sensu* Rocchietti 2009) distinguible en tres ámbitos: paisaje serrano, paisaje pedemontano, paisaje de llanura pampeana. Los sitios rupestres se localizan en un ambiente litológico granítico diferenciable por su mineralogía y estructura cristalográfica en Batolito Alpa Corral, Granito Cerro Intihuasi y Granito Los Nogales (Fagiano *et al* 1995).

En este ambiente, se encuentra una particular *arquitectura del sitio rupestre* (*sensu* Rocchietti 2003), definida como:

“...su forma general establecida por la relación entre paredes, techos y pisos, a los espacios delimitados en su interior y al lugar de emplazamiento del arte rupestre.” (Rocchietti 2003:5).

En ella se involucran diferentes aspectos, a saber la interacción de la luz con la roca y con las pinturas rupestres por espacios de sombra, de penumbra, de luz plena, etc.; la iluminación; y la temperatura. Por efectos de la radiación la roca se expande, amplificando las micro-fracturas, incidiendo en el proceso de transformación de sitio. A su vez, la presencia de luz transforma el ambiente rupestre por el crecimiento de la biota vegetal y animal dentro de los aleros y diferencias en la percepción de los diseños rupestres. De este modo, sostiene Rocchietti, luz y arquitectura diseñan escenografías diferentes, particular y general (Rocchietti *et al* 1999a).

La región limitada por la Sierra del Portezuelo, San Luis, y los Cerros Intihuasi y Suco, Córdoba, Rocchietti propone considerarla un *área espacial restringida* (*sensu* Rocchietti 2002), a partir de sus dimensiones geográficas. Para ello estima dos planos de análisis, a saber: propiedades formales y organización discursiva. Para la autora, el estilo de diseño en el arte rupestre de la pedanía determina una *diferencia específica* dada por espacialidad geográfica, temporalidad, código y propiedades visuales.

La autora determino tres *modalidades de estilo* (*sensu* Rocchietti 1991) para la región, con especificidad espacial para el arte rupestre (Rocchietti 1991: 25):

- Cuatro Vientos Achiras
- Suco
- India Muerta

Las principales características de cada una estas *modalidades*, entendidas como agrupamientos por afinidad visual, organizativa y semántica, donde es posible establecer conjuntos (Rocchietti 1990: 134), son:

- Cuatro Vientos Achiras.

Su condición más notable es la presencia de poligonales abiertas y cerradas y signos que representan camélidos, rhéidos, antropomorfos. Por otra parte se destacan las orientaciones ambientales únicas junto a orientaciones retinianas múltiples; varios grupos gestálticos; el uso de planos cóncavos y alabeados y escasa presencia de superposiciones en los diseños realizados. Las escenas son narrativas, de caza o captura y los motivos más representados son las *poligonales de clausura* (*sensu* Rocchietti 1990). Entre los factores de diseño se advierte que el espacio gráfico fue empleado siguiendo un orden en la dirección de los dibujos.

o Suco.

Se trata aquí de un petroglifo con tres orientaciones retinianas dispuestas en una orientación ambiental, donde se usa el espacio en todas sus direcciones. No presenta superposiciones. Las figuras son motivos indiciales: huellas de pies y manos humanos; de camélidos, felinos, puntos en constelación y surcos continuos, poligonales abiertas y cerradas. La autora describe la escena como carente de producción dramática (por oposición a la modalidad Cuatro Vientos-Achiras); las poligonales fueron realizadas como líneas de puntos (Rocchietti 1991: 26). El petroglifo de Cerro Suco es inédito en relación al resto de los sitios con arte rupestre de la región, donde se establecieron como localidades arqueológicas (Rocchietti 1988: 182). La especificidad de su diseño, señala Rocchietti, en relación al resto en la región estaría dada por la ausencia de dramatismo en su composición; en Cerro Intihuasi y en Achiras se dan escenas de caza y de captura.

o India Muerta

Presenta las poligonales cerradas como elementos más destacados. Fueron realizadas en colores rojo oscuro, rojo ladrillo, ocre y blanco. El espacio se uso particularmente; los diseños se disponen en las hornacinas del granito. Muestra muchas superposiciones en un mismo sitio.

El sitio El Ojito, cuyo arte rupestre posee características propias de la Modalidad Cuatro Vientos Achiras (*sensu* Rocchietti 1991). En él se pintaron camélidos en ordenamiento lineal y sucesivo, siguiendo un orden por especies; y una escena figurativa con animales y una poligonal cerrada con división interna. Los dibujos se hicieron en color blanco.

Se encuentra en la localidad de Achiras, en la margen derecha del arroyo frente al balneario de la localidad, a 865 msnm. El sitio se constituye en un ejemplo del complejo *ceramolítico* (*sensu* Austral y Rocchietti 2002), con fechados radio-carbónicos obtenidos en excavación posicional que dan cuenta de una expansión temporal de 3000 años, aunque no pueda establecerse correlación directa entre ellos y los diseños rupestres. Muestra un *área de domesticidad*; en la pedanía hay otros sitios que evidencian *áreas de taller* (*sensu* Rocchietti 1994). Para el análisis del arte rupestre del sitio, Rocchietti organiza la observación siguiendo los protocolos de registro creados para las investigaciones en el área por la autora.

El sitio fue registrado en las cuatro estaciones del año con el objetivo de ver la variación en la observación del diseño entre cada momento del registro según sus condiciones de luz natural; variación diurna; variación estacional; y percepción del observador (Rocchietti 1994: 2-3).

La variabilidad es un factor metodológico clave a tener en cuenta en el registro de arte rupestre por su incidencia en la percepción del diseño (*sensu* Rocchietti 1994). Para Rocchietti (1990) hay distintos momentos y pasos en el estudio del arte rupestre: diseño/ejecución; deterioro por acción de factores ambientales; recuperación arqueológica; divulgación. Y sostiene:

“El arte prehistórico desafía la lógica del espectador (...) porque construye una dialéctica entre lo que se ve, lo que no se ve y lo que se cree ver.” (Rocchietti 1990: 134).

La autora da una serie de propuestas conceptuales para analizar el arte rupestre del Departamento Río Cuarto, en el Sur de la Sierras de

Comechingones. A saber, los diseños son abordados en su totalidad, en el panel completo, no en cuanto integrantes de una serie tipológica y sostiene:

“...el diseño indígena configura un contexto de actualización para un “diseño virtual” más amplio, que es el estilo mismo. Cada pictografía, entonces, funciona en una situación determinada (aquella en que el mundo vivo de la sociedad productora estaba dotada de sentido) y surge por una combinación de unidades visuales (“signo imágenes”) equivalentes a unidades de léxico de un código global” (Rocchietti 1990: 136).

El contexto de la Modalidad de Estilo Cuatro Vientos-Achiras daría como elementos semánticos a considerar la agrupación de camélidos con camélidos como forma de orden del mundo real; la representación de hombres en actitud de caza; felinos irrumpiendo conjuntos de camélidos; y poligonales de clausura.

Los signos, a su vez, pueden separarse en tres formas de significación (*sensu* Rocchietti 1990): *icónicos*, reproducción de hombres y animales; *indiciales*, aquellas que señalan la parte por el todo como sugerencia de la totalidad, por ejemplo las pisadas; *simbólicos*, representaciones indescifrables, por ejemplo las poligonales.

Por otra parte, se los puede caracterizar según su *autonomía*, aquellos diseños que comunican por sí mismos, ejemplo: figuras de hombres, de animales; *funcionalidad*, cuando los diseños se perciben en relación a otros signos, ejemplo: los felinos en escenas de camélidos; *subordinación*, es el caso de los signos que dependen de otros por tamaño, color o bien su ubicación en el espacio gráfico. La representación de los felinos aparece como autónoma y funcional.

En relación al *estilo* la autora sostiene que la afinidad estructural, formal más la organización discursiva permite agrupar los sitios arqueológicos con arte rupestre bajo un mismo código (*sensu* Rocchietti 1991). Además de ello, los sitios de la Pedanía Achiras presentan *especificidad espacial* dada por la distribución geográfica de los mismos que permiten ser agrupados en las tres modalidades mencionadas. Por otra parte, la especificidad temporal se establece a partir de la cercanía de código con sitios de áreas vecinas; y la antigüedad establecida estimativamente según propiedades estructurales y organizativas del discurso sumado a la referencia contextual arqueológica.

En este sentido, siguiendo lo establecido para el *Ceramolítico Piedra del Aguila* (*sensu* Austral 1971, Rocchietti 1988), complejo cazador-recolector de economía ecléctica (Rocchietti 1988: 182), Cuatro Vientos-Achiras presenta una expansión temporal entre la era y el 1200 DC. Rocchietti señala que la referencia estratigráfica está dada aquí con la Gruta Intihuasi, de San Luis, Nivel I (González 1960). A su vez, India Muerta puede asociarse con sitios de Lihuel Calel (*sensu* Rocchietti 1988), en la provincia de La Pampa (Schobinger y Gradín 1989). Mientras que Suco puede conectarse con Río Quinto I, según afinidad de diseño y ubicación geográfica (Consens 1985); así también como con sitios de Patagonia: Laguna del Faldeo Verde, en la provincia de Santa Cruz; Piedra de las Marcas del Cerro Morado de Ñorquín, provincia de Neuquén (Schobinger y Gradín 1989).

Rocchietti discrepa con Berberían y Nielsen en su trabajo de 1985, donde sostienen que las pinturas de Cerro Intihuasi, Departamento Rio Cuarto, son de *tipo realista de silueta* al igual que las de Cerro Colorado,

Máscaras y Cerro Puntudo al norte de la provincia de Córdoba. La autora entiende que son diferentes en la manera de realizar las figuras humanas y sostiene:

“...las de Cerro Intihuasi (...) son esbozos dinámicos pero indeterminados, de perfil y con el signo de la captura en las manos (arco)”. (Rocchietti 1990: 138).

Por otra parte, el diseño de los camélidos en las pinturas rupestres del sur de la Sierras de Comechingones carece del detalle de extremidades, orejas y preñez como ocurre en los sitios del norte de la provincia. Así marca ciertas afinidades de diseño con sitios de Conlara y Arroyo del Barro, en la provincia de San Luis, trabajados por Consens en 1985.

La presencia de motivos rupestres en las paredes de los aleros y bochas graníticas del Cerro Intihuasi y la importancia de éste en cuanto localidad arqueológica de envergadura en el Sur de la Sierra de Comechingones, dan cuenta de la destacada población aborígen en la región.

Nuestra investigación avanza en el registro y análisis de sitios rupestres de Cerro Intihuasi, Pedanía Achiras, Departamento de Rio Cuarto, en el tramo sur de la Sierra de Comechingones, atendiendo, entre otras variables de análisis diseñadas por Rocchietti (1991,2003) para el área, las características geomorfológicas del soporte, los motivos pintados, su variabilidad de percepción por efectos de la roca base y las condiciones ambientales (Gili 1995, 1997a, 1997b, 1997c, 1998, 1999a, 1999b, 2000, 2001, 2002, 2003). Allí encontramos sitios con pinturas rupestres con motivos figurativos y no figurativos. Hemos registrado figuras animales (camélidos, réhidos, felinos), humanas y geométricas; éstas últimas se presentan en forma de poligonales abiertas y cerradas que destacan en el

conjunto general de motivos por cantidad y ejecución, particularizada para cada una de ellas, lo cual significa que no se repiten en formas y modo de diseño; sin embargo, son universales, en tanto casi todos los paneles gráficos las contienen. Los motivos fueron pintados en tonalidades de rojo, ocre, blanco y negro y, solo en dos sitios, raspados.

Finalmente, en nuestro trabajo entendemos que los problemas patrimoniales que presenta la localidad arqueológica Cerro Intihuasi, se inscriben en el ámbito de las discusiones éticas que la práctica arqueológica afronta en las últimas décadas (Gili 2004, 2007). El valor patrimonial cultural y natural de los sitios arqueológicos con arte rupestre en su condición de recursos no renovables, implica cada vez más asumir actitudes éticas por parte de quienes se relacionan a los mismos, es decir entidades públicas, privadas y académicas.

4.1.4. Arqueología de Sierras Centrales

En el límite entre el Pleistoceno y el Holoceno, se inicia el ingreso de grupos humanos al actual territorio provincial en Córdoba siguiendo el curso de los ríos Carcarañá y Tercero, por la llanura. Los valles de estos cursos de agua habrían sido los probables pasos utilizados, según la lógica del menor costo y la mayor oferta de recursos (*sensu* Laguens *et al* 2007). El río Cuarto o Cochancharava, tal vez haya sido otra de las vías utilizadas aunque, según datos geológicos, aun no confluía con los dos anteriores

para el periodo 9000 al 3500 AP. La información arqueológica que ayuda a sostener este planteo se encuentra en sitios ubicados entre los 300 y 700 msnm en el piedemonte oriental de las sierras, en la llanura de Miramar y al pie de las Sierras de Córdoba. Son los sitios trabajados por Ameghino, en 1885; Castellanos, en 1943; Montes, en 1960; Nores y D'Andrea, en 1997 (Laguens *et al* 2007: 122). En ellos hay información arqueológica diversa, con manufacturas ambiguas y asociaciones faunísticas del límite pleistoceno/holoceno; habrían sido sitios de ocupación temporaria y corta.

La tecnología Ayampitín y las puntas lanceoladas a ella asociada de la Gruta Intihuasi, en San Luis, y Pampa de Olaen, en Córdoba, permitió a Alberto Rex González (1960) elaborar un modelo según el cual el área sería parte de un horizonte pan-andino de poblamiento. Con este argumento se sostuvo, durante mucho tiempo, que el poblamiento de la región central en el actual territorio de la República Argentina, se habría dado por vía andina. Estudios recientes (*sensu* Laguens *et al* 2007) señalan que hay elementos para sostener la independencia de desarrollos locales de la tecnología Ayampitín, con alta variación morfológica, diversos contextos de hallazgo y desplazamiento de grupos humanos de cazadores-recolectores y de animales que circulaban siguiendo las cuencas de los ríos de la llanura: Carcarañá, Tercero y Salado, en dirección sureste - noroeste.

El sector central de las sierras de Córdoba está integrado por los valles ubicados en sendos márgenes del cordón de las Sierras Grandes, por lo piedemontes del este (Sierras Chicas) y del oeste (Sierras de Pocho y de Atatuina), (*sensu* Pastor *et al* 2007). El área se destaca también por la presencia de altiplanicies cubiertas de pastizal: Pampa de Achala (2200

msnm), Pampa de San Luis (1900 msnm) y Pampa de Olaén (1100 msnm) (Berberían *et al* 2001).

En los estudios realizados sobre las poblaciones aborígenes que habitaron el territorio de la provincia de Córdoba, se reconocen dos grandes etapas (*sensu* Pastor *et al* 2007). Una de ellas, en las décadas de 1950 y 1960, momentos en que se establecieron los criterios para el esquema básico de la secuencia prehispánica regional. Allí se destacan las investigaciones de Alberto Rex González, en 1949, 1952 y 1960; de Alberto Marcellino, en 1967; Osvaldo Menghin y A.R. González, en 1954 (Pastor *et al* 2007). Con estas publicaciones se logra dar profundidad histórica a la presencia de sociedades indígenas en la región. Se superaba así, el argumento de autores anteriores, el más destacado, Antonio Serrano (1945), que presentaba la etapa agroalfarera en base a fuentes coloniales, con una expansión temporal entre el 500 al 1000 DC. Más tarde, entre 1980 y 1990, se observa un segundo momento en los estudios arqueológicos y etnohistóricos en la región, con trabajos preocupados por el establecimiento de formas de economía, movilidad o tecnología.

Los registros de grupos cazadores recolectores en Sierras Centrales se corresponden con campamentos base localizados en las áreas deprimidas de la región serrana, entre los 900 a 1000 msnm y el sector elevado de las sierras (Menghin y González 1954; Laguens 1999, Laguens *et al* 2006, Berberían *et al* 2001). Mientras que los grupos productores ocuparon tanto los sectores deprimidos como los elevados de las sierras. Aunque se registra la presencia de asentamientos aldeanos por debajo de los 1000 msnm y en las alturas de la serranía se encuentran sitios vinculados a

actividades precisas, por ejemplo la obtención de recursos faunísticos (Roldan et al 2005: 278).

Fechados radiocarbónicos permitieron establecer, para el *Periodo Prehispánico Tardío*, en el cordón central de las Sierras de Córdoba, una expansión temporal entre el 900 y el 1573 DC, y para el periodo inicial de la conquista europea, del 1573 al 1620 DC (*sensu* Pastor et al 2007: 32). La información arqueológica indica cambios notorios en la organización de las comunidades nativas serranas, con introducción de prácticas agrícolas y la generalización en el uso de la cerámica como nuevas actividades. Procesos claramente interrumpidos en el año de la fundación de la ciudad de Córdoba, 1573, por los conquistadores españoles.

La evidencia arqueológica de los sitios del periodo tardío corresponde a *sitios al aire libre*, articulados con cursos de agua y tierras cultivables (*sensu* Berberían et al 2001, Pastor et al 2007). Allí se encontraron útiles líticos, instrumentos de molienda, fragmentos cerámicos, restos de caseríos con muy poca visibilidad de su arquitectura de las denominadas viviendas *semi-subterráneas* o *casas-pozos*, citadas en los estudios de González, en 1943; Grils, en 1951; Serrano, en 1945; Berberían, en 1984; Berberían et al, en 1983 (Pastor et al 2007: 33).

En un trabajo sobre investigaciones realizadas en el sitio Potrero de Garay, Valle de Los Reartes, Provincia de Córdoba (*sensu* Berberían, 1984, Berberían et al 2001), se logró evidenciar con registro arqueológico una entidad sociocultural del periodo tardío además de aportar los datos más claros sobre las *casas-pozo*. Los materiales arqueológicos de Potrero de Garay manifiestan identidad tecnológica y estilística, perceptible en otros sitios del sector central de las Sierras de Córdoba (Berberían 1984, Pastor et

al 2007: 34). Allí se evidencian prácticas de producción, almacenamiento y consumo particulares al periodo prehispánico tardío, así también como formas de enterramiento propias, dentro de las unidades habitacionales.

Los documentos coloniales del inicio del proceso conquistador también dieron cuenta de las viviendas *semi-subterráneas*; así por ejemplo en las Relaciones Anónimas y crónicas de Pedro Cieza de León del Archivo Histórico de Córdoba (Roldan *et al* 2005).

La región fue definida, en términos arqueológicos, como integrante del noroeste argentino (*sensu* Berberían 1984). Así lo señalaron Outes, F., en 1911 y Palavecino, E., en 1948. Alberto Rex González, en 1952, fue el primero en separarla geográfica y culturalmente del noroeste. Los restos culturales más antiguos encontrados en el territorio provincial han sido denominados Paleoindígena o Preagrícola; Florentino Ameghino, en 1885, así lo estableció a partir de dos sitios: Pampa de Olaén, en Córdoba, e Intihuasi, en San Luis. Más tarde, Alberto Rex González, lo señaló con fechado radiocarbónico en 8000 A.P.

En 1940 Aníbal Montes y Alberto Rex González, en Pampa de Olaén, Córdoba, encontraron el sitio Ayampitín con puntas de proyectil lanceoladas. En 1954, A.R. González y Osvaldo Menghin publicaron un trabajo donde establecían distintas cronologías a partir de investigaciones en Ongamira; allí no se hallaron puntas Ayampitín (Berberían 1984: 73). Ongamira demostraba que había sociedades cazadoras, sin agricultura ni alfarería, previas a la conquista europea en Sierras Centrales.

En 1951, Alberto Rex González trabaja en la Gruta de Intihuasi, San Luis, constatando allí varios períodos ocupacionales. Los fechados radiocarbónicos del Nivel IV de Intihuasi dieron 7970 ± 100 y 8068 ± 95 AP

para Ayampitín (*sensu* González 1960: 198) y de 4600 AC, para Ongamira (*sensu* González y Lagiglia 1973). Los trabajos en Ayampitín, Ongamira e Intihuasi permitieron establecer un esquema de desarrollo local para sociedades cazadoras y recolectoras pre-agrícolas (Berberían 1984: 74).

Berberían sostiene que para la etapa agroalfarera, las perspectivas de análisis en Sierras Centrales son más confusas. En el sitio Potrero de Garay, sobre una muestra de restos óseos humanos, se determinó por radiocarbono una antigüedad de 310 ± 75 AP (*sensu* Berberían 1984). Siguiendo fuentes etnohistóricas, se pudo inferir que en Potrero de Garay la base de la economía del poblado era la agricultura junto a la caza y recolección. En excavación arqueológica solo se halló evidencia de azuelas para la roturación del terreno, no así evidencia de restos de cultivo (Berberían 1984: 90-99).

Los estudios etnohistóricos sobre Potrero de Garay, en base a documentos del Archivo Histórico de Córdoba, se corresponden a los inicios del proceso colonizador en la provincia (*sensu* Bixio 1983, 1984). Las fuentes consultadas fueron Relaciones Anónimas y Pedro Cieza de León.

En una síntesis de la arqueología regional para el sur de la Sierra de Comechingones, en el sector comprendido entre Río Cuarto y Chaján, Rocchietti y Austral registraron 130 sitios (*sensu* Austral y Rocchietti 2002, 2004), distribuidos en tres grandes ambientes o unidades geomorfológicas: la Sierra de Comechingones, los valles intermontanos y la pampa hundida. Las principales características del registro arqueológico de sitios bajo alero, sitios al aire libre, sitios con arte rupestre y *arqueología de Frontera* se establecen tres categorías:

- arqueología *ceramolítica* prehispánica;

- arqueología del arte rupestre;
- arqueología de la *Frontera del Sur*.

La denominación *Ceramolítico* fue establecida por Austral (1971) para sitios de La Pampa, luego aplicada en contexto del sur de la Sierra de Comechingones; es la manera de reconocer una formación arqueología regional, con una expansión temporal de 2000 años AP, sobre un paisaje dado en dos unidades: la Sierra de Comechingones y la llanura pampeana (*sensu* Austral y Rocchietti 1995, 2002, 2004):

“...esta formación (*ceramolítico*) puede ser descripta como de yacimientos monocomponentes, con una muy abundante distribución de talla y desechos, un bajo nivel de formatización general de artefactos, predominio de útiles para raspar, baja o nula fracción ósea, nula o baja fracción cerámica (...) presencia de instrumental de molienda y puntas de proyectil con modulo constante (de tamaño pequeño).” (Austral y Rocchietti 2004: 101).

La región fue delimitada en cinco secciones en función del espacio geográfico abarcado. Cada una de ellas posee un importante número de sitios arqueológicos y refieren a accidentes toponímicos reconocidos por los pobladores del lugar:

- Cipión. Es un arroyo que bordea por el norte al Cerro Intihuasi y, en confluencia con el arroyo La Barranquita, forma el Santa Calina;
- India Muerta. Se ubica a 1000 msnm, por el oeste y noroeste de la población de Achiras, hacia la sierra.
- Los Nogales. Antigua posta colonial ubicada en las proximidades de la primera localización del pueblo de Achiras.
- Achiras - Piedra del Águila. Pueblo rural y turístico, muy visitado por los lugareños.

- Suco. Cerro de ortocuarcita rosada que se destaca en un contexto de llanura pampeana.

Entre las evidencias arqueológicas, se diferencian las siguientes categorías (*sensu* Austral y Rocchietti 2004): morteros fijos en fondos de arroyos, talleres líticos a cielo abierto, talleres bajo aleros de roca o en las proximidades, contextos con desechos de talla, núcleos, raspadores con distintos niveles de formatización, pequeños raspadores de ópalo, calcedonia o cuarzo, puntas de proyectil triangulares o apedunculadas de cuarzo o calcedonia, cerámica lisa o con incisiones decorativas, morteros fijos en aleros, manos y fragmentos de manos de moler, lascas y esquirlas de cuarzo en abundante cantidad (Austral y Rocchietti 2004: 101). La secuencia temporal del *ceramolítico* puede establecerse del siguiente modo:

- Entre los inicios de la era cristiana y el 500 DC: *ceramolítico cazador-recolector* en ambiente de monte espinoso;
- Entre el 500 DC y el 1573 DC, año de la fundación de la ciudad de Córdoba: *ceramolítico agricultor u horticultor*, en ambiente de cañadas con pastizal en pequeñas planicies (Austral y Rocchietti 2004: 111).

Los fechados radiocarbónicos obtenidos en excavación posicional (*sensu* Austral y Rocchietti 2002, 2004) testimonian una expansión temporal de 3000 años. Las muestras obtenidas provienen de sitios con arte rupestre, a excepción de Chañar de Tío. Y son los siguientes³:

- LP 1726 El Zaino 2, La Barranquita. Cba. (huesos humanos)

Edad radiocarbónica convencional: 2840 ± 70 años AP.

³ Gentileza de Antonio Austral y Ana María Rocchietti Proyecto Arqueología de Sierra de Comechingones Sur (SECYT, Universidad Nacional de Río Cuarto).

Edad calibrada 1 sigma 2789 - 2958 cal AP

2 sigma 2752 - 3077 cal AP

- LP 280 Piedra del Águila Sitio 8 (huesos indeterminados)

Edad radiocarbónica convencional 1900 ± 100 AP

Sin calibrar

- LP 426 Alero 1 del Abra Chica, Cerro Inti Huasi (carbón vegetal 0,25 a 0,30 m prof. desde sup).

Edad radiocarbónica convencional: 1750 ± 110 años AP.

Edad calibrada 1 sigma 1418 - 1466 cal AP

1492 - 1497 cal AP

1509 - 1725 cal AP

Edad calibrada 2 sigma 1373 - 1835 cal AP

1840 - 1865 cal AP

- LP 304 Chañar de Tío, Achiras, Cba. (epífisis de hueso largo indet.).

Edad radiocarbónica convencional: 1500 ± 120 años AP

Edad calibrada 1 sigma 1268 - 1445 cal AP

1456 - 1516 cal AP

Edad calibrada 2 sigma 1078 - 1573 cal AP

1580 - 1604 cal AP.

- LP 366 Inti Huasi IW5, sondeo 2 (carbón vegetal a 0,40 - 0,50 m de Prof. Desde superficie).

Edad radiocarbónica convencional: 780 ± 100 años AP

Edad calibrada 1 sigma 563 - 602 cal AP

628 - 745 cal AP

Edad calibrada 2 sigma 563 - 818 cal AP

834 - 836 cal AP

865 - 904 cal AP

15 Los fechados fueron realizados en el Laboratorio de Litio y Radiocarbono, LATYR, Universidad Nacional de La Plata.

- LP 1615 Chorro de Borja, Pedanía Achiras, Sierra de Comechingones, Cba. (huesos fragmentados).

Edad radiocarbónica convencional: 570 ± 110 años AP.

Edad calibrada 1 sigma 541 - 674 cal AP

2 sigma 505 - 785 cal AP.

En síntesis, Austral y Rocchietti sostienen que el sur de la provincia de Córdoba ocupa un espacio marginal en el poblamiento indígena prehistórico en relación al Gran Noroeste y la pampa argentina. Los sitios arqueológicos hallados en el ecotono serrano pampeano, entre las localidades de Alpa Corral, por el norte del área, y Chaján, por el sur, dan cuenta del denominado *Ceramolítico Piedra del Águila*, cuyo último tramo corresponde al *ceramolítico* (*sensu* Austral 1971, Austral y Rocchietti 1995). La baja fracción en la serie alfarera y faunística sería un elemento para diferenciar la arqueología del Sur de Comechingones de la arqueología indígena del norte de la provincia de Córdoba.



5. CAPITULO 2. Materiales y Métodos

5.1. Síntesis de los estudios sobre arte rupestre

En Argentina, en los inicios del siglo XX, comienzan a realizarse trabajos de interés científico sobre arte rupestre, con las primeras investigaciones hechas por arqueólogos (Shobinger 1997: 10). Al inicio, en el siglo XIX, los estudios lo consideraban una *curiosidad* (*sensu* Shobinger 1997). Muchos aficionados se dedicaron a su registro en los primeros tiempos.

En 1931, G.A. Gardner publicaba en Oxford la primera gran obra ilustrada sobre el arte rupestre de Cerro Colorado, al norte de la provincia de Córdoba (Gardner 1931). Más tarde, en 1935, Francisco Aparicio publicaba sitios con manos pintadas en negativo localizados al sur de Patagonia. Osvaldo Menghin le daría luego a estas pinturas profundidad histórica con su cronológica (Menghin 1957). Con el quedaba establecida la primer clasificación estilístico cronológica del arte rupestre de Patagonia. Vendrían luego las investigaciones de Carlos Gradín en el sector.

Fueron muy destacados en Argentina los Simposios Internacionales de Arte Rupestre Americano, iniciados en 1966 en el marco del XXXVII Congreso Internacional de Americanistas que se realizara en Mar del

Plata. Estos encuentros le dieron el primer gran impulso a las investigaciones en el área en el marco de la arqueología profesional (Shobinger 1997).

La prevalencia dada durante muchos años en arqueología al establecimiento de cronologías que permitieran elaborar periodizaciones certeras y la construcción de secuencias arqueológicas (especialmente a partir de la posibilidad de emplear para ello métodos de datación absoluta sobre la década de 1950) contribuyó al descredito del arte rupestre como fuente valida de información arqueológica. Sin embargo, con la aplicación de nuevas tecnologías de procesamiento y registro (digitalización de imágenes y soportes computarizados de almacenamiento), mas los nuevos métodos de datación absoluta aplicables a pigmentos, el estudio de las pinturas rupestres adquirió mayor relevancia en el marco de proyectos arqueológicos.

El concepto de estilo aplicado al registro arqueológico y en él, al arte rupestre, también sufrió modificaciones. Según Florencia Kusch (2000), en análisis para estudios ceramológicos aplicados a la cultura La Aguada, en los últimos años se ha vuelto, más activo y menos descriptivo (Kusch 2000: 95). En la actualidad se lo analiza como parte un marco ideológico, productor de identidades, con un rol dinámico en el intercambio de información y en los procesos de cambio de la sociedad productora. Por otra parte, si bien es muy complejo llegar al significado que los objetos o manifestaciones culturales tenían para sus productores a partir del registro arqueológico, si se puede llegar a establecer aproximaciones analizando los contextos de uso.

En términos arqueológicos el estilo establece una posición clasificatoria para reconstruir el orden en el que fueron realizados los bienes culturales (*sensu* Rocchietti 1991). Las modificaciones observables son indicadores de cambios históricos:

“Si se desplaza el centro del enfoque desde los motivos y desde las propiedades formales a la organización discursiva de los diseños, se podría sugerir que los cambios se instalan en las unidades que hemos denominado núcleos sémicos. Los motivos, asociaciones de motivos o las normativas de código no hacen sino darles un carácter distinguible a su visibilidad. Si hay cambios en ellos, entonces, representan transgresiones a la normativa de código constituyendo una forma de resolver la dialéctica entre su peso institucional y la elección subjetiva (...) síntomas del cambio estilístico” (Rocchietti 1991: 27).

Para Mario Consens (1985, 1991) en sus publicaciones sobre sitios con arte rupestre de San Luis, el arte indígena debe ser abordado como parte de un sistema ideológico-simbólico, producto de la socialización del grupo que lo originó. Su variabilidad, impide el planteamiento de un método de análisis uniforme. Diferencia entre *función*, como la norma que dictamina el *deber ser de algo* y el *uso*, como la aplicación y el acto en sí que puede o no coincidir con la función. El trabajo del arqueólogo es rescatar el uso de los elementos depositados en el sitio más que sus funciones, éstas permanecen en el nivel de lo abstracto.

El símbolo muestra ideología a partir de una persona y su técnica (*sensu* Consens 1991). El signo solo actúa dentro de un sistema. Se expresa por sí mismo, por lo concreto realizado y por lo que activa en quien lo observa. Las representaciones dan cuenta también del nivel de conocimiento y la información de su ejecutor, el cual contribuye a la variación en la realización de los mismos. Estas variaciones se pueden confundir con componentes de estilo cuando en realidad no lo son. Solo responden a

procesos cognitivos específicos y diferentes. Por todo ello, las formas de producción del arte rupestre se derivan en dos aspectos: lo ideológico-simbólico y la jerarquización de los elementos entre ellos y en sí mismos.

El autor aborda el arte rupestre a partir de la observación de diferentes elementos (Consens 1991: 34): fuentes de materia prima, minerales usados; manera de aplicarlos: directo, biológico -digital, palmar-, indirecto -pincel; forma de realizar el grabado, pintura o incisión; distribución en la superficie: espacios, selección, yuxtaposición, sobre posición, re-uso de diseños; morfología; cronología, fechado sobre pintura o por asociación temática, contextual.

Su método plantea el abordaje estilístico de las pinturas rupestres y sus variaciones. El signo no es transparente, es un fragmento de la realidad, una construcción de su ejecutor. El estilo es una manera de mostrar una determinada *convención socio-cultural*. Sin embargo, ella no revela el espacio normativo que la representación ocupa en el sistema que la originó, por lo que solo se puede observar su *uso*, el signo en sí mismo.

Para referirse al análisis del arte rupestre de Antofagasta de la Sierra, en la puna meridional de Argentina, Aschero (2006) plantea una serie de conceptos operativos para dar cuenta de la dinámica de las sociedades allí actuantes y así diferencia entre *modalidades estilísticas*, *grupos estilísticos* y *estilo* (*sensu* Aschero 2006). En la *modalidad* se encontrarían los patrones de representación, temas, espacios y soportes usados, en ellas pueden convivir distintos estilos. En la *modalidad* quedaría expresada la variabilidad estilística potencialmente desplegada en una región. El *estilo* es lo particular traducido en una forma de producir, compartir, reiterar temas y formas de producción en el espacio y el tiempo. Aquello factible

de ser compartido por la totalidad social tanto como por una parte de la sociedad. Sus componentes mantienen coherencia en cánones, patrones de representación, rasgos y elementos constitutivos. En el grupo estilístico se reconoce la temporalidad, la transmisión de códigos sin mayores cambios (Aschero 2006: 109-110).

Además, en términos de su estudio en el área de la arqueología se incorpora la mirada antropológica, es decir sobre la diversidad y sus propiedades contextuales. Al ser un vestigio arqueológico, resto de cultura material producto de la actividad humana en tiempos pasados, tiene el añadido de aportar un tipo de información diferenciada en el marco del registro arqueológico:

“Los diseños gráficos muestran con imágenes la forma de ver el mundo de (...) las sociedades extintas y se acercan más que ningún otro vestigio arqueológico al sistema de ideas de quienes lo produjeron.” (Hernández Llosas 2009:1).

En una síntesis publicada en 1985 sobre el *Arte Rupestre de América del Sur*, Consens señala que se puede diferenciar la variedad de estilos y su dispersión geográfica para Sudamérica, haciendo una diferenciación de propuestas de estilos-unidades de síntesis por país. Para Argentina menciona los trabajos de los siguientes investigadores:

- Osvaldo Menghín, en 1957 para Patagonia, determino siete estilos sustentados en la morfología y asociación de diseños.
- Ana María Lorandi, en 1966 en el Noroeste, referencio cuatro estilos adoptando una tipología analizada estadísticamente.
- Alberto Rex González, en 1977, le introdujo el análisis arqueológico de elementos culturales.

- Carlos Gradín, en 1979 para Patagonia, estableció cinco grupos estilísticos con base de excavación arqueológica. Luego habló de cuatro *tendencias estilísticas* (Gradín 1968, 1979, 1988).
- Carlos Aschero, en 1985 para Noroeste, propuso las superposiciones, morfología, asociación espacial y la discriminación de conjuntos tonales para analizar el arte rupestre.

Estos autores consideran que *medio ambiente, asentamiento y subsistencia* son formas de sub-sistemas que explican la diferencia de diseños entre los sitios (*sensu* Consens 1985).

- Eduardo Berberían y A. Nielsen, en 1985 para Sierras Centrales, Córdoba, analizan la tipología relacionando a la excavación arqueológica el aporte de las divisiones lingüísticas.
- Mario Consens, en 1985 para San Luis, se refiere a cuatro estilos de pinturas y cinco grabados. Emplea el análisis probabilístico evaluando tipos, ubicación geográfica, color, técnicas, relaciones contextuales en cada panel, tamaño del diseño, superposiciones y correlación arqueológica.

Juan Shobinger destaca el carácter mágico religioso del arte rupestre y entiende que está vinculado al shamanismo, a prácticas iniciáticas (*sensu* Shobinger 1997) y destaca la importancia que ha adquirido en cuanto patrimonio cultural de la humanidad, como fuente para el conocimiento del hombre prehistórico. Cazadores y agricultores prehistóricos dejaron un repertorio de diseños rupestres muy importante en América. En los últimos años adquirieron un espacio destacado en cuanto patrimonio histórico-cultural con un alto nivel de fragilidad que pone a los sitios con arte rupestre en permanente estado de riesgo (Shobinger 1997).

En los últimos años se realizaron importantes obras de compilación de trabajos nacionales. Así, en 1991, se publicó *El arte rupestre en la arqueología contemporánea* (Podestá et al 1991); luego, en el 2000, *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina* (Podestá et al 2000) y, finalmente, en el 2006, *Tramas en la Piedra* (Fiore et al 2006). Todas ellas en base a trabajos de investigación, sobre arte rupestre, presentados en congresos y jornadas de interés científico.

En estudios sobre el arte paleolítico europeo de finales del siglo XIX, 1880, se formulan las primeras impresiones en las que se advierten referencias a condiciones medioambientales, de abundancia de alimentos y, en consecuencia, de largos periodos ociosos. Lartet y Christy hablaban por entonces *del arte por el arte* al referirse al arte mobiliario paleolítico (*sensu* Ucko y Rosenfeld 1967). Así entendido, el arte fue visto en términos decorativos, despojados de funciones simbólicas o sociales, bajo un criterio teórico evolucionista unilineal. En 1906, Carthailac y Breuil publicaron un texto donde abordaban las formas de preparación y uso del color ocre para el arte parietal y mobiliario. Reinach, en 1903, con influencias del por entonces nuevo conocimiento etnográfico, sostenía que el arte paleolítico evidenciaba creencias en la eficacia de la magia (Ucko y Rosenfeld 1967: 117-124). Y mencionaba los dos aspectos claves de la magia simpática: la caza y la fertilidad.

Más tarde Breuil, en 1961, sostuvo que las figuras animales representadas eran aquellas que integraban la dieta de los cazadores-recolectores paleolíticos (*sensu* Ucko y Rosenfeld 1967), pintaron a sus presas para lograr mejores resultados en la cacería, para evitar sus ataques o bien para apropiarse de sus habilidades predadoras. Junto a ellas se

representaban también elementos de cacería. A Breuil pertenece también una de las primeras secuencias estilísticas para el arte rupestre paleolítico según la cronología de superposiciones, la secuencia en las técnicas, el paso de lo simple a lo complejo en los diseños, la mirada sobre la morfología de los motivos, la composición estilística (Ucko y Rosenfeld 1967: 129-131). En este esquema se destacan aspectos relacionados al uso de las manifestaciones rupestres pero también a su materialidad.

Luego el totemismo aparece como otra de las teorías aplicadas a la lectura del arte rupestre. Tomando información etnográfica se concluyó en la elaboración de afirmaciones socio-simbólicas acerca de las utilidades del arte rupestre. Esas primeras perspectivas que abordaban el *arte por el arte*, la *magia simpática* y el *totemismo* tuvieron un trasfondo etnocéntrico y evolucionista (Ucko y Rosenfeld 1967). Se sostuvieron hasta la década de 1960 cuando Leroi Gourhan señaló que se trataba de convenciones estilísticas y que las figuras animales hembras en realidad eran representaciones de figuras animales machos (Groenen 2000: 14). Por otra parte, los restos óseos hallados en el sedimento de las cuevas indicaban que no se correspondían con las especies representadas en las escenas, lo cual desestimó la idea de la magia aplicada en las representaciones rupestres.

Leroi Gourhan (1965) y Laming-Emperaire (1962) le darían en la década de 1960 un nuevo giro a los estudios sobre el arte rupestre. Con influencias de análisis semióticos y estructuralistas sostuvieron que la mente humana opera según oposiciones binarias en referencia a la lingüística de Saussure (1984) y el enfoque antropológico de Levi-Strauss (1968). Ellos sostuvieron que los motivos presentan oposiciones y asociaciones según su ubicación

en el espacio grafico y en la topografía del sitio. De este modo, el arte rupestre tendría una función social consistente en expresar y simbolizar mitos estructurados en asociaciones duales. El arte rupestre estaba codificado por los motivos realizados, por su ubicación topográfica y sus asociaciones inter-motivos.

El arte rupestre debía ser leído a partir de asociaciones significativas de símbolos que, en combinación con otros símbolos y con las particularidades del soporte adquirirían sentido específico (Fiore y Podestá 2006: 14-15). El arqueólogo realizaba, así, una lectura sintáctica del arte rupestre más que simbólica.

Actualmente el arte rupestre es visto como resultado de una larga cadena operativa (*sensu* Groenen 2000). Los últimos enfoques, además de tener en cuenta la interpretación mágico-religiosa, le añadieron nuevas perspectivas metodológicas, a saber el uso del espacio grafico, las características del soporte, distribución de los motivos, análisis simbólicos y estudios sobre las influencias del chamanismo en su realización (Groenen 2000: 13-15). Así entendido, el arte rupestre ha pasado a ser una expresión más en el registro arqueológico de una realidad activa y productiva.

Al referirse al arte rupestre del paleolítico europeo, Jean Clottes (2003) plantea la posibilidad del shamanismo en su realización. En 1996, en la obra publicada junto a Lewis-Williams, *Le chamanes de la prèhistoire. Transe et magie dans les Grottes orneès*, los autores señalaban la importancia de los estados alterados de conciencia (Clottes *et al* 2001) en la producción del arte rupestre de cazadores recolectores. Vigilia, cansancio, sueños,

patologías, efectos alucinógenos, etc., serian aspectos a considerar entre los contextos de su ejecución.

En los estudios sobre practicas shamánicas (*sensu* Clottes 2003), se reconocen como factores constitutivos la creencia en la coexistencia de varios mundos interactuando en forma paralela o en distintos niveles; también, que solo algunas personas son las capacitadas para acceder a *otros mundos*; en ellos, el shaman se identifica con espíritus favorables del mundo natural; y, finalmente, que es una práctica propia de grupos cazadores recolectores.

Lorblanchet *et al* (1990) realizaron análisis enfocando aspectos relacionados a las técnicas de producción del arte rupestre, los pigmentos empleados y los soportes elegidos añadiendo con esto una perspectiva diferente de investigación en relación a lo observado hasta entonces. Actualmente el arte paleolítico es visto con mayor complejidad. Ya no solo se observan rastros en una superficie rocosa (Groenen 2000: 11). Ahora se integran en los estudios los relieves naturales, las representaciones, las escenas y sus componentes –figuras animales, humanas, motivos no figurativos, salientes rocosos, concavidades del soporte-. Se observa el detalle de las figuras animales, dibujadas en actitud, comportamiento, estacionalidad, animación, estados de alerta, nerviosismo, movimientos. Un ejemplo de ello es el trabajo de 1994, de J. Clottes, M. Garner y G. Maury en el Ariège *Bisons magdalèniens des cavernes ariègeoises* (Clottes *et al* 1994), donde realizan una minuciosa descripción de los estados de alerta presentados en las pinturas de los bisontes paleolíticos.

El enfoque histórico cultural norteamericano genero una mirada pasiva del arte rupestre y la cultura material. En efecto, el arte rupestre fue visto

como resultado estilístico de normas compartidas, rastreables geográficamente al igual que sus pueblos productores (*sensu* Fiore y Podestá 2006). El objetivo era definir periodos y áreas culturales inferidas a partir del entrecruzamiento entre estilo, cultura y pueblo.

Con la arqueología procesual se incorporarían enfoques neoevolucionistas y adaptativos sobre la cultura vista ahora como *sistema extrasomático de adaptación al medio ambiente*. Fueron los trabajos de Binford (1962), Shiffer (1972), Renfrew (1973), Flannery (1975). Serían las visiones sistémicas y adaptacionistas que veían en el sistema cultural, subsistemas específicos de tecnología, subsistencia, asentamiento, etc. El arte rupestre sería aquí periférico al esquema planteado por no contribuir claramente en el proceso de adaptación del grupo a su medio ambiente.

Sin embargo algunos autores reconocieron al arte rupestre como medio de intercambio de información para la adaptación. Fue el caso de Conkey (1980). El arte rupestre se volvía regulador del movimiento de las poblaciones en el espacio, en distintos territorios, como forma de establecimiento de redes de intercambio en grandes espacios Gamble (1982) y Conkey (1980).

Con el enfoque procesual se establecían los estudios de escala regional, por fuera de los sitios, procurando establecer dinámicas de producción y uso de los sitios con arte rupestre. Aunque se continuó con la categoría de *estilo* en la perspectiva normativista histórico-cultural (*sensu* Fiore y Podestá 2006). También se prestó atención al concepto de *variabilidad* y sus implicancias en la lectura de las diferencias observables en la cultura material que podrían ser respuesta a diferencias funcionales más que culturales.

En su aplicación a los estudios del arte rupestre se trataría de analizar recurrencias de motivos y temas entre los sitios y la variación en sus contenidos. Sin embargo el enfoque procesual no hizo espacio al estudio del arte rupestre en su preocupación por analizar recursos, producción, mantenimiento, re-uso de artefactos (Fiore y Podesta 2006: 17).

Respecto al arte rupestre de Taira, en el norte de Chile, Berenger en 1995, expresaba la necesidad de plantear análisis interdisciplinarios y multidimensionales, donde se incorporaran a los estudios arqueológicos los semióticos. Frente al *método positivista analítico* (*sensu* Berenger 1995) empleado por la arqueología sobre la década de 1960, restringido a la descripción, establecimiento de cronologías y distribución estilística del arte rupestre, proponía aplicar el *método sintético* procurando abarcar la mayor cantidad de aspectos que permitan análisis holísticos, interdisciplinarios, multidimensionales e integrales (Berenger 1995: 9-10).

El autor señalaba por entonces la importancia del empleo de la semiótica en el estudio del arte rupestre, en su perspectiva sintáctica y semántica, procurando establecer vínculos entre signo y significado; no-semiótica, en asuntos cronológicos y espaciales; y la integración de aspectos naturales de la localidad rupestre. Y distinguía tres dimensiones de la semiótica aplicable al arte rupestre: la *sintáctica*, es decir los signos, sus combinaciones y aspectos formales; la *semántica* y en ella los significados de las imágenes visuales; la *pragmática* o el vínculo funcional entre los productores del arte rupestre y los signos realizados.

La perspectiva postprocesual propuso un enfoque de la cultura a partir de lo simbólico y representacional. Autores como Hodder (1982, 1985), Shanks y Tilley (1987) se encuentran aquí. El arte rupestre es analizado en

términos de construcción simbólica de la realidad con diferentes usos e interpretaciones (*sensu* Tilley 1991). Preocupados por los análisis ideológicos y simbólicos de la cultura material y, en ella, del pasado, emplearon la hermenéutica en la interpretación de la cultura material. Se destaca la amplia influencia que el presente del investigador tiene en sus lecturas sobre el pasado. Esto derivó en discusiones sobre las responsabilidades profesionales y derivaciones éticas del trabajo arqueológico.

Actualmente es muy importante en las investigaciones específicas la preocupación metodológica, junto a la urgencia que impone el relevamiento de sitios que, por su condición de preservación y perdurabilidad futura, requieren registro inmediato. Los estudios del arte rupestre se volvieron más complejos.

En los últimos tiempos se actualizaron en la discusión criterios éticos acerca de los dilemas que generan la práctica arqueológica (Gili 2004, 2007) y la gestión de los bienes culturales que ella estudia. En el marco de las críticas a la arqueología procesual (Earle y Preucel 1987, Fowler 1984, Ferguson 1984), adquirieron relevancia las discusiones acerca de los dilemas éticos que embargan la práctica arqueológica y la gestión de los recursos culturales, el manejo de las relaciones entre arqueólogos y grupos aborígenes especialmente en los países de las áreas periféricas como, así también, los *usos y abusos* de la arqueología, en función de las necesidades y valores de la sociedad contemporánea.



5.2. Posibilidades de interpretación del arte rupestre

En arqueología el concepto de estilo ha sido observado en dos perspectivas. Una entiende que expresa un rol activo del individuo ejecutor en su sociedad; mientras que otra línea de análisis lo referencia según una mirada pasiva de su significado (*sensu* Earle 1990). Es decir, mientras para unos es reflejo de una tradición pasiva, aprendida por socialización e implícita en la costumbre, para otros es un medio activo de comunicación por el cual los individuos y grupos sociales establecen relaciones y asociaciones.

En los últimos años, las discusiones sobre estilo han seguido las conceptualizaciones presentadas en trabajos de Conkey y Hastorf (1990), Lantaigne (1990) y Bahn y Lorblanchet (1994). En *The uses of style in archaeology* editado por Margaret Conkey y Christine Hastorf (1990), en la Universidad de Cambridge, las autoras proponen revisar el concepto de estilo frente a la perspectiva histórico-culturalista heredada del siglo XX.

La visión histórica cultural lo utilizaba como herramienta para establecer límites temporales y espaciales entre las culturas arqueológicas (*sensu* Conkey y Hastorf 1990). Sin embargo, desde mediados de la década de 1980, se entiende que el estilo está ligado al contexto cultural, este es su marco de referencia. Por ello es diverso, múltiple, huidizo; compuesto por

ideas, intenciones y percepciones, es polisémico y ambivalente. Sin embargo, la discusión estuvo centrada en definir si el estilo expresa *variación formal o comunicación* de ideas (Conkey y Hastorf 1990: 1-2).

Con el advenimiento de la *nueva arqueología*, a mediados de la década de 1960, se formuló una definición de estilo en términos de medición de distribuciones espaciales y temporales; era una herramienta analítica del arqueólogo para delimitar unidades sociales. Avanzada la década de 1970, el concepto comenzaría a ser entendido como expresión de la variación formal y comunicación para el intercambio de información, la formulación de límites entre grupos sociales diversos. Era la lectura de Lewis Binford y la *nueva arqueología* procurando aislar variables que permitieran analizar la cultura material. La perspectiva de los '70, desarrolló una noción de estilo en términos de función, de su variación formal y de los procesos de intercambio de información otorgándole un rol activo.

Siempre fue interés de la arqueología identificar similitudes, diferencias, homogeneidad, heterogeneidad en la cultura material y sus producciones (*sensu* Conkey 1990). En el desarrollo del marco teórico histórico-culturalista, vigente en la primera mitad del siglo XX, el estilo ocupó un lugar central, como sostuvimos con anterioridad. Con él se buscaba establecer similitudes puestas al servicio de la cronología. En la década de 1960 con la *nueva arqueología*, el estilo dejó de definirse según tipologías, para avanzar hacia el establecimiento de *analogías* por sobre la anterior búsqueda de *homologías*. Así se lo empleó en el establecimiento de inferencias *análogas*, ya no *homólogas* sobre la cultura material (Conkey 1990: 6), procurando ver la variación en el registro arqueológico. El estilo fue entendido también como aquello que opera *por detrás* del pensamiento,

de las entidades históricas específicas. En este sentido, Margaret Conkey reflexiona sobre el empleo que, en la actualidad, se realiza del concepto en relación a las recientes visiones interpretativas y se pregunta qué hay detrás de las representaciones: el autor? su realidad? la historia? la estructura? la religión? la imaginación?

Luego el concepto de estilo se vinculo a la idea de adaptación sintética de la cultura, con influencias de la perspectiva evolutiva en el sentido de Leslie White, esto es *cultura como sistema adaptativo* (*sensu* Conkey y Hastorf 1990:7).

A partir de 1980, con la difusión de los estudios estructuralistas y simbólico-contextuales especialmente representados en la obra *La arqueología Post-procesual* (1985) de Ian Hodder, surge una perspectiva crítica y autoreflexiva. Hodder advirtió que el estilo refiere la mirada del individuo acerca de una manera general de hacer las cosas (Conkey y Hastorf 1990: 3). Entiende que el registro arqueológico, puede ser analizado como un texto factible de ser leído a partir de la observación de los elementos en contexto. En efecto, es tarea de la arqueología desentramar el contexto, entre objetos y estratos, que permitan interpretar, *leer* el significado de la cultura material (*sensu* Hodder 1988). Al mismo tiempo advierte que hay aspectos de la cultura irreductibles. La cultura se constituye significativamente (*sensu* Hodder 1988: 17) y es el conocimiento abarcativo del contexto de un objeto la manera de otorgarle voz; su contexto nos ofrece las claves del significado. De esta manera:

“La interpretación del significado se ve restringida por la interpretación del contexto” (Hodder 1988: 17).

Hodder señala además que la cultura material es producida por alguien para alguien o algo. Es activa en su relación con la sociedad originaria. La cultura material es un elemento activo dentro de las prácticas sociales; y el estilo puede ser analizado a partir del contexto. Así, objetos y producción cultural son resultado de una serie de procesos mentales y manuales que estructuran lo histórico social (Conkey 1990: 12).

Con Hodder la arqueología se inclino hacia la interpretación del registro arqueológico, sus componentes simbólicos, estructurales, sistemas de producción. En su trabajo de 1990 *Style as historical quality*, Ian Hodder detalla aspectos relacionados al estilo y sostiene que, en su variabilidad y multiplicidad, presenta contradicciones en su interior; es decir que el estilo puede ser internamente contradictorio. Los estilos duraderos son ambiguos y multivariantes, abarcando significados contradictorios. Siempre hay una distancia entre la referencia y aquello que se quiere referir, el significado. Es propio del concepto su ambigüedad y multiplicidad de significados.

En este sentido, el estilo solo es posible a partir del establecimiento de sus contextos sociales. Y para ello distingue dos aspectos: aquello que el *estilo no es*. Y aquello que el *estilo es* (*sensu* Hodder 1990). Así sostiene que, aunque el estilo tiene varias funciones sociales, no consiste en ellas; el estilo no es la sumatoria de atributos culturales; no consiste en un juego de reglas para la acción; no es la suma de atributos similares y estructurales; no es producto de una elección entre distintos *equivalentes funcionales o isocréticos* (*sensu* Hodder 1990).

Por el contrario, el estilo es una manera de hacer actividades, de pensar, sentir y de ser; sabiendo que todo tiene una función y todo se hace de

alguna manera, lo cual conduce a pensar el vínculo entre lo universal y lo particular; el estilo es una propiedad correlativa, interpretativa de los fenómenos; es la referencia que, en un evento individual, hay de una manera compartida de hacer las cosas; el estilo existe en relación a otros eventos, es el modelo que los arqueólogos hacen a partir de un hecho particular, creando similitudes y diferencias (*sensu* Hodder 1990: 46). Estas repeticiones y contrastes le dan existencia.

Toda interpretación depende del contexto del intérprete; su ambigüedad es producto de la distancia temporal de los hechos analizados. Una multiplicidad de significados subyace en la naturaleza misma de las cosas. El estilo es la referencia que en un hecho individual hay de una perspectiva general. Por ello, ya en la producción hay interpretación. El evento particular es el mismo una interpretación de su contexto de referencia (Hodder 1990: 48). Así entendido, el estilo implica ver las relaciones sociales que lo contienen. Esta rodeado por vínculos sociales orientados a la creación de ideología y significados de acuerdo a criterios establecidos. Finalmente para el autor el estilo posee tres componentes:

- 1- *Contenido*, una manera de hacer el objeto o motivo.
- 2- *Interpretación*, de similitudes y diferencias.
- 3- *Poder*, en el reconocimiento de sus funciones sociales.

Con Hosler la cultura material comenzaría a ser entendida como un sistema simbólico cuyo significado se comunica a través de aspectos culturales específicos tales como formas, texturas, colores, sonidos, etc. (Conkey 1990: 13). De esta manera la probabilidad que se seleccionaran ciertos atributos y se usaran es relativa a los contextos específicos y a la

historia del uso y fabricación de objetos en cada comunidad. Ciertamente es que, advierte Margaret Conkey, después de la obra de Pierre Bourdieu de 1977 sobre la teoría práctica, la cultura material y sus objetos o representaciones, son vistas como producciones u actos simbólicos.

En este sentido, Conkey propone abordar la cultura como mecanismo de acceso a los fenómenos sociales más que a los grupos o la entidad social. Observa la cultura material como un elemento activo, constituido por la práctica social donde el estilo evidencia el contexto de realización de los fenómenos socio-culturales en un marco procesual.

James Sackett (1990) en *Style and ethnicity in archaeology: the case for isochrestism* analiza el vínculo entre estilo y etnicidad e introduce la idea del *isocrestismo* (*sensu* Sackett 1990). Esta noción indica que hay opciones igualmente viables para alcanzar un mismo fin, para un mismo uso en la elaboración de la cultura material. Frente a esto, Sackett se pregunta en qué consiste la variación formal del estilo. Para ello explora en los estudios arqueológicos y etnográficos el vínculo entre estilo, etnicidad y cultura material. El estilo puede expresarse de diferentes maneras. Hay un dualismo entre actores y acciones, grupos y tareas, etnicidad y actividad (Sackett 1990: 33-35). La variación *isocrética* permite reconocer el estilo, las múltiples maneras de hacer, las diferentes opciones para llegar al mismo objeto o motivo.

En el marco de la arqueología cognitiva, el conocimiento perceptivo es también presentado como criterio de estudio en tanto, sostiene Maurice Lantaigne, puede revelar aspectos de la cultura ideológica del grupo productor del arte rupestre, captando de esta manera, estructuras subyacentes del sistema simbólico-ideológico, de la función social y el

significado del simbolismo y la relación individuo-proceso ideológico cultural (Lanteigne 1990: 51-53). Las representaciones rupestres simbolizan un registro histórico de la cultura que lo produjo, incluye códigos y la ideología propia de su tiempo y espacio. Es producto de la interacción entre la estructura cultural colectiva y el individuo, quien siempre opera dentro de un marco colectivo. Los motivos plasman recuerdos colectivos en imágenes. En esto se involucra lo ideológico, como una manifestación multidimensional de la cultura.

La arqueología cognitiva es producto del giro hacia el interpretativismo y la hermenéutica que algunos trabajos arqueológicos hicieron en el marco de la crítica a la arqueología procesual de la década de 1980 (*sensu* Renfrew 1995). Interesados por explorar el desarrollo de las habilidades cognitivas en la construcción y uso de símbolos en las primeras manifestaciones de cultura, muchos trabajos tomaron la perspectiva simbólica y cognitiva. En este sentido, Colin Renfrew (1995) expresa que un análisis detallado del uso de los símbolos, permite inferir aspectos distintos del desarrollo cognitivo, por ejemplo el *plan inicial*; la planificación del tiempo en que se realiza la obra; el conocimiento de unidades de medición; los vínculos sociales dado que, el uso del símbolo, regula y estructura conocimientos de transmisión interpersonal; el uso del símbolo como factor de comunicación con otras realidades (prácticas chamánicas, por ejemplo); la posibilidad de representar algún aspecto de la realidad (Renfrew 1995: 5-6).

Ahora bien, al plantear análisis simbólicos cabe recordar a los fundadores de la semiótica. La semiología es el área que estudia los signos, su fundador fue Ferdinand de Saussure, ampliamente reconocido fuera de

su especialidad por la obra *Curso de lingüística general*, de 1976, una recopilación de sus cursos dictados en la Universidad de Ginebra entre 1907 y 1911 (Lechte 1997: 192). La semiótica, más preocupada por la función lógica de los signos entendidos como vehículos del pensamiento, se relaciona a Charles Sanders Peirce y su *Obra lógico-semiótica* (1987). Para Saussure, los signos pueden ser vistos como integrantes de la vida social, dentro de un sistema discursivo. Sería posible definir en qué consisten los signos y que leyes los gobiernan, cual es su función social. Jakobson (1988) diría que la *función del signo es comunicar* ideas a través de mensajes. Y en esta tarea se ven involucrados el objeto, la cosa en sí de la que se habla; los signos, un medio de comunicación; y, finalmente, un receptor o destinatario (Alcina Franch 1998: 238).

Entendidas las pinturas rupestres como signos ¿qué quisieron comunicar? la captura de ciertos animales? la magia por fertilidad? el dominio del espacio? el dominio de la fauna? que excluyen de la comunicación? niños, mujeres, plantas/mundo vegetal?. Jose Alcina Franch sostiene:

“...el papel del arte como un sistema de signos, más o menos codificados y socializados, mediante los cuales la sociedad recibe informaciones con valor referencial (...) pero que, a la vez, siendo ellos mismos el mensaje transmiten conceptos no-lógicos, por ejemplo, símbolos religiosos u otros” (Alcina Franch 1998: 239).

El *código* que todo signo utiliza en su expresión es un *acuerdo* entre quienes usan el signo, que reconocen en él un vínculo entre significado y significante. Los códigos artísticos se caracterizan por su polisemia, son polisémicos por oposición al lenguaje científico o monosémico. Es decir, en

el cada significado tiene más de un significante. Y un significante, a su vez, puede remitir a varios significados:

“...es precisamente la elección de una u otra vía expresiva la que resulta significativa. En realidad el estilo se puede concebir como la capacidad para elegir dentro de una línea coherente la formulación de diferentes mensajes. La consecuencia de ello sería el hecho de que se pueda llegar a hablar de un código estilístico, incluso de carácter individual, en el que determinados significantes son elegidos sistemáticamente por un artista (o varios) (...): la elección (...) determina el estilo” (Alcina Franch 1998: 241).

Toda configuración social es significativa y las significaciones se construyen socialmente. El conjunto sistemático de relaciones es el discurso y este es quien otorga sentido a los objetos y sujetos como agentes sociales. Por ello su análisis obliga a pensar en sus elementos constitutivos, a saber la *semántica*, el significado de las palabras; la *sintaxis*, el orden de las palabras y sus consecuencias en el significado; y la *pragmática*, el modo en que el signo se usa en diferentes contextos. Todo objeto discursivo se construye en el contexto de una acción. El uso de un término es una acto en sí mismo, por ello es pragmático.

La dimensión significativa de lo social encuentra su facticidad en lo cultural. Las significaciones se construyen, poseen historicidad y se enmarcan siempre una determinada realidad. De esta manera, cada presente histórico retoma antiguas significaciones y las re-significa en nuevos usos. Las acciones sociales individuales hacen visibles formas sociales de significación. Y de esta manera se muestran como *horizontes culturales*.

La cultura en cuanto concepto semiótico es esa trama de significación (*sensu* Geertz 2005) cuyo análisis deriva en una ciencia interpretativa en

busca de significados. Clifford Geertz en su obra *La interpretación de las culturas*, de 1973, sostenía al respecto:

“Lo que busco es la explicación interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie.” (Geertz 2005: 20).

Mediante la *descripción densa*, termino de Gilbert Ryle, se procura captar y dar cuenta del sentido oculto en las expresiones culturales. Para Geertz la cultura, al igual que su significación, es pública, consiste en estructuras de significación socialmente establecidas (*sensu* Geertz 2005). En ella, la conducta humana es siempre simbólica, es acción simbólica y así, significa algo para alguien. Sus medios: la voz, el color, las líneas, el sonido. Por ello, la interpretación antropológica que de ella se haga, no es exactamente la interpretación que los propios actores sociales hacen sobre su cultura. Ella se construye sobre un sistema de análisis científico según algunas características: es interpretativa, su objeto es el discurso social, procura captar *lo dicho* y sus aspectos perdurables, es *microscópica* (Geertz 2005: 32).

Así, el objetivo del enfoque semiótico de la cultura es ayudarnos a acceder al mundo conceptual de las sociedades estudiadas. En la *descripción densa*, interpretativa, no se trata de generalizar a partir de hechos particulares sino de generalizar dentro de estos. Los aspectos morales de la cultura, esos elementos siempre bajo evaluación, se resumen en la idea del *ethos*. Por su parte, los aspectos vinculados a la existencia se encierran en la expresión cosmovisión o visión del mundo:

“El *ethos* de un pueblo es el tono, el carácter y la calidad de su vida, su estilo moral y estético (...); se trata de la actitud subyacente que un pueblo tiene ante sí mismo y ante el mundo que la vida refleja. Su cosmovisión es su retrato de la manera en que las cosas son en su pura efectividad; en su concepción de la

naturaleza, de la persona, de la sociedad. La cosmovisión contiene las ideas más generales de orden de ese pueblo.” (Geertz 2005: 118).

En ese sentido, los símbolos (cruz, serpiente emplumada, círculos concéntricos, vulvas, etc.) son experimentados por quienes los reciben, tienen un impacto y una resonancia en ellos. Una especie de síntesis de lo que se sabe, de lo que se conoce sobre el mundo y su modo de ser y, particularmente, sobre como los individuos debieran ser mientras están en el mundo:

“Los símbolos sagrados refieren pues una ontología y una cosmología, a una estética y a una moral...” (Geertz 2005: 119).

Es sabido que los símbolos considerados sagrados varían mucho de sociedad en sociedad: ritos iniciáticos, shamánicos, sacrificios humanos, ceremonias de sanación, festividades son algunas de las múltiples formas en que los pueblos sintetizan lo que se sabe sobre el mundo y la vida.

En un trabajo de 1990, *The archaeological significance of the results of pigment analysis in Quercy caves*, Michel Lorblanchet daba cuenta del inicio de la *era post estilística*. Con ello quería referirse a los cambios operados en los estudios de arte rupestre por la aplicación de técnicas de análisis de pigmentos y datación directa, que dificultarían en adelante el establecimiento de cronologías al estilo tradicional, esto es, siguiendo motivos y en base a impresiones sobre el arte rupestre (Lorblanchet 1990). Más tarde, Bahn y Lorblanchet (1994) dirían que no se trata de la desaparición del *estilo* a la usanza tradicional sino de la utilización de nuevos datos para ordenar y nombrar el registro arqueológico:

“Dos periodos muy diferentes o dos lugares ampliamente separados pueden producir estilos muy similares; un solo estilo puede abarcar un tiempo muy largo y un área muy grande, mientras que un solo periodo puede también producir estilos muy diferentes...” (Bahn y Lorblanchet 1994: 24).

A su vez, el estilo puede estar relacionado con el contexto, sea este sagrado o secular, o bien puede expresar significado y función más que diferenciar realizadores y períodos. Se trataría, por consiguiente, de una transición en los estudios estilísticos empleados para describir, fechar y comparar motivos de arte rupestre, a una etapa en la que los estilos así entendidos ya no son indicadores cronológicos sino de una variedad importante de factores.

En este sentido, el investigador australiano Robert Bednarik, señala que la distribución y los cambios en estilos de arte rupestre en el tiempo, no necesariamente se producen u obedecen a factores económicos, medioambientales, culturales, sociales o religiosos; la supuesta continuidad estilística no es indicador de continuidad cultural; las definiciones de estilo en arqueología son ambivalentes; la estadística, en cuanto principal herramienta para el análisis arqueológico del arte rupestre, otorga datos relevantes solamente para describir el estado actual del arte, lo cual no es sinónimo del estado originario del mismo; en su gran parte, el arte rupestre se ha perdido, lo que vemos en la actualidad es un remante del original al cual desconocemos:

“No podemos conocer cuales características cuantificables de la muestra que sobrevive son determinadas culturalmente, y cuales están determinadas por otros factores como la localización, el tipo de soporte rocoso u otras circunstancias relacionadas con el medio ambiente” (Bednarik 2002: 8).

Por ello y dado que no existen dos motivos iguales, todos los motivos están dotados de múltiples características. Es el observador actual quien decide a partir de medidas, aspectos formales o cualitativos, vínculos entre motivo y sitio o entre distintos motivos, topografía del sitio, geomorfología, cubierta vegetal, humedad del sitio, paisaje circundante, contexto espacial, contexto sintáctico, entre otros (Bednarik 1991, 2002). Todos ellos parámetros del investigador acerca del arte rupestre estudiado, no así de sus ejecutores.

La experiencia etnográfica de Gerardo Reichel Dolmatoff, en 1978, entre los indios Tukano, al sur este de Colombia, en la Amazonia, da cuenta de la diversidad posible en la interpretación del arte rupestre (Alcina Franch 1998: 30). Allí es frecuente el uso de alucinógenos. El antropólogo demostró los contrastes entre la lectura científica del pensamiento occidental y ciertos fenómenos de la realidad social del pasado estudiados por arqueólogos y antropólogos. Para lo cual realizó la experiencia de la ingestión del *yajé*, alucinógeno de la región, con el objetivo de profundizar en la interpretación del significado de los mismos y su relación con las visiones que provoca y el empleo de estas en el arte decorativo de la región.

En contextos shamánicos, los sitios con arte rupestre serían entradas al mundo de los espíritus (*sensu* Clottes 2003). Esta es la razón por la cual muchas pinturas geométricas parecieran salir del interior de las rocas, usando sus concavidades o grietas para su realización. También la superposición de figuras geométricas reforzaría la idea del poder que ellas encerraban para sus productores. Jean Clottes (2003) sostiene que, en sociedades cazadoras recolectoras paleolíticas, la realización de figuras

geométricas y de animales se imponen numéricamente por sobre las humanas. Las poligonales serían universales en su realización.

Para Emanuel Anati (2009), en su trabajo sobre prácticas de arte rupestre en grupos aborígenes australianos actuales que aun conservan un modo de vida cazador recolector, señala la importancia del arte como forma de escritura y acto mágico (*sensu* Anati 2009). Con él transmiten acontecimientos de otros tiempos y así reviven el mito, volviéndolo memoria. En ese contexto, todo adquiere un sentido: hombres, espíritus, rocas, ríos, plantas, formas de la naturaleza, hasta el viento y las nubes. El hombre y su ambiente se integran en una unidad, comparten las mismas reglas entre la realidad y el imaginario (*sensu* Anati 2009). El arte rupestre sintetiza la capacidad creativa e imaginativa del pensamiento, la tradición y el modo de vida de grupos cazadores recolectores.

El arte rupestre evidencia una epistemología, una manera de ver la realidad y el mundo por fuera de la tradición occidental (*sensu* Rocchietti 2009). En este sentido evidencia su forma de ver a los *vivientes* en las representaciones de figuras humanas, animales, signos indiciales y de expresar el simbolismo mágico, religioso, shamánico, con las figuras abstractas.

Diferentes son las maneras de nombrar a los sitios con arte rupestre y sus motivos: grupos estilísticos, unidades estilísticas, modalidades estilísticas, etc. Rocchietti (2009) advierte que el estilo, en el marco de la *era post-estilística* (Bahn y Lorblanchet 1994), es una herramienta de análisis que sigue tres preguntas: ¿qué se ve? ¿cómo se organiza lo que se ve? ¿por qué se ve lo que se ve, que causas lo originaron?. En la pregunta acerca de *lo que se ve*, se abarcan escenas, texturas y escenografía. Es decir, lo

motivos realizados; la roca soporte y sus condiciones geomorfológicas; las geoformas del sitio y su contexto (Rocchietti 2009: 12). El vínculo establecido entre los motivos responde a la pregunta por el *cómo se organizan*. Mientras que las técnicas de dibujo empleadas, pintado o raspado, darían cuenta del *porque se ve lo que se ve*.

En su trabajo *Arqueología del arte. Lo imaginario y lo real en el arte rupestre*, de 2009, Rocchietti examina el fenómeno rupestre como problema arqueológico y plantea analizarlo en términos de la confrontación entre lo real y lo imaginario (*sensu* Rocchietti 2009). Rocchietti entiende que el arte rupestre es una formación simbólica que expresa conocimiento sobre los pasos ceremoniales o lúdicos empleados en su realización; implicó creencia en su eficacia mágica y conceptos sobre el universo. Es una práctica que revela el pensamiento de sus ejecutores y de su vida social; un tipo de evidencia arqueológica que da cuenta de distintos estados de la persona: el sueño, la vigilia, estados alterados, la cotidianidad. Por ello debe ser estudiado en términos de la *arbitrariedad* que expresa. Sus signos no se agotan en la taxonomía. Tridígitos, huellas de puma, *soles*, víboras, triple cruz, genitales femeninos y masculinos son algunos ejemplos de signos representados en todas las culturas, por lo tanto dotados de universalidad. Pero también hay signos cuya ejecución se distancia tanto de lo *real* que se incorporan al plano de lo anárquico, fantasioso o *sin sentido* (*sensu* Rocchietti 2009: 3-8). Por ello se pueden diferenciar entre signos que expresan el sentido, lo *viviente* (figuras animales y figuras humanas) y signos que expresan el sin sentido, lo anárquico (figuras indeterminadas).



5.3. Inventario y registro de sitios rupestres de Cerro Intihuasi

Las investigaciones arqueológicas sobre pinturas rupestres se han visto modificadas, en las últimas décadas, por el impacto en ellas de nuevas técnicas de registro y documentación y nuevos modelos de análisis. Digitalización de imágenes, mediciones geográficas satelitales, sistemas de información digital y de posicionamiento global, favorecen el registro y la visualización de mayor cantidad de datos sobre el documento rupestre.

Las nuevas técnicas de documentación requieren, a su vez, de equipos especializados e investigaciones a largo plazo en la revisión de antiguos esquemas de interpretación (Strecker y Kunne 2003). El enfoque *posestilístico* significó el paso de los análisis estilísticos hacia los estudios interpretativos. Ellos permiten el reconocimiento de diferentes formas de realización de las pinturas rupestres, así como de diferentes estilos en un mismo diseño o área rupestre. Por esto se trata, cada vez más, de reconocer contextos de realización en la caracterización del arte rupestre analizado.

A su vez, actualmente se priorizan procedimientos de registro no invasivos, como lo fueron las practicas del tizado y remarcado perimetral de motivos para su mejor visualización. Por el contrario, se procuran formas de registro que no afecten la preservación de las pinturas rupestres.

A continuación presentaremos el inventario de sitios registrados en la localidad arqueológica Cerro Intihuasi, ubicada a 780 msnm, 33° LS y 64° LW, en el sur de la sierra de Comechingones, en el sector sur de Sierras Centrales, Pedanía Achiras, Provincia de Córdoba.

Su destacada concentración de sitios con arte rupestre ha despertado interés desde finales del siglo XIX y a lo largo del XX en diferentes oportunidades, siendo esta la primera vez que se realiza un registro y análisis exhaustivo de los mismos en su totalidad (Figura 1).

Los sitios que trabajamos, entendidos como *documentos rupestres* (*sensu* Rocchietti 2003), se encuentran en aleros y bochas graníticas erosionadas en su interior, con arte rupestre en sus paredes, techos y pisos. Fueron realizadas con las técnicas de la pintura y el raspado, este solo en dos sitios, en una gama cromática que involucra el blanco, amarillo-ocre, rojo y negro. Los motivos se corresponden a figuras geométricas, animales, humanas y signos *indiciales*.

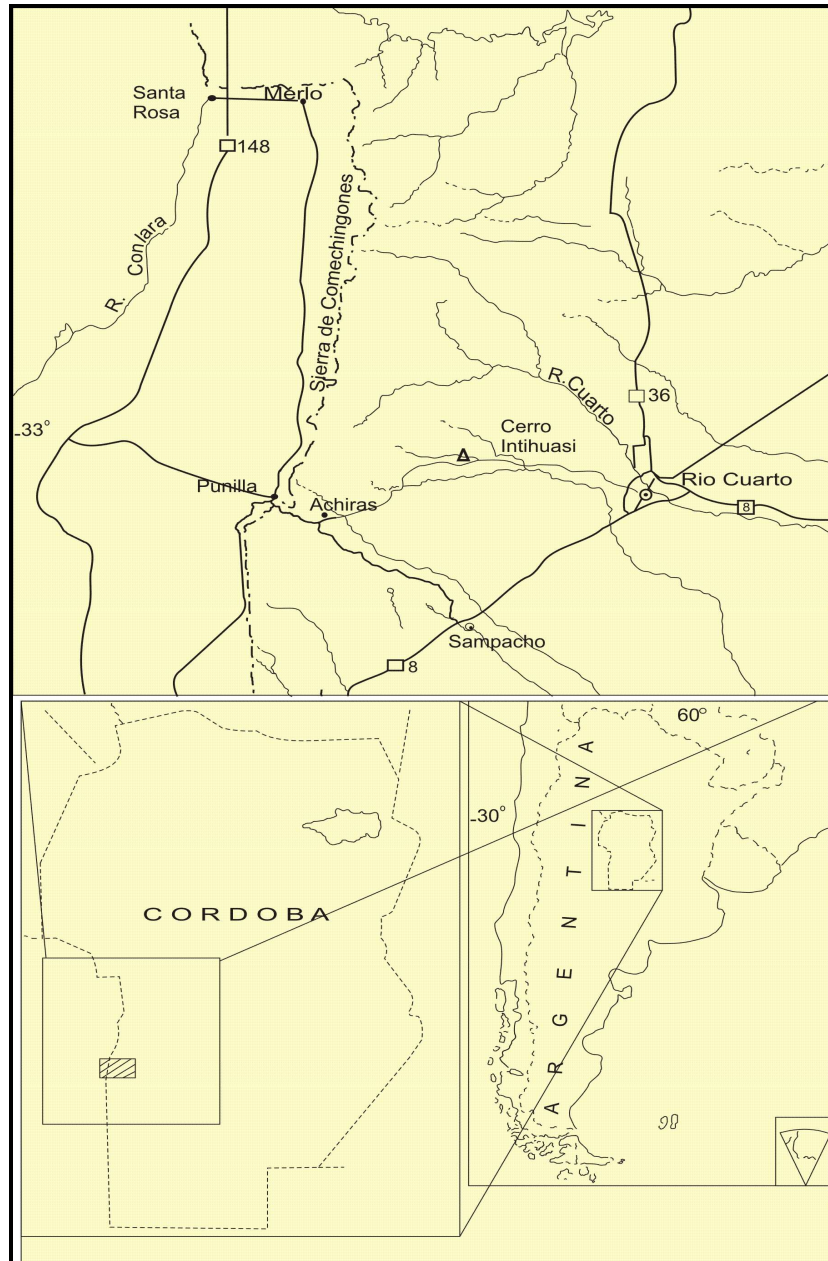


Figura 1. Ubicación del Cerro Intihuasi en relación a la provincia de Córdoba y en la República Argentina (Feliu 1994). Modificado por María Laura Gili.

Se accede al cerro desde la ruta provincial N° 30, que une la ciudad de Río Cuarto con la localidad de Achiras, y por el camino rural que conduce al Campo Los Cerros, propiedad de una familia riocuartense. Uno de sus miembros, lleva adelante un emprendimiento turístico privado, con visitas guiadas al cerro. En el no participa la universidad ni el equipo de investigación de arqueología⁴.

Los potreros ubicados sobre el ingreso al campo por la tranquera del este, están dispuestos para agricultura industrial, sembrados con maíz y soja. Potreros vecinos son utilizados para el pastoreo de ganado bovino. En general, en los meses de primavera y verano, la vegetación se ve reverdecida y en floración. El potrero ubicado delante de la casa/puesto, al pie del cerro, se encuentra trabajado y con evidencia de siembra directa. El monte nativo que rodea y cubre el cerro, se presenta reverdecido con arbustos (duraznillo, poleo) y arboles (talas, espinillos) muy crecidos en época veraniega.

En época de sequía prolongada o incendios (entre los meses de julio y noviembre), su cubierta vegetal disminuye. En la casa puesto situada al pie del cerro se observan tareas de mejoramiento y construcción de unidades habitacionales nuevas, por ejemplo sanitarios de uso público y un asador. Frente a ella, hacia el este, se visualiza la cara Norte de la cumbre del cerro (Figura 2).

⁴ Rocchietti, A.M. y Y. Martini. 1994. *Proyecto Conformación de un área ecológico cultural protegida en Cerro Intihuasi*. Universidad Nacional de Río Cuarto. Río Cuarto.



Figura 2. Vista Norte, desde la casa-puesto de acceso al Cerro Intihuasi.

El ascenso en dirección al Sur Oeste, donde se encuentra el conjunto de sitios con motivos rupestres de la Casa Pintada, se realiza actualmente por un camino diferente al empleado con anterioridad. El acceso inicial era por el Norte o Abra Grande (Figura 3), siguiendo un sendero marcado y mantenido con el pastizal corto, cuando el Museo Histórico Regional de Río Cuarto, con la dirección de la Licenciada Yoli Martini, realizaba visitas guiadas al cerro, en convenio interinstitucional entre la Municipalidad de Achiras y la Universidad Nacional de Río Cuarto. En la actualidad, el pastizal alto y los espinillos impiden reconocer el sendero y acceder por allí. Por ello, el ascenso más conveniente se realiza por el borde Norte del Abra Chica, entre pastizales y grandes explanadas de granito.



Figura 3. Sendero de acceso por el Abra Grande a los sitios Intihuasi 1 a 5. Visitas guiadas del Museo Regional de Río Cuarto, 1997.

El emplazamiento del sitio Casa Pintada, próximo a la cumbre del cerro y sobre la ladera Oeste, está oculto por el pastizal y aparece poco visible desde el Sur y la explanada/afloramiento granítico que se extiende delante de la abertura del alero, a partir de 10 ms aproximadamente. El conjunto de sitios sigue una orientación general Norte - Sur. Se encuentran ubicados al Oeste del Abra Grande, en la sección Sur del cerro (Figura 4). El cerro en conjunto abre al Norte; allí presenta su frente más amplio. La denominación de los sitios fue puesta por el proyecto de investigación a sugerencia del Sr. José Luis Godoy, lugareño que asistió al proyecto, según los topónimos del lugar. A su vez, se realizó una sistematización del Cerro en dos abras convergentes hacia el sur de las laderas. A partir de allí, se la

emplea en los informes de los proyectos de investigación dirigidos por Austral y Rocchietti.



Figura 4. Vista general desde Abra Grande, sitios Intihuasi 1 a 4.

Además del conjunto Casa Pintada (Intihuasi 1, Intihuasi 2, Intihuasi 3, Intihuasi 4 e Intihuasi 5), en el Abra Grande, diferenciamos tres sectores mas con sitios aglutinados en el cerro, a saber: los sitios del Abra Chica (Alero 1 del Abra Chica y Alero 2 del Abra Chica), de la ladera Este (Alero Mayor, Alero de las Marcas, Alero de los Ñandúes y Alero de la Máscara) y de la ladera Norte (Alero del Norte y Alero de la Coral).

El estado general de conservación es muy bueno, no se observan evidencias de transito en el cerro ni en las inmediaciones de los sitios, la vegetación crecida (pastizal alto, espinillos, talas y duraznillos altos), que en muchos sitios cierran la entrada a los mismos, ayudan en la preservación de los paneles gráficos y en la condiciones ambientales que le

son favorables en su conservación. Como bien lo advirtiera Hebe D. Gay en sus registros de la década de 1950.

Para realizar el análisis de los sitios rupestres nos valemos del *Protocolo de registro de arte rupestre de la Pedanía Achiras*, herramienta metodológica elaborada por Ana María Rocchietti siguiendo una serie de elementos a observar en sitios con arte rupestre de la Sierra de Comechingones (Ver Anexo). A continuación presentamos la aplicación del protocolo de registro de arte rupestre en sitios de Cerro Intihuasi, siguiendo registros en campo.

5.3.1. Sitio Alero Intihuasi 1

El sitio Alero Intihuasi 1⁵ se encuentra próximo a la cumbre del Cerro Intihuasi. Se accede al mismo por el Abra Grande. Es el primero del conjunto de cinco aleros con motivos rupestres en sus paredes. Fue estudiado por Bolle entre 1992 y 1993, observando problemas de percolación y líneas de chorreo en la roca. Fue también registrado y publicado por Rocchietti (1990).

El alero Intihuasi 1 mira al Norte, mientras Intihuasi 2, Intihuasi 3 e Intihuasi 4 lo hacen al Este. Se destaca la escasa visibilidad del conjunto cubierto por pastizal tanto desde el Abra Grande como desde el Abra Chica. Si bien por el acceso norte o Abra Grande los aleros Intihuasi 1 a 4

⁵ Su registro se realizó en horas de la mañana, de 9:00 a 12:00 hs, en primavera. Registradores María Elena Cagnolo, María Laura Gili.

se observan mejor. El conjunto de sitios sigue una orientación general Norte - Sur (Figura 5). Se encuentran ubicados al Oeste del Abra Grande, en la sección Sur del cerro. El cerro en conjunto abre al Norte; allí presenta su frente más amplio.



Figura 5. Sitio Intihuasi 1. 1: 0,10 mt.

El sitio es el primero de cinco aleros con representaciones rupestres donde se encuentra la Casa Pintada. Forma parte de una estructura granítica sin matriz sedimentaria que apoya sobre una explanada. Con un soporte granítico en tonalidades rosado-ocre a grisáceo.

Presenta dos Orientaciones Ambientales. En la OA 1, un panel gráfico, con una orientación retiniana dispuesta en el cuadrante inferior del plano de relevamiento, a todo lo largo. El alero mira al Noreste, su principal motivo, el denominado *cáliz*, se desplaza en la misma

dirección, desde la base hacia la visera (Figura 6). El mismo está integrado por un diseño en rojo *laberíntico* (*sensu* Rocchietti, 1990) y varios en blanco (Figura 7). Estos últimos están próximos en el espacio gráfico pero aislados unos de otros, no parecen desarrollar una escena. En general, los signos se desarrollan en el sector Este de la pared-techo del alero.



Figura 6. Intihuasi 1. Detalle de motivo rupestre *cáliz*. OA1. OR1. 1: 0, 10 mt.

Vistos en términos de su forma perimetral, los diseños pueden diferenciarse en: un conjunto de poligonales cerradas quebradas en rojo (*cáliz*), una poligonal blanca quebrada; una poligonal blanca cerrada; un punteado en blanco; una poligonal blanca cerrada rectangular; un camélido blanco con marcadas extremidades (Ver Anexo. Cuadro de motivos).



Figura 7. Intihuasi 1. Panel gráfico. OA1. OR 2. 1: 0, 10 mt.

En la OA 2 se encuentra representado en pintura blanca, una figura animal, camélido, unida por un cordel a una figura humana. La oquedad en que se encuentra está ubicada en la pared Este del alero y mira en la misma dirección. Según la época del año y la altura de los pastizales en el ese sector, la vista del diseño puede pasar desapercibida.

En cuanto a los aspectos de transformación de sitio se observa con claridad áreas de clorotización. Una marcada línea de chorreo lo cruza de arriba hacia abajo en su totalidad, afectando el cuadrante derecho de panel grafico, en cuyo límite roza uno de los motivos.

Las formaciones arcillosas crecen en la línea de chorreo. A pesar de la envergadura de la línea de humedad su efecto sobre los motivos no los alteró. La visibilidad de las pinturas es muy buena. Hay un panel de abejas sobre la pared, próximo a la visera. El daño antrópico más notable del sitio son graffiti raspados que no afectan directamente las pinturas y tizados en rojo sobre algunas partes del diseño más importante.

Cuando las condiciones ambientales presentan humedad relativa ambiente alta (90%) por precipitaciones, los motivos se vuelven más nítidos, se pueden registrar sin inconvenientes de visibilidad.

El alero recibe plena iluminación en las primeras horas de la mañana. Su considerable apertura (180°) expone las pinturas al viento, agua y luz permanentemente, lo cual le resta humedad y disminuye los efectos de la línea de chorreo sobre la pared. No hay árboles ni arbustos inmediatamente delante del alero, si en las proximidades del sitio, frente al resto de los aleros que constituyen el conjunto en general, solo pastizal.

La humedad se conserva en la línea de techo-piso del alero, por lo que

allí crece biota reducida a helechos y pastizal. No posee matriz sedimentaria, dado que apoya sobre una explanada granítica.

Las condiciones generales de su vegetación al momento del registro, en otoño, se presenta en rebrote y más densa que en la observación de invierno, con espinillos florecidos, pastizal y helechos creciendo en las diaclasas y línea de división piso-techo.

La escenografía del sitio se corresponde al paisaje del Granito Intihuasi, con monte de espinillos, denso en verano y otoño; escaso en invierno-primavera, especialmente en los años de prolongada sequía. El sitio encuentra su límite en el final de la explanada e inicio del pastizal con arbustos del Abra Grande. Se ubica en los 33°03' LS. 064°51' L W. Registro en planos de planta (Figura 8)⁶, vista en volumen (Figura 9), fotografía digital y reproducción en escala (Figura 10 y 11).

⁶ Registro de Flavio Ribero, del Laboratorio de Arqueología y Etnohistoria de la Universidad Nacional de Rio Cuarto.

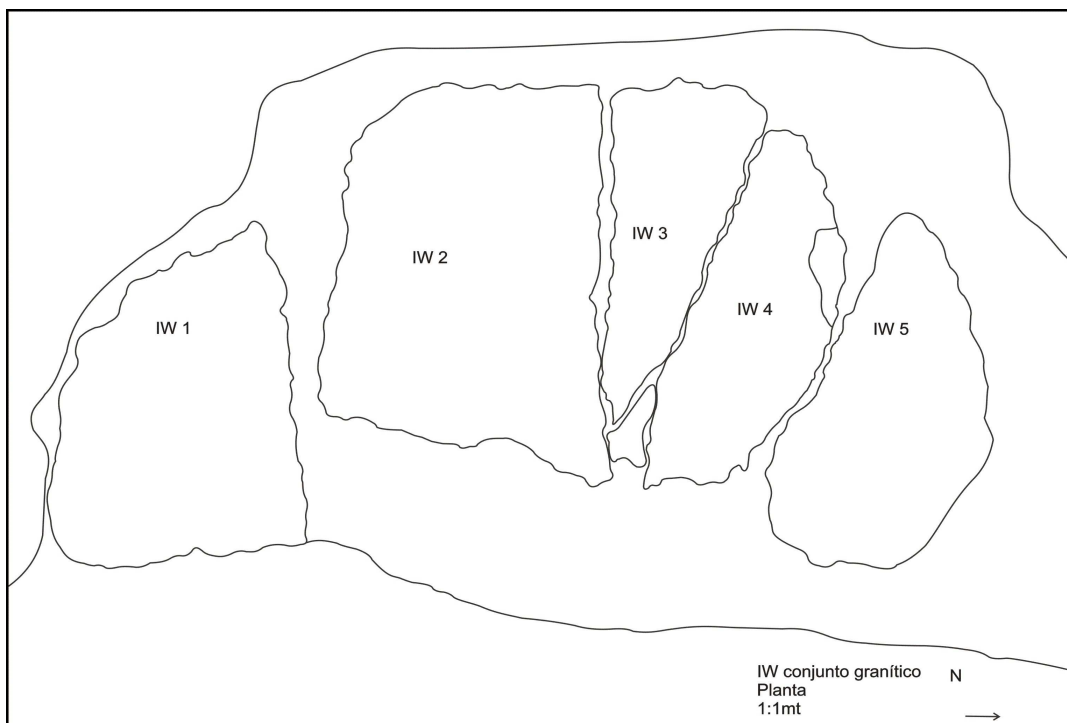


Figura 8. Conjunto Intihuasi 1, 2, 3, 4. Vista en planta.

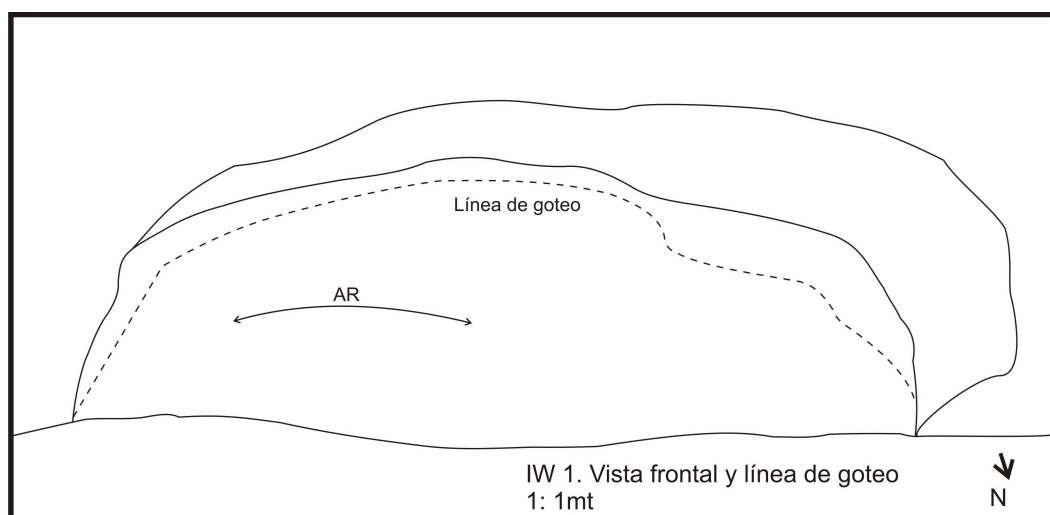


Figura 9. Sitio Alero Intihuasi 1. Vista Este y línea de goteo.

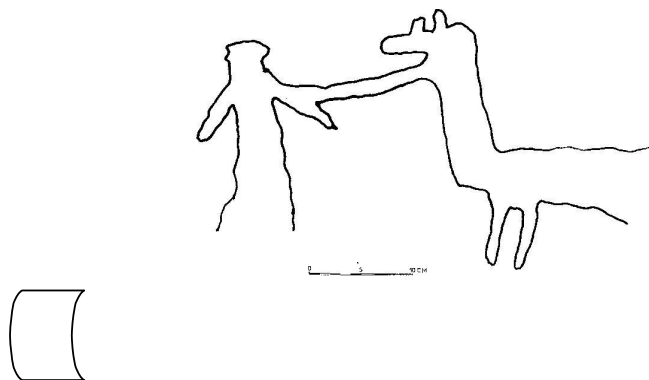


Figura 10. Alero Intihuasi 1. OA 2 - OR1. 1: 0,10 mt.

Figura 11. Alero Intihuasi 1, diseño gráfico, OA 1. 1: 0,10 mt.

5.3.2. Sitio Alero Intihuasi 2

El sitio Intihuasi 2⁷ es un alero granítico ubicado en una estructura mayor que contiene también a Intihuasi 3, entre Intihuasi 1 e Intihuasi 4. El alero abre al Este, sobre el Abra Grande (Figura 12). Con una apertura de 10 ms aproximadamente, no presenta matriz sedimentaria y se accede al mismo por el abra Norte.

Con una Orientación Ambiental y una Orientación Retiniana, situada en la base y al centro de la pared-techo del alero. El panel gráfico en la OR 1 es una pintura en color blanco (Ver Anexo. Cuadro de motivos): un camélido, una poligonal circular con puntas y una poligonal en líneas paralelas, dispuestas próximas a la base del techo del alero (Figura 13).

El estado de visibilidad es regular por efectos de la clorotización del soporte granítico sobre las pinturas. No se registran superposiciones de motivos. Tampoco se registran daños antrópicos, solo permanece visible un graffiti histórico realizado en las proximidades del diseño sin afectarlo directamente.

Las pinturas fueron realizadas en el área ennegrecida del soporte por clorotización, en el arco dado por dos líneas de chorreo, en el centro de la pared del alero.

En una oquedad del soporte granítico se dispone la OR 2 con un motivo pintado en blanco, es una figura animal de camélido (Figura 14).

⁷ Su registro se realizó en horas de la mañana, de 11:00 a 12:00 hs, en primavera. Registradores María Elena Cagnolo, María Laura Gili.

En cuanto a la transformación del sitio, el alero asienta sobre una explanada por lo que carece de matriz sedimentaria, aunque crece biota interior reducida a helechos, romerillo y duraznillos. Los factores erosivos predominantes son los hídricos, con una meteorización por clorotización. Las pinturas están protegidas por el cierre de la visera del alero, no reciben luz solar directa aunque el ambiente permanece plenamente iluminado en las horas de mayor radiación solar.



Figura 12. Intihuasi 2. Vista Este. 1: 0,10 mt.

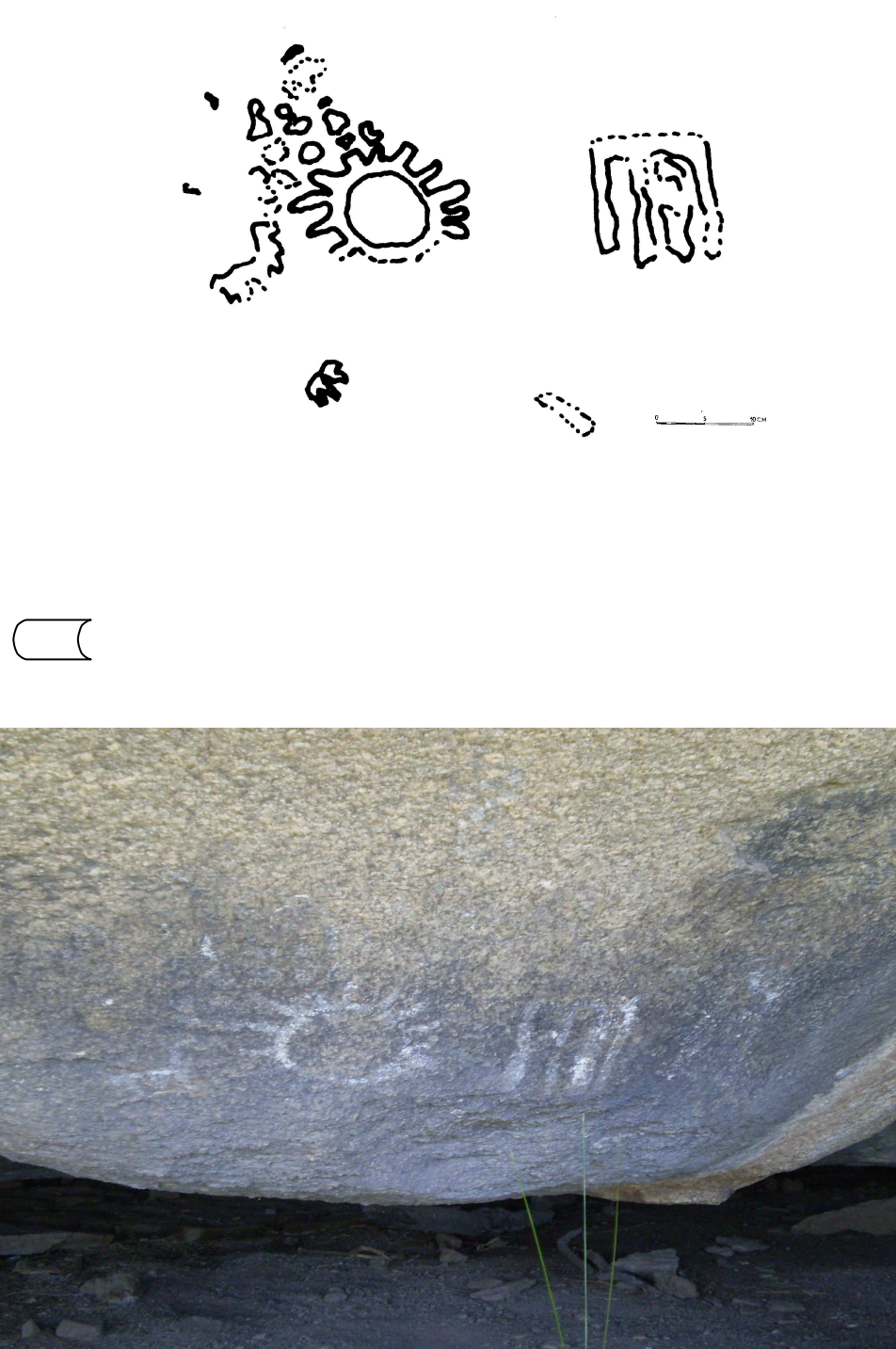


Figura 13. Intihuasi 2. Detalle de motivos rupestres. OAU OR 1. 1: 0,10 mt.



Figura 14. Alero Intihuasi 2, diseño grafico en la oquedad. 1: 0,10 mt.

El proceso erosivo del alero es avanzado por migración de óxidos. La pared muestra pronunciadas líneas de chorreo hacia el sector inferior de la pared-techo, que afectan los motivos rupestres, cubriéndolos en parte con una capa ennegrecida.

La graduación lumínica del alero varía a lo largo del día. Al momento del registro, en horas de la tarde, las pinturas se encuentran ensombrecidas, pero en las primeras horas del día reciben luz solar plena. Las condiciones de visibilidad del arte rupestre son regulares, algunos trazos se presentan tenues. Sobre horas de mediodía, la luminosidad es intensa, el día es ventoso y seco. La ventilación del recinto es plena y constante, con turbulencia interior y exterior.

Se encuentra a los 33°03' LS, 064°51' LW. Registro en vista en volumen (Figura 15), en planta (Figura 16), fotografía digital y reproducción en escala.

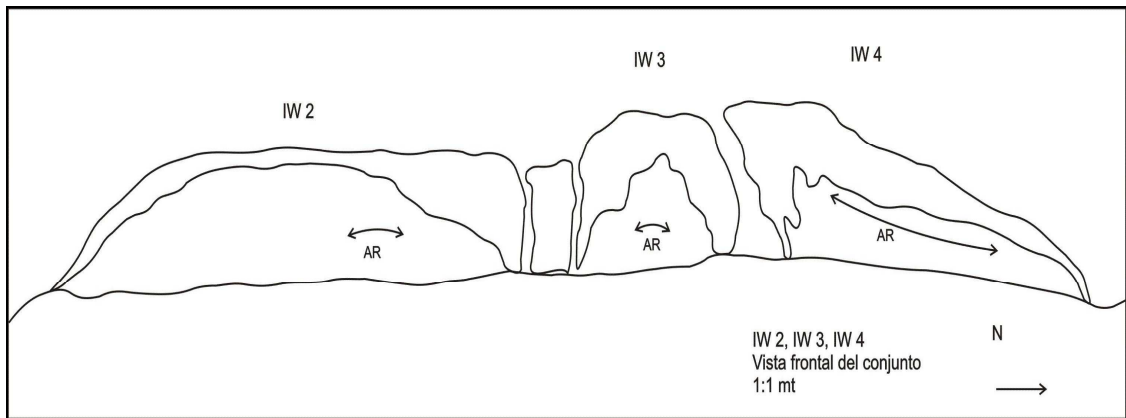


Figura 15. Alero Intihuasi 2, Alero Intihuasi 3 y Alero Intihuasi 4. Vista Este.

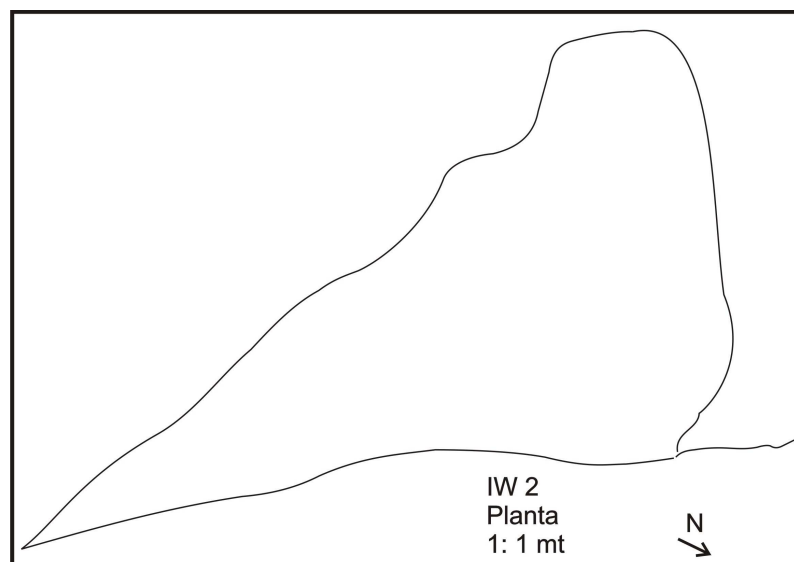


Figura 16. Alero Intihuasi 2. Vista en planta.

5.3.3. Sitio Alero Intihuasi 3

El sitio es un alero granítico⁸ ubicado en una estructura mayor que contiene también a Intihuasi 2, entre Intihuasi 1 e Intihuasi 4. El alero abre al Este, sobre el Abra Grande. Con una apertura de 10 ms aproximadamente, no presenta matriz sedimentaria y se accede al mismo por el abra Norte (Figura 17).

Con una *orientación ambiental*, sobre superficie granítica rosada pálida a grisácea, con migración de óxidos y proceso de clorotización. Y dos *orientaciones retinianas*, en la OR 1 el diseño fue realizado con pintura en blanco, en parte absorbida por el proceso de meteorización dominante. Presenta ocho poligonales quebradas, en blanco y tres en estado de visibilidad tenue (Ver Anexo. Cuadro de motivos). No se observan superposiciones (Figura 18). El panel grafico se dispone en el centro de plano de relevamiento, hacia la base.

Entre sus aspectos de transformación de sitio, no presenta matriz sedimentaria, solo una leve capa de arenisca y algunos pastos secos, romerillo y duraznillo. El alero tiene turbulencia interior y exterior por su pronunciada apertura. La pared presenta migración de óxidos, por lo cual la meteorización deriva en clorotización (proceso característico del monzogranito muscovítico) que afecta parcialmente las pinturas. La erosión predominante es eólica. Asienta sobre un bloque granítico que también contiene los sitios Intihuasi 1, Intihuasi 2 y Intihuasi 4.

⁸Registro entre las 10:45 y 11:00 hs, entre dos personas, en primavera. Registradores María Elena Cagnolo, María Laura Gili.



Figura 17. Alero Intihuasi 3. Vista Este.

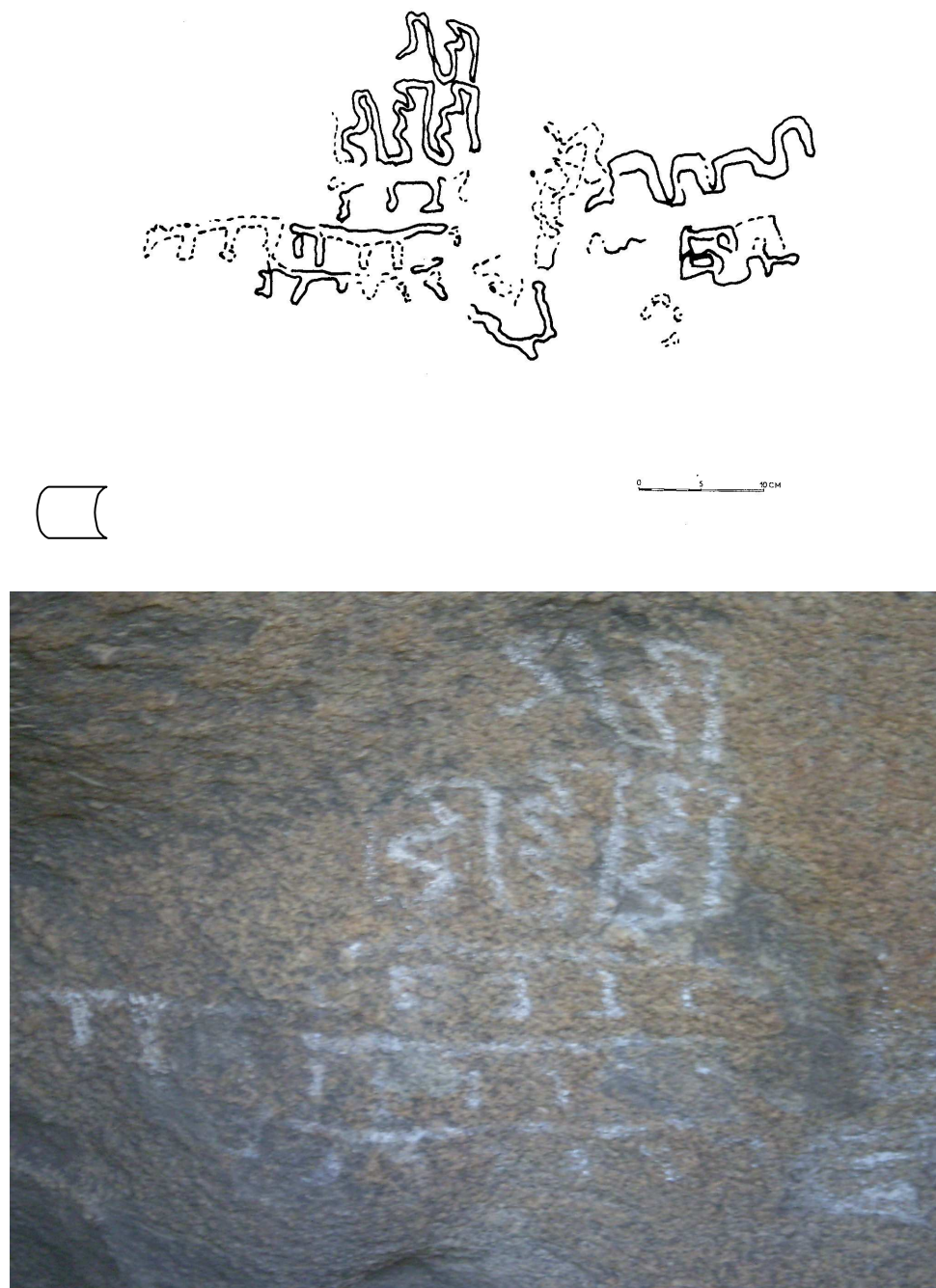


Figura 18. Intihuasi 3. Detalle de motivos rupestres. OAU OR 1. 1: 0,10 mt.

Se encuentra en los 33°3' LS. 064°51' LW. Registro en planos en volumen (Figura 19), fotografía digital y reproducción en escala.

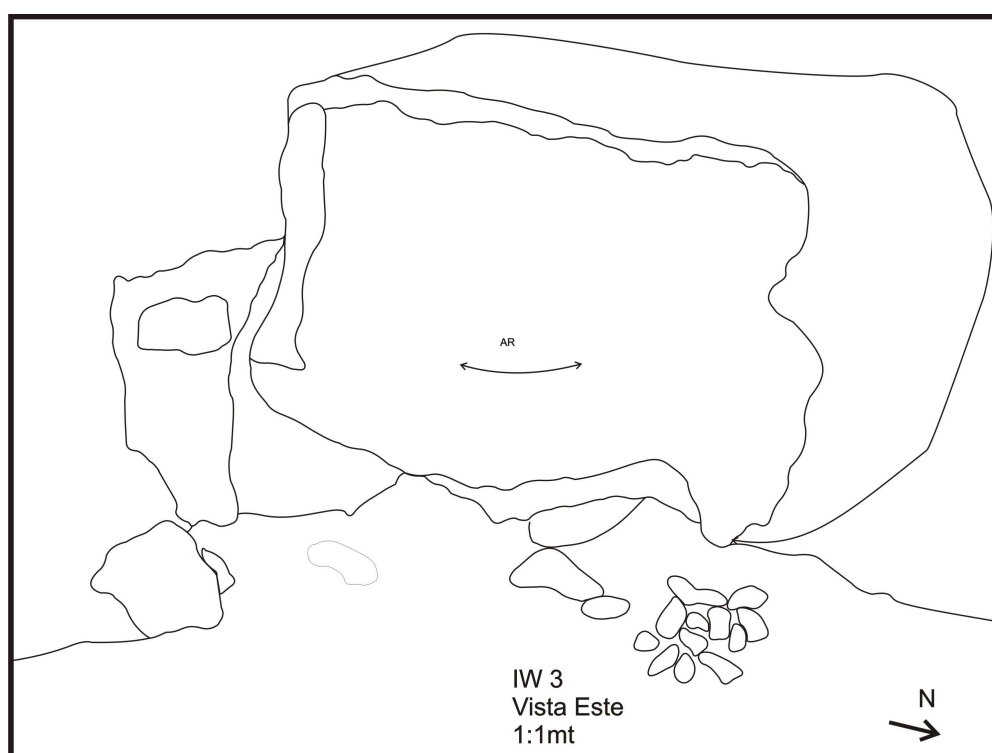


Figura 19. Alero Intihuasi 3. Vista Este.

5.3.4. Sitio Alero Intihuasi 4

El sitio es un alero con una *orientación ambiental* que abre al Este, en dirección Este - Oeste⁹. Es un bloque granítico asentado en dos extremidades sobre una amplia plataforma, con una amplitud visual de 180°. Sin matriz sedimentaria (Figura 20). Se encuentra próximo a la cumbre del cerro, en el Abra Grande.

El diseño pintado se dispone en la pared techo del recinto, en tres *orientaciones retinianas* con motivos geométricos, compuesto por poligonales cerradas y abiertas, en rojo y blanco (Ver Anexo. Cuadro de motivos). Uno de ellos se observa fuertemente afectado por un desprendimiento del soporte (Figura 21). Dispuestos a lo ancho de la pared-techo del alero, de la mitad hacia en el cuadrante inferior, a la altura de un individuo de mediana estatura sentado con sus brazos extendidos hacia arriba.

⁹ Registro en horas de la mañana, en invierno. Registradores María Elena Cagnolo y María Laura Gili.



Figura 20. Alero Intihuasi 4. Vista Este.



Figura 21. Alero Intihuasi 4, detalle de diseño con desprendimiento. 1: 0,10 mt.

Las pinturas ocupan todo el plano de relevamiento, a lo ancho, en dirección Noreste - Suroeste (Figura 22). El panel gráfico consta de figuras geométricas, poligonales cerradas quebradas, con campo interior cubierto, seis en blanco y una en rojo.

El piso del alero está atravesado por una diaclasa que lo divide en dos sectores sin separarlo por completo (Figura 23).

La iluminación interior es plena aunque no da luz solar en forma directa sobre los motivos. El estado de visibilidad de los motivos es muy bueno. La disposición general del sitio ayuda en la preservación de las pinturas.





Figura 22. Alero Intihuasi 4. Motivos rupestres. 1: 0,10 mt.

El límite del sitio está dado por el final de la explanada y el inicio del pastizal y arbustos crecidos del Abra Grande, a dos metros aproximados de la línea de cierre de la visera.

El sitio estuvo bajo la observación de interés preservacionista de Érica Bolle (1995), quien destacara los fenómenos de percolación y desplazamiento de la roca base que manifiesta el mismo.

Al momento de la observación durante las horas de la mañana, en invierno, la ecología del sitio se presentó con poco pastizal seco, espinillos pelados, romerillo y paja brava. No presentó biota interior como así tampoco matriz sedimentaria.

La pared presenta migración de óxidos que dañan las pinturas, como así también grietas y fisuras, con desprendimientos sobre un sector del panel gráfico, que provocó la pérdida de una parte del diseño.

Las condiciones de visibilidad y luminosidad del alero favorecen el registro de las pinturas. Por la amplia apertura de la boca del alero y la apertura posterior, presenta mucha turbulencia interior y exterior al sitio.



Figura 23. Alero Intihuasi 4. Detalle de diaclasa en el piso. 1: 0,10 mt.

En cuanto a aspectos de transformación de sitio, la pared-techo del alero presenta migración de óxidos, sectores con desprendimientos del soporte. En un caso afectando directamente parte de uno de los diseños, perdido parcialmente. La textura del alero es la propia del *Granito Intihuasi* (Fagiano 1995, 2007), de color rosado pálido a grisáceo (Figura 24). Líneas de chorreo se han desarrollado en la pared del alero dando lugar a procesos de clorotización con formaciones arcillosas a lo largo de la línea y sectores ennegrecidos por el tipo de meteorización del monzogranito moscovítico.



Figura 24. Alero Intihuasi 4. Detalle de textura de pared y tonalidad del soporte.

Los aleros Intihuasi 1 a 4 presentan poligonales; solo un camélido fue realizado en una oquedad del granito, entre los aleros Intihuasi 2 e Intihuasi 3.

Se encuentra en los 33°03'LS, 064°51' LW. Registro en planos en vista frontal (Figura 25), en planta (Figura 26), en volumen (Figura 27), por fotografía digital y reproducción en escala (Figura 28).

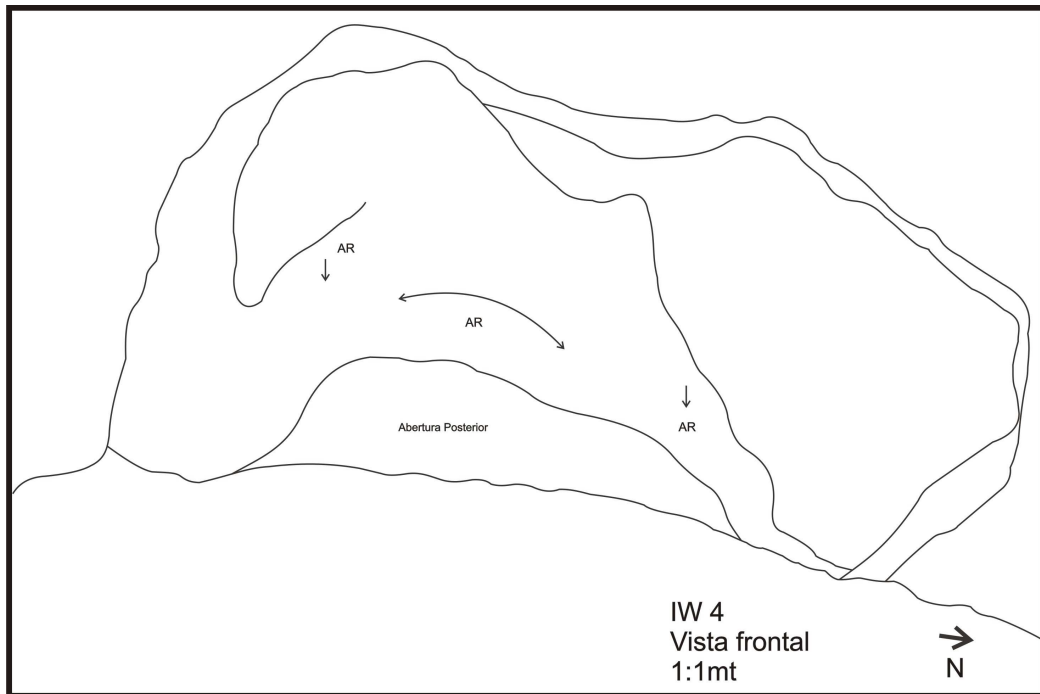


Figura 25. Alero Intihuasi 4. Vista Este.

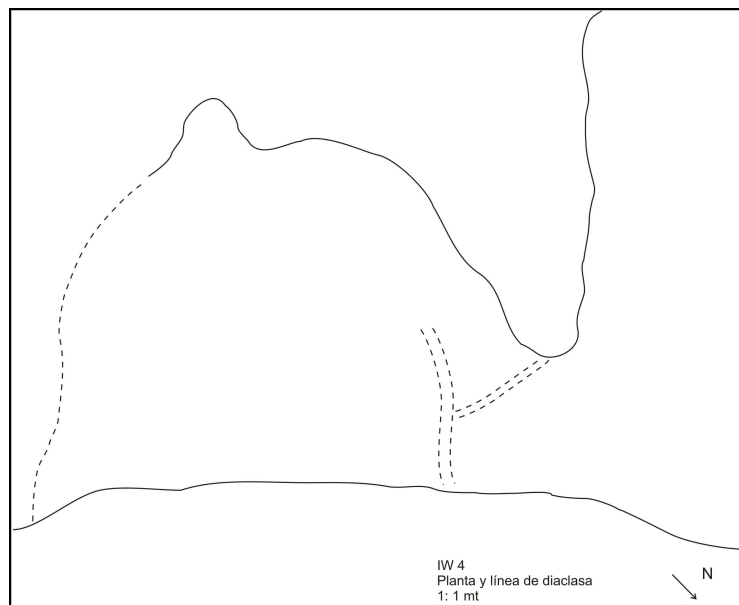


Figura 26. Alero Intihuasi 4. Vista en planta y diaclasa en plataforma-piso.

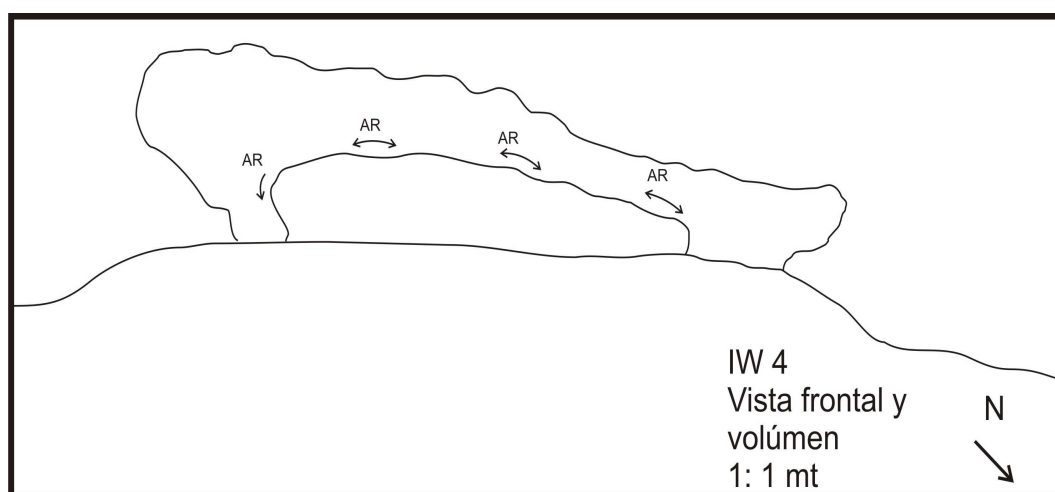


Figura 27. Alero Intihuasi 4. Vista Este.

Figura 28. Alero Intihuasi 4. Diseño rupestre. 1: 0,10 mt.

5.3.5. Sitio Alero Intihuasi 5. Casa Pintada

El alero se localiza próximo a la cumbre del cerro, sobre la ladera oeste, hacia el Suroeste, de espaldas al punto más elevado del Cerro Intihuasi. Intihuasi 5¹⁰ o Casa Pintada mira al Oeste (Figura 29). Es el único del conjunto que tiene esta dirección y el que tiene el diseño más extenso.



Figura 29. Sitio Intihuasi 5 o Casa Pintada. Vista Sur.

Sobre un bloque granítico mayor que, en su pared Este o posterior, contiene los sitios Intihuasi 1, Intihuasi 2, Intihuasi 3 e Intihuasi 4.

El arte rupestre consiste en dibujos de camélidos y ñandúes alineados, figuras humanas, motivos felínicos en actitud alerta y amenazante,

¹⁰ El registro se realizó en horas de la mañana, en invierno. Registradores Ernesto Olmedo, Roxana Curletto y María Laura Gili.

poligonales cerradas y abiertas (Figura 30). Fue realizado con la técnica del pintado, cubre toda la pared interior del alero, en dirección Norte - Sur. Es una escena de caza con motivos animales y humanos claramente diferenciables entre camélidos, réhidos, felinos y figuras humanas ordenados en línea, y poligonales abiertas y cerradas. En conjunto se disponen a todo lo ancho de la pared del alero. Con sectores de desorden y aglutinamiento asociados a figuras de felinos. Las figuras humanas con signos fálicos y poligonales cerradas con punteados, aparecen en menor cantidad (Ver Anexo. Cuadro de motivos).



Figura 30. Sitio Intihuasi 5 o Casa Pintada. Panel gráfico.

Los motivos fueron realizados en pintura blanca en su totalidad; salvo los felinos que contienen detalles en rojo, acentuando la idea de agresividad o amenaza en su disposición en el panel (Figura 31). La

escena desarrolla sectores de linealidad y áreas de dispersión. Aquí, las figuras animales denotan movimiento y, en la vista general del panel, generan en el observador sensación de dispersión y movilidad (Figura 32). Esto ocurre en torno a las figuras de felinos que, además,



Figura 31. Sitio Intihuasi 5 o Casa Pintada. Detalle de figura felínica en ataque. 1: 0,10 mt.



Figura 32. Sitio Intihuasi 5 o Casa Pintada. Detalle de figuras animales en dispersión. 1: 0,10 mt.

son las que contienen puntos rojos en el interior de sus cuerpos. Así, los motivos felínicos son los dibujados con más indicios de movimiento, observable en la ejecución de colas elevadas y enruladas, orejas paradas y firmes, patas y extremidades rígidas.

La escena pintada en el alero Intihuasi 5 o Casa Pintada, se proyecta de Norte a Sur; se observa nítida, su estado de conservación en general es muy bueno. Algunos de los motivos alineados, están tizados y remarcados, sin embargo éste factor no altera demasiado la visión del panel en su conjunto (Figura 33).

La plena luz solar del día permite observar con nitidez la escena. El estado general de conservación es muy bueno. El pastizal delante del sitio, en el registro de otoño se encuentra crecido, haciendo de cierre a la boca

del mismo y ocultándolo en la ladera. Presenta biota interior crecida (helechos, duraznillo). La visera del alero cae provocando un cierre frontal que, desde 15 ms por delante, no permite ver el panel gráfico (Figura 34). El límite de sitio está marcado por la caída de la visera, el romerillo que crece en el costado derecho el alero, ya hecho árbol, y el pastizal que en épocas de lluvias crece, contribuyendo a cerrar más la boca del sitio.



Figura 33. Sitio Intihuasi 5 o Casa Pintada. Detalle de camélidos alineados y tizados. 1: 0,10 mt.

Entre los factores que inciden en la transformación del sitio se observa que la oxidación ha avanzado sobre la pared del alero, en sectores donde se halla el panel gráfico; una pátina gris ennegrecida lo cubre, aunque no se advierte pérdida de visualización de alguno de sus motivos según los distintos registros, si los va haciendo más tenues. El ennegrecimiento va disminuyendo hacia la base de la pared-techo.

El alero presenta buena iluminación interior aunque no luz solar directa sobre las pinturas, la caída de la visera de cierre frontal lo impide. Por la mañana las pinturas no reciben luz solar directa, se presentan ensombrecidas por la línea de cierre del techo del alero.



Figura 34. Sitio Intihuasi 5 o Casa Pintada. Detalle de caída de la visera, vista interior efectos de sombras y luz.

Se observa escasa turbulencia interior, lo cual permitió la conservación de humedad dentro del recinto, especialmente en la línea de cierre techo-piso y en el sedimento donde crece vegetación menor; no se observa corriente de agua. La base sedimentaria del piso del alero hace que, en los días de lluvia abundante, haya corriente de agua en el interior del recinto. Esto mantiene una humedad que favorece el crecimiento de

biota interior. Si hay presencia de paneles de abejas en el interior de la visera. Se advierte presencia de animales sueltos en las inmediaciones del sitio y dentro del mismo (restos de excremento bovino).

Los graffiti históricos del sitio, realizados sobre el panel en algunos sectores aunque sin tapar motivos, esta poco nítido. No se registran daños recientes en el alero, en el soporte como tampoco en las inmediaciones del sitio.

La pared soporte de las pinturas no esta diaclasada, tampoco tiene fracturas sobre las pinturas, si en la visera. En general el alero y su soporte presentan la meteorización propia del granito. El soporte del alero es un granito del tipo biotítico, blanco-grisáceo, con marcado proceso de muscovitización. El proceso erosivo es hídrico, acentuado en la base de la pared, y eólico. Se presenta diaclasado y dividido del bloque granítico ubicado hacia el Suroeste, sin planta.

Cuando las condiciones ambientales presentan ventosidad, disminuye la visibilidad; cuando, por el contrario, se presentan con nubosidad y humedad relativa ambiente elevada, la visibilidad mejora notoriamente.

La matriz sedimentaria del sitio Casa Pintada, fue trabajada en excavación arqueológica por Austral y Rocchietti, dando el mismo material lítico y cerámico, con ergología similar al sitio El Ojito, Achiras, correspondiente al Ceramolítico (Austral 1971, Rocchietti 1994). El fechado realizado en base a materia orgánica recuperada en excavación, dio 780 ± 100 (LATYR-UNLP)¹¹.

¹¹ Gentileza de Antonio Austral y Ana María Rocchietti, Proyecto Arqueología de Sierra de Comechingones Sur (SECYT, Universidad Nacional de Rio Cuarto). Los fechados fueron realizados en el Laboratorio de Litio y Radiocarbono, LATYR, Universidad Nacional de La Plata. Referencias: LP 366 Inti Huasi IW5, sondeo 2 (carbón vegetal a 0,40

El sitio fue estudiado, así mismo, por la preservacionista de arte rupestre Érica Bolle. La misma realizó observaciones de percolaciones, líneas de chorreo y diaclasas, en el año 1993, investigaciones presentadas las II Jornadas de Investigadores en Arqueología y Etnohistoria del Centro-Oeste del País, Río Cuarto, Córdoba. Allí destacó los fenómenos de percolación y desplazamiento de la roca base del sitio (Bolle 1995).

La vista general del conjunto de sitios con arte rupestre que constituyen los aleros Intihuasi 1, Intihuasi 2, Intihuasi 3, Intihuasi 4 e Intihuasi 5 o Casa Pintada desde el Abra Grande del cerro pasan desapercibidos. El sitio Intihuasi 5 o Casa Pintada es el que se observa mas oculto del conjunto; mientras que el alero Intihuasi 1, desde el Abra Grande, ofrece la mayor amplitud visual de su panel grafico. El alineamiento en el que se disponen los aleros más sus viseras redondeadas hacia abajo contribuye a restarle envergadura visual, en la suave pendiente de la ladera. Esto hace que sea necesario aproximarse a unos 5 o 7 metros por delante de la boca de los aleros para ver sus paneles gráficos.

En el Abra Grande, la vista general desde la cumbre es de bloques graníticos, en forma de bochas o redondeados, sobre explanadas, en color grisáceo claro. Solo hay aleros con paneles gráficos en la ladera Oeste del abra. Al Este, en la ladera correspondiente a la cumbre del cerro, no se han registrado sitios con pinturas rupestres en sus soportes.

- 0,50 m de Prof. Desde superficie). Edad calibrada 1 sigma 563 - 602 cal AP. 628 - 745 cal AP. Edad calibrada 2 sigma 563 - 818 cal AP. 834 - 836 cal AP. 865 - 904 cal AP.

Se encuentra en los 33°03' LS, 064°51' LW. Registro en planos con vista frontal (Figura 35), en planta (Figura 36), por fotografía digital y reproducción en escala (Figura 37).

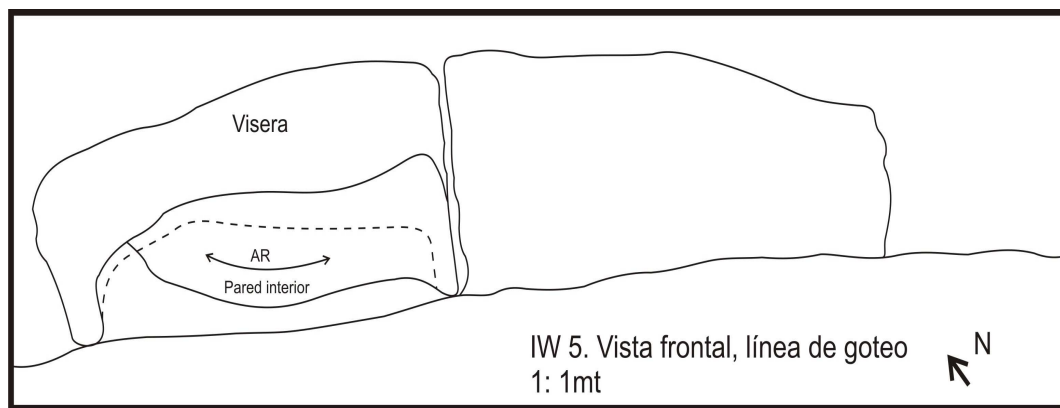


Figura 35. Sitio Intihuasi 5 o Casa Pintada. Vista Sur.

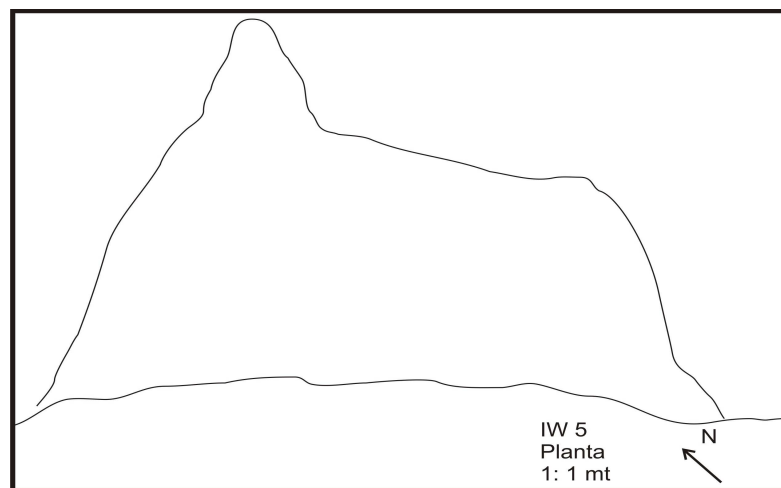


Figura 36. Sitio Intihuasi 5 o Casa Pintada. Vista en planta.

Figura 37. Sitio Intihuasi 5 o Casa Pintada. Panel gráfico. 1: 0,10 mt.

5.3.6. Sitio Alero 1 del Abra Chica

El sitio se encuentra en una estructura granítica del tipo bocha¹². Abre al Este. Se encuentra al pie de la ladera del Abra Chica, sobre el borde Norte de la ladera Norte, por detrás del sitio con arte rupestre sitio Alero 2 del Abra Chica. En conjunto constituyen dos bochas claramente observables en la ladera, descendiendo por el Abra Chica (Figura 38) o desde el arroyo Sin Nombre que corre por el borde Norte del cerro, en dirección Oste - Este (Figura 39).

En una *orientación ambiental* presenta el arte rupestre en una *Orientación retiniana*. El panel grafico está compuesto por figuras humanas con tocado, en blanco y negro, camélidos y someras figuras humanas con tocado (Ver Anexo. Cuadro de motivos).

Es una bocha granítica con meteorización y proceso erosivo avanzado. No presenta fracturas o diaclasas en el plano de registro del arte rupestre.

Contiene matriz sedimentaria. En 1993 fue trabajado en excavación posicional. De allí se obtuvo abundante material de uso domestico, lascas, esquirlas de cuarzo, tiestos cerámicos y restos de fogón del cual se obtuvo fechado radiocarbónico que dio 1750 ± 100 AP¹³, de ergología

¹² Registrado en horas del mediodía, 13:00 hs, en otoño. Registradores Ana María Rocchietti.

¹³ Gentileza de Antonio Austral y Ana María Rocchietti, Proyecto Arqueología de Sierra de Comechingones Sur (SECYT, Universidad Nacional de Río Cuarto). Los fechados fueron realizados en el Laboratorio de Litio y Radiocarbono, LATYR, Universidad Nacional de La Plata. Referencias: LP 426 Alero 1 del Abra Chica, Cerro Inti Huasi (carbón vegetal 0,25 a 0,30 m prof. desde sup). Edad radiocarbónica convencional: $1750 \pm$

similar al sitio El Ojito, Achiras, característico del *ceramolítico* definido por Austral y Rocchietti para el área sur de la Sierras de Comechingones (Rocchietti 1994: 8). Por delante de ella se extiende una plataforma granítica que se eleva en pendiente suave hacia el abra y hace de límite frontal del sitio.



Figura 38. Alero 1 del Abra Chica. Vista Suroeste.

110 años AP. Edad calibrada 1 sigma 1418 - 1466 cal AP. 1492 - 1497 cal AP. 1509 - 1725 cal AP. Edad calibrada 2 sigma 1373 - 1835 cal AP. 1840 - 1865 cal AP.



Figura 39. Arroyo Sin Nombre desde Abra Chica.

La boca del alero está cubierta por pastizal (paja brava, duraznillo, helechos) y un espinillo. Estos la cubren y quitan visibilidad desde el abra. Presenta turbulencia y biota interior. No se registra daño antrópico ni presencia de animales pastando en el área.

La iluminación es buena aunque no intensa por la cubierta vegetal del sitio y la visera baja que sirve de cierre. La visibilidad del arte rupestre es buena.

Se localiza a los 33°03' LS, 064°51' LW. Registro con planos en volumen (Figura 40), en planta (Figura 41), por fotografía digital y reducción en escala (Figura 42).

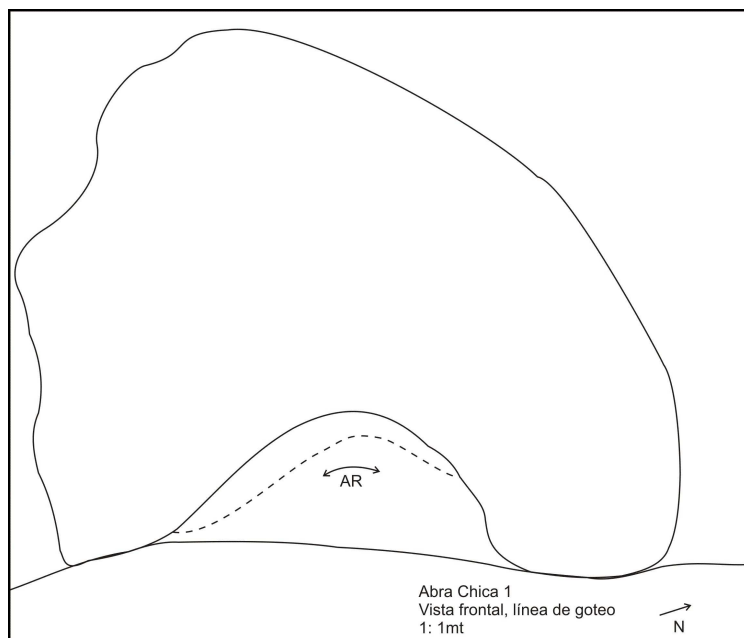


Figura 40. Sitio Alero 1 del Abra Chica. Vista Suroeste.

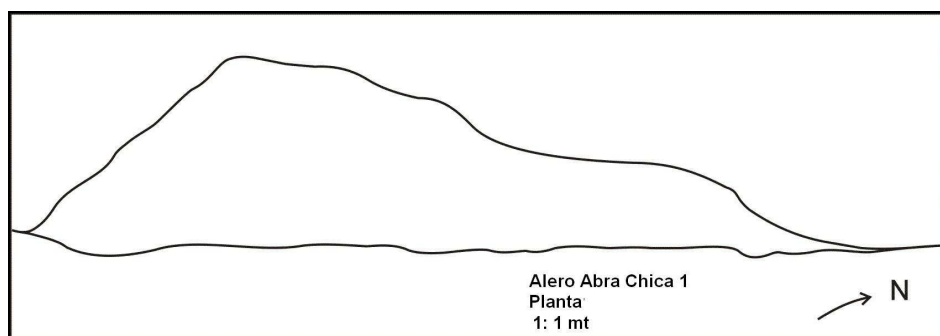


Figura 41. Sitio Alero 1 del Abra Chica. Vista en planta.

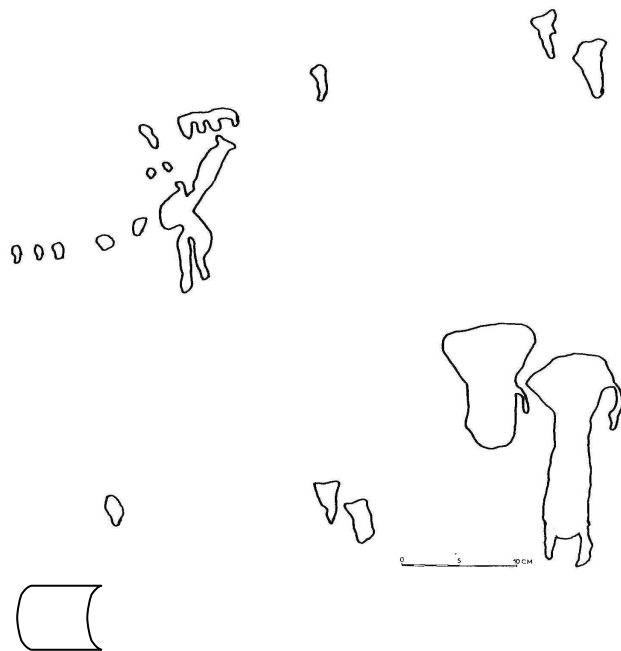


Figura 42. Sitio Alero 1 del Abra Chica. Panel gráfico. OAU OR 1. 1: 0,10 mt

5.3.7. Sitio Alero 2 del Abra Chica

El Alero 2 del Abra Chica abre al Nornoreste¹⁴. En el momento del registro de otoño el alero recibe iluminación solar directa sobre el arte rupestre aunque la línea de sombra que proyecta la visera, cubre los motivos parcialmente. A medida que avanzan las horas, van quedando descubiertas percibiéndose con mayor claridad.

Delante del alero se extiende una plataforma de 6 ms aproximados, luego se continúa el pastizal crecido o pelado (según la estación, en primavera-verano, muy alto), espinillos y arbustos espinosos.

El alero se ubica en un fondo de ladera, por el Abra Chica detrás del Alero 1 del Abra Chica y a 150 ms del Arroyo Sin Nombre que corre en dirección Oeste - Este. Es una estructura granítica del tipo bocha que sobresale vista desde el Abra Chica como desde el Arroyo Sin Nombre (Figura 43).

Como forma de cierre en las inmediaciones del alero y la plataforma, crecen espinillos, algunos secos por la estación invernal. Una franja de pastizal alto separa la plataforma donde apoya el alero, de otra explanada granítica que se extiende por delante de ella, sin aleros. Inmediatamente delante de los motivos, sobre la plataforma, hay dos bloques graníticos que las ocultan.

Sus motivos rupestres se presentan en una *orientación ambiental* y dos *orientaciones retinianas*. En la OR 1, la más extensa, se observa una escena con figuras humanas con tocados, camélidos y un felino en ataque

¹⁴ Registrado en horas del mediodía, 13: 00 hs, en otoño. Registradores Arabela Poncio y Paula Altamirano.

realizado con pintura roja (Figura 44). En un primer acercamiento se perciben pocos motivos, después de 10 minutos de observación y acomodamiento visual se comienzan a percibir los signos en su totalidad (Ver Anexo. Cuadro de motivos). No se observan diaclasas o fracturas en el soporte



Figura 43. Alero 2 del Abra Chica.



Figura 44. Alero 2 del Abra Chica. Panel grafico. OR 1. 1: 0,10 mt.

que contiene el panel gráfico; si una marcada migración de óxidos y procesos de meteorización o transformación de la plagioclasa. En OR 2 es más marcado (Figura 45).

Los motivos fueron pintados en colores ocre, rojos, blancos y negros. Las figuras humanas fueron realizadas por raspado y son blancas. Se dibujaron camélidos, réhidos, figuras humanas vestidas y geométricas, poligonales. Solo en este sitio y en el Alero del Norte se registraron motivos realizados con la técnica del raspado.

Las pinturas rupestres se ubican en el sector inferior de la pared-techo, a 1 m de la base, abarcando 1,80 ms de largo por 1,50 ms de ancho. La línea de sombra de la visera y el espinillo que crece delante, afectan la visibilidad de los signos (Figura 46). A medida que la sombra avanza sobre los mismos se perciben con mayor claridad. El registro se realizó en dos oportunidades. En el realizado en otoño, la visibilidad de los diseños fue buena. En la documentación de invierno, en horas de la mañana, los motivos se observaron en menor cantidad.

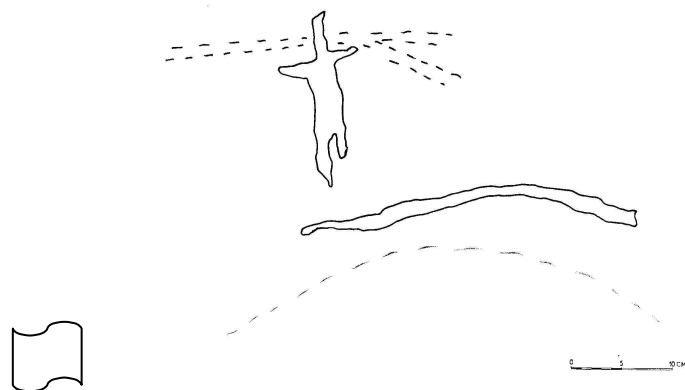


Figura 45. Alero 2 del Abra Chica. Panel grafico. OR 2. 1: 0,10 mt.

El sitio presenta en el piso frente a la boca del alero donde se realizaron los motivos rupestres, entre la OA 1 y OA 2, un mortero incipiente, posiblemente asociado a la preparación de pigmentos; no se han encontrado evidencias al respecto, sin embargo este tipo de morteros suelen asociarse a la realización de representaciones rupestres.

El alero en su conjunto presenta tres recintos, dos aleros frontales que contienen, ambos, motivos rupestres, y un recinto interno o cámara ubicado detrás de éstos, al Oeste, sin motivos. Con turbulencia interior.

En su OR 2, presenta solo un signo pintado en color ocre, una figura humana desnuda sin puntos de apoyo, localizada en el sector Nornoreste de la pared-techo del alero. La sombra proyectada por la visera la cubre totalmente.

Las paredes de los recintos presentan una fuerte descomposición (muscovitización - clorotización) que afecta al arte rupestre y contribuye a disminuir la percepción de los signos. Posee incipientes grietas y erosión catafilar. La OR 1 presenta una diaclasa pequeña en el perfil Norte de la pared, sin afectar directamente al arte rupestre. El soporte está meteorizado en su visera, erosionado, con una capa de arcilla que recubre toda la superficie donde se despliega el panel gráfico.

Los aleros presentan biota interior reducida a pastizal, romerillo y matriz sedimentaria. Una somera capa sedimentaria cubre el piso de la OA 1. Se realizó un sondeo en la OA1 que resultó estéril. No se advierten daños antrópicos y/o animales, sí restos de excremento vacuno.

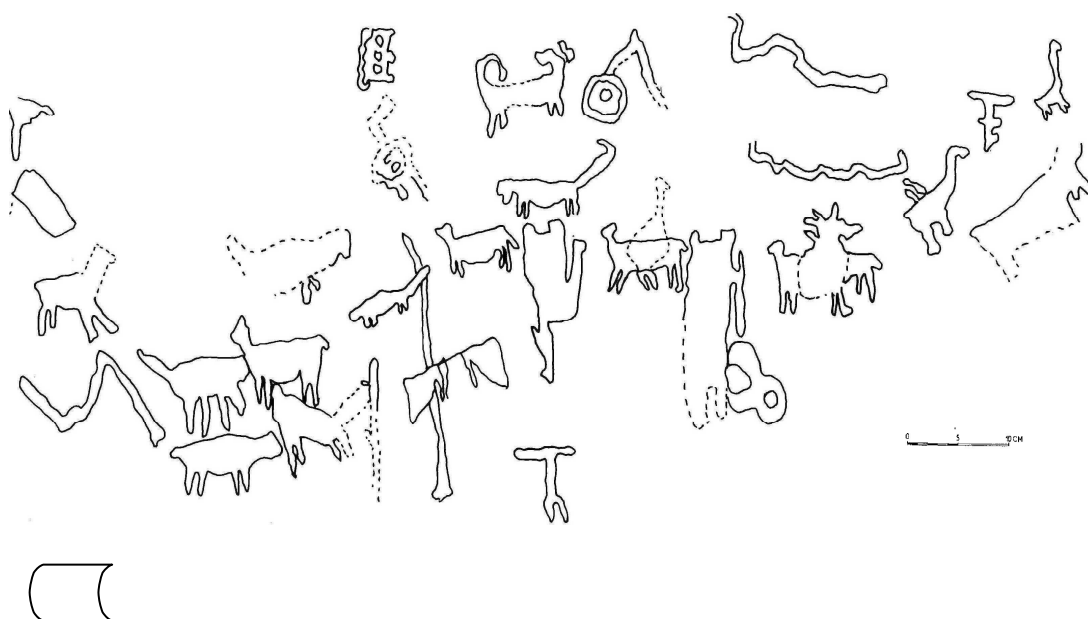
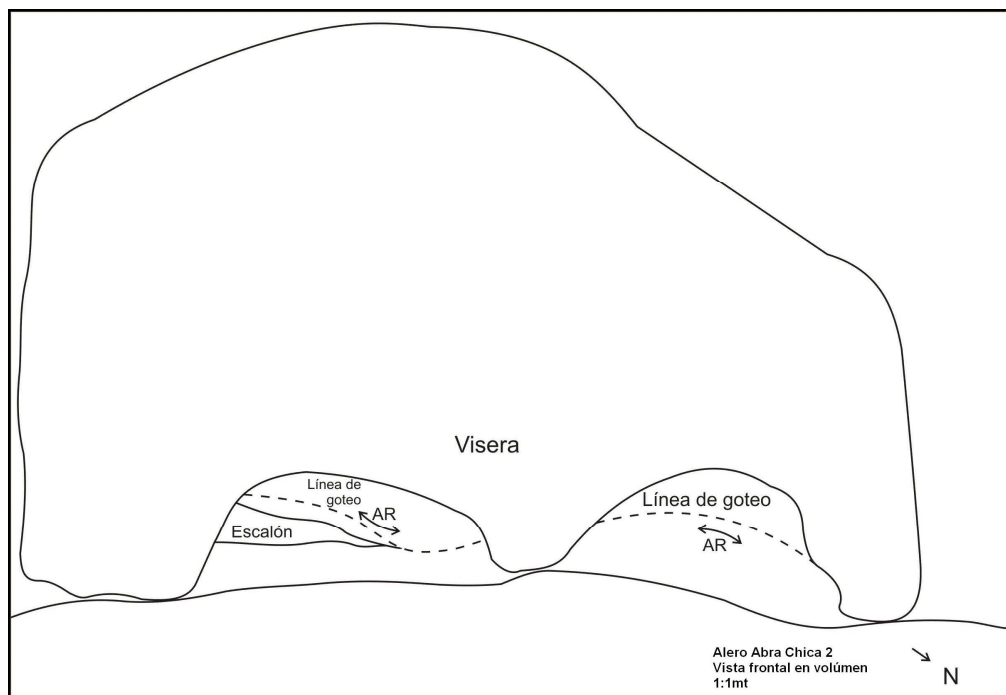


Figura 46. Alero 2 del Abra Chica. Panel grafico. OR 1. Detalle línea de sombra.
1: 0,10 mt. Registro de otoño.

El Abra Chica corre en la misma dirección que el Abra Grande, de Noreste a Suroeste. Están separadas por afloramientos graníticos que contienen el conjunto de los sitios Alero Intihuasi 1, Alero Intihuasi 2, Alero Intihuasi 3, Alero Intihuasi 4 e Alero Intihuasi 5 o Casa Pintada, próximos a la cumbre del cerro, sobre el Abra Grande; y las bochas Alero 1 del Abra Chica y Alero 2 del Abra Chica, en la base de la ladera, próximos al Arroyo Sin Nombre, en el Abra Chica.

Se localiza en los 33°03' LS. 064°51' LW. Registro en planos en volumen (Figura 47), en planta (Figura 48), fotografía digital y reducción en escala (Figura 49).



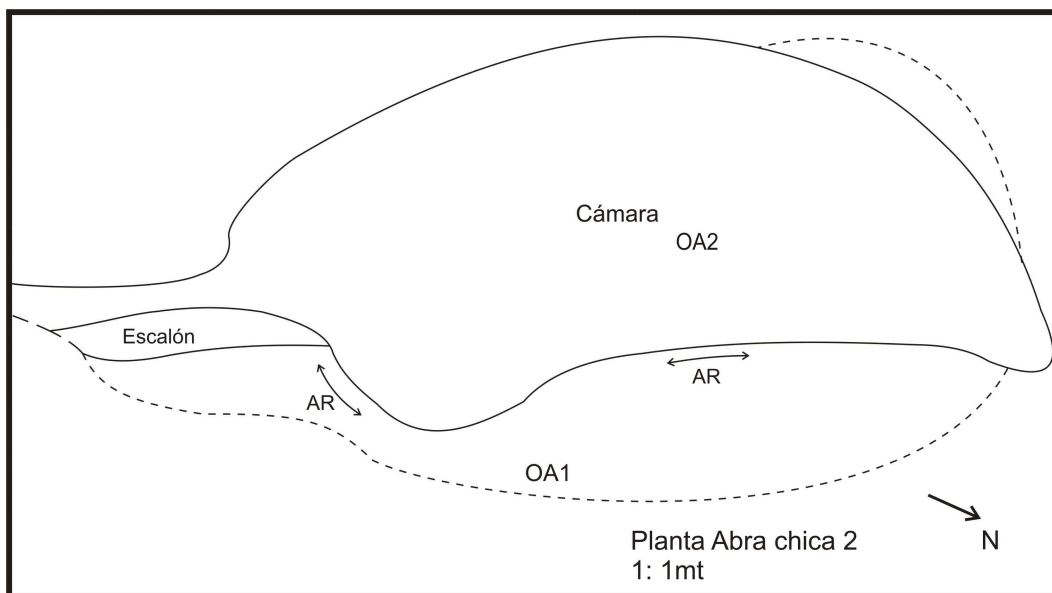


Figura 48. Sitio Alero 2 del Abra Chica. Vista en planta.



Figura 49. Sitio Alero 2 del Abra Chica. Panel gráfico OR1. Registro de invierno. 1: 0,10 mt.

5.3.8. Sitio Alero de la Coral

El sitio Alero de la Coral¹⁵ se localiza en la Ladera Norte del Cerro Intihuasi. Se accede desde 300 m antes de llegar al puesto de ocupación temporaria, por el camino, ascendiendo en dirección al Alero del Norte, cruzando el monte de espinillos y talas, a 23 mt al Oeste del Alero del Norte.

Es una oquedad irregular que abre al Sur, ubicada a mitad de la ladera Norte, forma parte de un conjunto rocoso mayor de orientación Oeste - Este, muy fracturado que le resta importancia en volumen y en la vista general en la ladera; se presenta fuertemente meteorizado, diaclasado, agrietado, con erosión catafilar marcada (Figura 50).

Posee matriz sedimentaria, biota interior y exterior. Conserva un alto porcentaje de humedad dentro del recinto que permite el crecimiento de helechos y plantas espinosas. Con turbulencia interior conserva la humedad en el sector norte de la oquedad, al fondo de la misma, donde se observa actividad de animales menores que ocupan el espacio para resguardarse. No registra daño antrópico aunque si intervenciones; un pircado cierra las aberturas de la orientación ambiental a modo de impedimento al ingreso de animales de pastoreo (ganado bovino u ovino).

El alero Abre al Sur. Su altura interior en el área central, es de 0,80 m a 0,90 m; a 1m de la visera, es de 1,05m.

¹⁵ Registros en primavera, en horas del mediodía, 12:00 hs; y en otoño, por la mañana, de 10:00 a 11:30 hs. Registradores Arabela Poncio y Paula Altamirano.



Figura 50. Alero de la Coral. Vista Este del ingreso a la oquedad.

En las inmediaciones hay abundante material en superficie sin demasiada formatización (lascas y núcleos de cuarzo). En el interior del recinto también hay material en superficie, reducido a lascas de cuarzo y tiestos cerámicos.

La pared interna presenta una importante meteorización propia del *Granito Intihuasi*. La oquedad pasa desapercibida en la vista general de la ladera, oculta en el conjunto rocoso fracturado que la contiene y por los arbustos y espinillos que crecen delante de su abertura haciendo de cierre frontal. Por delante, a unos 10 ms de la boca de la oquedad, se extiende una explanada granitoide que se desliza en pendiente suave hacia el Suroeste.

El arte rupestre se presenta en una *orientación retiniana* y una *orientación ambiental*. Tienen visibilidad desde la entrada a la oquedad (Figura 51). Los motivos fueron realizados con pintura blanca y son figuras geométricas, poligonales abiertas, una figura humana realizada en parte con puntos blancos ovals que representarían un atuendo con extremidades alargadas y camélidos (Ver Anexo. Cuadro de motivos). Fue registrado en dos oportunidades, con variación en la percepción de motivos entre invierno y primavera.

En cuanto a la graduación lumínica del recinto, la mayor amplitud de luz la recibe en horas matinales aunque no de forma directa sobre las pinturas, permanece más en sombras, lo cual facilita su percepción (Figura 52). Las pinturas rupestres son una figura humana y camélidos. Se observan motivos absorbidos parcialmente por el soporte, perceptibles por momentos según la iluminación.

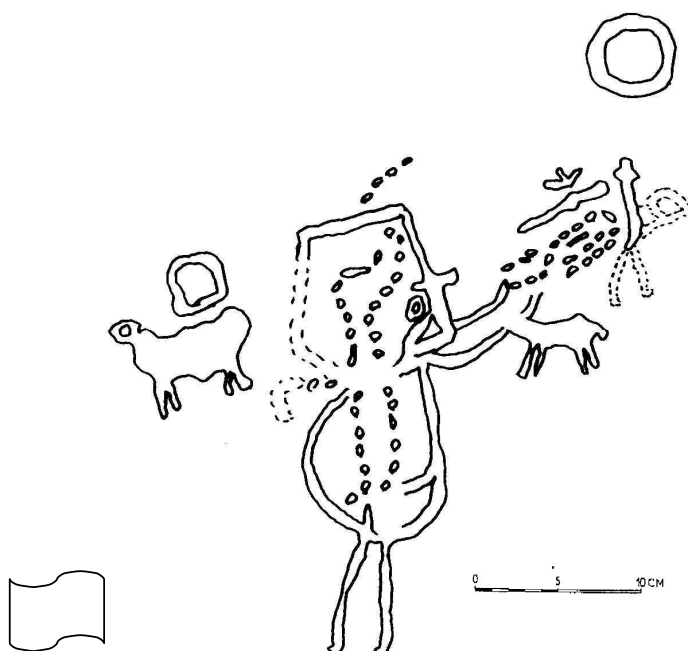


Figura 51. Alero de la Coral. Panel gráfico. OAU OR 1. 1: 0,10 mt. Registro de primavera.



Figura 52. Alero de la Coral. Detalle de figura humana. 1: 0,10 mt.



Figura 53. Sitio Alero de la Cora. Panel gráfico. OAU OR 1. 1: 0,10 mt. Registro de invierno.

Se encuentra en los $33^{\circ} 0,3' \text{ LS. } 064^{\circ} 51' \text{ LW}$. Registro en planos en volumen (Figura 54), en planta (Figura 55), fotografía digital y reducción en escala.

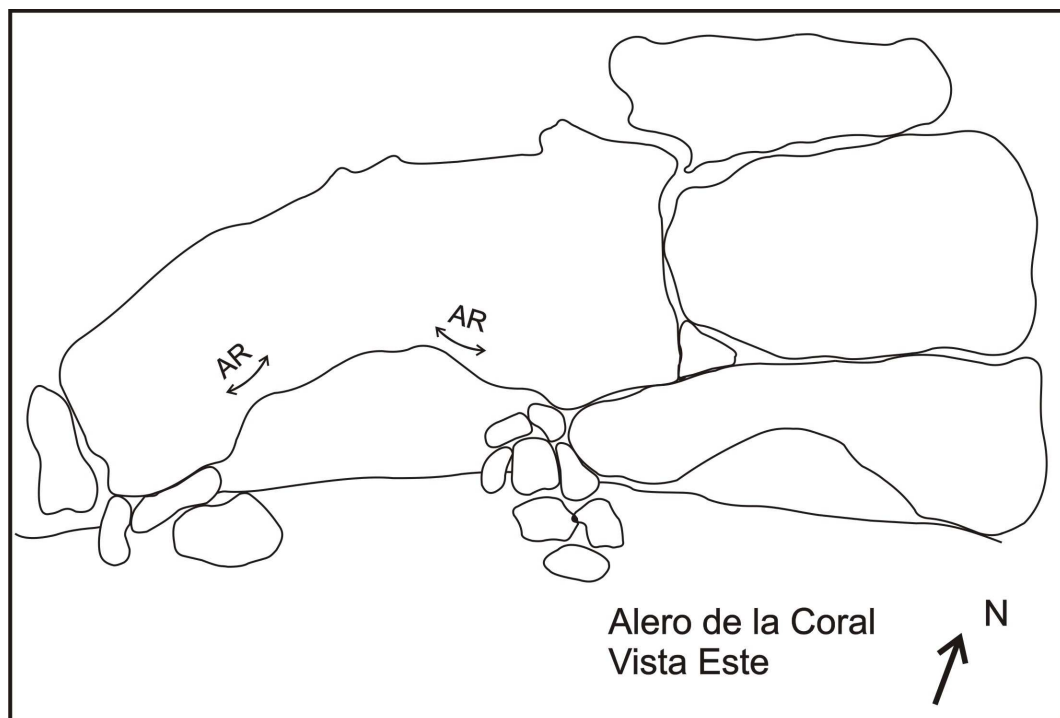


Figura 54. Sitio Alero de la Cora. Vista Este.

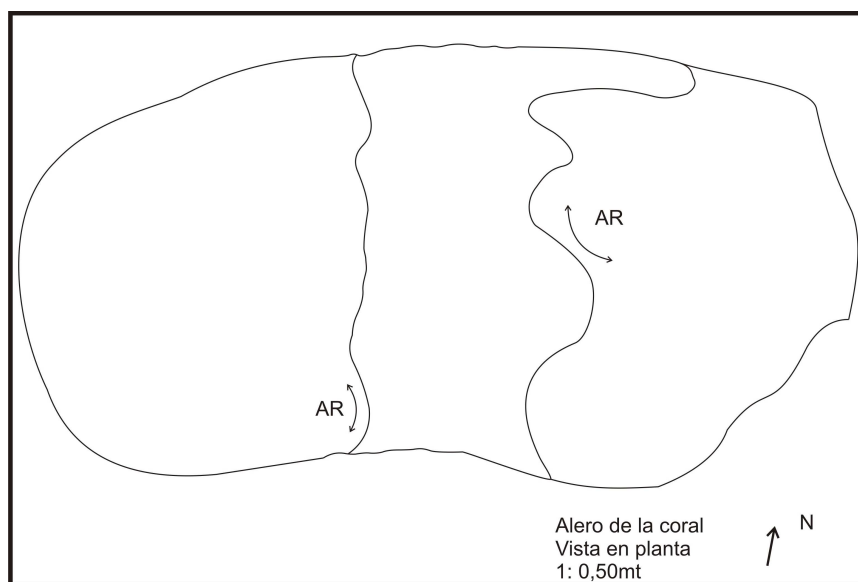


Figura 55. Sitio Alero de la Cora. Vista en planta.

5.3.9. Sitio Alero del Norte

El Alero del Norte¹⁶ se encuentra localizado en la Ladera Norte del Cerro Intihuasi; en ella se han registrado otros sitios con arte rupestre. El Alero del Norte es el de mayor envergadura respecto a su panel gráfico. Se accede al alero desde 300 m antes de llegar al puesto de ocupación temporaria, por el camino, cruzando el Arroyo sin Nombre que corre en dirección Oeste - Este entre un monte de espinillos, talas y arboles no

¹⁶ Registros en primavera, en hora de la mañana, 8:30 hs, registradores María Belén Mitre y María Laura Gili. Y en otoño, al mediodía y por la tarde, 12:00 hs y 19: 00 hs. Registradores Martin Urquiza, Arabela Poncio y Paula Altamirano.

originarios. El sitio es un afloramiento a mitad de la ladera, una estructura de dos bloques fracturados o dos cuerpos de una estructura originaria completa (Figura 56). Mira al Norte. Con dos orientaciones ambientales en la OA 1 se encuentra el diseño rupestre; en la OA 2 se encuentra un mortero.

En la OA 1, el piso es una plataforma sobre elevada e irregular, con una abertura entre 0,30 y 1,20 ms de distancia entre piso y línea de goteo. El ancho mayor de la visera es de 2,25 ms y 0,38 ms en su extremo inferior, al Oeste. La extensión de la abertura del alero es de 7,40 ms. Mientras, en la OA 2, se encuentra un mortero próximo a la línea techo-piso, dejando poco espacio a la percusión, tal vez fue realizado por abrasión y su uso no fue domestico, igual que el hoyuelo que se dispone próximo a la abertura delantera, la estructura ha sufrido un deslizamiento hacia abajo por lo que su espacio interior es reducido (Figura 57). Posee una plataforma granítica de 2,20 ms de ancho por 4,90 ms de largo. La distancia mayor



Figura 56. Alero del Norte. Vista Norte.



Figura 57. Alero del Norte. Mortero. OA 2.

de la línea de goteo al piso es de 1,16 ms y la menor de 0,40 ms, con una longitud de 5,60 ms.

Las dos *orientaciones ambientales*, constituidas por dos bloques están separadas por una fractura de 2,80 de alto por 0,40 de ancho en su punto de mayor amplitud.

En el registro de primavera se presenta reverdecida por lluvias, con pastizal crecido. El alero no presenta matriz sedimentaria, apoya sobre una explanada granítica; si presenta biota interior en la línea demarcadora techo-piso, que conserva humedad de manera considerable y está recubierto de líquenes. En las inmediaciones suele haber ganado bovino suelto, pastando. Hay restos de excremento animal (jotes) dentro del alero. El alero mira al monte de espinillos y talas que se extiende en dirección Oeste - Este, por donde transcurre el Arroyo Sin Nombre.

El alero forma parte de una estructura granítica mayor, fuertemente diaclasada, por lo que está dividido del resto del cuerpo en el cual se encuentra otro alero de menores dimensiones sin arte rupestre, con un mortero en su interior. La boca del alero abre hacia el Norte, con una apertura angular de 60°, con piso sobre elevado. Presenta un área frontal descubierta, formada en primer lugar, por su plataforma, en segundo lugar por pastizal chato (gramíneas), luego se continúa la plataforma. Delante del mismo se extiende un monte de espinillos denso cruzado por un Arroyo Sin Nombre que corre en dirección Oeste - Este, a 100 m del alero.

La abertura del alero es muy importante aunque la visera cae y oculta parcialmente los motivos.

La pared del alero presenta una pátina negra, producto de la meteorización del feldespato, propia del *Granito Intihuasi*, con grietas que afectan directamente al panel de arte rupestre. El piso está diaclasado y con marcadas líneas de humedad, provenientes del sector con biota. La estructura granítica completa tiene 22 m de apertura; presenta dos orientaciones ambientales. En la OA 1, tres orientaciones retinianas y dos hoyuelos en la plataforma (Figura 58). La más grande, con 14 m de apertura, se ubica en el sector Oeste de la misma; es la que contiene el arte rupestre. Delante de la segunda orientación ambiental hay un pircado caído. No presenta matriz sedimentaria aunque en sus inmediaciones se recogió material en superficie.



Figura 58. Alero del Norte. Hoyuelos. OA 1. 1: 0,10 mt.

Por detrás del bloque granítico que constituye la estructura del alero se extiende una amplia abra que lo separa del cuerpo central del Cerro Intihuasi. En vista frontal del alero, el cuerpo del cerro le sirve de gran marco posterior.

En cuanto a las condiciones ambientales, un alto porcentaje de humedad relativa ambiente, nublado, con lloviznas matinales permanentes. El día es ventoso, el alero presenta turbulencia interior y exterior.

El arte rupestre se presenta con motivos raspados y pintados en blanco y pintados en negro, siendo el blanco el predominante, se encuentra en la OA 1, la de mayor envergadura con cuatro *orientaciones retinianas* (Figura 59). Abarca la superficie del techo, con una distribución expandida de los motivos que presentan cierta independencia unos de otros (Ver Anexo. Cuadro de motivos). Se pueden señalar tres *orientaciones retinianas*. Los motivos están afectados por la oxidación del granito, lo cual disminuye su visibilidad, algunos de ellos son tenues. Los signos rupestres no reciben luz solar directa en ningún momento del día, en tanto el cierre de la visera lo impide. Este factor no es obstáculo para su observación y registro. La luminosidad es plena dentro del recinto.

Los motivos de la OR 3 son discordantes con el resto por su trazo, su técnica de realización en raspado y la absorción del soporte (Figura 60). Aunque esta misma forma de ejecución se registra en los motivos del Abra Chica 2, figuras humanas con tocado.



Figura 59. Alero del Norte. Panel gráfico. OR 2, 3 y 4. 1: 0,10 mt.



Figura 60. Alero del Norte. Panel gráfico Detalle de motivos raspados. 1: 0,10 mt.

El registro del panel se realizó entre tres personas en 30 minutos, en posición arrodillada o en cuclillas. Las mayores dificultades en la percepción de los motivos la ofrecieron los diseños en negro de la OR 1 (Figura 61). Por ellos se realizaron registros en distintos horarios para constatar las observaciones más claras. Los motivos son figuras geométricas, poligonales abiertas, una cerrada y una serie de puntos concéntricos y alabeados (es el motivo en negro). Presenta un motivo en blanco realizado con una técnica diferente al resto del panel, por raspado, son círculos que se disponen junto a una poligonal cerrada, en blanco.

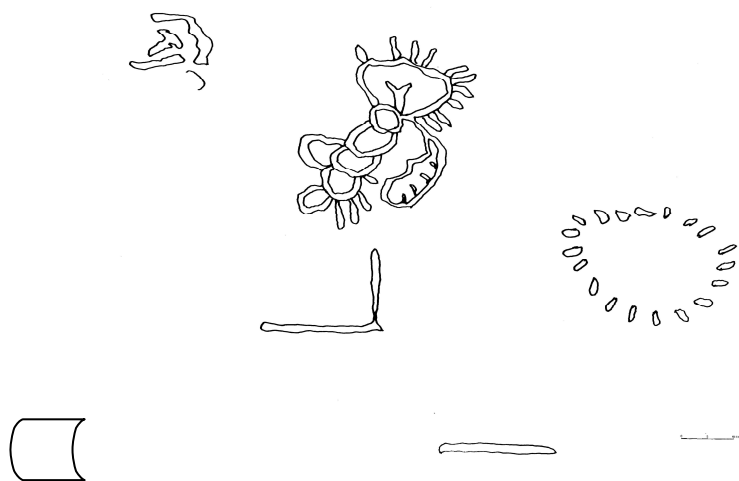


Figura 61. Alero del Norte. Panel gráfico. Detalle de motivos en negro. OR 1. 1:
0,10 mt.

Se localiza en los $33^{\circ} 0,3' \text{ LS}$. $064^{\circ} 51' \text{ LW}$. Registro en planos de volumen (Figura 62), vista en perfil, piso y visera (Figura 63), en planta (Figura 64), por fotografía digital y reproducción en escala.

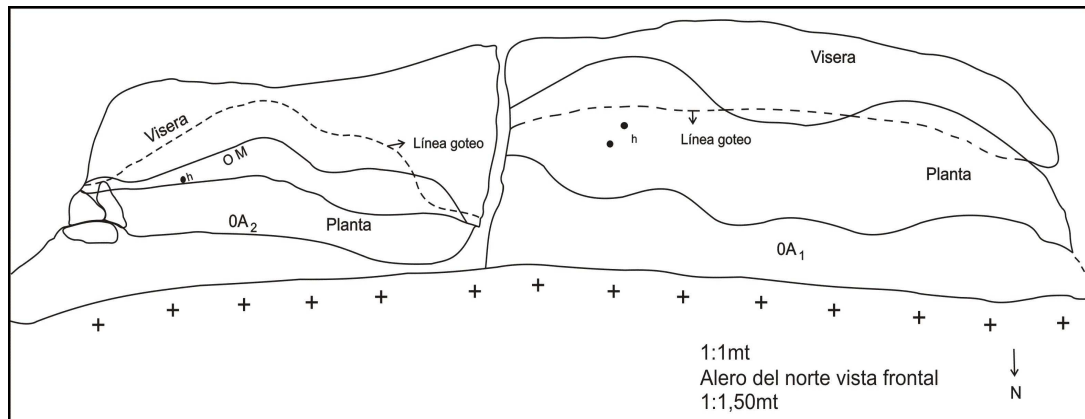


Figura 62. Sitio Alero del Norte. Vista Norte.

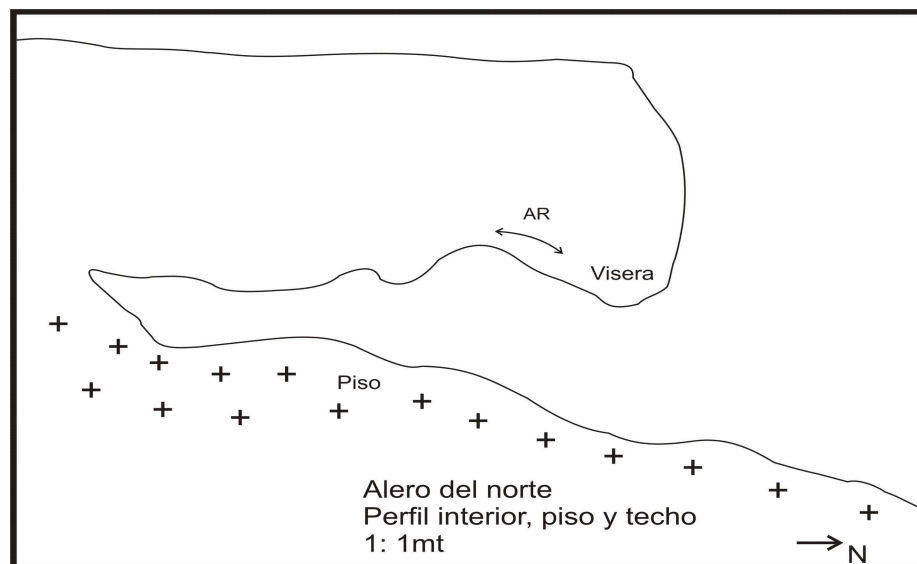


Figura 63. Sitio Alero del Norte. Vista en perfil, piso y visera.

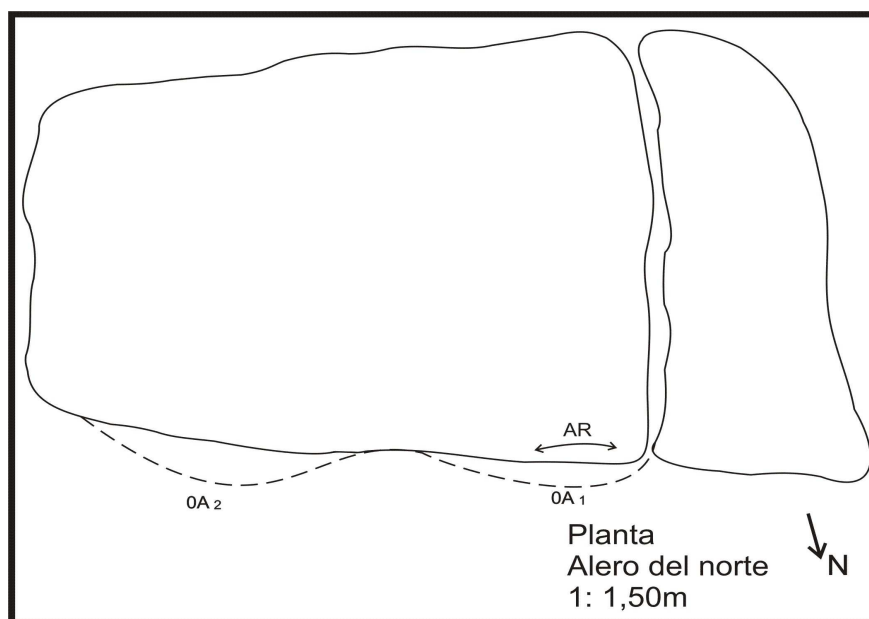


Figura 64. Sitio Alero del Norte. Vista en planta.

5.3.10. Sitio Alero Mayor

El sitio se encuentra en la ladera Este del Cerro Intihuasi, próximo a los sitios Alero de los Ñandúes y Alero de la Máscara. El alero¹⁷ presenta irregularidades pronunciadas en el techo, en forma de oquedades (Figura 65). Abre al Noreste con una visera pronunciada que le resta iluminación. Presenta una apertura al Norte. El piso es irregular sin resultar éste elemento dificultad para el registro del diseño rupestre.

El diseño grafico se presenta en cuatro *orientaciones retinianas* dispuestas en una *orientación ambiental*. La OR 1 es un motivo cruciforme en rojo y ocre (Figura 66). Las OR 2 y OR 3 son las más afectadas directamente por graffitti (Ver Anexo. Cuadro de motivos)

¹⁷ Registrado en invierno, en horas de la tarde, 16:30 hs a 19:00 hs. Registradores Graciana Pérez Zabala, Yanina Aguilar, Martin Urquiza, Marie Laura Gili.



Figura 65. Alero Mayor. Vista desde el Sur.



Figura 66. Alero Mayor. Detalle de motivo cruciforme en la base del soporte. OR
1. 1: 0,10 mt.

raspados sobre los signos. En la OR 4 los graffiti fueron raspados en las proximidades del arte rupestre (Figura 67).

El alero no presenta corriente de agua como tampoco filtración inmediata de la lluvia. No presenta turbulencia interior, en tanto el sitio está protegido por el cierre de la visera como por los arbustos y árboles que crecen en la apertura de mayor envergadura del alero, que mira al Este. El alero esta demarcado, a modo de cierre frontal, por un pircado criollo y abundante vegetación arbustiva y arbórea (espinillos y cafetos).



Figura 67. Alero Mayor. Detalle de motivo. OR 2. 1: 0,10 mt.

Al momento del registro, el día se presentaba nublado con elevada humedad por lluvia durante la noche previa. Esto facilitó el registro, otorgando una buena visibilidad de las pinturas.

Posee daño antrópico por graffiti sobre el arte rupestre y tizados remarcando los motivos con tiza amarilla.

Los motivos rupestres se localizan en el sector Noreste y Oeste del techo y pared del alero, expandiéndose en forma triangular.

Las paredes presentan un elevado grado de descomposición del granito que va cubriendo los sectores con arte rupestre, particularmente en la OR 2 y OR 3. La corriente interna de agua es notable desde la abertura Norte del recinto, sector más elevado en relación a la pendiente general de la ladera.

El alero presenta sedimento interior y exterior. Se realizaron dos sondeos en el sector delantero, cercano al pircado de cierre que posee. Los mismos dieron baja densidad de lascas y esquirlas de cuarzo, fragmentos de hueso y manchas de carbón (0,60 ms). En el piso interno hay un mortero (Figura 68) y piedras sueltas y vegetación reducida a helechos y paja brava, característica del ambiente serrano; las piedras del piso están en parte cubiertas por musgos y líquenes dados a la



Figura 68. Alero Mayor. Detalle de mortero en el piso interno del sitio.

elevada humedad interior, que se intensifica por la escasa corriente de aire y la alta protección que ofrece el cierre del alero.

Solo son visibles los motivos de la OR 4, desde la visera y abertura principal del sitio. La OR 2 y OR 3 no son visibles por su ubicación y por el grado de reabsorción de las pinturas por la roca y sus procesos de oxidación.

Se encuentra en los 33°03' LS. 064°51' LW. Registro en planos en volumen (Figura 69), en perfil (Figura 70), en planta (Figura 71), por fotografía digital y reproducción en escala (Figuras 72, 73 y 74).

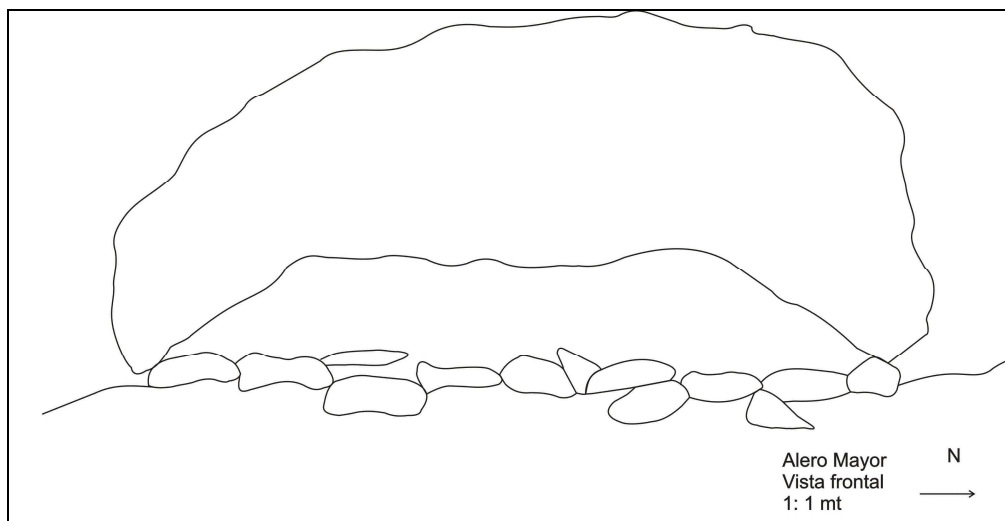


Figura 69. Sitio Alero Mayor. Vista Este.

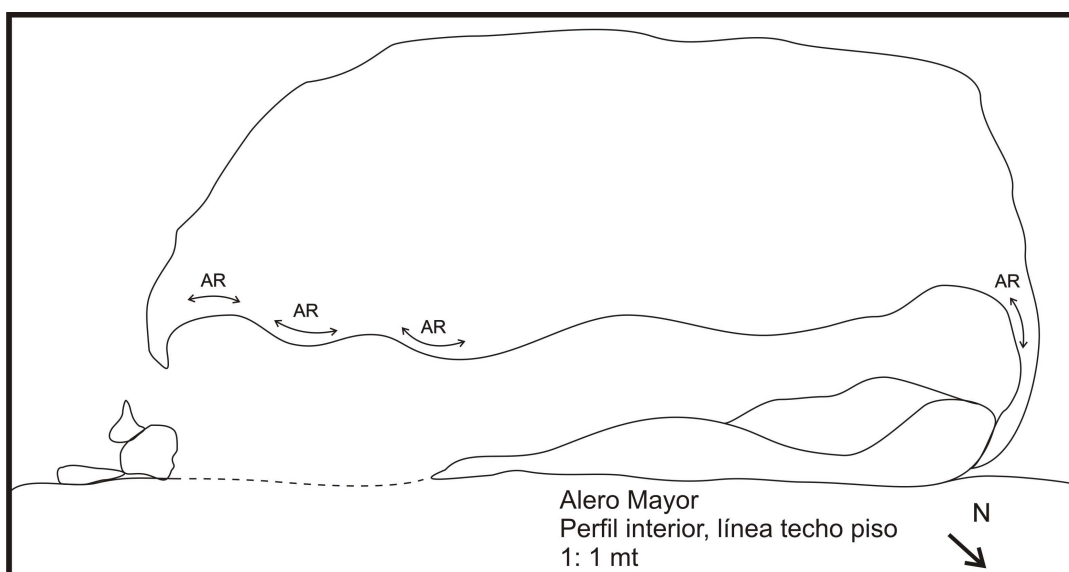


Figura 70. Sitio Alero Mayor. Vista perfil Norte.

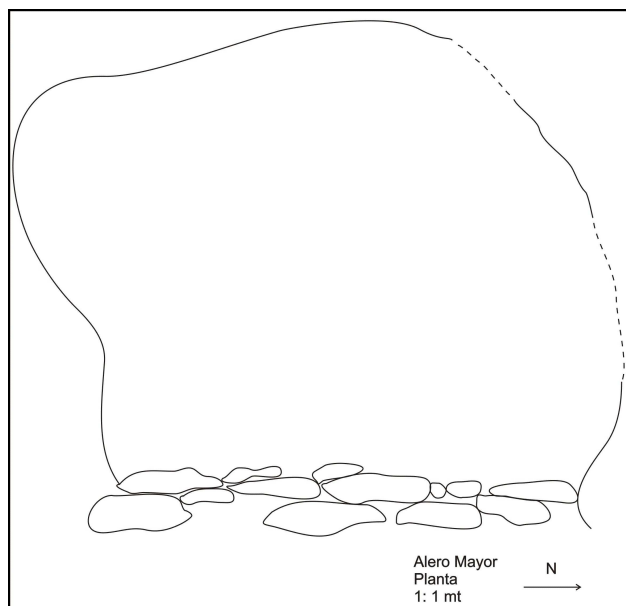


Figura 71. Sitio Alero Mayor. Vista en planta.

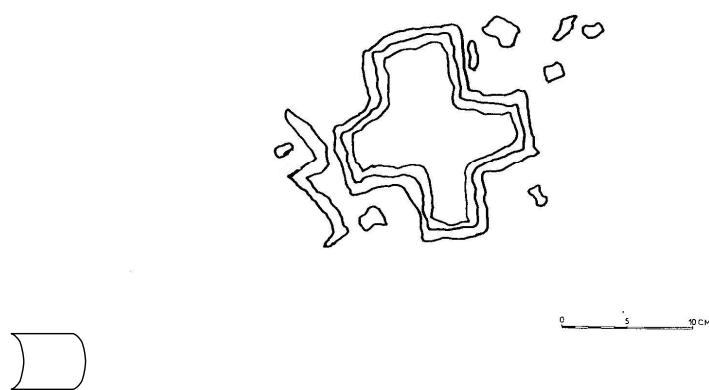




Figura 72. Sitio Alero Mayor. Panel gráfico. OAU. OR1 . 1: 0,10 mt.

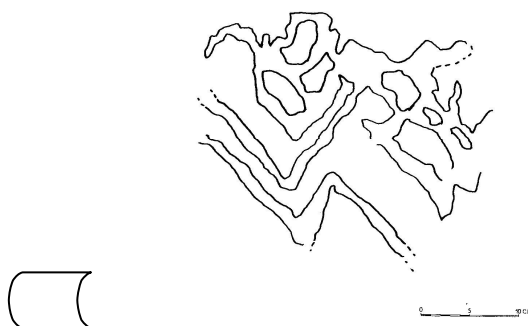


Figura 73. Sitio Alero Mayor. Panel gráfico. OAU. OR 2. 1: 0,10 mt

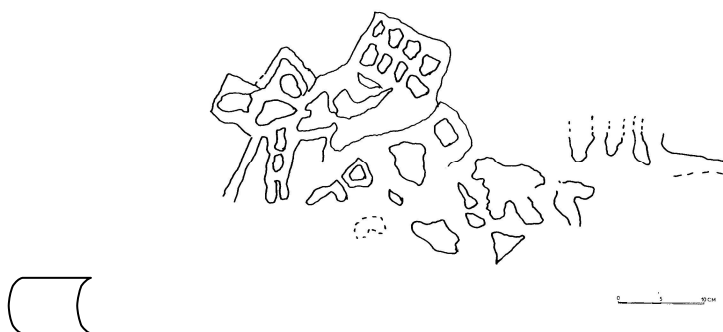


Figura 74. Sitio Alero Mayor. Panel gráfico. OAU. OR 3. 1: 0,10 mt.

5.3.11. Sitio Alero de las Marcas

El Alero de las Marcas¹⁸ se localiza en la ladera Este del Cerro Intihuasi, a 10 ms del Alero Mayor, al Este y siguiendo la pendiente. Es una estructura granítica irregular, en el techo exterior e interior, en forma de bocha característica formación del área serrana de Comechingones Sur. Apoya sobre una plataforma granítica (Figura 75).

Por delante crece pastizal y espinillos. La bocha abre al Este, por detrás de ella, a unos 20 ms, se encuentra el Alero Mayor que abre al Este. Unos 6 ms al lado se encuentra el Alero de los Ñandúes, otra bocha con arte rupestre en una OA.

Su diseño grafico se presenta en distintos espacios del soporte, en las oquedades internas de la pared-techo de la bocha, en dos *orientaciones ambientales* y 5 *orientaciones retinianas*.

¹⁸ Registrado en horas del mediodía, otoño. Registradores Paula Altamirano y Cristian Godoy.



Figura 75. Alero de las Marcas. Vista Este en la ladera.

Allí se representaron motivos *indiciales* (tridígito) y poligonales cerradas (clepsidra) en color ocre y rojo; en parte han sido absorbidos por la roca y cubiertos por pátinas ennegrecidas producto de la oxidación por clorotización propia del granito (Ver Anexo. Cuadro de motivos).

La particularidad del alero son sus oquedades internas que fueron utilizadas como planos de soporte donde realizar el arte rupestre, sin visibilidad desde el exterior (Figura 76). Estos espacios, a modo de hornacinas, fueron utilizados en la realización de las pinturas rupestres, remitiendo, así, a los sitios Sierra Grande 1, Sierra Grande 2 y Sierra Grande 3 ubicados en India Muerta, al oeste de la localidad de Achiras en el Departamento de Rio Cuarto. En ellos se representaron poligonales

abiertas y cerradas, concéntricas, puntos formando cuadrados y rectángulos, motivos *indiciales*, tridígitos (Rocchietti 1999: 105-107).



Figura 76. Alero de las Marcas. Detalle de oquedades en el techo interior y pinturas. 1: 0,10 mt.

El sitio es un bloque granítico en forma de bocha que apoya sobre una explanada granítica por lo que carece de matriz sedimentaria. Se encuentra localizado a mitad de la ladera Este. En su OA 2, hay arenilla en el piso y crece biota interior reducida a pastizal seco en otoño. Esta *orientación ambiental* es la menos expuesta y visible desde el exterior. El registro de sus motivos rupestres requiere de una persona sentada o arrodillada por la proximidad entre el techo y el piso. La OA 1 presenta una pared de mayor amplitud, hacia el Este, que favorece la observación

de los motivos rupestres allí realizados.

La OA 1 recibe plena iluminación en horas de la mañana, al recibir el sol pleno del este. En la OA 2 la graduación lumínica es menor por cuanto no da el sol en forma directa sobre sus paredes. Esto favorece el crecimiento de musgos en sectores de la pared interna y bordes de las hornacinas donde se pintaron motivos.

El proceso erosivo predominante es eólico, no se observa corriente de agua interior. Las paredes del alero no están diaclasadas. Con una tonalidad rosada pálida a grisácea característica de los monzogranitos de sector, la meteorización del soporte se corresponde al característico del *Granito Intihuasi*, con formación de patinas arcillosas producto de la descomposición del feldespatos en plagioclasa.

Se localiza en los 33°03' LS. 064°51' LW. Registro en plano en volumen (Figura 77), por fotografía digital y reproducción en escala (Figuras 78, 79, 80, 81 y 82).

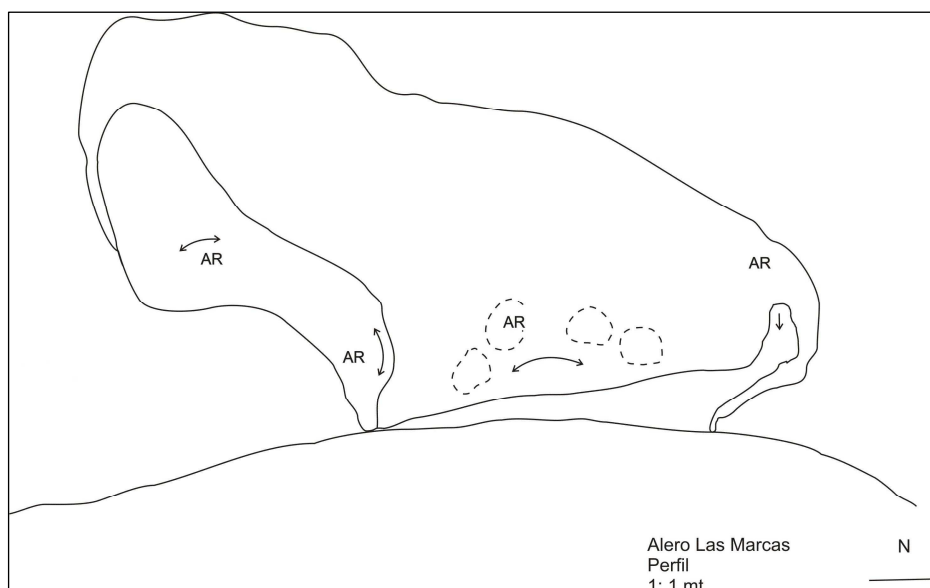


Figura 77. Sitio Alero de las Marcas. Vista perfil Este.

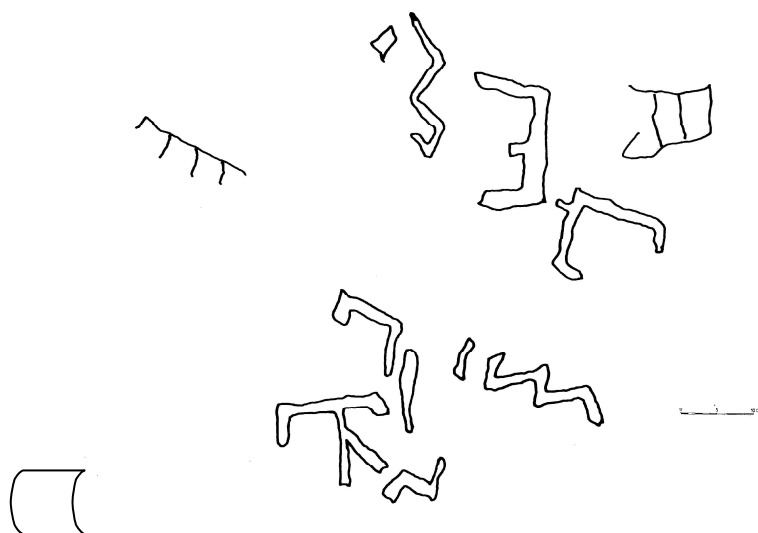


Figura 78. Sitio Alero de las Marcas. Panel Grafico OA1. OR 1. 1: 0, 10 mt.

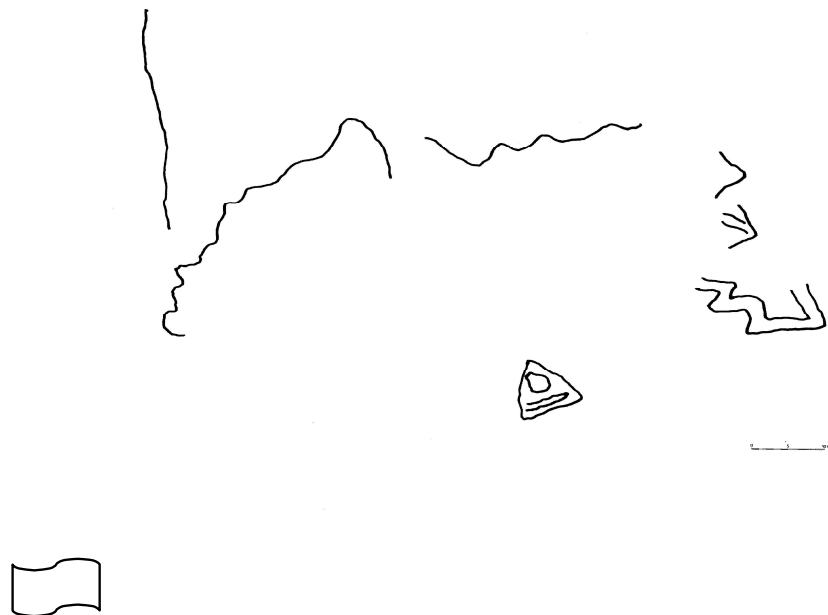


Figura 79. Sitio Alero de las Marcas. Panel Grafico OA2 OR 2. 1: 0, 10 mt.

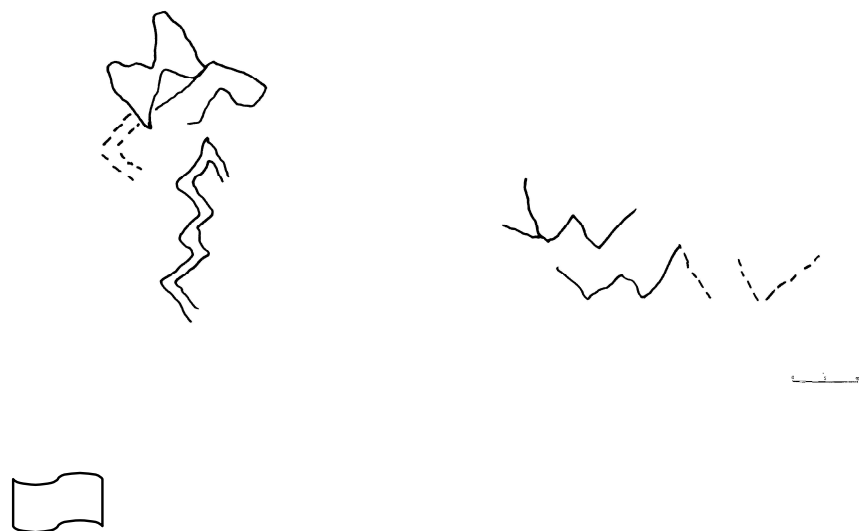




Figura 80. Sitio Alero de las Marcas. Panel Grafico OA2. OR 3. 1: 0, 10 mt.

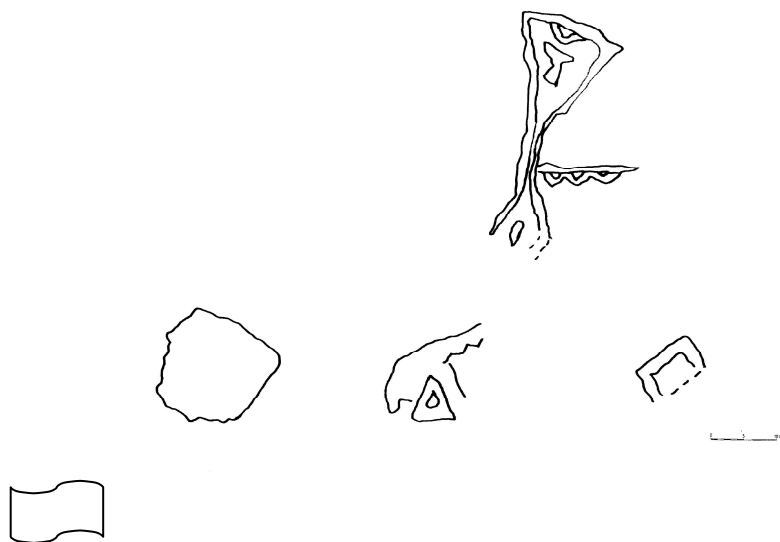




Figura 81. Sitio Alero de las Marcas. Panel Grafico OA2. OR 4. 1: 0,10 mt.

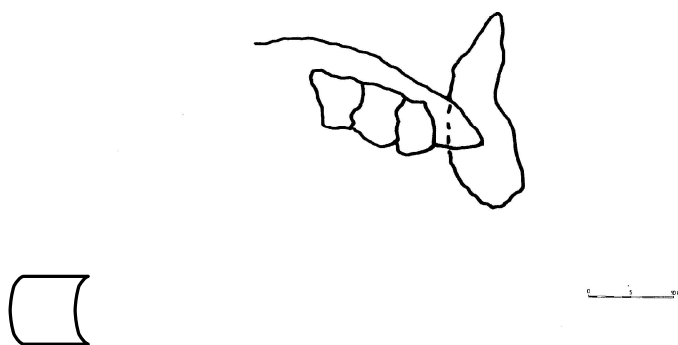


Figura 82. Sitio Alero de las Marcas. Panel Grafico OA2. OR 5. 1: 0,10 mt.

5.3.12. Sitio Alero de los Ñandúes

El Alero de los Ñandúes¹⁹ se localiza en la ladera Este del Cerro Intihuasi, a 10 ms del Alero Mayor, al Este y siguiendo la pendiente. Es una bocha característica formación del área serrana de Comechingones Sur. Apoya sobre una plataforma granítica que contiene un mortero en la OA donde se representa el panel grafico (Figura 83). Por delante crece pastizal y espinillos. La bocha se destaca en la ladera, abre al Norte, frente a ella, a unos 20 mt, se encuentra el Alero Mayor que abre al Este. Unos 6 ms al lado se encuentra el Alero de las Marcas, otra bocha granítica con arte rupestre en dos OA.

Su arte rupestre se presenta en un panel gráfico con signos *indiciales* (tridígito) y poligonales cerradas (clepsidra) en color ocre (Figura 84); en parte los motivos han sido absorbidos por la roca y cubiertos por la oxidación propia del granito con formación de plagioclasa, producto de la descomposición del feldespato (Ver Anexo. Cuadro de motivos). En parte el proceso ha sido favorecido por la escasa graduación lumínica que recibe la boca del bloque; la direccionalidad de la pared donde se realizaron los motivos impide que reciba luz solar directa. Sin embargo, la apertura angular permite la turbulencia exterior y circulación de aire, mitigando los efectos de la humedad sobre el soporte.

No se observan daños o efectos de predación animal ni humana, no se realizaron graffiti en la pared del bloque granítico; solo es posible ver, en las inmediaciones, restos de excremento animal de cuando pastorean el sector.

¹⁹ Registro en horas del mediodía, otoño. Registradores Paula Altamirano, Cristian Godoy.



Figura 83. Alero de los Ñandúes. Vista Norte.

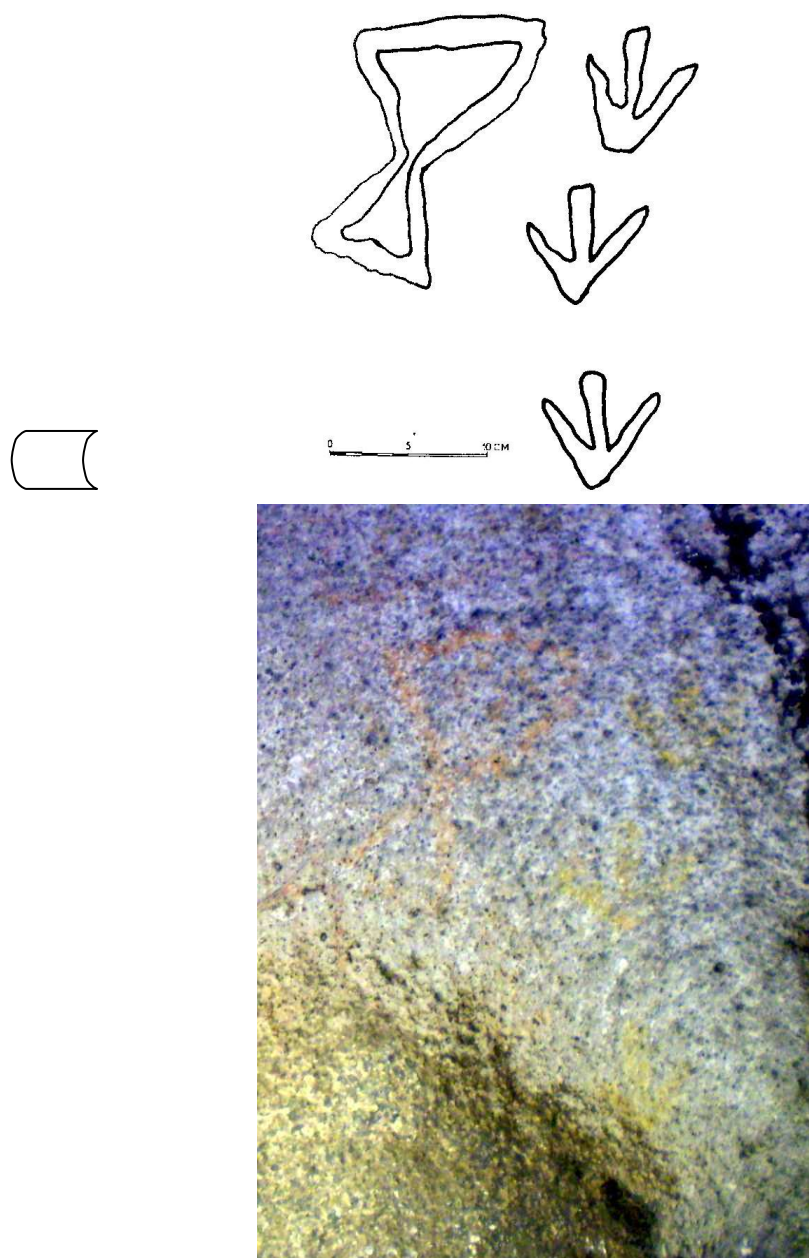


Figura 84. Alero de los Ñandúes. Detalle de motivos. OAU. OR1. 1: 0,10 mt.

El proceso erosivo predominante es eólico. Las paredes del alero no presentan fracturas o diaclasas. La meteorización del soporte responde a las características del *Granito Intihuasi*, con una tonalidad rosada pálida a grisácea propia de los monzogranitos de sector y formaciones de patinas arcillosas, producto de la descomposición del feldespato en plagioclasa.

Se localiza en los 33°03' LS. 064°51' LW. Registro en planos en volumen (Figura 85), en perfil (Figura 86), por fotografía digital y reproducciones en escala.

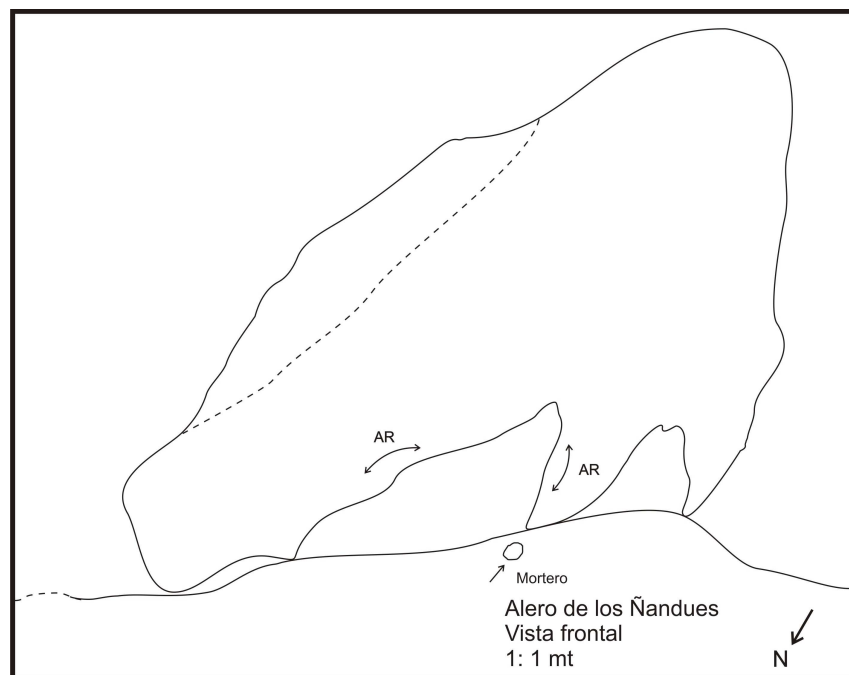


Figura 85. Sitio Alero de los Ñandúes. Vista Norte.

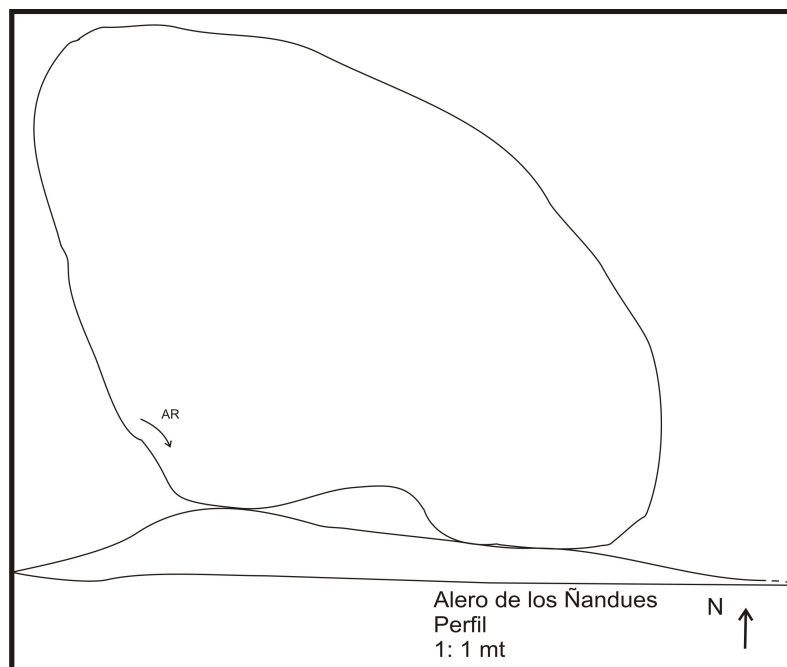


Figura 86. Sitio Alero de los Ñandúes. Vista en perfil Sur.

5.3.13. Sitio Alero de La Máscara

El sitio Alero de La Máscara²⁰ se encuentra en la ladera Este del Cerro Intihuasi, a unos 1000 m de un Arroyo Sin Nombre que corre en dirección Oeste - Este. Se puede acceder al mismo por el Abra Grande que primero conduce al Alero de La Casa Pintada y los cuatro restantes junto a él.

El paisaje que lo rodea se corresponde al de monte de espinillos, arbustos y pasto. Su amplitud visual es de 180° hacia el Suroeste, línea de

²⁰ Registrado en invierno, en horas del mediodía, 12: 00 a 15:00 hs. Registradores Alicia Lodeserto, Graciana Perez Zabala, Ernesto Olmedo, Roxana Curletto, Verónica Falcatti.

orientación en la que coinciden tres conjuntos graníticos delante del alero y uno hacia el Sur.

Aproximadamente a 1000 m al Noroeste se encuentra una casa de ocupación temporaria por los dueños del predio cuando trabajan en las inmediaciones.

Aunque por volumen y apertura el alero se destaca del resto en la ladera, la irregularidad de su piso sobre elevado más su visera baja, ocultan el panel gráfico. Es una estructura granítica hemisférica en su línea de techo externa; en el interior, el desarrollo del techo y piso se presentan muy irregulares y con una reducida apertura angular (Figura 87). La planta es hexagonal con un largo máximo de 9 m y un ancho máximo en su apertura frontal de 10 ms.



Figura 87. Alero de la Máscara. Vista Este.

El arte rupestre del Alero de La Máscara se presenta en una sola *orientación ambiental*, en dirección Oeste - Este, cubriendo en su casi totalidad el techo del mismo, desde la base hacia la visera. Es un panel pintado en ocre y rojo, observables ambos en diferentes tonalidades por transformaciones del pigmento (Ver Anexo. Cuadro de motivos). En el sector más densamente cubierto por diseños se registran superposiciones abundantes que dificultan la discriminación por motivos (Figura 88).

Por esto la tabla de motivos se realiza en base a signos claramente diferenciables y a los grupos de superposiciones laberínticas. Entre los primeros se pueden señalar 26 signos, de los cuales 6 son poligonales abiertas y 20, poligonales cerradas; en el caso de las superposiciones se pueden distinguir cinco grupos de las mismas.

Esto nos permite referirnos a las dificultades de percepción que el diseño en su conjunto presenta. Diferentes factores inciden en la misma: superposiciones en el sector con mayor densidad de signos; pérdida de nitidez del pigmento con trazos y signos perceptibles según las condiciones ambientales (visibilidad, humedad, luminosidad, etc.); la iluminación, en las primeras horas del día, el alero recibe luz solar directa no así las pinturas. La graduación lumínica sobre éstas presenta su mayor amplitud en dicho horario pero nunca de manera directa. Esto hace que algunos sectores permanezcan oscurecidos y, según el momento de la observación, no se perciban con claridad. Así se pudo constatar en el registro de otoño la presencia de diseños no documentados en el invierno anterior.

También se observa el efecto de las líneas de chorreo sobre el arte rupestre; desprendimientos de sectores de la roca con arte rupestre por

efectos de la erosión catafilar; la estructura interna del alero, con techo y piso irregulares que restan espacio físico a quienes realizan el calco de las pinturas; tizados sobre el arte rupestre; y, finalmente, graffiti sobre el arte rupestre.



Figura 88. Alero de la Máscara. Detalle de motivos rupestres. 1: 0,10 mt.

Las dificultades de percepción que manifiesta el Alero de La Máscara no opacan la envergadura de su panel gráfico. Constituido por poligonales abiertas y cerradas, en parte tizadas, en parte con graffiti superpuestos al arte rupestre, nos introduce en la modalidad de estilo planteada para el área por Rocchietti, esto es Cuatro Vientos Achiras.

Dicha modalidad se caracteriza por presentar con diseños pintados, escenas de caza, poligonales abiertas y cerradas vinculadas a figuras de animales (camélidos, réhidos) y figuras humanas y una gama cromática entre el blanco, el rojo y el amarillo-ocre (Rocchietti, 1991). Las poligonales cerradas serían además una forma de indicar la captura por lo que se las denomina *poligonales de clausura* (*sensu* Rocchietti 1991).

En la realización del registro se pudieron advertir algunas dificultades, a saber:

- clara observación de las pinturas a 1 o 2 ms de distancia y disminución de la visibilidad, con variaciones en la percepción de las pinturas al aproximarse para la realización del registro a los 0,30 ms.
- dificultades para el registro por la ubicación del arte rupestre y la disposición de las paredes de los aleros que lo contienen, con aperturas angulares reducidas (en ángulo agudo), que no permiten la posición erguida, sentados o en cuclillas de las personas (Figura 89).

Se localiza en los 33°03'LS. 064°51' LW. Registro en planos de vista frontal y línea de goteo (Figura 90), en volumen (Figura 91), en planta (Figura 92) línea de visera (Figura 93), por fotografía digital y reproducción en escala (Figura 94).



Figura 89. Alero de la Máscara. Detalle de pinturas e interior con irregularidades del techo. 1: 0,10 mt.

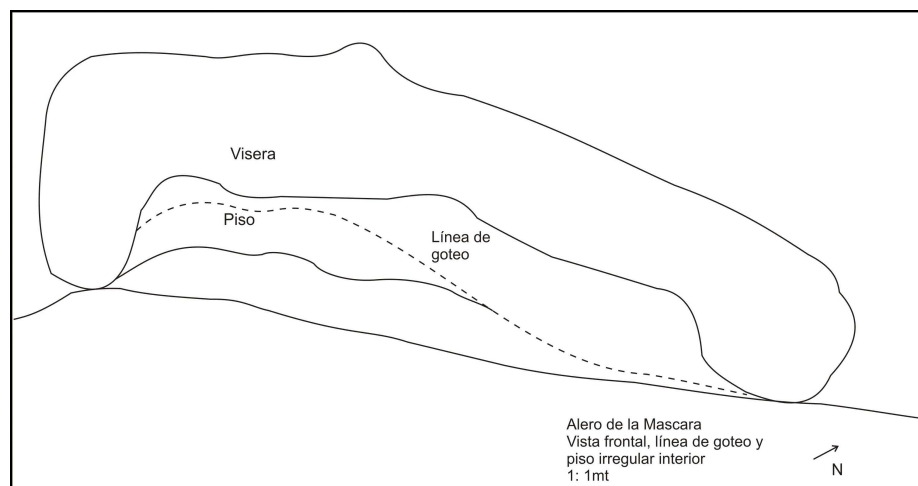


Figura 90. Sitio Alero de la Máscara. Vista Este, visera y línea de goteo.

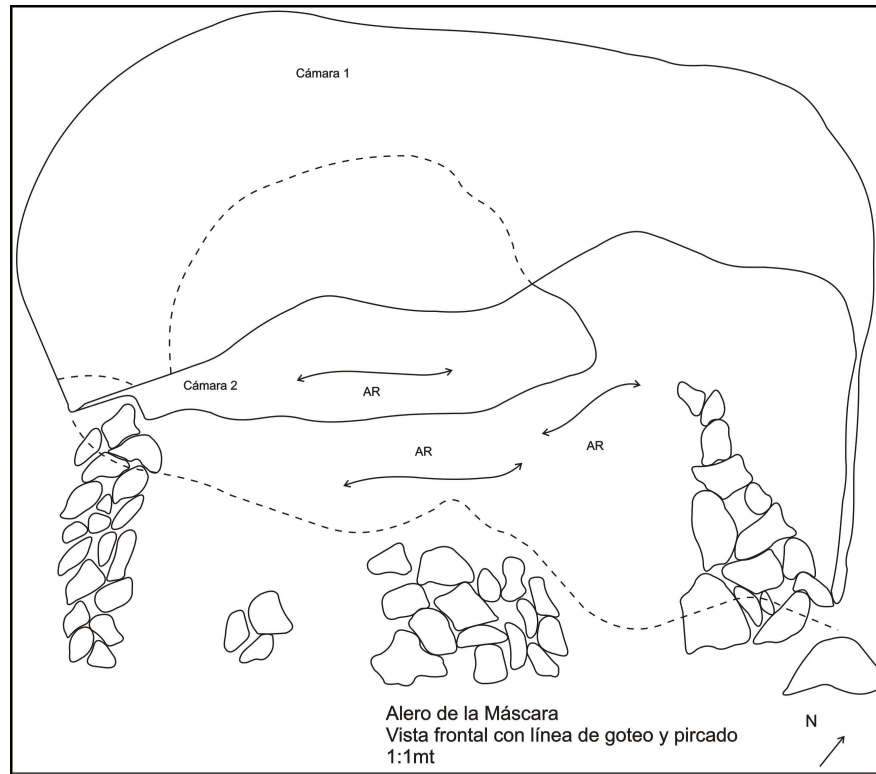


Figura 91. Sitio Alero de la Máscara. Vista Este, línea de goteo, cámaras y pircado.



Figura 92. Sitio Alero de la Máscara. Vista en planta.

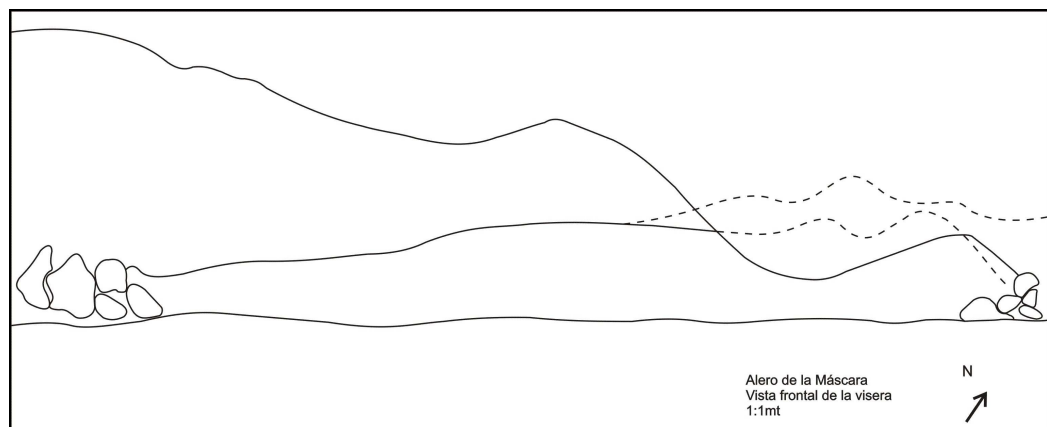


Figura 93. Sitio Alero de la Máscara. Vista de la línea de visera.

Figura 94. Sitio Alero de la Máscara. Panel gráfico con indicación de graffiti. 1:
0,10 mt.



5.4. Geomorfología del *Granito Intihuasi* y su incidencia en la percepción y registro del arte rupestre

Los materiales que aquí presentamos, se encuentran en sitios rupestres del sur de la Sierra de Comechingones, en el sector sur de las Sierras de Córdoba.

Las Sierras Pampeanas forman una unidad orográfica constituida por cordones montañosos de orientación submeridiana, de 500 km de largo por 200 km de ancho. Sus límites son la Cordillera Oriental y la Puna Norte; la llanura Chaco-Pampeana al sur y al este y la Precordillera, al oeste. Mayoritariamente está conformada por un basamento cristalino formado del Precámbrico al Paleozoico inferior (*sensu* Fagiano 2007). Las Sierras de Córdoba junto a las Sierras de San Luis quedarían dentro de las Sierras Pampeanas Orientales.

Las Sierras de Córdoba son parte de la unidad morfoestructural ubicada al sur de las Sierras Pampeanas o Placa sudamericana, así denominada por el geólogo Stelzner en 1885. Luego se desarrollaron los estudios de Brackebusch, en 1891; Bodenberder en 1911; Rassmuss en 1916 y González Bonorino en 1950 (Fagiano 2007). Es notable la diferencia en el establecimiento de los cordones montañosos que integran las Sierras Pampeanas. Los autores actualmente las subdividen más allá de las litologías que afloran y según su evolución geotectónica.

Sobre el basamento cristalino de las Sierras de Córdoba, Gordillo y Lencinas (1979) decían que es un complejo metamórfico-migmático correspondiente al Precámbrico, instruido por rocas básicas y ultrabásicas en el Paleozoico inferior y por cuerpos graníticos de dimensiones batolíticas, como el batolito Achala y Cerro Aspero. Luego, Linares y González (1990), dijeron que las Sierras de Córdoba y San Luis poseen una edad comprendida entre el Proterozoico superior al Paleozoico inferior (Fagiano 2007).

La geología del sector sur de la Sierra de Comechingones, fue descrita por Socic en 1944. Allí se señaló que el basamento cristalino está formado por rocas metamórficas, rocas intrusivas graníticas, rocas migmatitas, pegmatitas y aplitas. Luego fue dividido según unidades litoestratigráficas: Complejo Achiras, Complejo Las Lajas (*sensu* Fagiano 2007; Nullo *et al* 1995; Otamendi 1995). Dentro del Complejo Las Lajas, Cerro Intihuasi constituye el conjunto granítico más destacado, con 15 km² de superficie aflorante y un diámetro E-W de 20 km ocultos.

Tres son los momentos tectónicos de deformación, metaformismo y magmatismo en el sur de la sierra de Comechingones: Ciclo Pampeano, del Cámbrico temprano; Ciclo Famatiano, del Ordovícico temprano; Ciclo Achaliano, del Devónico (Fagiano 2007).

Los gneis o esquistos son rocas metamórficas, es decir producidas en contextos de altas temperaturas y presión, cuyos minerales desarrollaron una estructura en bandas. En rocas ígneas y sedimentarias, producen capas de cuarzo y de feldespato junto a otras de micas oscuras. Los distintos gneis se denominan según el tipo de roca que los constituyen,

por ejemplo *gneis graníticos*; o bien, según el mineral más abundante en su estructura, por ejemplo *gneis biotíticos*.

El *Granito Intihuasi* es la manifestación menos expuesta y más austral de batolitos graníticos cuya composición tiene, en gran proporción, monzogranitos peraluminosos. Estos formaron, entre el Silúrico superior y el Devónico medio, al basamento Paleozoico inferior de la Sierra de Córdoba (*sensu* Otamendi, Fagiano *et al* 2002: 389). Cerro Intihuasi es una entidad estratigráfica que reúne un conjunto de monzogranitos que afloran en el extremo sudoriental de la Sierra de Comechingones (Figura 95).

Está constituido por un conjunto de afloramientos cuadrangulares, ubicado a 5 km al norte de la localidad La Barranquita, sobre la ruta que une las ciudades del Rio Cuarto con Achiras. El afloramiento continuo más grande de dicho conjunto solo tiene 3,5 km².

Por estudios geofísicos se sabe que el *Granito Intihuasi* es un cuerpo ovoide con un eje mayor de 20 km, orientado en sentido E-W; da forma a la litología subyacente a la cubierta cuaternaria del área pedemontana oriental en el sur de la Sierra de Comechingones (Otamendi, Fagiano *et al* 2002: 390-391).

El conjunto Intihuasi puede diferenciarse según tipos litológicos a partir de una serie de condiciones particulares a él, a saber: sus constituyentes minerales y texturales y sus relaciones de campo. Ellos son (*sensu* Otamendi, Fagiano *et al* 2002):

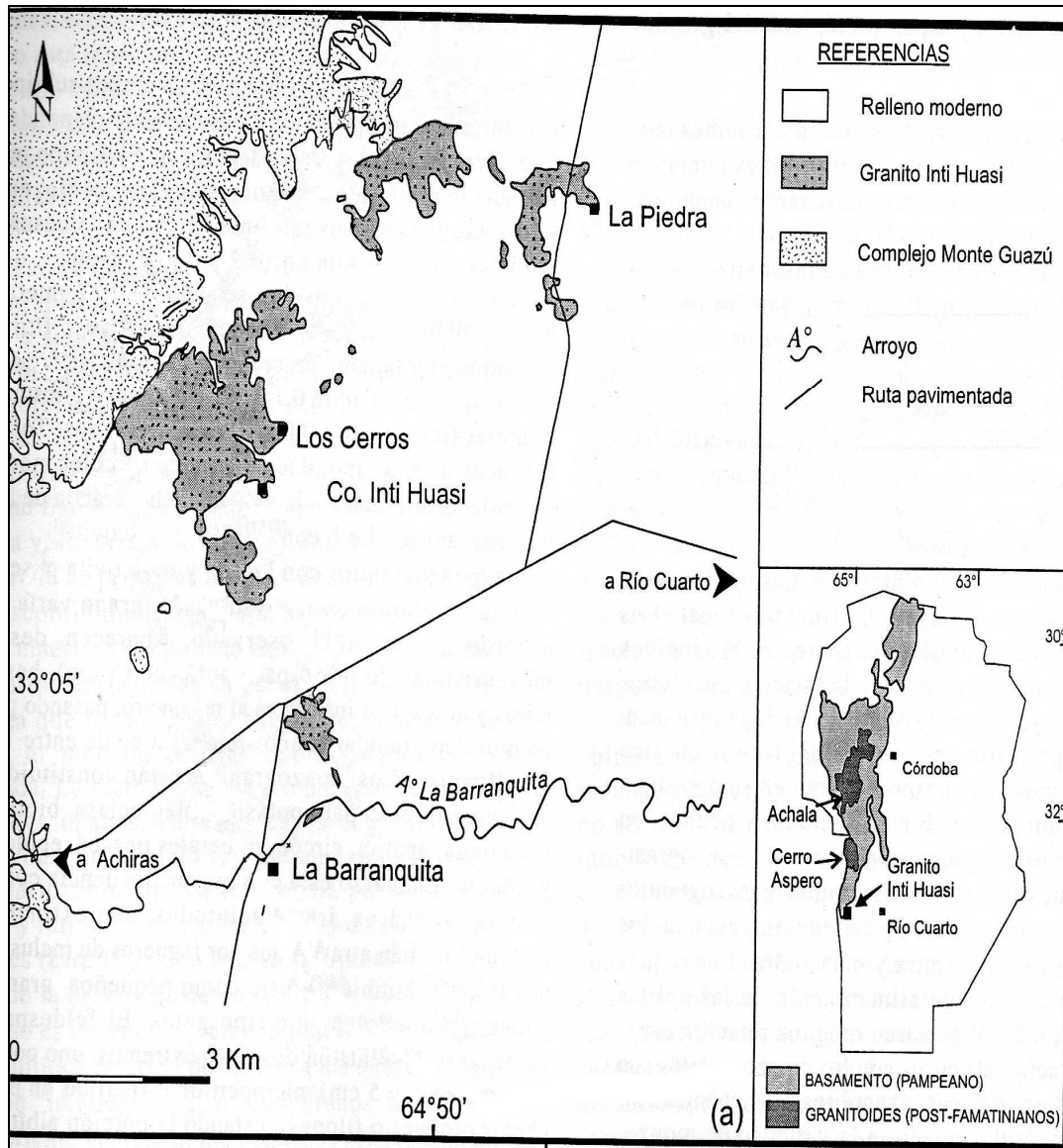


Figura 95. Mapa geológico Granito Intihuasi. Fagiano 2007.

- *Monzogranito con biotita y muscovita*. Son los que presentan mayor distribución en el área. Por particularidades de su textura se diferencian dos subtipos: inequigranular y porfírica. Se caracterizan por poseer textura hipidiomórfica, con variedad en el tamaño del grano; así, se pueden observar megacristales de feldespato potásico (5 cm) como también micas (menor a 1 milímetro) y gránulos de cuarzo-feldespático (de 1 y 2 milímetros). La composición de los monzogranitos es sobre: cuarzo, feldespato potásico, plagioclasa, biotita, muscovita, apatita, circón. Minerales opacos, epidoto y titanita. El más presente es el cuarzo. El feldespato potásico se presenta en dos partes: con fenocristales micropertíticos y alcalinos.
- *Monzogranito con muscovita*. Aparecen restringidos y ubicados en el centro del afloramiento del campo Los Cerros y en una posición por encima del tipo litológico anterior pero sin intrusividad. En él la roca se ve compacta, masiva, de color rosado. Son notorios los granos de cuarzo, máculas de muscovita y minerales opacos en una matriz granular de feldespatos. Sus constituyentes minerales son: cuarzo, feldespato potásico, plagioclasa, muscovita, biotita y apatita.
- *Leucogranitos aplíticos*. Las aplitas y leucogranitos dan forma a un conjunto de diques que intruyen a los monzogranitos con biotita y muscovita. Formados por rocas de color gris blanquecino, de textura equigranular fina (0,4 milímetros).

Enclaves y xenolitos. Vinculados a los monzogranitos más abundantes, se los encuentra distribuidos en todo el granito de forma errática (Otamendi, Fagiano *et al* 2002: 392-394):

El *Granito Intihuasi* se muestra solo en una pequeña porción, solo aflora entre un 5 y 10 % de su totalidad (Figura 96). Sin embargo, su diversidad petrológica esta casi completamente expuesta.

Constituye una unidad litológica única de 35 km² de superficie y está conformado por dos facies o zonas graníticas (*sensu* Feliu 1994). La facie dominante en el área se corresponde al leucomonzogranito biotítico, característica por su tonalidad blanca grisácea y sus componentes -cuarzo, feldespatos calcasódicos y potásicos-. Subordinada a ésta se encuentra la facie monzogranito muscovítico en el sector más elevado de la localidad, presentando un color rosado pálido a grisáceo y constituida por cuarzo, plagioclasa y microclino. Las formas típicas de meteorización en este ambiente granítico son las bolas, panel de abejas y descomposición en bochas. Se observa además, un elevado grado de alteración meteórica y soportes diaclasados.

El granito descompone el feldespato, uno de sus componentes, en plagioclasa, una especie de arcilla similar al caolín (pigmento con el que se realizaron las pinturas) que afecta al arte rupestre. Por lo tanto es producto de la misma humedad del granito. También se registra desprendimiento de la roca en sectores con signos rupestres. Los sectores con meteorización son los afectados por agregados a la capa originaria sobre la que se realizo el diseño. Los procesos erosivos son aquellos que concluyen quitando partes de la roca base.

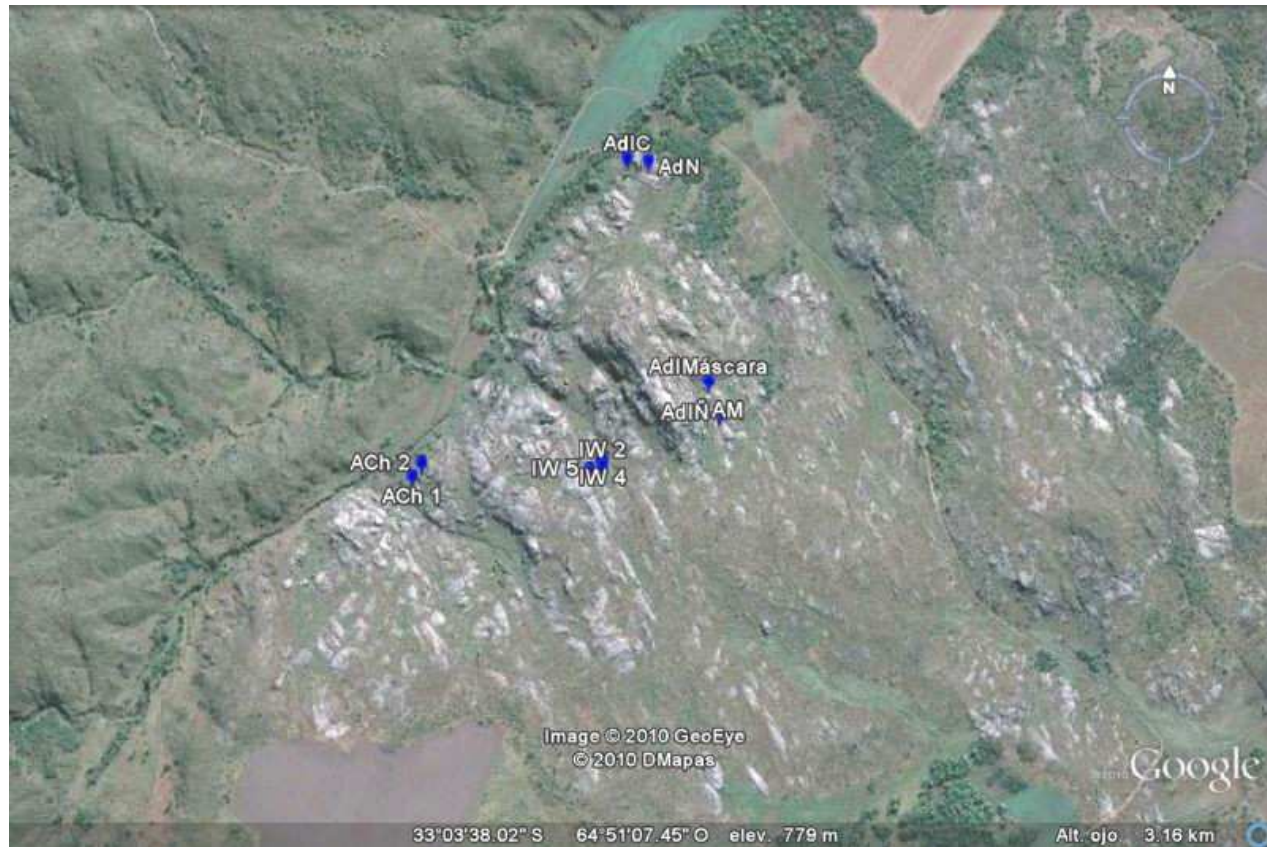


Figura 96. Ubicación del Cerro Intihuasi y sitios con arte rupestre. Imagen Google 2010. Trabajada por María Laura Gili.

Son característicos de los aleros y bochas graníticos, fuertes procesos de meteorización en sus soportes (*sensu* Cantú *et al* 1984). Estos generan pátinas arcillosas que cubren las pinturas, afectándolas en su percepción actual. El agua es un elemento clave para las geoformas graníticas, particularmente las que se cuelan por las fracturas del soporte rocoso.

La vegetación de la región está comprendida por bosque serrano, espinal y pastizal, y bosquecillo de altura (Austral y Rocchietti 2002: 19). Originalmente estuvo cubierta por talas, chañares, cocos, espinillos, algarrobos.



5.5. Ambiente geográfico

El sur de la provincia de Córdoba, consta de dos macro ambientes. Además de la Sierra, la llanura. En el paisaje serrano, las pendientes marcadas, el sustrato rocoso más las lluvias intensas del verano derivan en fuertes crecientes de ríos y arroyos (Figura 97). El régimen de lluvias indica su concentración entre los meses de octubre y abril; allí pueden precipitar entre 800 y 1000 mm (*sensu* Valenzuela *et al* 1998).

El clima serrano es mesotermal con una temperatura media anual de 12° a 12,5° centígrados (sobre los 1000 msnm). El invierno se caracteriza por la sequedad, aunque suelen darse situaciones meteorológicas particulares que provocan nevadas en forma excepcional. La gran variabilidad climática y de precipitaciones interanual, es una de las particularidades tanto para la sierra como para ambiente de llanura. Son frecuentes los años de sequía con consecuencias en la producción, en la economía del sector, en los incendios sobre el monte natural.

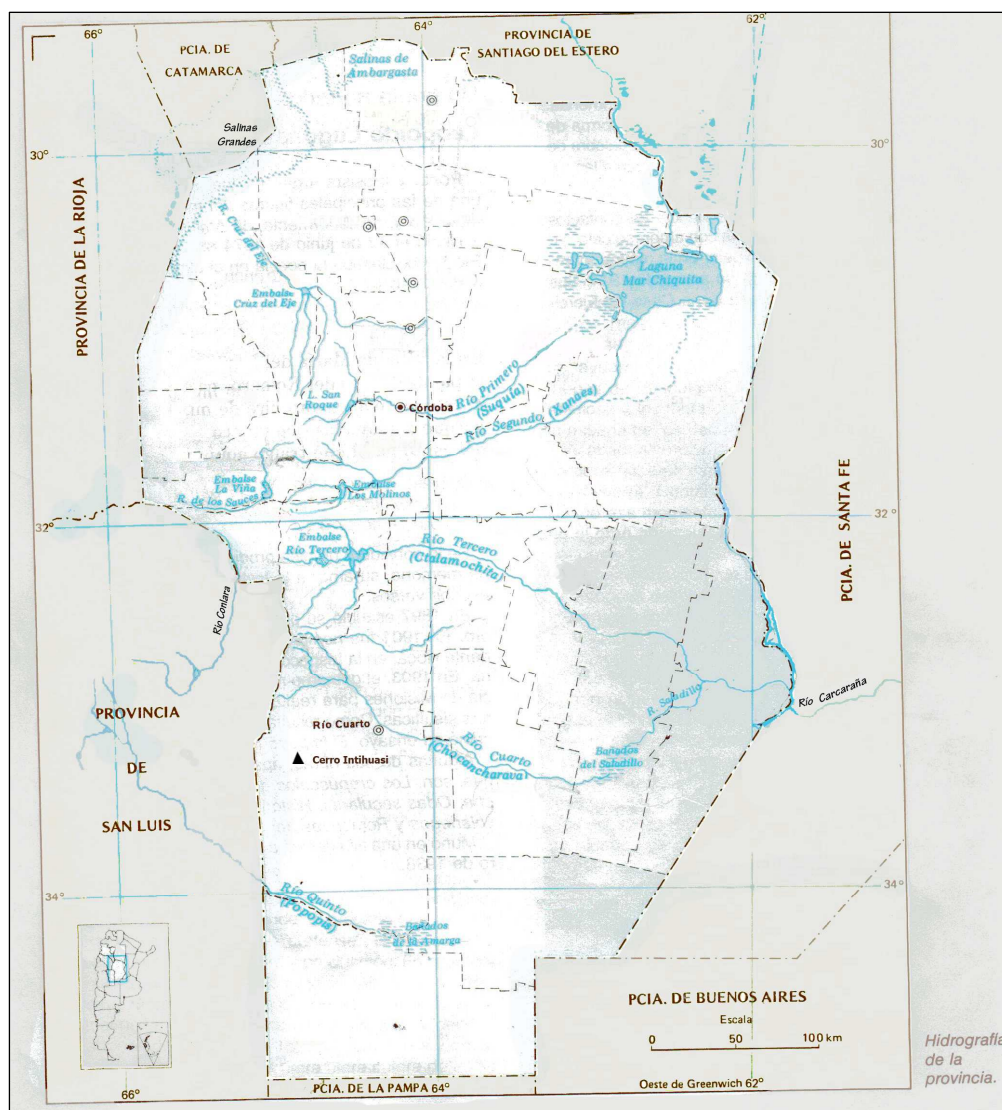


Figura 97. Mapa de la provincia de Córdoba.

Distintas actividades económicas se desarrollan en espacio serrano y piedemonte: minería, forestación, turismo, ganadería, agricultura. La inserción del sector en el marco del modelo agroexportador (1850 - 1930) se produjo en forma tardía, hacia 1915, y siempre participo en forma marginal del mismo. Esta situación de marginalidad del área, permaneció y limito su capacidad de crecimiento económico; por ello las poblaciones de los alrededores sufrieron la migración constante hacia los centros más desarrollados (Valenzuela *et al* 1998: 133-135). Es el caso de Achiras en relación a Rio Cuarto, el centro urbano más importante del sur provincial cordobés.

El piedemonte conecta la sierra con la llanura. Sobre el corre el denominado Camino de la Costa, Ruta Provincial N° 23, uniendo de sur a norte las localidades de Achiras, Las Albahacas, Alpa Corral, Rio de los Sauces.

Las Sierras de Comechingones, los valles intermontanos y la pampa o llanura hundida son los tres ambientes o unidades geomorfológicas que se presentan por el sur de la provincia de Córdoba. La cuenca está atravesada por el Rio Cuarto o Choncancharagua, que tributa en el rio Paraná. Los arroyos (La Barranquita, Santa Catalina, Las Lajas, Achiras, La Punilla) se dispersan e infiltran en la llanura.



6. CAPITULO 3. Resultados y Discusión

6.1. Análisis del universo de pinturas rupestres de la localidad arqueológica Cerro Intihuasi

Luego del registro de los sitios rupestres de Cerro Intihuasi retomamos nuestra hipótesis según la cual, las figuras geométricas, poligonales, tienden a ser generalizadas en tanto las encontramos en casi la totalidad de los sitios rupestres. Sin embargo, aunque generales, las figuras geométricas varían entre si y están dotadas de singularidad grafica y compositiva. Por lo que ellas introducen la variación allí donde están. Esta situación, la hemos verificado en los materiales que presentamos.

Del análisis de dichos materiales desprendemos los siguientes resultados. En principio constatamos que el diseño de los signos no figurativos, las poligonales, es predominante en los sitios del cerro. Se realizaron abiertas, cerradas, curvas, quebradas y las combinaciones entre ellas: abiertas quebradas, abiertas curvas, cerradas quebradas, cerradas curvas, con espacio interior vacío y con espacio interior subdividido. En su ejecución se enfatizó el perímetro, la mayoría presenta campo interior subdividido (Gili 1999a, 1997b).

Las diferenciamos según la presencia de poligonales cerradas curvas que contienen otra poligonal cerrada curva o con espacio interior vacío

(Sitios IW 5, A de la M, ACh 2, IW 2), de poligonales abiertas quebradas con líneas continuas (IW 1, IW 2, IW 3, IW 4, ACh 1, A del N) y de poligonales cerradas curvas ubicadas en el extremo de poligonales abiertas (IW 1) o en el desarrollo de las mismas (A de la M).

A su vez, registramos poligonales sobre-impuestas en seis sitios. En el Alero de la Máscara pudimos registrar superposiciones de figuras geométricas, de dificultosa discriminación, en los colores rojo sobre ocre. Los sitios IW 1 e IW 4 presentan también poligonales sobre-impuestas en rojo sobre blanco.

En general, las figuras humanas, fueron dibujadas en términos secundarios y según una lógica de excepcionalidad en su ejecución. Del conjunto de trece sitios, solo en tres de ellos protagonizan el diseño (A Ch 1, A Ch 2, A de la C). Allí se las realizó asociadas a figuras animales, camélidos y réhidos. Se las puede ver con atuendo o tocado marcado en el área de la cabeza y el dorso (ACH 1, ACH 2, A de la Coral, A del Norte); de cuerpos desnudos solos (IW 5); fálicas, con cuerpos desnudos remarcando la genitalidad (IW 5); con arco (IW 5).

A su vez, los signos *indiciales*, que señalan la *parte por el todo* (*sensu* Rocchietti 2003), refieren a pisadas de réhidos en casi su totalidad (A de los Ñ, A de las M, A de la C, A del N) y, en un solo caso, a la genitalidad femenina, con una vulva (A del N).

Es decir, todos ellos elementos del mundo natural, propios del ambiente serrano pedemontano donde se ubican los sitios. Seguramente también las poligonales y sus formas perimétricas se refieren a elementos del mundo natural: ojos de agua, vipéridos, insectos, constelaciones, estrellas, el sol, la luna, la noche, el día. Elementos vivos no inteligibles en

sus formas para el observador actual, culturalmente ajeno al grupo social ejecutor del arte rupestre.

Como sostiene Rocchietti (2003) el espacio sobre el cual se plasmó el arte, fue producto de una elección por parte del autor (*sensu* Rocchietti 2003). Por ello se relaciona íntimamente con las pinturas rupestres. La elección del soporte rocoso fue un elemento más en la realización de estas manifestaciones rupestres.

Así lo hemos constatado en el sitio Alero de la Coral (A de la C). Su arte rupestre se dispone sobre una pátina arcillosa, producto de la oxidación del *Granito Intihuasi*, que recubre la pared derecha interna de la oquedad. Consiste en una pintura en blanco sobre una patina ennegrecida formada por el proceso de meteorización natural del soporte granitoide, que seguramente fue elegida para realizar sobre ella el diseño.

Allí se dibujaron dos figuras humanas, una alargada, con parte del cuerpo con trazos continuos, punteados y el resto, en línea cubierta de trazo liso. La figura humana destaca en su percepción desde la entrada a la oquedad y por su modalidad de ejecución, con una sucesión de puntos, única en el cerro en este tipo de diseños. E introduce la excepcionalidad para el diseño de este tipo de motivos en el cerro. En general, el dibujo de las figuras humanas fue resuelto con un solo trazo. Pero aquí, se utilizaron líneas perimetrales lisas y punteadas. En cierto modo, las figuras geométricas también están presentes en su ejecución, oval y punteada. El resto de las poligonales allí dibujadas, son pocas, reducidas en tamaño, laterales en su disposición en el espacio gráfico. Junto a ella, las figuras de un camélido y dos réhidos.

Las oquedades a modo de hornacinas de las paredes internas del Alero de las Marcas (A de las M) y del Alero de la Máscara (A de la M), son también evidencia de elección del soporte por su forma, como elemento sumado al motivo rupestre. Particularmente en el diseño de las poligonales. Allí pintaron figuras geométricas, poligonales abiertas y cerradas, laberínticas, *clepsidras* (triángulos opuestos y unidos por vértice). Asociadas a *signos indiciales*, en este caso, tridígitos en referencia a la pisada de réhidos.

Así como el uso de la pared a todo lo largo en el sitio Alero Intihuasi 1 (IW 1), con un diseño laberíntico (*cáliz*) en pintura roja, en vertical hacia el vértice inferior del soporte en su línea de unión con la explanada granítica sobre la que apoya. El diseño se adapta a la inclinación del soporte y, así, genera la sensación visual de continuidad del motivo por debajo de la pared.

De igual manera, la prolongación de pared de más de cinco metros que ofrece la concavidad del Alero Intihuasi 5 o Casa Pintada (IW 5), contribuye a expresar el sentido de encadenamiento que dan la gráfica de camélidos y réhidos ordenados en hileras en la base del diseño. También en IW 4, A del N, ACh 2, A de la M el arte rupestre se dispone ocupando el espacio gráfico, cubriéndolo o expandiéndose en él, todo a lo ancho.

En el sitio IW 5 o Casa Pintada se observa, quizás, la máxima expresividad del mundo natural local en las pinturas allí realizadas. La escenografía del sitio (*sensu* Rocchietti 2003) lo ubica delante de una explanada de granito y oculto por la vegetación que crece en la boca del alero e impiden una visión amplia del abra. Sin embargo allí se dibujo una

escena completa entre camélidos, rehidos, felinos, figuras humanas y poligonales.

Llamas y ñandúes atiborran el espacio gráfico y cubren el soporte. Las figuras humanas son pocas y todas distintas: solas, desnudas, fálicas, con arco, con bastón o mamporra. Menos aun son los felinos, pero todos en actitud de ataque y provocando desorden alrededor, entre camélidos y réhidos. El mayor número de figuras animales, camélidos y réhidos, aparecen alineados, en desplazamiento y dispersos. Finalmente las poligonales, solo fueron representadas dos, una circular otra abierta quebrada.

Los Aleros IW 5 y ACh 2 presentan felinos, en ambos casos, vinculados al color rojo y como factor de la estampida de camélidos y rhéidos.

En el sitio ACh 1 el arte rupestre contiene dos figuras humanas con tocado, un réhido en negro (es el único entre los trece sitios con esta particularidad) y pequeños trazos, tal vez también ellos figuras humanas. En el centro del espacio grafico y por sus tocados cefálicos, hechos en forma oval y con pendientes en los extremos, se destacan dos figuras humanas. Una de ellas fue pintada en blanco, la más sobresaliente, la otra en un tono grisáceo. O bien, el efecto de la descomposición arcillosa de la pared, modifico el pigmento.

En el sitio ACh 2 se destacan dos figuras humanas realizadas con tocados y bastón en la mano izquierda, con raspados suaves sobre en el soporte. Las máscaras o trajes cubriendo las cabezas y parte de los cuerpos tienen forma rectangular con dos líneas sobresaliendo hacia arriba. Lo cual sugiere la representación del puma o felino en actitud de ataque o tensión,

con sus orejas erguidas o paradas. También se pintaron camélidos dispersos frente a un felino en ataque, en movimiento y remarcado en rojo.

En estos dos sitios del Abra Chica, la excepcionalidad está dada por los motivos shamánicos. Sus paneles gráficos, ponen en el centro de atención figuras humanas con atuendos. Las poligonales no son el eje del diseño, quedan suplantadas por la presencia humana y el mundo animal.

En la ladera Este, los sitios Alero de la Máscara, Alero de las Marcas y Alero Mayor, presentan los paneles gráficos con mayor desarrollo de poligonales. En ellos es posible constatar la imbricación entre motivo y soporte, la síntesis entre textura, diseño rupestre, luz y agua. Estarían relacionados con la *modalidad de estilo* India Muerta (*sensu* Rocchietti 1999) por los espacios gráficos empleados, las oquedades internas del soporte granítico, y por los motivos representados, poligonales abiertas y cerradas, quebradas y elípticas junto a tridígitos.

Coinciden en tener las viseras más caídas. Esta situación le resta luminosidad al interior del recinto y, en consecuencia, presentan la menor visibilidad de sus paneles gráficos desde el exterior. La ladera cuenta con numerosos aleros con paredes expuestas y visibles, sin embargo las paredes menos expuestas fueron las elegidas para realizar allí las pinturas. Los cuatro aleros utilizados como soporte de las pinturas rupestres en la ladera Este se caracterizan por los siguientes elementos:

- o los motivos realizados fueron poligonales cerradas, curvas y quebradas, poligonales complejas, signos *indiciales*.
- o predominan las figuras geométricas.

- o poseen una importante arquitectura en el conjunto de bochas y aleros, es decir muy visibles en su estructura general;
- o los sitios presentan viseras bajas, con cierre frontal;
- o dos de ellos (Alero de la Máscara y Alero Mayor) presentan un recinto interior amplio;
- o sus pinturas rupestres tienen escasa visibilidad desde el exterior;
- o los paneles gráficos se expanden en la pared-techo del alero, inclinándose al Noreste (Alero de la Máscara y Alero Mayor) y al Sureste (Alero de los Ñandúes).
- o las pinturas fueron realizadas en colores rojo y ocre;

En cuanto a la gama cromática empleada en la realización de los motivos, constatamos que las figuras geométricas fueron hechas en tonalidades de rojo y ocre en su mayoría, en menos casos en blanco y, en ninguna ocasión, en negro. Solo una figura elíptica, con trazos punteados en negro, se registra en el A del N.

El color predominante en los paneles es el blanco, solamente está ausente en el A d la M, en paridad de condiciones se presentan los colores rojo y ocre. En ninguno de los casos conviven ocre y negro; se observan las combinaciones de rojo, negro y blanco (Sitio IW 5); rojo y blanco (Sitio IW 1); blanco solo (Sitios IW 2, 3, 4, A de la C); blanco y negro (Sitios ACh 1, A del N); blanco, ocre y rojo (Sitio ACh 2); ocre y rojo (Sitios A de la M, A de los Ñ, AM, A d las M). Solo un motivo representado un réhido fue realizado en negro (Sitio ACh 1).

Mientras las figuras animales, de camélidos y réhidos, fueron pintadas en blanco, con la excepción que citáramos anteriormente; se utiliza el color rojo asociado al dibujo de felinos en actitud amenazante, solo en dos

sitios, ACh 2 e IW 5. La afinidad perceptible en los pigmentos empleados en las pinturas (blancos, ocre, rojos, negros) también se corresponde con el tamaño en que fue realizado el arte rupestre de Cerro Intihuasi. Ello le otorga compacidad a sus sitios.

El daño antrópico más característico de los sitios es el tizado, remarcando signos (Sitios IW 1, 5 y A de la M) y los graffiti vinculados a los paneles (Sitio IW 2, A de la M, AM) o sobre impuestos a los motivos (Alero IW 1 y A de la M).

En cuanto a las dimensiones de los dibujos realizados, en el universo de motivos pintados en los sitios del Cerro Intihuasi, predomina la proporcionalidad en la ejecución de los dibujos realizados, entre 0,10 y 0,12 mt, tanto las figuras humanas como las animales. Solo en los sitios A de la C y A Ch 2, OR 2, se registran figuras humanas hechas de mayor tamaño, alargadas, en relación al resto. Las figuras geométricas se diferencian por abarcar más el espacio gráfico, sin embargo los trazos fueron realizados en iguales dimensiones que las anteriores. Es el caso del A de la M.

Con respecto a la ubicación en el espacio gráfico, en general, el arte rupestre se ubica en el centro de la pared soporte, distribuidos a lo ancho de la pared-techo o en la base entre techo y piso; siempre se disponen a la altura de una persona en cuclillas o sentada, con su brazo extendido para realizar las pinturas. En algunos casos fueron utilizadas pequeñas oquedades u hornacinas, características de las formaciones graníticas, para realizar allí diseños (A de las M, IW 2, IW 1).

El proceso erosivo de la roca y su transformación también inciden en el análisis del sitio rupestre en su totalidad. La forma de la roca base ayudo

en la presentación de algunos motivos. En el conjunto de sitios que integran IW 1 a IW 4, la apertura angular de 60 ° (aprox.) de la boca de los aleros dispuestos sobre una explanada granítica, favorece su visualización. Allí se realizaron figuras geométricas, poligonales laberínticas, quebradas, cerradas y abiertas. La figura animal es secundaria en estos paneles gráficos.

Sin embargo, en oquedades ubicadas entre los sitios y en el mismo bloque granítico, se pintaron dos camélidos. Uno solo, en una OA de IW 2. Otro, junto a una figura humana unida a él por un cordel en su cuello, en la OA 2 de IW 1. Entre paredones de más de seis metros de ancho por tres de alto, se destinaron pequeñas hornacinas de cuarenta centímetros de diámetro aproximados para dibujar camélidos. Solos. Con una figura humana.

Los procesos de meteorización del granito, con formaciones de pátinas arcillosas recubriendo el soporte por la descomposición de sus minerales, representan una perturbación en el registro de los motivos. En algunos sitios, a medida que avanza la patina arcillosa, recubre los signos, restándole visibilidad (IW 2, IW 3, IW 5, A de las M, A M, A del N); en otros, esos soportes fueron los elegidos como base del diseño (A de la C).

Sobre la variación interestacional en el registro del arte rupestre pudimos reconocer que, cuando las condiciones ambientales son nubosas, los diseños se perciben con mayor nitidez y claridad; las pinturas adquieren mayor visibilidad resaltando sus perímetros. El resultado es que los motivos siempre nítidos se observan con más claridad y los motivos absorbidos por el soporte y sus procesos de meteorización, se vuelven perceptibles. Por el contrario los días con alto

grado de luminosidad y sequedad, la percepción es más compleja. En los sitios ACh 2 y A de la C, los registros de otoño permitieron registrar más signos que los realizados en invierno, en meses de sequía prolongada.

Por ello, la síntesis dada entre soportes, luz y agua nos permiten sostener que, para estudiar los sitios rupestres de Cerro Intihuasi, se deben tener en consideración que:

- El proceso geomorfológico del granito, que deriva en formaciones del tipo aleros y bochas graníticas, que definen el ambiente granítico donde se hallan los sitios con pinturas rupestres. Además, contienen dos facies, una *biotítica* (blanca grisácea, compuesta por cuarzo, feldespatos calcasódicos y potásicos), es la más destacada en el área y deriva en muscovitización; y otra *muscovítica* (rosada pálida a grisácea, constituida por cuarzo, plagioclasa y microclino), aparece subordinada a la anterior y altera en clorotización. Ambas explican las tonalidades de la roca soporte de los motivos y sus procesos de meteorización.
- La mineralogía, textura y clima del ambiente granítico favorecen su preservación y en él, de los paneles gráficos con pinturas rupestres.
- Los procesos de migración de óxidos, erosión catafilar y desprendimientos de sectores de la roca, son factores determinantes de la visibilidad y conservación de las pinturas rupestres.

Las particularidades geomorfológicas de la roca base y sus componentes mineralógicos, inciden en las condiciones de visibilidad de los motivos. Esto, sumado a su ubicación en el plano de relevamiento, se presenta entre los factores que identificamos como constitutivos de la *variabilidad* del registro del arte.

Por consiguiente, entre las particularidades del ambiente del *Granito Intihuasi* y su incidencia en la percepción de los motivos rupestres, podemos resaltar los siguientes aspectos:

- La pérdida de nitidez del pigmento con trazos y motivos perceptibles según las condiciones ambientales de visibilidad, humedad relativa ambiente, luminosidad, ventosidad.
- La iluminación y las líneas de luz y sombra que condicionan la visibilidad de los motivos. La graduación lumínica incide en las variaciones de los distintos registros según el momento del día o del año en que se realice la observación.
- Las líneas de chorreo del plano de soporte que, en algunos casos, afectan directamente los signos rupestres provocando pérdida de nitidez o una cubierta arcillosa que los tapa.
- Los desprendimientos y exfoliaciones de sectores de la roca que dañan las pinturas, directa o indirectamente, por efectos de la erosión catafilar o la descomposición propia del *Granito Intihuasi*.
- La arquitectura de los sitios (*sensu* Rocchietti 1998). La estructura interna de los aleros, en algunos casos con techo y piso irregulares, en otros con apertura angular reducida (en ángulo agudo) o con poca distancia entre techo y piso. En todos los casos, restan espacio físico a quienes realizan el registro, disminuyendo la percepción de los motivos por la proximidad de observación.
- Los tizados y graffiti sobre los paneles gráficos, siendo el daño antrópico más característico de los sitios el tizado, remarcando los signos y los graffiti sobreimpuestos a los mismos.
- Las características del *Granito Intihuasi* (*sensu* Fagiano 2007) con

superficies agrietadas, diaclasadas, con migración de óxidos y con descomposición en clorotización y muscovitización, lo cual genera capas negras o blanquecinas (según el caso) en la base de pinturas rupestres, recubriendo los motivos o bien provocando desprendimientos del soporte.

Hoy solo podemos abordar el arte rupestre desde su análisis posdeposicional, considerando los efectos del soporte granitoide y sus procesos de descomposición en las pinturas.

Finalmente, si los materiales que hemos analizado en forma integral, valorando aspectos geomorfológicos del soporte así como la presencia de la luz y el agua en sitios rupestres de Cerro Intihuasi, empleando, además, protocolos de registro que toman en cuenta variables no habituales en este tipo de investigaciones, son válidos, la hipótesis de nuestra tesis y los registros que hemos presentado merecen la siguiente discusión.

En su mayoría es un arte pintado sobre rocas, que discrimina colores por motivos: el blanco para las poligonales abiertas quebradas, tal vez vipéridos; el rojo y el ocre para las poligonales laberínticas; nunca el negro para las poligonales; signos indiciales en ocre y blanco (tridígitos) o raspados (vulva); el rojo para los felinos en ataque; el blanco para camélidos y réhidos; finalmente, las figuras humanas, en blanco o con raspados.

En la pregunta acerca de *lo que se ve*, se abarcan escenas, texturas y escenografía (*sensu* Rocchietti 2009); es decir, los motivos realizados; la roca soporte y sus condiciones geomorfológicas; las geoformas del sitio y su contexto. En el Cerro Intihuasi, los monzogranitos típicos de las Sierras de Comechingones, granitos con un 35% de feldespatos con plagioclasa que

definen la textura del soporte del arte rupestre de la localidad (Rocchietti 2009: 12). Las formas que adquieren los bloques graníticos por procesos erosivos, generan aleros y bochas con particulares áreas de espacialidad interna de los sitios así como sus distintos niveles. Así, áreas de fogón o uso doméstico y sectores con arte rupestre o uso ceremonial, expresan el concepto de espacio de la sociedad que las habitó.

Si aceptamos que es posible reconocer distintos niveles en el uso del espacio (*sensu* Criado Boado 1999), a saber, en cuanto entorno físico o geomorfológico; como entorno social; o medio simbólico, Cerro Intihuasi evidenciaría su carácter simbólico, sagrado y ritual. Ello sería así en la disposición particular de los sitios con arte rupestre en la periferia del cuerpo principal del cerro; por el aglutinamiento de los mismos; y por los motivos shamánicos, claramente reconocibles en al menos tres de sus sitios (ACh 1, ACh 2 y A de la C).

De acuerdo con la información que aportamos en el acápite sobre los materiales que trabajamos, el aglutinamiento de sitios rupestres en las laderas del Cerro Intihuasi y su arte rupestre, lo *monumentalizan* (*sensu* Criado Boado 1999). En efecto, las sociedades que lo habitaron y usaron sus formaciones rocosas para hacer en ellas sus expresiones simbólicas, decidieron otorgarle un sentido particular. A nuestro entender, lo sacralizaron. Fue la atribución de contenido (*sensu* Hodder 1988) que sus habitantes pretéritos quisieron expresar, realizando una síntesis de aquello que sabían acerca de su mundo de acción y la manera de estar en él.

A su vez, la ubicación del cerro en el piedemonte sierra-pampa, funciona como factor disruptor del ambiente geográfico de transición

pedemontano. Es un accidente topográfico singular en la región, en forma trapezoidal, que aparece en la pampa hundida como indicador de la historia pretérita de la región, instalando en la memoria colectiva actual el recuerdo de las sociedades pasadas.

No usaron todos los aleros del cerro para realizar arte rupestre en sus paredes, solo en algunos lo hicieron. Todos tienen poligonales, pero en dos proliferan (A del N y A de la M). Allí hay muchas e intrincadas, sugieren experiencias con alucinógenos. En el Alero de la Máscara miran al Este, al nacimiento del sol. Por ello podemos concluir que, en este caso, la variación en el diseño de las figuras geométricas no fue casual, tal vez se asocio a prácticas esotéricas.

Verificamos que las poligonales están en todos los sitios, lo cual da cuenta de una tensión por generalizarlas, salvo en uno de ellos, el Alero 1 del Abra Chica. Si bien hemos constatado la presencia de aspectos que se reiteran en el diseño de las figuras geométricas, a saber: la proporcionalidad de sus trazos es semejante en todos los sitios, solo se destaca por su extensión allí donde predominan y son excluyentes, ocupando todo el espacio grafico; siempre se combinan, con otros motivos rupestres o bien con el mismo soporte, ubicándose en hornacinas, pequeñas oquedades del granito o en las irregularidades del techo, aspectos que completan su sentido grafico. Es el caso particular que registramos en los A de las M, AM y A de la M, A del N, IW 1 e IW 4.

Sin embargo, en ellas reside la variación, no hay dos poligonales iguales. Su presencia le otorga especificidad a cada sitio, haciéndolos distintos y, por consiguiente, se vuelven evidencia de la variación completa. En dos sitios están solas (AM y A de la M), en otros dos, se

asocian a *signos indiciales* que refieren la presencia animal y humana, tridigitos (A de las M, AÑ, AN) y vulva (AN).

Esta cualidad de la variación se destaca particularmente en el Alero del Norte. Allí constatamos diversidad de poligonales en el mismo sitio, donde fueron realizadas mediante la técnica del raspado. La figura más destacada es un conjunto de poligonales curvas, circulares, unidas por otras. El diseño es único en el cerro, no se registra otro similar a él, por lo que introduce la variación al interior del sitio y en el conjunto de paneles gráficos del cerro. También se registraron dos hoyuelos en el piso interno del alero. Este tipo de marcas en la roca se asocian a prácticas ceremoniales vinculadas al acto de realizar las pinturas o grabados, en la preparación de pigmentos, por ejemplo, y la tendencia es considerarlos a ellos también arte rupestre (*sensu* Rocchietti 2009).

También ocurre esto con el Alero de la Máscara. La importancia de las poligonales en él, es absoluta, cubren el espacio grafico con superposiciones de líneas en rojo y ocre, sobre un techo muy irregular. Estos dos sitios están, además, alineados. Uno mira al Este, el A de la M, otro al Norte, el A del N.

Por lo tanto, es un arte que plantea uno de los temas universales para sociedades cazadoras recolectoras (*sensu* Clottes 2003), como ha sido la realización de poligonales y de figuras animales por sobre el dibujo de figuras humanas. Pero también evidencia el carácter ritual de estas expresiones. Si bien no hemos abordado en esta tesis el shamanismo (*sensu* Clottes *et al* 2001, Clottes 2003), el tema queda referenciado en la presencia de las poligonales, especialmente en los sitios donde son excluyentes de otras figuras (AM, A de la M, IW 1, IW 3, IW 4) y en las

figuras humanas con atuendos de los sitios que registramos en dos sectores del cerro: en la Ladera Norte y el Abra Chica. Esta verificación, abre la posibilidad de continuar con su análisis en investigaciones posteriores.

En efecto, el sitio Intihuasi 4, en el Abra Grande, lo indicaría con la realización de una figura geométrica laberíntica, el denominado *cáliz*, cuyos trazos en rojo abarcan todo a lo alto el soporte y se pierden hacia la base del alero, sugiriendo su continuidad hacia el interior de la roca y, con ella, la conexión entre mundos (*sensu* Rocchietti 2009). A su vez, la superposición de poligonales en el Alero de la Máscara, indicaría el simbolismo e ideas de poder (*sensu* Clottes 2003) a ellas asignadas por sus ejecutores, con la reutilización de líneas y soportes. Pero no solo ellos, también el Alero 1 del Abra Chica, Alero 2 del Abra Chica, junto a los sitios Alero de la Coral y Alero del Norte, darían con más transparencia, el sentido ritual y sagrado de la localidad, con los dibujos de figuras humanas con arreglos cefálicos o vestimenta.

Si esto tiene importancia para la cuestión estilística, el estilo no se reduciría a la repetición sino al conjunto de motivos rupestres y, en ellos, a la variación. El estilo siempre se ha reconocido por las similitudes. Aquí constatamos la variación total en las poligonales, irrumpiendo sobre un conjunto de sitios rupestres donde, las figuras animales y las humanas, fueron realizadas con regularidad y aparente coherencia.

En términos de vinculaciones contextuales con sitios de la *región rupestre* (*sensu* Rocchietti 2002), entendemos que los motivos realizados en las paredes de los aleros y bochas graníticas en Cerro Intihuasi, se relacionan con el Sitio El Zaino (Lodeserto 1996, 1997), La Barranquita, en

el caso del Alero Intihuasi 5 o Casa Pintada. Allí se representaron escenas de caza, con camélidos y réhidos; juntos componen la denominada modalidad Cuatro Vientos Achiras. Y con sitios de la modalidad India Muerta (*sensu* Rocchietti 1991), particularmente en los sitios Alero de las Marcas y Alero de la Máscara, donde se representarían figuras geométricas, poligonales cerradas y superpuestas en ocre y rojo, en los planos irregulares y alabeados del techo interior del soporte.

Se plantea, así, otra posibilidad de continuación del estudio propuesta en esta tesis en términos del análisis de las figuras geométricas atendiendo sus combinaciones, variaciones y repeticiones, en el marco de sociedades de economía cazadora-recolectora en el sur de la Sierra de Comechingones.

La densidad de pinturas rupestres que presentan algunos sitios por la realización de figuras geométricas, poligonales, en forma enmarañada y superpuesta, con paneles gráficos cubiertos con líneas quebradas y elípticas, abiertas y cerradas (Alero de la Máscara) remiten a sitios rupestres de la provincia de San Luis, en los departamentos norteños de Ayacucho, Chacabuco y Pringles, en los sitios Piedra Blanca y La Angostura por similitud en las formas perimétricas de los paneles gráficos, con superposición de poligonales cubriendo todo el soporte y panel gráfico, A de la M). Y también por motivos cruciformes (Alero Mayor), en el sitio San Felipe (Consens 1985).

Por fuera del área dada por las Sierras Centrales (Córdoba y San Luis), los diseños del Alero de la Máscara permiten hacer conexiones con las pinturas rupestres realizadas en el sitio Las Tinajas, ubicado al sudoeste de la ciudad de San Rafael, Mendoza (Lagiglia 2003). Es una gruta, al oeste

del Río Atuel, trabajada por el arqueólogo Humberto Lagiglia. El arte rupestre realizado en negro, consiste en motivos geométricos en zig-zag, cuadrados, en grecas, triangulos opuestos y unidos por el vértice, una serie de motivos indefinibles, zoomorfos, entre otros.

El motivo *indicial* que alude a la genitalidad femenina, la vulva, realizado con la técnica del raspado sobre la roca, se pueden vincular con motivos similares hechos en sitios de Antofagasta de la Sierra, Catamarca, asociados al Periodo Agro-alfarero Temprano (entre el 500 AC y el 500 DC aprox.). Allí también los motivos fueron realizados próximos a hoyuelos o pequeños morteros, como ocurre en el Alero del Norte, en Cerro Intihuasi. Finalmente, el motivo punteado formando una elipse, puede observarse en sitios del norte de la provincia de Córdoba, en La Aguada y en Veladero, Cerro Colorado.



6.2. Importancia arqueológico-cultural de la localidad rupestre

La presencia de pinturas rupestres en los aleros y bochas del Cerro Intihuasi y la importancia de éste en cuanto localidad arqueológica en la región, dan cuenta de la destacada población aborígen del área mucho

tiempo antes de constituirse o ser constituídos como indios (*sensu* Tamagno 1992) por los conquistadores europeos. Si bien las diferentes aproximaciones a su estudio deben enfrentarse con la distancia temporal y cultural entre sus productores y el observador actual, el arte rupestre es una importante fuente de información en el conjunto de restos arqueológicos; un componente destacado de la cultura material y simbólica dejada por las sociedades aborígenes que habitaron la región, ampliando con su contenido simbólico e ideológico la visión que sobre ellos podemos construir.

Los sitios que las contienen se vuelven bienes culturales, evidencias de formas de vida pretéritas en la región que, por ello, adquieren relevancia en el circuito y la narrativa histórico-cultural local actual. Hemos tenido siempre preocupaciones sobre la vinculación entre la ética y el patrimonio arqueológico (Gili 2004, 2007). Por ello nos resulto interesante, habiendo propiciado que todo trabajo arqueológico se haga planteos en estos términos, aplicarlo en esta tesis.

Analizar algún aspecto vinculado al patrimonio cultural, a los bienes culturales, arqueológicos, materiales y simbólicos que lo constituyen, es una tarea compleja por la diversidad de perspectivas que atraviesan su análisis. En las últimas décadas, distintas áreas de pensamiento han demostrado tener algo que decir al respecto: la antropología, la historia y la arqueología tradicionalmente se ocuparon del tema, pero a ellas se sumaron la filosofía, la teoría política y la economía entre las más reconocidas.

Actualmente es un elemento a tener en cuenta en el ejercicio de la arqueología, re-plantearse en términos éticos el compromiso y la

responsabilidad social y política que conlleva la producción de conocimiento en su área. Y esto porque, el patrimonio cultural y los bienes materiales y simbólicos que la componen, se han vuelto un espacio de confrontación social y política.

Actuar sobre el patrimonio arqueológico, científica y administrativamente tiene consecuencias de gran envergadura; por ello, sus fundamentos deben ser sometidos a la reflexión permanente. De igual manera, se deberían analizar las disyuntivas éticas que van surgiendo en la práctica y buscar vías de solución acordes al actual contexto histórico de cambio social.

A nuestro entender, las discusiones éticas en arqueología y en ámbitos de gestión cultural a ella vinculados deberían comenzar por cuestionar el rol de la disciplina en cuanto constructora de la memoria social de las sociedades indígenas marginadas a lo largo de la historia nacional por prácticas coloniales heredadas de los tiempos de la Conquista y Colonización, transcurridas entre los siglos XV al XIX (Gili 2004, 2007). Dicho cuestionamiento, permitiría esclarecer el problema y avanzar hacia su reconocimiento, lo cual sería un gesto de envergadura histórica y ética para con las comunidades originarias y sus descendientes actuales.

La situación particular de la práctica arqueológica, añade a quienes la ejercen el deber de recuperar y redimensionar la memoria de los sectores sociales silenciados por el colonialismo y la expansión capitalista. La acción cultural que promueva el estudio, la gestión e intervención en el patrimonio arqueológico y cultural, conlleva un problema político y ético.

La idea del patrimonio cultural y natural integral, que invadió los espacios académicos en los noventa, entendía que era necesario abarcar

aspectos prácticos, vinculados a problemas de conservación y protección así también como a debates sobre lo ambiental y social, bajo la influencia del ecoturismo y el desarrollo cultural.

Sin embargo, la experiencia de la última década demuestra que estos conceptos, y su aplicación en políticas culturales y de gestión, solo se fusionaron con la perspectiva mercantilista de la cultura y el patrimonio cultural que el neoliberalismo impuso. Y, por consiguiente, contribuyeron en la destrucción y deterioro de los bienes culturales y arqueológicos expuestos o abiertos a visitas del público, lejos del afán preservacionista al que aspiraban las políticas antes mencionadas. En este sentido, Raffino (2003) sostiene que, el incentivo del *arqueoturismo* debe estar integrado en un plan de manejo que garantice la preservación de los sitios arqueológicos y su entorno natural por encima de la rentabilidad económica (Raffino *et al* 2003).

Por ello, en los últimos tiempos, se actualizaron en la discusión criterios éticos acerca de los dilemas que generan la práctica arqueológica y la gestión de los bienes culturales que ella estudia. El proceso de mercantilización de los bienes culturales ha tenido al menos dos instancias. Por un lado, transformar los elementos del registro arqueológico - objetos o sitios - en mercancías; por otro, comercializar los bienes culturales mercantilizados, generando con ellos recursos económicos, en manos de particulares en el mayor de los casos.

Así, los bienes culturales arqueológicos se integraron en una cadena de aprovechamiento económico con características y valores neoliberales (*sensu* González Méndez 2000). Hoy, con una mirada crítica del proceso, se

deben promover acciones de gestión cultural que minimicen el impacto negativo que esta políticas causaron en los bienes culturales.

Las posibilidades de uso marcan diferencias de concepción del patrimonio cultural; para amplios sectores carece de utilidad o bien le asignan funciones diferentes a las otorgadas por los especialistas o los funcionarios políticos. La conservación y recuperación del patrimonio arqueológico excede lo puramente técnico, es decir tareas de inventario, registro, restauración de sitios y monumentos arqueológicos o históricos; involucra todas aquellas acciones que tienen por objeto la *salvaguarda de la propiedad cultural para el futuro*; así:

“La conservación tiene como propósito estudiar, registrar, conservar y restaurar las características culturalmente significativas del objeto, con la menor intervención posible” (Wainwright 1995: 52).

La legislación sobre patrimonio arqueológico, en Argentina, se inicia con la Ley Nacional N° 9080, de 1913, ya derogada. Ella significó el primer reconocimiento del Estado sobre la importancia de resguardar los bienes arqueológicos. En el marco del retorno a la democracia en 1983²¹, las reformas constitucionales han generado perspectivas legislativas renovadas en relación al patrimonio cultural.

La Constitución Nacional, en 1994, incorporó criterios de la *Convención de Patrimonio Natural y Cultural*, de UNESCO 1972, sobre la preservación del patrimonio cultural y natural. A partir de allí, el Estado debió asumir deberes y obligaciones específicas, con el dictado de leyes de protección

²¹ Reformas constitucionales: La Rioja, 1986; Salta, 1986; Jujuy, 1986; San Juan, 1986; Catamarca, 1988; San Luis, 1987; Córdoba, 1987; Río Negro, 1988; Tucumán, 1990; Formosa, 1991; Tierra del Fuego, 1991; Buenos Aires, 1994, Constitución Nacional, 1994; (Endere 1995: 146).

del patrimonio, donde se establecieran presupuestos mínimos, que se completarían con las legislaciones provinciales; así, también, el Estado debería organizar la administración para la gestión de recursos culturales y naturales, y asegurar la protección de los mismos, mediante una *justicia especial* para asuntos culturales y ambientales (Endere 1995: 147).

En la actualidad se encuentra en vigencia la *Ley N° 25.743, de Protección del Patrimonio Arqueológico y Paleontológico*, promulgada en junio de 2003 (Ley N° 25. 743, 2003). Ella establece, en el Artículo 1, la *preservación, protección y tutela del patrimonio arqueológico y paleontológico*, en cuanto patrimonio cultural de la Nación y para su *aprovechamiento científico y cultural*. A su vez, en el Artículo 2° define los elementos que integran el Patrimonio Arqueológico (Ley N° 25. 743, 2003: 1).

Ahora bien, en función del público destinatario o el estado de conservación del sitio arqueológico, varían el interés y la importancia del bien cultural. La función de un sitio se puede establecer a partir de los valores asignados al mismo. Estos no son inherentes al sitio, responden a la lógica del observador que le asigna significación en cada oportunidad; por esto se pueden identificar diferentes sectores y grupos sociales en función de sus intereses particulares en relación a los sitios arqueológicos en discusión.

Entre los valores y significados asignados a los sitios se pueden diferenciar: *valores históricos*, son aquellos que cambian con el hallazgo de nuevos sitios en el área en estudio; *valores científicos*, estos varían con el rumbo de las investigaciones; *valores estéticos*, concepto subjetivo que varía según el observador y la época. En el siglo XIX, el efecto antigüedad que generaban los líquenes en los restos arqueológicos, era bien visto.

Actualmente, algunos prefieren limpiar los sitios, provocando sensación de orden, mientras otros optan por conservar las condiciones micro-ambientales intactas (Bolte 1995: 11); y *valores sociales*, que incluyen intereses económicos y educativos (Price 1995: 7). Los *valores sociales* son los más relevantes en los últimos tiempos.

Toda política de preservación de sitios arqueológicos, y en ellos de sitios con arte rupestre, debería considerar los diferentes aspectos que afectan los valores y las condiciones reales de gestión y administración (Price 1995: 8). El gerenciamiento de un sitio arqueológico involucra asuntos legales, toma de decisiones, uso de la tierra en el marco regional al sitio en cuestión, medio ambiente y condiciones generales del área arqueológica, como así también, necesidades particulares de los pobladores de las vecindades donde se hallan sitios arqueológicos, entre ellas el interés por la explotación turística de los sitios, ya que la presencia de sitios arqueológicos importantes concita la circulación de público, inversiones comerciales (en tiendas, restaurantes, hotelería, transportes, etc.) y recursos financieros disponibles. No siempre asociados a intereses de preservación y conservación del bien cultural.

La importancia patrimonial, cultural y natural de los sitios arqueológicos en su condición de recursos no renovables, convoca decisiones con mayor compromiso por parte de quienes se relacionan a los mismos (entidades públicas, privadas o académicas) considerando el amplio espectro que afecta: cuestiones políticas, patrimoniales, de propiedad privada, identidad étnica y social, etnocentrismo, discriminaciones raciales, etc. Esto significaría una gestión cultural comprometida con la protección y conservación de los sitios, como así

también una ética social que resguarde el derecho a estudiar y disfrutar de los bienes culturales de las generaciones futuras.

La Carta Internacional para la Gestión del Patrimonio Arqueológico (ICOMOS 1990) establece que el patrimonio arqueológico, su protección, debe ajustarse a los criterios fijados en la Carta de Venecia de 1964 sobre restauración y conservación de monumentos y lugares histórico-artísticos.

Sugirió la *conservación integrada* para solucionar problemas derivados del estudio y la gestión del patrimonio arqueológico y cultural; ella se concibe como la participación de todos los afectados, invocando los principios de responsabilidad pública y colectiva, propiciando relaciones solidarias y comunitarias, como así también, la realización de lecturas amplias del proceso histórico-social en el que se hallan inmersos los bienes culturales.

En términos de *políticas de conservación integrada*, se postula promover la conservación de las tradiciones vivas de las poblaciones autóctonas, incentivando su participación en la conservación del bien. Insta a unir las políticas de protección del patrimonio arqueológico a las tradiciones vivas expresadas en prácticas agrícolas, uso y planificación del suelo, medio ambiente y educación (Art. 2 ICOMOS 1990). La creación de reservas es postulada como un elemento válido. Al mismo tiempo propone integrar las acciones de protección en políticas de planificación de distintos niveles: local, nacional e internacional.

Involucrar activamente a la población local en la protección del bien arqueológico activando mecanismos para el acceso al conocimiento y información del patrimonio a conservar por parte de los pobladores.

En el punto sobre *legislación y economía*, se refiere a la obligación moral y la responsabilidad pública colectiva, entendidas en términos legislativos y al patrimonio arqueológico como un bien común al que debe acceder toda la sociedad (Art. 3 ICOMOS 1990). Este es un aspecto que presenta aun muchas contradicciones dado que en nuestros países, con amplios sectores empobrecidos, los museos son solo visitados por un público selecto, que aun participa de actividades culturales coordinadas por espacios públicos o privados.

Postula, a su vez, la conservación del patrimonio arqueológico en función de la tradición, la historia, las necesidades de cada región y país. El patrimonio arqueológico adquiere relevancia en cuanto *herencia de la humanidad y los grupos humanos*, y no de algunos pocos que puedan acceder al turismo cultural.

La Carta de ICOMOS (1990) también hace hincapié en la necesidad que el Estado, con la legislación que promulga, arbitre los medios para la conservación y mantenimiento del patrimonio arqueológico.

Recomienda el *principio de mínima intervención*. Privilegiar la conservación *in situ* del bien arqueológico. Su protección es un proceso dinámico en continua transformación.

En el Cerro Intihuasi, los problemas patrimoniales se visualizan en relación con su condición catastral, está emplazado dentro de una propiedad privada, y con sus condiciones de accesibilidad y conservación. Se pueden diferenciar cuatro aspectos: se realiza en el cerro un emprendimiento turístico privado; es de difícil acceso, carece de un camino provincial que conduzca directo al pie del cerro, evitando pasar por el sector del casco de la estancia; estado de conservación de los sitios

con arte rupestre; estado de conservación de las condiciones ambientales naturales del cerro.

Por otra parte, no todos los sitios son atractivos al público y presentan situaciones de complejidad legal su exhibición por estar dentro de una propiedad privada, no contar con museo de sitio diagramado por especialistas, tampoco cuenta con un presupuesto privado o público para realizar allí las instalaciones necesarias que aseguren un mínimo de preservación y vigilancia de los sitios y del público potencial.

En términos de lo expuesto, algunas recomendaciones posibles para la gestión cultural en el caso de la localidad arqueológica Cerro Intihuasi, podrían ser:

- Desestimar la afluencia de visitantes al Cerro Intihuasi mientras este permanezca bajo dominio privado, sin *sala de interpretación o museo de sitio* coordinado por especialistas, en tanto *área de resguardo y preservación*.
- Recomendar la *mínima intervención*. Privilegiando la conservación de los sitios con pinturas rupestres.

En su defecto:

- Destinar los sitios más conocidos por los lugareños y atractivos al público (resguardando el resto), que permitan evocar el paisaje arqueológico articulando una narrativa sobre la historia indígena en la región con la preservación y el resguardo de sus sitios.
- Referenciar al Cerro Intihuasi en cuanto ejemplo del *paisaje cazador-recolector* y el *paisaje rupestre* (*sensu* Rocchietti 2002) de la región.
- Recomendar la apertura al público solamente de los sitios abiertos en ocasión de las visitas guiadas por el Museo Histórico Regional de Río

Cuarto y la Municipalidad de Achiras en los años noventa: Casa Pintada, Intihuasi 1, Intihuasi 2, Intihuasi 3 e Intihuasi 4.

- o Propiciar el asesoramiento metodológico sobre resguardo y preservación de sitios rupestres a quien/es oficie/en de guía/as en las visitas al cerro.
- o Articular acciones preservacionistas entre el municipio de Achiras y quien realiza el emprendimiento turístico privado, a modo de hacer de él un *facilitador cultural* para el cuidado patrimonial regional del Cerro Intihuasi.

Por su parte, la idea del *patrimonio cultural y natural integral*, que invadió los espacios académicos en los noventa, entendía que era necesario abarcar aspectos prácticos, vinculados a problemas de conservación y protección así también como a debates sobre lo ambiental y social, bajo la influencia del ecoturismo y el desarrollo cultural. Sin embargo, la experiencia de la última década demuestra que estos conceptos, y su aplicación en políticas culturales y de gestión, solo se fusionaron con la perspectiva mercantilista de la cultura y el patrimonio cultural que el neoliberalismo impuso. Y, por consiguiente, contribuyó en la destrucción y deterioro de los bienes culturales y arqueológicos expuestos o abiertos a visitas del público, lejos del afán preservacionista al que aspiraban las políticas antes mencionadas.

Finalmente, este tipo de registro histórico metodológico que prioriza la integralidad del sitio rupestre en su registro y análisis, merece ser aplicado a temas de preservación y conservación, dado el carácter no renovable del bien arqueológico expresado en ellos y la envergadura que

en las últimas décadas, adquirió la discusión ética sobre las acciones a emprender sobre los bienes culturales.



7. CONCLUSIONES

7.1. Variabilidad y registro. Problemas metodológicos en el estudio del arte rupestre

A lo largo del trabajo, hemos visto los aspectos más relevantes para el registro del arte rupestre en sitios del sur de la Sierra de Comechingones, en el Cerro Intihuasi, Córdoba. En principio, presentamos una síntesis de la bibliografía sobre arte, de investigaciones producidas por autores nacionales y extranjeros, en orden a los sitios y a las teorizaciones planteadas al respecto.

En Argentina, las investigaciones sobre arte rupestre se encuentran ordenadas en trabajos regionales. Así, en Patagonia se registran los sitios con arte más antiguos del país. Allí se destaca el *estilo de manos en negativo* o *arte testimonial*, que tuvo su máxima expresión en el sector del Río Pinturas, Santa Cruz, con motivos en negativos y positivos de manos, escenas de caza de guanacos, en reproducción y cría, de felinos y figuras humanas. Luego el *estilo de pisadas* con huellas de guanacos, ñandúes, felinos, manos y pies humanos; en la etapa final, se destaca el *estilo de grecas*, con el diseño de figuras geométricas escalonadas.

En la región Noroeste se establecieron periodizaciones para el arte rupestre en relación al *agro-alfarero temprano, medio y tardío*. Se destaca el sitio Inca Cueva, en Jujuy, con motivos abstractos, geométricos; el sitio indica la mayor profundidad histórica para el arte rupestre de la región. Durante el *Periodo Medio* se destaca La Aguada, cultura asociada a la representación del felino en decoración cerámica, básicamente, y un arte rupestre elaborado en espacios rituales con motivos antropomorfos y zoomorfos.

En la región arqueológica centro-oeste, en el área cuyana, se destaca un arte rupestre con motivos abstractos para grupos cazadores-recolectores.

En Sierras Centrales señalamos el registro de un arte rupestre sobre pinturas de figuras animales (guanacos, avestruces, felinos), geométricas y humanas, en dos grandes centros, Cerro Colorado, al norte de la provincia de Córdoba, y Cerro Intihuasi, en el sur provincial.

En el sur de la sierra de Comechingones, las investigaciones de las últimas décadas han registrado un arte rupestre sobre motivos animales, humanos y geométricos asociado a los soportes rocosos y espacios gráficos (*sensu* Rocchietti 2002). En este contexto, Rocchietti sostiene que determinados soportes son indicadores del ordenamiento de los datos, del arte rupestre allí realizado. Una perspectiva según la cual, el estudio del arte no se restringe a los motivos sino que abarca aspectos ambientales y del entorno natural, el denominado *paisaje rupestre* (*sensu* Rocchietti 2003).

Con respecto a la información arqueológica en Sierras Centrales, hemos visto que las investigaciones han permitido reconocer un primer momento, con economía cazadora recolectora asociada a grupos que se desplazan por los cursos de agua en dirección SE-NO (Laguens *et al* 2007),

con desarrollos regionales de la tecnología Ayampitin (González 1960) y un periodo prehispánico tardío, entre el 900 DC y el 1573 DC, con sitios al aire libre (Pastor *et al* 2007) cuya mayor evidencia estaría dada en Potrero de Garay (Berberían 1984), sitio con restos de *casas-pozos*. A su vez, para el tramo sur de la Sierra de Comechingones, área marginal al Gran Noroeste argentino, se diferencia una tecnología *ceramolítica* (Austral y Rocchietti 2004), sobre una secuencia entre la era y el 500 DC, de economía cazadora-recolectora, y entre el 500 DC y 1573, con agricultura incipiente.

En las investigaciones sobre arte rupestre de autores argentinos y del exterior, es posible observar distintas maneras de expresar el estudio de los sitios con arte (*sensu* Rocchietti 2009) según estilos, grupos estilísticos, modalidades estilísticas, unidades estilísticas, códigos, etc. A su vez, en los últimos años ha aumentado el interés por contemplar las superficies de realización del arte rupestre (Groenen 2000, Rocchietti 2009), además de los motivos y las escenas dibujadas. Incorporando los soportes naturales a las evidencias culturales.

Ahora bien, si esta tesis ha constatado su hipótesis de trabajo sobre la relevancia de las figuras geométricas, las poligonales, y su tendencia a la generalización en los paneles gráficos de Cerro Intihuasi, nuestros registros y estudios nos permiten arribar a las siguientes conclusiones. En principio, ellas son de orden metodológico y procuran resaltar la importancia que en el arte rupestre de la localidad adquieren la variación arqueológica y las similitudes que constatamos en la realización de los motivos, mediante un análisis integral de los paneles gráficos.

Las diferencias metodológicas que el estudio del arte rupestre presenta muestran la complejidad del mismo dado a su variabilidad. A pesar de

ello, destacamos la necesidad de profundizar en los estudios sobre arte rupestre, como un componente destacado de la cultura simbólica producida por las sociedades aborígenes. Con su contenido simbólico e ideológico, amplía la visión que sobre ellas podemos construir. El carácter documental de esta tesis y su preocupación por presentar un detallado registro de los materiales, es una contribución a ello.

La organización del registro arqueológico en orden a la interpretación del significado de la cultural material, implica el establecimiento e identificación de semejanzas, diferencias y asociaciones contextuales (*sensu* Hodder 1988). En este sentido, la identificación de un *área de actividad*, ya implica la atribución de un contenido del significado (Hodder 1988: 154). El carácter sagrado y ritual que expresan las pinturas rupestres del Cerro Intihuasi, permite sostener que ha sido la atribución de significado que sus habitantes le asignaron. Al mismo tiempo, la localidad arqueológica constituye en sí mismo un ejemplo de aglutinación de sitios con arte rupestre (*sensu* Rocchietti 1991). Así lo expresaría la notoria presencia en él de sitios con arte.

El arte rupestre que hemos registrado y estudiado testimonia perspectivas de un mundo cazador (Austral 1971, Gambier 1980, Barcena 2001) característico del complejo *ceramolítico* (*sensu* Austral y Rocchietti 2002). Si bien destacamos, y ya lo hemos señalado en esta tesis, no es posible establecer relación directa entre el fechado del material arqueológico depositado en sitio y las pinturas rupestres, ellos ofrecen un marco de referencia temporal de tres mil años de duración para la región sur de la Sierra de Comechingones. Inscriptas, a su vez, en la modalidad de estilo Cuatro Vientos Achiras (*sensu* Rocchietti 1991).

La variación ininterestacional es un factor destacado en la metodología de registro de este arte rupestre sobre soportes graníticos del sur de la Sierra de Comechingones. En nuestra investigación constatamos que las características de la roca son relevantes (*sensu* Rocchietti 2002) en la percepción del arte rupestre, por sus componentes y las reacciones a los efectos medioambientales. En su variabilidad, las pinturas rupestres que analizamos son sensibles a las condiciones geomorfológicas y particularidades mineralógicas del granito. En orden al establecimiento de semejanzas y diferencias (*sensu* Hodder 1988) hay dos dimensiones claves a considerar, la temporal y la espacial. La dimensión espacial dada por el *Granito Intihuasi* y sus geoformas redondeadas, involucra particularidades específicas del medio, factores de variación en el registro del arte rupestre que hemos considerado relevantes en este contexto de observación.

A su vez, son las rocas las que justifican la elección del soporte. Las cubiertas arcillosas producto de plagioclasas, utilizadas como soportes para realizar pinturas; las líneas de humedad y chorreo marcadas sobre paredes y techos de aleros y bochas; la existencia de biota vegetal y animal dentro y en las inmediaciones de los aleros, operan como factores naturales de las rocas graníticas que inciden en la percepción del arte por la interacción entre rocas, luz, agua y arte (*sensu* Rocchietti *et al* 1999a).

Por esto planteamos a los sitios rupestres, como una síntesis que debe ser cuidadosamente examinada con una metodología que se repita en cada documentación. Esa síntesis que es cada sitio rupestre, es tan singular, que solamente una mirada histórica puede dar cuenta de cada uno de ellos.

Por eso llamamos a nuestro enfoque histórico metodológico, procurando un registro y análisis que permita una documentación integral del sitio.

En efecto, en las variaciones y repeticiones que se constatan al interior de cada sitio y en el conjunto de motivos rupestres aquí presentados, se verifica la existencia del vínculo entre lo universal y lo particular en cada acontecimiento, entre el acto del oficiante realizador de los motivos y su tradición o manera compartida de entender la realidad.

En términos de lo qué se ve? ¿Cómo se organiza? Y ¿qué causas lo originaron? (*sensu* Rocchietti 2009) los materiales que registramos en Cerro Intihuasi, nos permiten sostener que el arte rupestre no puede ser tomado como un absoluto grafico. Posee una dinámica de variación y repetición, observable al interior de cada sitio. Muestra figuras geométricas, poligonales, solas y superpuestas; de animales, camélidos, réhidos, felinos, viperinos; figuras humanas, solas, desnudas, con arco, con atuendos shamanicos. Realizadas sobre soportes graníticos, en paredes-techos de aleros y bochas, priorizando las orientaciones ambientales únicas y valiéndose, en algunos casos, de las concavidades u hornacinas características del granito como base del arte rupestre. Y en la mayoría de los casos, prefiriendo expandirse a lo ancho del soporte rocoso.

Se organiza con un enmarañado de poligonales superpuestas, laberínticas. Solas, quebradas abiertas o cerradas, a modo de *soles*, en la sucesión de puntos, elípticas. En secuencias de caza, de camélidos y réhidos en manadas, alineados o en dispersión por efectos amenazantes de algún felino. O con figuras humanas dispuestas en función de las animales, despojadas de atuendos o con arcos. O bien, con atuendos

cefálicos o vestimenta, indicando su carácter sagrado, shamanico, siempre vinculadas a animales, camélidos y réhidos.

Todos estos aspectos y elementos que nos permiten dar cuenta del estado actual (*sensu* Bednarik 2002) del arte rupestre, solo un fragmento de su condición originaria. Como todo acto ritual, debió haber implicado innovación e imprevisibilidad, por decisiones del oficiante u oficiantes sobre cómo hacer los dibujos, sobre qué soportes, qué cosas reiterar o en cuáles improvisar con nuevas formas, colores o combinaciones.

Aunque desconocemos su secuencia temporal, las *similitudes* y afinidad en la realización de los motivos, le otorgan continuidad histórica. En los diseños predomina una aparente expresión de armonía, interrumpida solo con la presencia de signos amenazantes tales como felinos en actitud de ataque, con escaso uso del color rojo asociado a ellos, en medio de paneles de camélidos y réhidos (Gili 2002, 2003).

Los signos realizados toman elementos del mundo natural; así ocurre con el dibujo de figuras animales: camélidos, réhidos, felinos, víboras; y de figuras humanas. Ellos expresan una síntesis sobre el orden del mundo (*sensu* Geertz 2005) de sociedades cazadoras y la manera en que entendían se debía ser al interior de la comunidad. El sentido sagrado y ritual del conjunto de los sitios con pinturas rupestres en la localidad así lo evidenciaría.

Aspectos de la vida social, fenómenos que permiten ver las pinturas rupestres en sí mismas más que las características precisas del grupo que las produjo y observo. Una realidad asociada a ritos shamánicos, al cuidado de manadas de animales, réhidos y camélidos, a estados de alerta frente a su amenaza, felinos y viperinos. Y entre ellos, los hombres.

Plantean la posibilidad de observar en ellas distintas situaciones, tal vez ordenadas siguiendo una secuencia. Acontecimientos particulares referenciando actos rituales, sagrados, de caza de animales, de cuidado de manadas, de amenazas de felinos sobre camélidos y réhidos, vipéridos. A su vez, expresan una forma de comunicación de su sociedad productora, priorizando aspectos del mundo natural (figuras animales) y simbólico (figuras geométricas indescifrables) por sobre la propia gráfica (figuras humanas).

Con secuencias de ñandúes y guanacos alineados o en dispersión, con felinos en actitud amenazante, con humanos en actividades diversas: mágico-religiosas, shamánicas (con tocados), fálicas (con genitalidad marcada), de caza (con arco), de cuidado (con cordeles), de solo estar (desnudas en el espacio), con signos indiciales (tridígitos, vulva). Todas sin apoyo, todas suspendidas en el espacio gráfico. Pequeñas. Salvo las poligonales. Ellas abarcan todo el soporte rocoso, con colores fuertes, llamativos, en rojo y ocre. Nunca en negro cuando son trazos continuos, solo en una figura elíptica punteadas.

En la perspectiva que considera al estilo como expresión de significados y función, más que de realizadores y periodos (*sensu* Bahn y Lorblanchet 1994) como sostienen los marcos teóricos pos-estilísticos (*sensu* Lorblanchet 1990, Bahn y Lorblanchet 1994) el registro de los sitios que hemos analizado expresaría continuidad de sentido en la reiteración del diseño de figuras geométricas y animales, más que figuras humanas, sobre soportes graníticos en aleros y bochas. Ello reforzaría, también, la idea de una *región rupestre* para el Sur de la Sierra de Comechingones (*sensu*

Rocchietti 1991), expresada en Cerro Intihuasi dentro de la modalidad estilística Cuatro Vientos Achiras.

El signo es un fragmento de la realidad, una construcción de su ejecutor, del que solamente podemos observar su *uso*, el motivo en sí mismo. Es un arte que expresa la memoria de la sociedad ejecutora. Memoria siempre unida a un individuo o comunidad (*sensu* Castoriadis 2007) construida en base a experiencias que se sustentan en acontecimientos situados, en lugares u objetos ordenados según una arbitraria escala de prioridades. Lo histórico-social conlleva su propia temporalidad, cada momento social con un modo de ser específico que la sociedad misma crea, genera y le da existencia.

Siguiendo esta perspectiva, el *tiempo imaginario* (*sensu* Castoriadis 2007) instituido por cada sociedad cuenta con la particularidad de ser indefinible, ilocalizable. En él las sociedades expresan el orden del mundo, tal como es instituido por la sociedad en cuestión. La sociedad transcurre en un *continuo hacerse así misma*. Y la institución histórico-social es aquella por la cual y en la cual se manifiesta el imaginario social. Es el sostén de las significaciones sociales que consisten en imágenes, figuras (palabras, utensilios, pinturas, fronteras, vestimentas, etc.). Esa continua creación de significaciones, de imágenes y figuras sobre la que se apoya para expresarse.

El imaginario y sus símbolos, animan e incitan a la acción humana, más allá de la lógica. Es imprevisible. Las pinturas rupestres son expresión de las ideas compartidas por el conjunto social contemporáneo a los autores de los diseños, sobre su mundo de acción, su realidad, su pasado y cosmovisión, el tiempo imaginario. Sería una síntesis de la capacidad

imaginativa del pensamiento la tradición y el modo de vida de grupos cazadores recolectores (*sensu* Anati 2009).

El acontecimiento particular, el motivo o escena rupestre, es él mismo una interpretación del contexto social-histórico particular de su ejecutor. Todos elementos producto de la acción cultural, históricamente situada de una sociedad. En la producción ya está implícita la interpretación (*sensu* Conkey 1990). El problema interpretativo radica en la envergadura del contexto del observador intérprete. La distancia temporal histórica y cultural con los productores del bien cultural analizado.



8. BIBLIOGRAFÍA

Aguerre, Ana M.

1977. A propósito de un nuevo fechado radiocarbónico para la Cueva de las Manos. Alto Rio Pinturas. Provincia de Santa Cruz. En Gradín *Investigaciones arqueológicas en el área del Rio Pinturas*. Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología. Vol XI. Buenos Aires.

Aguerre, Ana M. y Carlos Gradín.

2004. Arqueología de la meseta basáltica pampeana. En Gradín, C. y F. Oliva (eds.) *La Región Pampeana, su pasado arqueológico*. Laborde Editor. Argentina.

Alcina Franch, Jose.

1998. *Arte y antropología*. Alianza Editorial. España.

Anati, Emmanuel.

2009 (1998). Miti e memorie dell'epoca dei sogni: la pittura su corteccia degli aborigeni australiani. En Artepreistorica.com. Rock Art Resources.

Aschero, Carlos.

1979. Aportes al estudio del Arte rupestre de Inca Cueva - 1. (Departamento de Humahuaca, Jujuy). En Actas de las Jornadas de Arqueología del Noroeste argentino. Universidad del Salvador. Buenos Aires.

Aschero, C. y Podestá, M.

1986. El arte rupestre en asentamientos precerámicos de la Puna Argentina. Runa V; XVI. Instituto de Cs. Antropológicas. F. F. y L, Univ. Nac. de Buenos Aires. Buenos Aires.

Aschero, C; Elkin, D. y Pintar, E.

1991. Aprovechamiento de recursos faunísticos y producción lítica en el precerámico tardío. Un caso de estudio: Quebrada Seca 3 (Puna Meridional Argentina). Actas del XI Congreso Nacional de Arqueología de Chile, II: 101- 114. Santiago de Chile.

Aschero, Carlos.

1999. El arte rupestre del desierto puneño y el noroeste argentino. En *Arte rupestre de los Andes de Capricornio*. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino. Pp 97-135.

Aschero, Carlos.

2000. Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña. En Podestá, María Mercedes y María de Hoyos (eds.)

2000. *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*. Sociedad Argentina de Antropología. Buenos Aires.

Aschero, Carlos.

2006. De cazadores y pastores. El arte rupestre de la modalidad Rio Punilla en Antofagasta de la Sierra y la cuestión de la complejidad en la Puna Meridional argentina. En Fiore, D. y M.M. Podestá (Edit.) *Tramas en la Piedra. Producción y Usos del Arte Rupestre*. AÍNA (Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología), WAC (World Archaeological Congress) y Sociedad Argentina de

Austral, Antonio.

1971. El yacimiento arqueológico Vallejo en el noroeste de la Provincia de La Pampa. Contribución a la sistematización de la prehistoria y arqueología pampeana. En *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, IV (2).

Austral, Antonio y Ana María Rocchetti.

1990. Complejo de instalaciones indígenas en Sierras de Comechingones Meridional (Córdoba, Argentina): el caso Piedra del Águila. *Anais da V Reuniao Cientifica da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. Revista do CEPA. Facultades Integradas de Santa Cruz do Sul (APESC) vol. 17, N° 20, sep. 371-386.

Austral, Antonio y Ana María Rocchietti.

1995. Poblamiento indígena prehistórico en el sur de Córdoba. En Rocchietti, A.M. (comp.) *Primeras Jornadas de Investigadores en Arqueología y Etnohistoria del centro-oeste del país*. Universidad Nacional de Río Cuarto. Córdoba.

Austral, Antonio y Ana María Rocchietti.

2002. Casa de Piedra. En Rocchietti, A.M. y A. Austral (comp.) *Segundas Jornadas de Arqueología Histórica y de Contacto del Centro Oeste de la Argentina y Seminario de Etnohistoria. Terceras Jornadas de Arqueología y etnohistoria del Centro Oeste del país*. Universidad Nacional de Río Cuarto. Córdoba.

Austral, Antonio y Ana María Rocchietti.

2004. Al sur de Río Cuarto: síntesis de la arqueología regional. En Bechis, M. (comp) *Terceras Jornadas de Arqueología Histórica y de Contacto del Centro Oeste de la Argentina y Seminario de Etnohistoria. Cuartas Jornadas de Arqueología y etnohistoria del Centro Oeste del país*. Universidad Nacional de Río Cuarto. Córdoba.

Bahn, Paul y Michel Lorblanchet.

1994. El arte rupestre: ¿La era post-estilística? o ¿A dónde vamos?. En *Revista de la SIARB*. Boletín N° 8. Bolivia.

Bárcena, Roberto.

2001. Prehistoria del centro-oeste argentino. En Berberían, E. y A. Nielsen (Dir.) Historia Argentina Prehispánica. Editorial Brujas. Buenos Aires.

Bernarick, Robert.

1991. Sobre la datación del arte rupestre. En *Revista de la SIARB*. Boletín N° 5. Pp 31-35. Bolivia.

Bernarick, Robert.

2002. Arte rupestre, taxonomía y epistemología. En Rupestreweb <http://mc2.vicnet.net.au/home/epistem/web/index.html>

Berberían, Eduardo.

1984. Potrero de Garay: una entidad sociocultural tardía de la región serrana de la provincia de Córdoba (República Argentina). En *Comechingonia*. Revista de de Antropología e Historia, Año 2, N° 4. Córdoba.

Berberían, Eduardo y Axel Nielsen.

1984. El arte rupestre de la región serrana de la provincia de Córdoba (Rep. Argentina) 1. Manifestaciones Pictográficas. En *Comechingonia*. Revista de de Antropología e Historia, Año 3, N° 5. Córdoba.

Berberián, Eduardo y Fabiana Roldan.

2001. Arqueología de las Sierras Centrales. En Berberián, E. y A. Nielsen (Dir.) Historia Argentina Prehispánica. Editorial Brujas. Buenos Aires.

Berenguer, José.

1995. El arte rupestre de Taira dentro de los problemas de la arqueología atacameña. En *Chungara*, Vol 27, N° 1. Pp 7-43. Universidad de Tarapaca, Arica, Chile.

Binford, Lewis.

1962. Archaeology as Anthropology. *American Antiquity* 28 (2): 217-225.

Bixio, Beatriz.

1983. Importancia de los estudios onomásticos en la prehistoria de la provincia de Córdoba. En *Comechingonia*. Revista de de Antropología e Historia, Año 1, N° 1. Córdoba.

Bixio, Beatriz.

1984. Etnohistoria de la región de Potrero de Garay (Pcia. De Cordoba, Rep. Argentina). En *Comechingonia*. Revista de de Antropología e Historia, Año 2, N° 3. Córdoba.

Bolle, Erica.

1995. La conservación de sitios con arte rupestre. Proyecto Piloto de conservación y puesta en valor, Cerro Intihuasi, Achiras, Río Cuarto, Córdoba, Argentina. En *I Jornadas de Investigadores en Arqueología y*

Etnohistoria del Centro Oeste del País. Laboratorio de Arqueología y Etnohistoria. Universidad Nacional de Río Cuarto.

Cantú, M. y S. Degiovanni.

1984. Geomorfología de la Región Centro Sur de la provincia de Córdoba. IX Congreso Geológico Argentino, Acta IV: 76-92. Buenos Aires.

Callegari, A.

2001. Los grabados de Rincón del Toro, el paisaje y su relación con el sistema iconográfico Aguada. En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. 8: 21-33.

Castoriadis, Cornelius.

2007 (1983) *La institución imaginaria de la sociedad*. Ed. Ensayo Tusquets. Argentina.

Cardich, Augusto.

1977. Las culturas pleistocénicas y post-pleistocénicas de Los Toldos y un bosquejo de la prehistoria de Sudamérica. En *Obra del Centenario del Museo de la Plata*. Tomo II: 149- 172. La Plata.

Casamiquela, Rodolfo.

1981. *El arte rupestre de la Patagonia*. Ed. Siringa. Neuquén.

Clot, A. Menu, M y Waletr, P.

1995. Manières de peindre des mains à Gargas et Tibiran (Hautes-Pyreneès). En *L'Anthropologie*. XCIX.

Clottes, J., M. Garner y G. Maury.

1994. Bisons magdalèniens des cavernes ariègeoises. B.S.P.A. Bulletin de la Société préhistorique de l'Ariège. XLIX. Pp 15-49. Francia.

Clottes, Jean y Lewis-Williams.

2001. Los chamanes de la prehistoria. Editorial Ariel. Barcelona.

Clottes, Jean.

2003. Chamanismo en las cuevas paleolíticas. En www.nodulo.org.
Revista Crítica del presente. N° 21: 1-9.

Conkey, Margaret.

1980. The identification of prehistoric hunter-gatherer aggregation sites: the case of Altamira. *Current Anthropology* 21: 609-630.

Conkey, Margaret.

1990. Experimenting with style in archaeology: some historical and theoretical issues. En Conkey, Margaret y Ch. Hastorf. (Eds.) *The uses of*

style in archaeology. New Directions in Archaeology. Cambridge University Press.

Conkey, Margaret y Ch. Hastorf.

1990. (Eds.) *The uses of style in archaeology. New Directions in Archaeology.* Cambridge University Press.

Consens, Mario.

1985. *San Luis: el Arte Rupestre de sus Sierras.* Tomos 1 y 2. Direccion de Cultura. San Luis.

Consens, Mario.

1991. *Rock art-the way thead.* Ed. SA Pager, B K Swartz JR.AR Willcox.

Criado Boado, Felipe.

1999. *Memorias del Espacio: Teoría, práctica y aplicaciones de la Arqueología del Paisaje.* Universidad Nacional de La Plata. Universidad de Santiago de Compostela. España.

De La Fuente, Nicolás R. y Arrigoni, Gloria.

1975. *Arte rupestre de la región sudeste de la provincia de Catamarca.* Actas del I Congreso de Arqueología Argentina. Rosario.

Endere, María Luz.

1995. *Patrimonio Arqueológico, Legislación y Turismo en Argentina.* En *Etnia.* Museo Etnográfico Municipal. N° 40/41.

Earle, T. y R. Preucel.

1987. Processual archaeology and the radical critique. En *Currente Anthropology*. V. 28, N. 4. agosto-octubre. Ed. Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research.

Earle, Timothy.

1990. Style and iconography as legitimation in complex chiefdoms. En Conkey, Margaret y Ch. Hastorf. (Eds.) *The uses of style in archaeology. New Directions in Archaeology*. Cambridge University Press.

Fagiano, Marcelo, Francisco Nullo, J. Otamendi y G. Feliu.

1995. Geología del Sur de la Sierra de Comechingones como base para el estudio de sitios arqueológicos. En Rocchietti, A.M. (Comp.) *Primeras Jornadas de Investigadores en Arqueología y Etnohistoria del centro-oeste del país*. Universidad Nacional de Río Cuarto. Córdoba.

Fagiano, Marcelo.

2007. *Geología y petrología del basamento cristalino de Las Albahacas, sur de la sierra de Comechingones, Córdoba*. Tesis Doctoral. Inédito. Universidad Nacional de Río Cuarto.

Feliú, Ricardo.

1994. *Geología y petrología del Cerro Inti Huasi, Sierra de Comechingones, Provincia de Córdoba*. Inédito. Tesis de Licenciatura. UNRC. Río Cuarto. Córdoba.

Ferguson, T.

1984. Archaeological ethics and values in a tribal cultural resource management program at the pueblo of Zuñi. En *Ethics and values in archaeology*. Editado por Ernestene Green. Free Press. Nueva York.

Fiore, Dánae y Maria Mercedes Podestá. (Edit.)

2006. *Tramas en la Piedra. Producción y Usos del Arte Rupestre*. AÍNA (Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología), WAC (World Archaeological Congress) y Sociedad Argentina de Antropología, Altuna Impresores. Buenos Aires.

Fiore, Dánae y Maria Mercedes Podestá.

2006. Las tramas conceptuales del Arte Rupestre. En Fiore, D. y M.M. Podestá (Edit.) *Tramas en la Piedra. Producción y Usos del Arte Rupestre*. AÍNA (Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología), WAC (World Archaeological Congress) y Sociedad Argentina de Antropología, Altuna Impresores. Buenos Aires.

Fowler, D.

1984. Ethics in contract archaeology. En *Ethics and values in archaeology*. Editado por Ernestene Green. Free Press. Nueva York.

Flannery, K.

1975. *La evolución cultural de las civilizaciones*. Ed. Anagrama. Barcelona.

Gadner, G.A.

1931. *Rock paintings of north-west Córdoba*. Oxford. At The Claredon Press.

Gambier, Mariano.

1980. *La cultura Ansilta*. Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo. San Juan.

Gambier, Mariano.

1995. Investigaciones arqueológicas en las sierras de San Luis. En Tamagnini, M. (comp.) *Segundas Jornadas de Investigadores en Arqueología y Etnohistoria del centro-oeste del país*. Universidad nacional e rio cuarto. Córdoba.

Gamble, C.

1982. *Interaction and Alliance in Paleolithic society*. Man 17. 92-107.

Gay, Hebe D.

1958. Las pictografías del Cerro Intihuasi. Serie Ciencias Naturales. Separata de la Revista de la FCEFYN. Año XIX, N° 3 y 4. UNC. Córdoba.

Geertz, Clifford.

2005. *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa. España.

Gili, María Laura.

1995. Arte Rupestre del Sitio campo Toledo. *I Jornadas de Arqueología y Etnohistoria del centro-oeste del país*. Universidad Nacional de Río Cuarto.

Río Cuarto.1995. Pp 133-140.

Gili, María Laura.

1997a. Arte Rupestre con perspectiva histórico-metodológica. *Actas II Jornadas Internacionales de Arte y Arqueología. Museo Chileno de Arte Precolombino*. Santiago. Chile 1997. El arte rupestre de los aleros de La Coral y Norte. Cerro Intihuasi. Cba. IX Congreso Nacional de Arqueología Uruguaya. Colonia. Uruguay.

Gili, María Laura.

1997b. El arte rupestre del Cerro Intihuasi. Dpto. Río Cuarto. Cba. *XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina. Universidad Nacional de La Plata*. La Plata. pp 181-185.

Gili, María Laura.

1997c. El Arte Rupestre del Conjunto Casa Pintada. Cerro Intihuasi. Cba. *CRONIA. Revista de Investigación de la Facultad de Ciencias Humanas*. Año 1. Universidad Nacional de Río Cuarto. pp 182-190.

Gili, María Laura.

1998. El Cerro Intihuasi en sus signos rupestres. Pedanía Achiras. Dpto. Río Cuarto. Pcia. Córdoba. *Revista de Investigación de la Facultad de Ciencias Humanas. CRONIA. 2. Sociedad y Transformaciones regionales*. Año 2, Vol 2 N° 2. Universidad Nacional de Río Cuarto. ISBN 1514-2140. pp 242-251.

Gili, María Laura.

1999a. Procesos geomorfológicos y arqueológicos en sitios con Arte Rupestre. Cerro Intihuasi. Cba. (co-autor|a). *XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. Universidad Nacional de La Plata. La Plata. pp 211-215.

Gili, María Laura.

1999b. El Arte Rupestre del Alero de La Máscara. Cerro Intihuasi. Cba. *II Jornadas de Investigadores en Arqueología y Etnohistoria del centro-oeste del país*. Río Cuarto. Cba. pp 73-82.

Gili, María Laura.

2000. Motivos abstractos en el arte rupestre de Cerro Intihuasi. Dpto. Río Cuarto. Córdoba. Argentina. *Actas Internacional Rock Art Congress: Arte en las Rocas*. Cochabamba. Bolivia. pp129-134.

Gili, María Laura.

2001. Particularidades metodológicas del registro del arte rupestre en sitios de Cerro Intihuasi. Sur de la Sierra de Comechingones. Córdoba. En *XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. Córdoba. 1999. Libro de resúmenes.

Gili, Marie Laura.

2002. Los signos rupestres del Cerro Intihuasi. Córdoba. Argentina. *12th International Rock Art Congress. Ripon College. Ripon Wisconsin. International Federation of Rock Art Organizations. American*

Rock Art Research Association. Mid-America Geographic Foundation.
USA. Vol.2

Gili, María Laura.

2003. El registro de arte rupestre en sitios de Cerro Intihuasi. Sus particularidades metodológicas. Sur de la Sierra de Comechingones. Provincia de Córdoba. Argentina. www.artepreistorica.it

Gili, María Laura.

2004. La reflexión ética aplicada a problemas culturales derivados de la práctica profesional de la arqueología en contexto latinoamericano. En Michelini, D. y J. Wester (eds.) *Trabajo, riqueza, inclusión*. IX Jornadas Internacionales Interdisciplinarias. ICALA. Río Cuarto.

Gili, María Laura.

2007. El conflicto y la tensión manifiesta en los códigos de ética de los arqueólogos por legislar sobre los bienes culturales. En Olmedo, E. y F. Rivero (Comp.) *Debates actuales en Arqueología y Etnohistoria*. VI Jornadas de Investigadores en arqueología y Etnohistoria del Centro Oeste Argentino. Foro Pueblos Originarios - Arqueólogos. Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Río Cuarto. Río Cuarto. Pp 343/348.

González, Alberto Rex.

1960. La estratigrafía de la Gruta de Intihuasi (Provincia de San Luis, R.A.) y sus relaciones con otros sitios precerámicos de Sudamérica. En *Revista del Instituto de Antropología*. Tomo I. UNC. Córdoba.

González, Alberto R. y Horacio Lagiglia.

1973. Registro nacional de fechados radiocarbónicos. Necesidad de su creación. *Relaciones* VII. 291-312.

González Méndez, Matilde.

2000. *La revalorización del patrimonio arqueológico. La definición de un programa para el Ayuntamiento de Toque (A Coruña)*. Ed. Xunta de Galicia. España.

Gordillo, Inés, Marta Baldini y María Florencia Kusch.

2000. Entre objetos, rocas y cuevas: significados y relaciones entre la iconografía rupestre y mobiliario de Aguada. En Podestá, María Mercedes y María de Hoyos. (eds.) *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*. Sociedad Argentina de Antropología. Buenos Aires.

Gradin, Carlos.

1968. Panorama del arte rupestre de la Patagonia meridional. Las pictografías de la estancia Alto Rio Pinturas en la provincia de Santa Cruz. En *Simposio Internacional de Arte Rupestre*, Instituto de Prehistoria y Arqueología, Barcelona, España. Pp 297-308.

Gradin, Carlos.

1979(coord.) Investigaciones arqueológicas en el área del Rio Pinturas. *Relaciones* de la Sociedad Argentina de Antropología. Buenos Aires.

Gradin, Carlos.

1988. Caracterización de las tendencias estilísticas del Arte Rupestre de la Patagonia (Pcia. Río Negro, Chubut y Santa Cruz). Contribución al estudio del Arte Rupestre Sudamericano. Boletín 2. SIARB.

Gradin, Carlos.

1994. L'Art Rupestre dans la Patagonie Argentine. En L' Anthropologie. Tomo 98. N° 1. Pp 149-172. París.

Gradin, Carlos.

1995. Reflexiones sobre las imágenes del Arte Rupestre. Congreso de Arqueología Argentina, San Rafael. Mendoza.

Groenen, Marc.

2000. *Sombra y luz en el arte paleolítico*. Editorial Ariel Prehistoria. Barcelona.

Hernandes Llosas, Maria Isabel.

2009. El arte rupestre en la arqueología argentina. Pasado, presente y futuro. En <http://www.rupestre.com.ar/articulos/rupt01.htm>.

Hodder, Ian.

1982. *The present past. An introduction to anthropology for archaeologists*. Londres. Batsford.

Hodder, Ian. 1985.

Postprocessual Archaeology. Advances in archaeological Method and Theory,
8. 1-25.

Hodder, Ian.

1988. *Interpretación en Arqueología. Corrientes actuales*. Editorial Crítica.
Barcelona.

Hodder, Ian.

1990. Style and historical quality. En Conkey, Margaret y Ch. Hastorf.
(Eds.) *The uses of style in archaeology. New Directions in Archaeology*.
Cambridge University Press.

ICOMOS.

1990. Carta Internacional para la Gestión del Patrimonio Arqueológico.

Jakobson, Roman.

1988. *Obras Selectas*. I. editorial Gredos. Madrid.

Kusch, María Florencia.

2000. Coincidencias y diferencias: la cerámica Portezuelo y el arte
rupestre de Catamarca. Podestá, María Mercedes y María de Hoyos
(eds.) 2000. *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en
Argentina*. Sociedad Argentina de Antropología. Buenos Aires.

Lagiglia, Humberto.

2003. *Arqueología y Arte Rupestre de Las Tinajas del Sur de Mendoza*. Ediciones Ciencias y Arte. San Rafael. Mendoza.

Laguens, Andrés.

1999 Arqueología del contacto hispano indígena. Un estudio de cambios y continuidades en las Sierras Centrales de Argentina. BAR International Series 801. Archaeopress. Oxford. Inglaterra.

Laguens, Andres, Martín Giesso, Mirta Bonnin y Michael Glascock.

2006. Más allá del horizonte: cazadores recolectores e intercambio a larga distancia en Intihuasi, provincia de San Luis, Argentina. En *Intersecciones en Antropología*, 8: 7-26. Facultad de Ciencias Sociales. UNCPBA: Argentina.

Laguens, Andrés, Darío Demarchi y Mariana Fabra.

2007. Un estudio arqueológico y bioantropológico de la colonización humana en el sector sur de las sierras pampeanas. En Olmedo, E. y F. Ribero (Comp.) *Debates actuales en Arqueología y etnohistoria*. Publicación de las V y VI Jornadas de Investigadores en Arqueología y Etnohistoria del Centro Oeste del País. Foro Pueblos Originarios-Arqueólogos. Universidad Nacional de Río Cuarto. Córdoba.

Lanteigne, M.

1990. The precambrian shield rock paintings: general applications in cognitive perceptual modeling. En *Survey*. Italia.

Laming Empeaire, A.

1962. La signification de l'art rupestre paléolithique. Editions A. y J. Picard. París.

Lechte, John.

1997. *50 Pensadores contemporáneos esenciales*. Editorial Cátedra. Madrid.

Leroi Gourhan, A.

1965. *Prehistoire de l'art occidental*. Mazénou. Paris.

Levi Strauss, C.

1968. *Antropología Estructural*. EUDEBA. Buenos Aires.

Ley N° 25.743.

2003. Protección del Patrimonio Arqueológico y Paleontológico. Honorable Congreso de la Nación. República Argentina.

Lorblanchet, Michel.

1990. The archaeological significance of the results of pigment analyses in Quercy caves. En *Rock Arts Researchs*. 7 (1): 19-20. AURA. Melbourne.

Lodeserto, Alicia.

1996. Arqueología en El Zaino II. La Barranquita. Departamento Río Cuarto. Córdoba. En *Segundas Jornadas de Etnolingüística. Jornadas de*

Antropología de la Cuenca del Plata. Arqueología. Tomo II. Universidad Nacional de Rosario. Rosario.

Lodeserto, Alicia.

1997. Espacio y racionalidad indígena: arqueología de la cuenca sur del Arroyo El Salto. En *CRONIA*. 2. Sociedad y Transformaciones regionales. Universidad Nacional de Río Cuarto. Año 1, Vol. 1. Córdoba.

Menghín, Osvaldo y Alberto Rex González.

1954. *Excavaciones arqueológicas en el yacimiento de Ongamira, Córdoba (Rep. Arg.). Nota preliminar*. Notas del Museo de La Plata, T XVII, Antropología N° 67. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.

Menghin, Osvaldo.

1957. *Estilos del arte rupestre de Patagonia*. En *Acta Prehistórica I*. Ed. Centro Argentino de Estudios Prehistóricos. Buenos Aires.

Nulo, F., J. Otamendi y M. Fagiano.

1995. *Geología del Sur de la Sierra de Comechingones, Córdoba*. 6° Simposio Sul-Brasileiro de Geología. Encuentro de Geología do Cono Sul. Boletín de Resúmenes: 178-180.

Núñez, Lautaro.

1976. *Geoglifos y tráfico de caravanas en el desierto chileno*. En Homenaje Gustavo Le Paige. San Pedro de Atacama. Universidad del Norte. pp 147-201.

Otamendi, Juan E.

1995. *Petrología, geoquímica y estructura del basamento pre carbonífero del extremo sur de la Sierra de Comechingones, Córdoba y San Luis, Argentina*. Universidad Nacional de Río Cuarto. Tesis Doctoral. Río Cuarto. Inédito.

Otamendi, Juan E., Marcelo Fagiano, Francisco Nullo y Pablo Castellarini.

2002. Geología, petrología y mineralogía del granito Inti Huasi, sur de la sierra de Comechingones, Córdoba. En Revista de la Asociación Geológica Argentina, 57 (4): 389-403. Argentina.

Pastor, Sebastián y Eduardo Beberían.

2007. Arqueología del sector central de las Sierras de Córdoba (Argentina). Hacia una definición de los procesos sociales del periodo prehispánico tardío (900-1573 DC). En Intersecciones en Antropología, 8. 31-47. Facultad de Ciencias Sociales. UNCPBA. Argentina.

Peirce, Charles Sanders.

1987. *Obra lógico-semiótica*. Editorial Taurus. Madrid.

Podestá, M.M., M. I. Hernández Llosas y S.F. Renard de Coquet (editoras). 1991. *El arte rupestre en la arqueología contemporánea*. Salón Gráfico Integral. Buenos Aires.

Podestá, M. M. y M. De Hoyos.

2000. *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*. Sociedad Argentina de Antropología. Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología. Buenos Aires

Podestá, María Mercedes, Rafael Paunero y Diana Rolandi.

2005a. *El arte rupestre de argentina indígena. Patagonia*. Academia Nacional de la Historia. Buenos Aires.

Podestá, María Mercedes, Diana Rolandi y Mario Sanchez Proaño.

2005b. *El arte rupestre de argentina indígena. Noroeste*. Academia Nacional de la Historia. Buenos Aires.

Price, S. N.

1995. Introducción. En En Strecker, M. y Taboada, F. (ed.) *Contribuciones al estudio del Arte Rupestre Sudamericano*. Nº 4. SIARB. La Paz. Bolivia.

Raffino, Rodolfo A. e Iturriza, Ruben.

2003. Revalorización del patrimonio arquitectónico arqueológico prehispánico de Argentina. En *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. Tomo 3. Córdoba.

Raffino, Rodolfo A.

2005. Prologo. En Recalde, Andrea y Eduardo Berberían. *El arte rupestre de argentina indígena. Centro.* Academia Nacional de la Historia. Buenos Aires.

Recalde, Andrea y Eduardo Berberían.

2005. *El arte rupestre de argentina indígena. Centro.* Academia Nacional de la Historia. Buenos Aires.

Renfrew, Colin.

1973. *The emergence of Civilization. The Cyclades and the Aegean in the third millennium.* Methuen. Londres.

Renfrew, Colin.

1995. Towards a cognitive archaeology. En Renfrew, Colin y Ezra Zubrow (eds.) *The ancient mind. Elements of cognitive archaeology.* Ed. Cambridge University Press.

Rocchietti, Ana María.

1988. Cerro Suco: una contribución a la definición de las propiedades formales de los diseños parietales indígenas en las Sierras del Sur de la Provincia de Córdoba. República Argentina. En Revista de la Universidad Nacional de Rio Cuarto. 8 (2): 177-194. Rio Cuarto.

Rocchietti, Ana María.

1990. Arte étnico del sur de Córdoba: Estilo Cuatro Vientos-Achiras. *En*

*Revista de la Universidad Nacional de Río Cuarto.*10 (2):133-146.

Rocchietti, Ana María.

1991. Estilo y Diferencia: un ensayo en área espacial restringida. En Podestá, M.M (Comp.) *El Arte Rupestre en la Arqueología Contemporánea*. Buenos Aires.

Rocchietti, Ana María y Yoli Martini.

1994. Proyecto Conformación de un área ecológico cultural protegida en Cerro Intihuasi. UNRC. Inédito. Río Cuarto.

Rocchietti, Ana María.

1994. El arte arqueológico del sitio El Ojito (Dto. Río Cuarto, Provincia de Córdoba, Argentina). Inédito.

Rocchietti, Ana María.

1998. Arqueología y política de contornos. En Metodología y Ciencia en Arqueología. Actas y Memorias del XI congreso Nacional de Arqueología Argentina. Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael. Mendoza, Tomo XX, N° 3 y 4.

Rocchietti, Ana María, Érica Bolle y María Laura Gili.

1999a. Procesos geomorfológicos y arqueológicos en sitios con arte rupestre. Cerro Intihuasi (Córdoba). En actas XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina. Universidad Nacional de La Plata. Tomo III. Buenos Aires.

Rocchietti, Ana María.

1999b. Arte arqueológico de India Muerta (Departamento de Río Cuarto. Córdoba). En Segundas Jornadas de Investigadores en arqueología y etnohistoria del centro-oeste del país. UNRC. Río Cuarto.

Rocchietti, Ana María.

2002. Arte rupestre en ambiente granítico de la Sierra de Comechingones: formación arqueológica y marco teórico. En Actas XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina. Universidad Nacional de Córdoba.

Rocchietti, Ana María.

2003. *Sistematización de la documentación del ambiente rupestre*. En Rupestre/web, <http://rupestreweb.tripod.com/ambiente.html>

Rocchietti, Ana María.

2009. *Arqueología del arte. Lo imaginario y lo real en el arte rupestre*. 2009. En Revista del Museo de Antropología 2: 23-38. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.

Rolandi, Diana, Carlos Aschero, María M. Podestá y Anahí Re.

2006. Inca Cueva 1. Un siglo de aciertos y desaciertos en un sitio de alto valor patrimonial. En Austral, A.G. y M. Tamagnini (Comp.) *Problemáticas de la Arqueología Contemporánea*. Editorial de la Universidad Nacional de Río Cuarto. Río Cuarto.

Roldan, F., D. Rivero y S. Pastor.

2005. *Las sierras centrales durante el Holoceno. Perspectivas desde el Alto III (Pampa de Achala, Provincia de Córdoba)*. Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina. Córdoba. UNC.

Sackett, James.

1990. Style and ethnicity in archaeology: the case for isochrestim. En Conkey, Margaret y Ch. Hastorf. (Eds.) *The uses of style in archaeology. New Directions in Archaeology*. Cambridge University Press.

Saussure, Ferdinand de.

1984. *Curso de lingüística general*. Ed. Akal. Madrid.

Serrano, Antonio.

1945. *Los Comechingones*. Imprenta de la Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba.

Shanks, M. y C. Tilley.

1987. *Social Theory and Archaeology*. Polity Press Cambridge.

Shiffer, M.

1972. Archaeological context and systemic context. *American Antiquity*, 37 (2): 156-165.

Shobinger, Juan.

1988. *Prehistoria de Sudamérica. Culturas Prececerámicas*. Alianza Editorial. Madrid.

Shobinger, Juan y Gradin, Carlos.

1989. *El arte de los cazadores y agricultores de la Argentina*. Barcelona.

Shobinger, Juan.

1997. *Arte Prehistórico de América*. Editoriale Jaca Book y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Strecker, Matthias y Martin Kunne (Eds).

2003. *Arte rupestre de México Oriental y América Central*. SIARB. Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB). Bolivia.

Tamagno, Liliana. 1992.

La problemática indígena: estudios antropológicos sobre pueblos indígenas de la Argentina. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Tarragó, Myriam y Javier Nastri.

1999. Dimensiones de la complejidad Santamariana. En XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina. Facultad de ciencias Naturales y Museo. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

Tilley, Christopher.

1991. *Material Culture and Text. The Art of Ambiguity*. Routledge.
Londres.

Ucko, Peter y André Rosenfeld.

1967. *Arte Paleolítico*. Editorial Guadarrama, S.L. Madrid.

Valenzuela, María Cristina, Elina Sosa y Oscar Gómez.

1998. Una aproximación a la categorización de los macroambientes del sur cordobés. El espacio serrano. En Cronia. Sociedad y transformaciones regionales. Año 2, Vol. 2. Universidad Nacional de Río Cuarto. Córdoba.

Wainwright, Ian.

1995. Conservación y registro de pinturas rupestres y petroglifos en Canadá. En Strecker, M. y F. Taboada. (eds.) Contribuciones al estudio del Arte Rupestre Sudamericano. N° 4. SIARB. La Paz. Bolivia.



9. ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Ubicación del Cerro Intihuasi en relación a la Provincia de Córdoba y la República Argentina (Feliú 1994). Modificado por María Laura Gili. 89.

Fig. 2. Vista Norte desde la casa-puesto al Cerro Intihuasi. 91.

Fig. 3. Sendero de acceso por el Abra Grande a los sitios Intihuasi 1, Intihuasi 2, Intihuasi 3, Intihuasi 4 e Intihuasi 5. Visitas guiadas del Museo Histórico Regional de Rio Cuarto, 1997. 92.

Fig. 4. Vista general desde el Abra Grande, sitios Intihuasi 1 a 4. 93.

Fig. 5. Sitio Intihuasi 1. 1: 0,10 mt. 95.

Fig. 6. Intihuasi 1. Detalle de motivo rupestre cáliz. OA1. OR1. 1: 0,10 mt. 96.

Fig. 7. Intihuasi 1. Panel gráfico. OA1. OR2. 1: 0,10 mt. 97.

Fig. 8. Conjunto Intihuasi 1, 2, 3 y 4. Vista en planta. 100.

Fig. 9. Sitio Intihuasi 1. Vista Este y línea de goteo. 100.

Fig. 10. Alero Intihuasi 1. OA2. OR1. 1: 0,10 mt. 101.

Fig. 11. Alero Intihuasi 1, diseño grafico. OA 1. 1: 0,10 mt. 102.

Fig. 12. Intihuasi 2. Vista Este. 104.

- Fig. 13.** Intihuasi 2. Detalle de motivos rupestres. OAU. OR1. 1: 0,10 mt. 105.
- Fig. 14.** Alero Intihuasi 2. Diseño gráfico, oquedad. 1: 0,10 mt. 106.
- Fig. 15.** Vista Este Alero Intihuasi 2, Alero Intihuasi 3 y Alero Intihuasi 4. 107.
- Fig. 16.** Alero Intihuasi 2. Vista en planta. 107.
- Fig. 17.** Alero Intihuasi 3. Vista Este. 109.
- Fig. 18.** Intihuasi 3. Detalle de motivos rupestres. OAU. OR1. 1: 0,10 mt. 110.
- Fig. 19.** Alero Intihuasi 3. Vista Este. 111.
- Fig. 20.** Alero Intihuasi 4. Vista Este. 113.
- Fig. 21.** Alero Intihuasi 4, detalle de diseño con desprendimiento. 1: 0,10 mt. 113.
- Fig. 22.** Alero Intihuasi 4. Motivos rupestres. 1: 0,10 mt. 115.
- Fig. 23.** Alero Intihuasi 4. Detalle de diaclasa en el piso. 1: 0,10 mt. 116.
- Fig. 24.** Alero Intihuasi 4. Detalle de textura de pared y tonalidad del soporte. 117.
- Fig. 25.** Alero Intihuasi 4. Vista Este. 118.
- Fig. 26.** Alero Intihuasi 4. Vista en planta y diaclasa en plataforma-piso. 118.
- Fig. 27.** Alero Intihuasi 4. Vista Este. 119.
- Fig. 28.** Alero Intihuasi 4. Diseño rupestre. 1: 0,10 mt. 120.
- Fig. 29.** Sitio Intihuasi 5 o Casa Pintada. Vista Sur. 121.
- Fig. 30.** Sitio Intihuasi 5 o Casa Pintada. Panel gráfico. 122.
- Fig. 31.** Sitio Intihuasi 5 o Casa Pintada. Detalle de figura felinica en ataque. 1: 0,10 mt. 123.

- Fig. 32.** Sitio Intihuasi 5 o Casa Pintada. Detalle de figuras en dispersión. 1: 0,10 mt. 124.
- Fig. 33.** Sitio Intihuasi 5 o Casa Pintada. Detalle de tizados y camélidos alineados. 1: 0,10 mt. 125.
- Fig. 34.** Sitio Intihuasi 5 o Casa Pintada. Detalle de caída de visera, vista interior, efectos de sombras y luz. 126.
- Fig. 35.** Sitio Intihuasi 5 o Casa Pintada. Vista Sur. 129.
- Fig. 36.** Sitio Intihuasi 5 o Casa Pintada. Vista en planta. 129.
- Fig. 37.** Sitio Intihuasi 5 o Casa Pintada. Panel gráfico. 1: 0,10 mt. 130.
- Fig. 38.** Alero 1 del Abra Chica. Vista Suroeste. 132.
- Fig. 39.** Arroyo Sion Nombre desde Abra Chica. 133.
- Fig. 40.** Sitio Alero 1 del Abra Chica. Vista Sur. 134.
- Fig. 41.** Sitio Alero 1 del Abra Chica. Vista en planta. 134.
- Fig. 42.** Sitio Alero 1 del Abra Chica. Panel gráfico. OAU. OR1. 1: 0,10 mt. 135.
- Fig. 43.** Alero 2 del Abra Chica. 137.
- Fig. 44.** Alero 2 del Abra Chica. Panel gráfico. OR1. 1: 0,10 mt. 138.
- Fig. 45.** Alero 2 del Abra Chica. Panel grafico. OR2. 1: 0,10 mt. 140.
- Fig. 46.** Alero 2 del Abra Chica. Panel gráfico. Detalle línea de sombra. OR1. 1: 0,10 mt. Registro de otoño. 142.
- Fig. 47.** Sitio Alero 2 del Abra Chica. Vista Noroeste y línea de goteo. 143.
- Fig. 48.** Sitio Alero 2 del Abra Chica. Vista en planta. 144.
- Fig. 49.** Sitio Alero 2 del Abra Chica. Panel gráfico. OR1. 1: 0,10 mt. Registro de invierno. 144.
- Fig. 50.** Alero de la Coral. Vista Este, ingreso a la oquedad. 146.

- Fig. 51.** Alero de la Coral. Panel gráfico. OAU. OR1. 1: 0,10 mt. Registro de primavera. 148.
- Fig. 52.** Alero de la Coral. Detalle de figura humana. 1: 0,10 mt. 149.
- Fig. 53.** Sitio Alero de la Coral. Panel gráfico OAU. OR1. 1: 0,10 mt. Registro de invierno. 149.
- Fig. 54.** Sitio Alero de la Coral. Vista Este. 150.
- Fig. 55.** Sitio Alero de la Coral. Vista en planta. 151.
- Fig. 56.** Alero del Norte. Vista Norte. 153.
- Fig. 57.** Alero del Norte. Mortero OA2. 153.
- Fig. 58.** Alero del Norte. Hoyuelos. OA1. 1: 0,10 mt. 155.
- Fig. 59.** Alero del Norte. Panel gráfico. OR 2, 3 y 4. 1: 0,10 mt. 157.
- Fig. 60.** Alero del Norte. Panel gráfico. Detalle de motivos rupestres. 1: 0,10 mt. 158.
- Fig. 61.** Alero del Norte. Panel gráfico. Detalle de motivos en negro. OR1. 1: 0,10 mt. 159.
- Fig. 62.** Sitio Alero del Norte. Vista Norte. 160.
- Fig. 63.** Sitio Alero del Norte. Vista en perfil, piso y visera. 161.
- Fig. 64.** Sitio Alero del Norte. Vista en planta. 161.
- Fig. 65.** Alero Mayor. Vista desde el Sur. 163.
- Fig. 66.** Alero Mayor. Detalle de motivo cruciforme en la base del soporte. OR1. 1: 0,10 mt. 163.
- Fig. 67.** Alero Mayor. Detalle de motivos. OR2. 1: 0,10 mt. 164.
- Fig. 68.** Alero Mayor. Detalle de mortero en el piso interno del sitio. 166.
- Fig. 69.** Sitio Alero Mayor. Vista Este. 167.
- Fig. 70.** Sitio Alero Mayor. Vista perfil Norte. 167.
- Fig. 71.** Sitio Alero Mayor. Vista en planta. 168.

- Fig. 72.** Sitio Alero Mayor. Panel gráfico. OAU. OR1. 1: 0,10 mt. 169.
- Fig. 73.** Sitio Alero Mayor. Panel gráfico. OAU. OR2. 1: 0,10 mt. 169.
- Fig. 74.** Sitio Alero Mayor. Panel gráfico. OAU. OR2. 1: 0,10 mt. 170.
- Fig. 75.** Alero de la Marcas. Vista Este en la ladera. 172.
- Fig. 76.** Alero de la Marcas. Detalle de oquedades en el techo interior y pinturas. 1: 0,10 mt. 173.
- Fig. 77.** Sitio Alero de la Marcas. Vista perfil Este. 175.
- Fig. 78.** Sitio Alero de la Marcas. Panel gráfico. OA1. OR1. 1: 0,10 mt. 175.
- Fig. 79.** Sitio Alero de la Marcas. Panel grafico. OA2. OR2. OR3. 1: 0,10 mt. 176.
- Fig. 80.** Sitio Alero de la Marcas. Panel grafico. OA2. OR3. 1: 0,10 mt. 177.
- Fig. 81.** Sitio Alero de la Marcas. Panel gráfico. OA2. OR4. 1: 0,10 mt. 178.
- Fig. 82.** Sitio Alero de la Marcas. Panel gráfico. OA2. OR5. 1: 0,10 mt. 178.
- Fig. 83.** Alero de los Ñandúes. Vista Norte. 180.
- Fig. 84.** Alero de los Ñandúes. Detalle de motivos. OAU. OR1. 1: 0,10 mt. 181.
- Fig. 85.** Sitio Alero de los Ñandúes. Vista Norte. 182.
- Fig. 86.** Sitio Alero de los Ñandúes. Vista en perfil Sur. 183.
- Fig. 87.** Alero de la Máscara. Vista Este. 184.
- Fig. 88.** Alero de la Máscara. Detalle de motivos rupestres. 1: 0,10 mt. 186.
- Fig. 89.** Alero de la Máscara. Detalle de pinturas e interior con irregularidades del techo. 1: 0,10 mt. 188.
- Fig. 90.** Sitio Alero de la Máscara. Vista Este, visera y línea de goteo. 188.
- Fig. 91.** Sitio Alero de la Máscara. Vista Este, línea de goteo, cámaras y pircado. 189.
- Fig. 92.** Sitio Alero de la Máscara. Vista en planta. 190.

Fig. 93. Sitio Alero de la Máscara. Vista de la línea de visera. 190.

Fig. 94. Sitio Alero de la Máscara. Panel gráfico con indicaciones de graffiti. 1: 0,10 mt. 191.

Fig. 95. Mapa geológico Granito Intihuasi (Fagiano 2007). 195.

Fig. 96. Ubicación del Cerro Intihuasi y sitios con arte rupestre. Imagen Google 2010. Trabajada por María Laura Gili. 198.

Fig. 97. Mapa de la Provincia de Córdoba. 201.



10. ANEXOS

10.1. Protocolo de registro del arte rupestre de la Pedanía Achiras. Información general de sitio con arte rupestre²²

Orientaciones ambientales: número, superficie, orientación, planta y volúmen.

Orientaciones retinianas: número, ubicación absoluta, ubicación relativa y en el plano de relevamiento

Descripción de detalle: elementos, gama cromática, estado de visibilidad.

Forma perimetral de los elementos

Superposiciones

Aspectos de transformación de sitio: presencia de biota interior, migración de óxidos, graduación lumínica, área lumínica, turbulencia exterior e interior, presencia de agua corriente interior y exterior, grietas, diaclasas, derrumbes, predación animal, predación humana (graffiti, raspados, pegamentos, etc.)

Matriz sedimentaria

Meteorización

²² Gentileza de Ana María Rocchietti, 1996, Proyecto Arqueología del Sur de la Sierra de Comechingones, CONICET, CONICOR, SECYT, UNRC.

Erosión

Aspectos de la ergología de sitio: material arqueológico en superficie, enterrado, diagnóstico industrial o cultural.

Aspectos de emplazamiento del sitio:

Datos generales del sitio: fecha de localización, forma de acceso, informante local, estudios previos, citas bibliográficas, informes.

Documentación: fotografía, calco, dibujo, reproducción a escala, tridimensional, digitalización, otros.

Datos de archivo: lugar de almacenamiento

Datos institucionales, de financiamiento.

Localización del sitio: provincia, pedanía, localidad, ubicación, topónimo local, topografía, cota, amplitud visual, orientación, relieve, límite de sitio, localización general (cumbre, fondo de valle, ladera, terraza, afloramiento aislado)

Geomorfología: afloramiento, alero, paredón, cueva, taffoni, diaclasas, grietas, superficie de exfoliación, proceso erosivo predominante, proceso meteórico predominante.

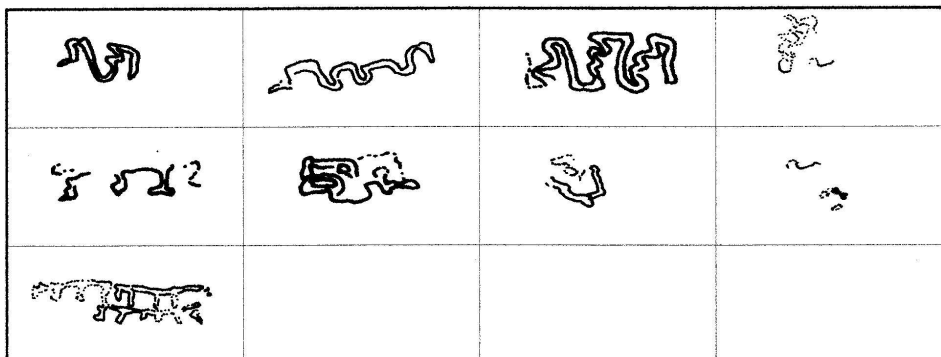
Escala técnica: pintado, grabado (percusión, frotado, incisión), superposiciones.



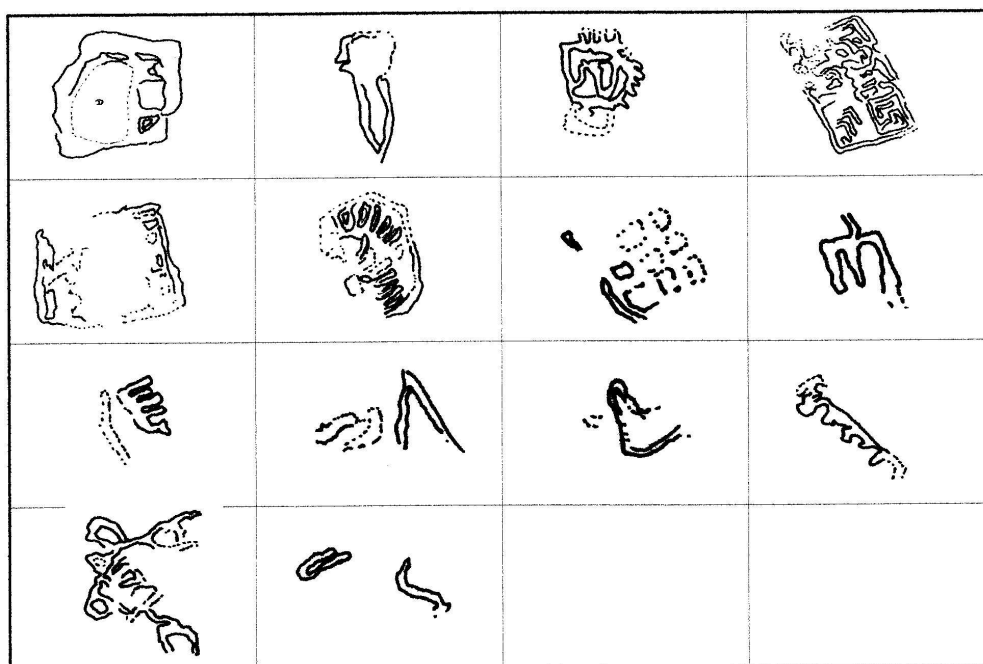
10.2. Motivos rupestres diferenciados por sitios

Alero Intihuasi 1

Alero Intihuasi 2



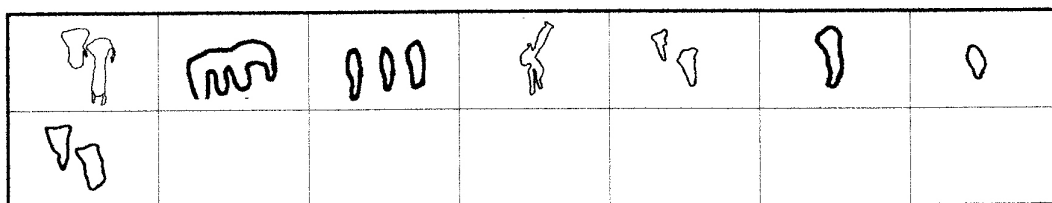
Alero Intihuasi 3



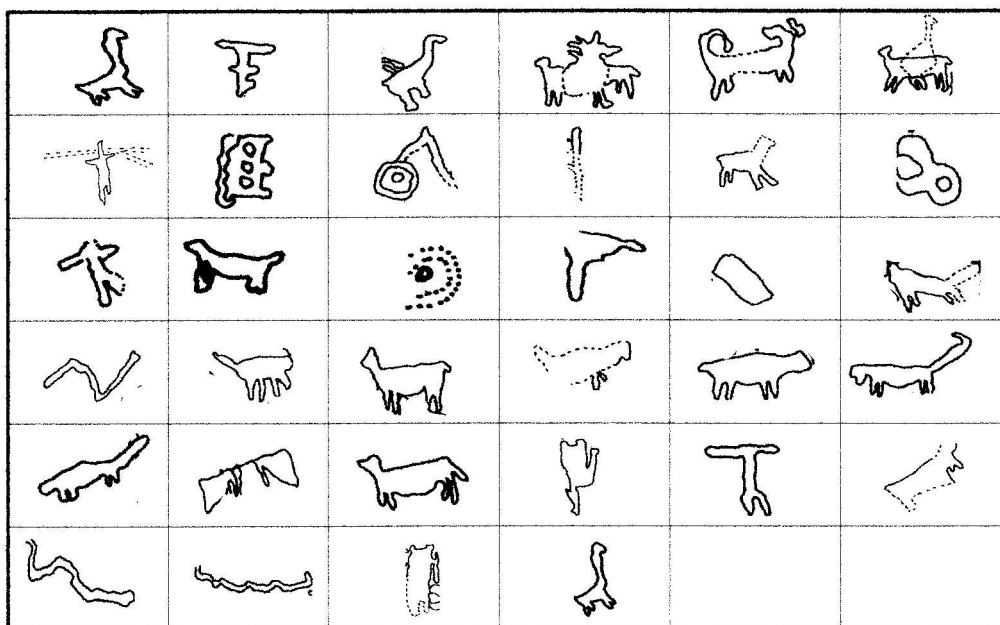
Alero Intihuasi 4



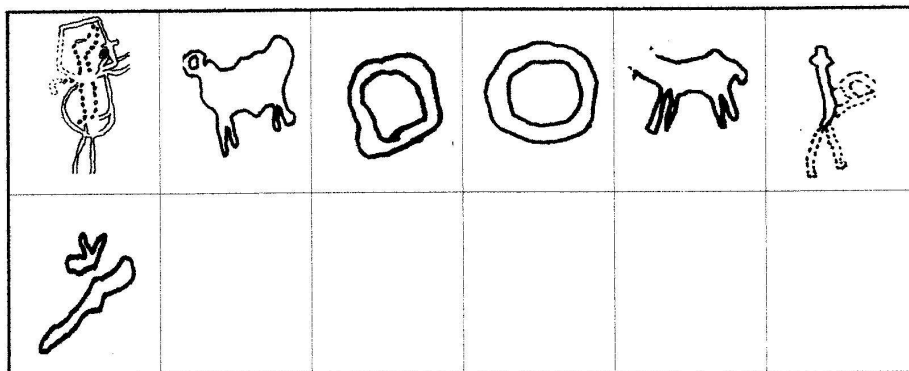
Alero Intihuasi 5



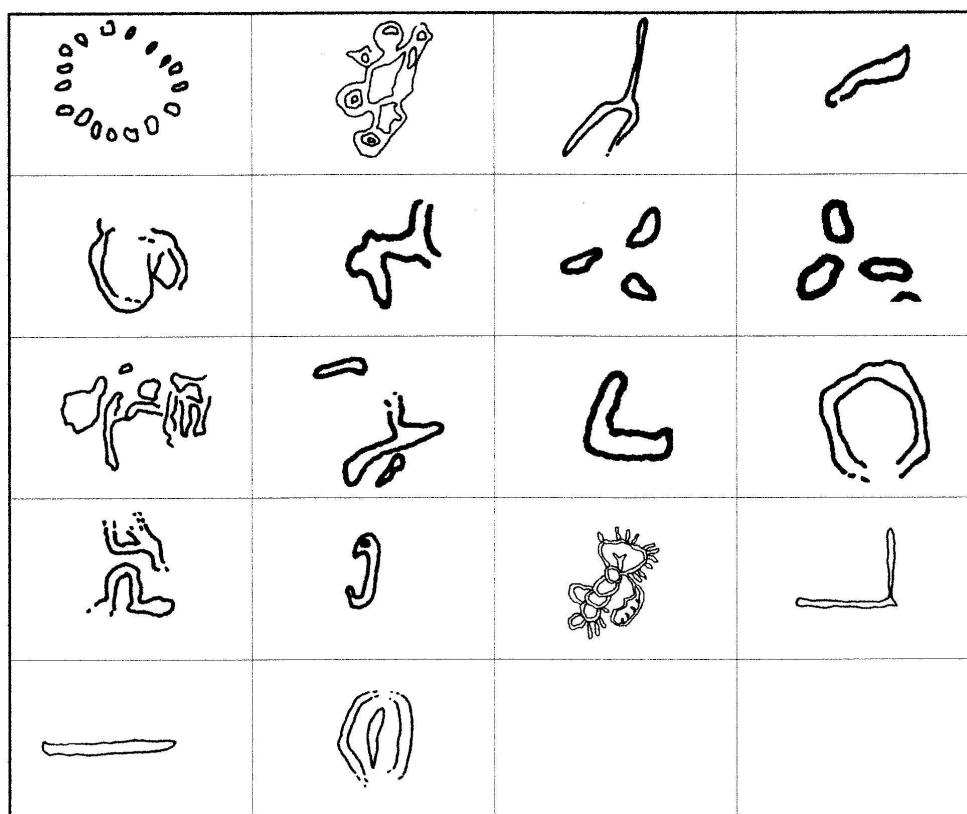
Alero 1 del Abra Chica



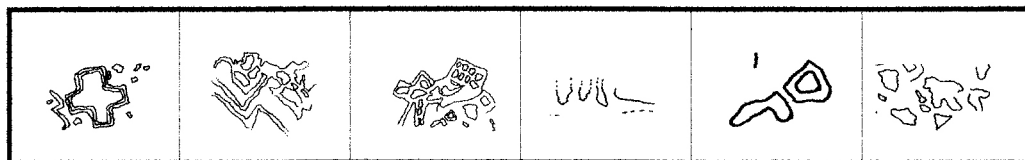
Alero 2 del Abra Chica



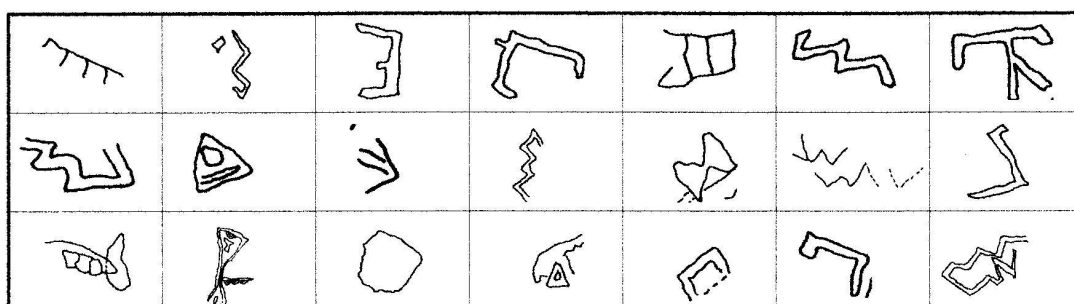
Alero de la Coral



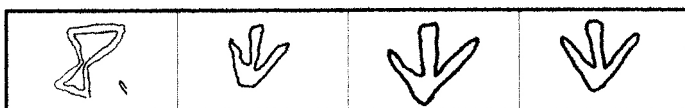
Alero del Norte



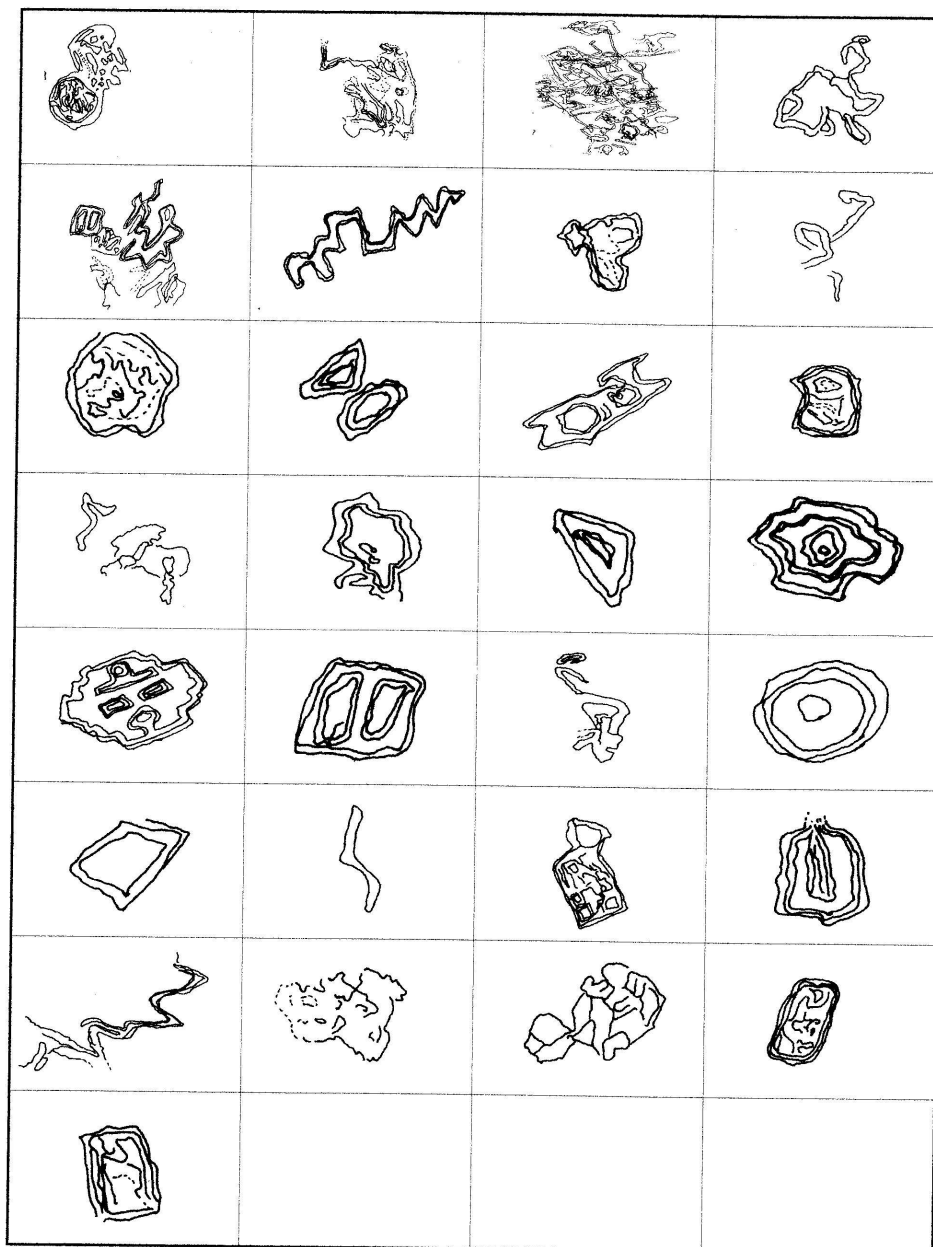
Alero Mayor



Alero de las Marcas



Alero de los Ñandúes



Alero de la Máscara.

10.3. Cuadro de cantidad y diferenciación de motivos por sitios

	Figuras humanas			Figuras animales			Poligonales		Signos Indiciales		Indeterminados	Total
	Solas	Con atuendo	Con arco, bastón	Camélidos	Réhidos	Felinos	Abiertas	Cerradas	Tridígitos	Vulvas		
IW1	1	-	-	2	-	-	3	3	-	-	2	11
IW2	-	-	-	2	-	-	4	1	-	-	1	8
IW3	-	-	-	-	-	-	7	-	-	-	2	9
IW4	-	-	-	-	-	-	9	7	-	-	-	16
IW5/CP	3	-	2	51	45	5	5	2	-	-	-	113
ACh1	-	4	-	-	1	-	7	-	-	-	6	18
ACh2	1	2	-	13	2	1	5	3	-	-	-	27
AC	1	1	-	2	1	-	1	2	-	-	-	8
AN	-	1	-	-	-	-	5	3	2	1	3	15
AMy.	-	-	-	-	-	-	4	3	-	-	3	10
AMrs.	-	-	-	-	-	-	18	2	1	-	-	21
AÑ	-	-	-	-	-	-	-	1	3	-	-	4
AMás.	-	-	-	-	-	-	6	24	-	-	-	30
Total	6	8	2	70	49	6	74	51	6	1	17	290

Referencias: IW1: sitio Intihuasi 1; IW2: sitio Intihuasi 2; IW3: sitio Intihuasi 3; IW4: sitio Intihuasi 4; IW5/CP: sitio Intihuasi 5 - Casa Pintada; ACh1: sitio Abra Chica 1; Ach2: sitio Abra Chica 2; AC: sitio Alero de la Coral; AN: Alero del Norte; AM: sitio Alero Mayor; AMR: sitio Alero de las Marcas; AÑ: sitio Alero de los Ñandúes; AMS: sitio Alero de la Máscara.