



## RECURSOS METONÍMICOS EN EL ARTE RUPESTRE DE LA REGIÓN PAMPEANA

*Fernando Oliva y María Cecilia Panizza\**

### Resumen

El arte rupestre integra contextos simbólicos en los cuales se ven representados diferentes signos, cuyo estudio constituye una fuente de información que permite aportar elementos acerca de las conductas ideológicas de los grupos humanos expresadas en el registro arqueológico. El objetivo de este trabajo es indagar y reflexionar sobre el rol desempeñado por determinados signos y sus mecanismos de representación en la vida de los grupos cazadores recolectores del Sistema Serrano de Ventania, provincia de Buenos Aires. En la perspectiva aplicada se integran aportes de la semiótica visual y de la psicología de la percepción, esta última vinculada a los principios estructurales de la Gestalt, respecto al acceso al significante en el lenguaje visual. En este sentido, son interesantes los procesos de identificación que muestran diferentes modos de completar una realidad inacabada o incompleta, de clasificar las imágenes percibidas y de darles sentido. Sin embargo, debe destacarse que a pesar de estar sujetos a reglas y cánones, imprescindible en todo tipo de comunicación socialmente aceptada, los signos pictóricos no tienen un significado único, dado que son susceptibles de interpretaciones múltiples según la intención del emisor y el contexto en que se proyectan los significantes, identificables por toda o parte de la comunidad que desarrolla este tipo de lenguajes gráfico. Por lo tanto, cada sociedad posee una visión de la realidad propia y tiene sus propios mecanismos de reconocimiento de las imágenes pintadas. Como parte de este abordaje, se identificaron los recursos metonímicos aplicados en las pinturas rupestres pampeanas, entendiendo la metonimia como la representación de la parte por el todo, que implica el desplazamiento de un significado desde un significante a otro significante. Como concepto cognitivo, puede resultar útil para describir el modo en que dos o más imágenes están relacionadas, la representación de un animal por su huella, o de una persona por la impronta de una mano.

**Palabras clave:** Arte rupestre, Metonimia, Región Pampeana.

---

\* Centro de Estudios Arqueológicos Regionales (Facultad de Humanidades y Artes – Universidad Nacional de Rosario). Universidad Nacional de La Plata. Centro de Registro del Patrimonio Arqueológico y Paleontológico, Dirección Provincial de Museos y Preservación Patrimonial del Ministerio de Gestión Cultural de la Provincia de Buenos Aires. Contacto: [fwpoliva@gmail.com](mailto:fwpoliva@gmail.com). Centro de Estudios Arqueológicos Regionales (Facultad de Humanidades y Artes – Universidad Nacional de Rosario). Becaria Post-Doctoral CONICET. Contacto: [mcpanizza@yahoo.com.ar](mailto:mcpanizza@yahoo.com.ar)



## Resumo

Arte rupestre integra contextos simbólicos no qual estão representadas diferentes sinais, que constitui uma fonte de informação que lhe permite contribuir elementos sobre grupos humanos atitudes ideológicas expressaram no registro arqueológico. O objetivo deste estudo é investigar e refletir sobre o papel desempenhado por certos sinais e seus mecanismos de representação na vida dos grupos caçadores coletores do sistema de Ventania, província de Buenos Aires. A perspectiva aplicada integra entrada da semiótica visual e a psicologia da percepção, este último vinculado aos princípios estruturais da Gestalt, com respeito ao acesso ao significante na linguagem visual. Neste sentido, os processos de identificação que mostram diferentes maneiras de completar uma realidade inacabada ou incompleta, classificam as imagens percebidas e dar-lhes sentido são interessantes. No entanto, deve notar-se que, apesar de estar sujeito a regras e cânones, essenciais em todos os tipos de comunicação socialmente aceitos, sinais pictóricos não têm um único, deste significado que é suscetível a múltiplas interpretações, dependendo da intenção do remetente e do contexto em que projetou os significantes, identificáveis por toda ou parte da comunidade que desenvolve linguagens gráficas tais. Portanto, cada sociedade tem uma visão da realidade e tem seus próprios mecanismos de reconhecimento de imagens pintadas. Como parte desta abordagem, identificamos os metonímicos recursos aplicados em pinturas da caverna, entendendo a metonímia como uma representação da parte para o todo, o que significa o deslocamento de um significado de um significante a outro significante. Como um conceito cognitivo, pode ser útil para descrever a maneira em que estão relacionadas a duas ou mais imagens, a representação de um animal por sua pegada, ou uma pessoa pela impressão de uma mão.

**Palavras-chave:** Arte rupestre, Metonímia, Região Pampeana.

## Abstract

Rock art integrates symbolic contexts in which represented different signs are seen through his studio as a source of information that allows contributing elements about the ideological behavior of human groups expressed in the archaeological record. The objective of this work is investigate and reflect on the role played by certain signs and their mechanisms of representation in the life of the groups hunters-gatherers that occupied the Ventania's hills, province of Buenos Aires, and assess its manifestation through the archaeological record. As part of this methodological approach, identified the metonymical resources applied in the pampean paintings. Metonymy is a figure of speech that consists in the representation of the part for the whole, involves the displacement of meaning from a signifier to another signifier, and as



a cognitive concept, it may be useful to describe the way in which two or more images are related. As examples of this mechanism we include the representation of an animal by its footprint, or a person by the handprint. The hand printed as such does not constitute a representation iconic, but a presence metonymical, since represents to the carrier of the hand. This perspective is made up of contributions of visual semiotics and the psychology of perception, the latter linked to the structural principles of Gestalt, with respect to access to the signifier in visual language. In this sense, the identification's processes that show different ways of completing a reality unfinished or incomplete, classify the perceived images and give them sense are interesting. However, should highlight is that despite be subject to rules and cannons, essential in all type of communication socially accepted, the pictorial signs not have a meaning unique, since are susceptible of interpretations multiple according to the intention of the emitter and the context in that is projected them significant, identifiable by all or part of the community that develops this type of languages graphic. Therefore, each society has a vision of the reality and has its own mechanisms of recognition of painted images.

**Keywords:** Rock art, Metonymy, Pampean region.

## Introducción

Dentro de la cultura material de cualquier sociedad humana, las imágenes constituyen un recurso de comunicación visual que se caracteriza por lograr transmitir mensajes de forma inmediata y económica. En su aplicación se ponen en juego diversas estrategias para la reproducción de la información, algunas de las cuáles pueden ser descritas por la retórica visual. Entre los registros materiales visuales de los grupos humanos que se abordan desde la arqueología, el arte rupestre es uno de los más importantes.

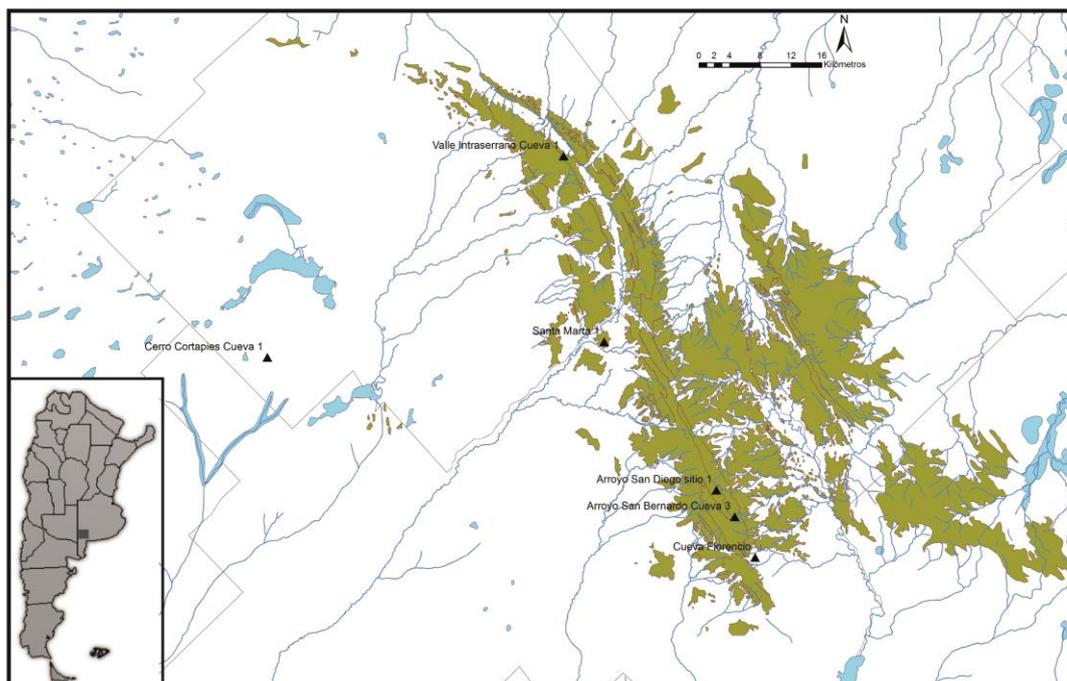
El arte rupestre integra contextos simbólicos en los cuales se ven representados diferentes signos, y a través de su estudio constituyen una fuente de información que permite aportar elementos acerca de las conductas ideológicas de los grupos humanos expresadas en el registro arqueológico. El objetivo de este trabajo es indagar y reflexionar sobre el rol desempeñado por determinados signos y sus mecanismos de representación en la vida de los grupos cazadores recolectores. A partir del análisis de las grafías del Sistema Serrano de Ventania, provincia de Buenos Aires, se evalúa su manifestación a través de la cultura material en áreas vecinas. Como parte de este abordaje teórico-metodológico, se identificaron los recursos metonímicos aplicados en



las pinturas rupestres pampeanas y se vincularon con el horizonte socio-ideológico de las sociedades productoras.

### Área y Tema de Estudio

El área serrana de Ventania se ubica en el sector sur del Área Ecotonal Húmedo Seca Pampeana (AEHSP); ha sido un espacio destacable dentro de la llanura pampeana, no sólo por su fisiografía sino por ser un área ecotonal entre las Subregiones de Pampa Húmeda y Pampa Seca, y la Región Patagónica (Oliva y Panizza 2015). Dentro de la Región Pampeana representa un complejo mosaico caracterizado por una marcada proximidad de ambientes con particularidades muy diferentes; constituyendo un espacio acotado donde, para la subsistencia de grupos con economía sustentada en la caza y recolección, se concentra una importante variabilidad de recursos críticos, tales como cuevas, fuentes de obtención de materias primas líticas, agua potable segura en las nacientes de los cursos de agua, con el consiguiente factor atractor de otras especies animales, entre otros (Oliva 2006). Las extensiones máximas de este Sistema Serrano en su conjunto son de 180 kilómetros en dirección NNW-SSE y aproximadamente de 130 kilómetros E-W desde las sierras de Pillahuincó hasta López Lecube presentando su sector central y occidental el de pendientes más abruptas y con mayor grado de plegamiento del sistema serrano con el consiguiente formación de cuevas y aleros producto de esta situación (Harrington 1947, Schiller 1930, Suero 1972). Estas sierras presentan un número importante de abras y valles que conectan los diferentes sectores del Sistema de Ventania entre sí y con las llanuras adyacentes. El Sistema de Ventania conforma junto con el de Tandilia los únicos dos afloramientos líticos primarios de la Provincia de Buenos Aires, compuesta por cuarcitas, areniscas y limolitas afectadas por un fuerte plegamiento carente de fracturación asociada, que dio lugar a numerosas cuevas; en tanto en el sector pedemontano se pueden encontrar rocas graníticas y riolíticas. Además, esta zona posee un sistema hídrico conformado por múltiples cuerpos y cursos fluviales. Los recursos mencionados habrían favorecido la ocupación del territorio por parte de sociedades cazadoras recolectoras en los últimos 6200 años AP aproximadamente (Castro 1983), lo cual se ve reflejado en el abundante y diverso registro arqueológico.



**Figura 1:** Mapa que muestra la ubicación de los sitios arqueológicos mencionados en el Sistema Serrano de Ventania, sector sur del Área Ecotonal Húmedo Seca Pampeana (AEHSP).

Las investigaciones sistemáticas en torno al arte rupestre de Ventania comenzaron a fines de la década de 1980, encabezadas por Fernando Oliva (Oliva 1991, 1992, Madrid y Oliva 1994), contando con escasos antecedentes previos (Holmberg 1884, Austral 1966, Madrazo 1967, Gradín 1975, 1978; Pérez Amat *et al.* 1985, Schobinger y Gradín 1985). Posteriormente, se abrieron varias líneas de indagación vinculadas con el simbolismo, el paisaje, el territorio y los recursos y las consecuencias de los procesos de deterioro naturales y culturales sobre este registro (Oliva 2000a, 2000b, 2006; Oliva y Algrain 2004, 2005; Gallego y Oliva 2005, Oliva y Sánchez 2001), que elevaron el número de sitios documentados con representaciones rupestres al número de cuarenta cuevas y aleros con pinturas (Oliva 2011, 2013, 2014).

El arte rupestre relevado en el área consiste en todos los casos de pinturas, en las cuáles predomina el color rojo, aunque también se han hallado de tonalidad naranja y amarilla-ocre. Del análisis de los motivos presentes en cada sitio, se observa una tendencia claramente mayoritaria hacia la representación exclusiva de geométricos-abstractos. Entre estos se pueden destacar líneas paralelas, curvas, entrecruzadas,



aisladas, en V, en zigzag, guardas en V, triángulos, tridígitos, alineamientos de puntos, reticulados, rombos, elipse, puntiformes, cruciforme, circunferencias, entre otros (Oliva y Panizza 2012, Oliva *et al.* 2010). En esta investigación, centrada en el análisis de los recursos metonímicos aplicados en las grafías por parte de los grupos cazadores recolectores, se seleccionaron aquellas pinturas rupestres donde pudieron ser identificadas estas estrategias de representación dentro del corpus total registrado en cuevas y aleros dentro del Sistema Serrano de Ventania. Además, se integra la característica básica de materialidad comunicativa inherente a las representaciones gráficas pampeanas con otros rasgos de este fenómeno cultural, como es su aspecto de materialidad estética, dado que serían el producto material de un sistema semiótico guiado por un criterio estético de una sociedad en un contexto histórico y espacial determinado (Troncoso 2005).

### Conceptos teórico-metodológicos

La cultura material puede ser considerada como un medio comunicativo que trasmite y acumula conocimiento social, además de medio simbólico que orienta a las personas en su entorno natural y social (Shanks y Tilley 1987). El arte rupestre como parte de la cultura material posee una instrumentalidad visual, ha sido hecho para ser mirado, por lo cual su importancia como signo es un rasgo dominante. Dentro del corpus del arte rupestre, algunas imágenes presentan la cualidad de ser representaciones icónicas, de las cuáles algunas pueden ser asociadas a la expresión metafórica y otro grupo a la metonimia. Un enfoque similar ha sido aplicado al análisis de figurinas en Venezuela (Antczak y Antczak 2006).

A partir de la caracterización del arte rupestre como discurso visual de una sociedad en el pasado, se consideró que la metonimia y la metáfora, tomadas no sólo como figuras retóricas, sino también como conceptos cognitivos, son útiles para explicar cómo se articula el lenguaje oral y escrito, y para el estudio del registro arqueológico, ya que pueden aplicarse a la descripción del modo en que dos o más imágenes rupestres están relacionadas.

La metonimia en lingüística alude a un fenómeno de cambio semántico por el cual se designa una cosa o idea con el nombre de otra, sirviéndose de alguna relación semántica existente entre ambas. Son casos frecuentes las relaciones semánticas del tipo



causa-efecto, de sucesión o de tiempo o de todo-parte. Se sustituye un término por otro, según la relación de causa-efecto, autor-obra o contigüidad. Roman Jakobson (1967a) considera que la metonimia se relaciona con lo que el antropólogo James George Frazer (1998 [1890]) ha clasificado como magia por contagio, y que la metáfora se relaciona con la magia homeopática, o imitativa; además propone que los procesos de lo inconsciente, “desplazamiento” y “condensación” definidos por Sigmund Freud podrían equipararse a la metonimia y a la metáfora respectivamente. Vinculado con lo mencionado previamente, Lacan (1955/1956) expresa que lo inconsciente está estructurado como un lenguaje, mediante procesos de tipo metonímico y metafórico.

Las principales modalidades de metonimia se dan según la relación de los términos en juego: de continente a contenido, de materia a objeto, de lugar de procedencia, de lo abstracto a lo concreto y del signo a la cosa significada o viceversa (Jakobson 1967b, Lakoff y Johnson 1980). Si se aplica la terminología de la semiótica, la metonimia es el desplazamiento de algún significado, desde un significante hacia otro significante, que le es en algo próximo.

En las últimas décadas, la lingüística cognitiva considera que la metonimia como fenómeno conceptual, junto con la metáfora conceptual, constituye un mecanismo básico de organización lingüística a nivel tanto sincrónico como diacrónico. La metonimia no es un fenómeno exclusivo de la organización lingüística sino que es reconocida por las ciencias cognitivas como una operación cognitiva general fundamental en procesos cognitivos elementales como la percepción, la atención y la memoria. En psicoanálisis, de acuerdo a la teoría lacaniana, la metonimia es uno de los dos procesos psíquicos, siendo el otro la metáfora, usados por el inconsciente para manifestarse.

Las realidades materiales o conceptos abstractos se expresan mediante signos o imágenes que tienen como referentes seres o hechos reales, analogías, metonimias y metáforas, trascendiendo del icono al símbolo con claves que conectan el significante (noema) con el significado (noesis), ambos arbitrarios y polisémicos. Esto quiere decir que no tienen un significado único por más que estén sujetos a reglas y cánones (imprescindible en todo tipo de comunicación socialmente aceptada). Tomando como símil las palabras y el orden semántico que guía la comprensión de cualquier lengua, signos e imágenes son susceptibles de interpretaciones múltiples según sea la intención



del emisor y el contexto en que se proyectan los significantes, en cualquier caso inteligibles para toda o una parte de la comunidad que crea o adopta este tipo de lenguajes gráfico (Lucas Pellicer 2006). La regla metonímica de la contigüidad: parte/todo, aproximación/alejamiento, dentro/fuera, delante/detrás, centro/periferia, entre otros actúa en la capa metonímica de producción de sentido, vinculada al lazo existencial entre el signo y su objeto propuesto por Peirce (Verón 2003).

En esta perspectiva se integran aportes de la semiótica visual y de la psicología de la percepción, esta última vinculada a los principios estructurales de la Gestalt, respecto al acceso al significante en el lenguaje visual (Arnheim 1980). En este sentido, son interesantes los procesos de identificación que muestran diferentes modos de completar una realidad inacabada o incompleta, de clasificar las imágenes percibidas y de darles sentido. Sin embargo, debe destacarse que a pesar de estar sujetos a reglas y cánones, imprescindible en todo tipo de comunicación socialmente aceptada, los signos pictóricos no tienen un significado único, dado que son susceptibles de interpretaciones múltiples según la intención del emisor y el contexto en que se proyectan los significantes, identificables por toda o parte de la comunidad que desarrolla este tipo de lenguajes gráfico. Por lo tanto, cada sociedad posee una visión de la realidad y tiene sus propios mecanismos de reconocimiento de las imágenes pintadas.

Boas (1947) analizó el arte resaltando no sólo sus componentes de estética y habilidad, sino su capacidad para concentrar y transmitir símbolos de significado múltiple compartidos por todo el grupo social; consideraba que las manifestaciones artísticas estarían condicionadas por la configuración social, por el medio ambiente, por la disponibilidad y los conocimientos técnicos del grupo y por la función, a lo que habría que añadir la habilidad artística de los autores. Según Leroi-Gourhan (1971) los signos gráficos son algo más que una representación fotográfica y subsidiada de lo real, postula que el arte prehistórico es la expresión simbólica del universo conceptual de los grupos que lo hicieron.

Desde la Antropología del Arte puede considerarse a las representaciones gráficas como componentes del sistema técnico esencial para la reproducción de las sociedades humanas, denominado tecnología del encantamiento (Gell 1992). Estas expresiones podrían constituir un medio de control mental, cuyo poder residiría en los procesos simbólicos que provoca y media entre dos seres, lo cual crea una relación social entre



ellos. La experiencia estética en la vida es algo inherente al ser humano, algunos autores como Coote (1994), proponen una antropología de la estética en lugar del arte, ya que la estética es independiente de las obras de arte y se encuentra en otras manifestaciones. En este sentido, las representaciones gráficas serían una materialización de un sistema de valores y convenciones compartido (Cruz Berrocal 2004).

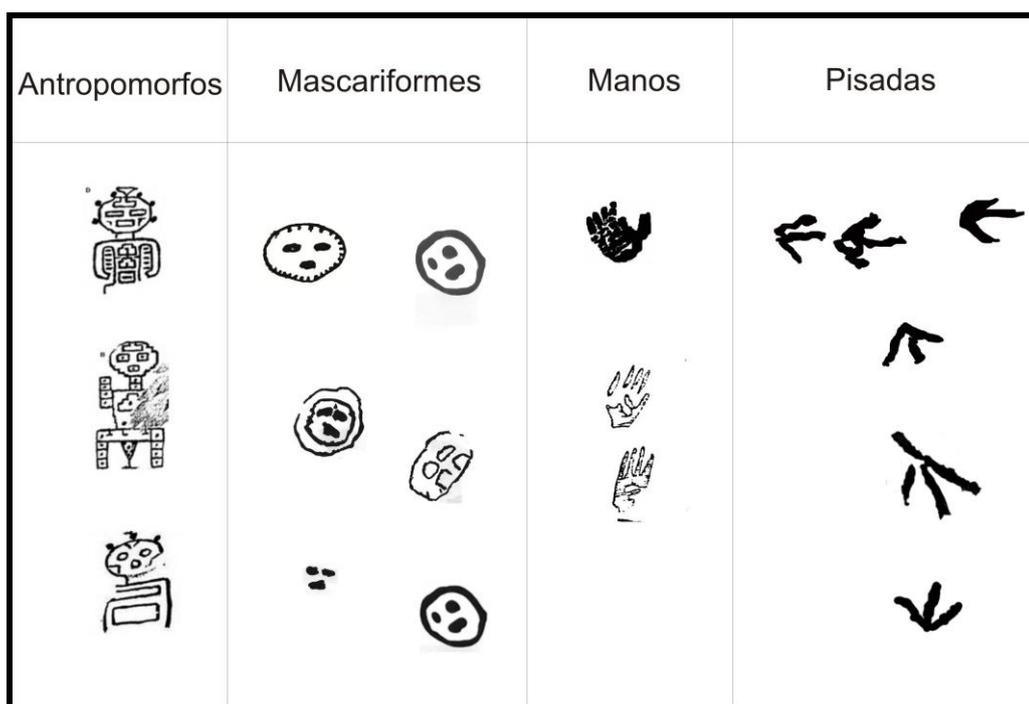
La estética puede definirse como la capacidad humana y la tendencia a unir las propiedades cualitativas a un estímulo, y su estudio es importante para entender por qué las personas se comportan como lo hacen (Morphy 1993), se relaciona con la percepción, apreciación y comprensión. La apreciación estética implica la valoración de algo, ya que cuando algo es apreciado se le atribuye un cierto valor; el enfoque está orientado a las cualidades formales de ese objeto, su composición y la manera en que se relacionan su forma y su contenido (Heyd 2001), además de los efectos que busca crear sobre el observador. Las cualidades estéticas están vinculadas con la capacidad de ciertos objetos de atraer la atención e impactar sensorialmente más que otros, el valor que se les asigna a estos objetos deriva en parte del impacto que provocan. Morphy (1994) divide en dos partes la reacción estética: una más objetiva y universal relacionada con la percepción de las características físicas de un objeto (o imagen en este caso), y otra vinculada con la relación de esas características al conjunto subjetivo de connotaciones culturales.

Particularmente, la estética del arte rupestre abarca el estudio de las marcas grabadas y/o pintadas hechas por el hombre sobre una superficie rocosa como objetos de percepción, e incluye los diversos aspectos relevantes para la apreciación de una imagen de arte rupestre, en determinados contextos culturales y localizaciones geográficas, cuando son la base para experiencias perceptuales particulares (Heyd 2005). El arte rupestre como evidencia cultural es el resultado de la experiencia estética tanto del ejecutante en el pasado como del observador en el presente, como productor de efectos emotivos y agente de transformación estética de la realidad. La estética es una reflexión que se hace sobre objetos y que produce un juicio estético (ideas producidas a partir de la percepción sensorial). El observador percibe objetos que atraen su atención, y forma juicios de valor de lo que ve. Debe destacarse que los códigos estéticos son polisémicos, tienen varios significados y reconocen una relación acordada por los usuarios entre significativo y significado.



## Recursos Metonímicos en el Arte Rupestre de Ventania

A pesar de la amplia variabilidad de motivos presentes en el Sistema de Ventania, constituido por diseños rectilíneos y con escaso número de atractores icónicos, en este trabajo se considera el análisis de un grupo acotado de pinturas, aquellas donde se podría establecer vinculaciones de tipo metonímico. Éstas serían: las huellas de animales en Arroyo San Diego sitio 1 y Arroyo San Bernardo alero 3, las improntas de mano en positivo en Cueva Florencio y Santa Marta 1; los mascariformes y otros antropomorfos en Gruta de los Espíritus o Cueva 1 Valle Intrasserrano, y Cerro Cortapiés (Figura 2). En esta selección se podrían estar dejando afuera muchos motivos, clasificados hoy como geométricos, que posiblemente habrían tenido la misma función, pero que son incomprensibles en la actualidad, a la luz de la percepción humana moderna.



**Figura 2:** Cuadro con los principales signos metonímicos observados en las pinturas rupestres del área de Ventania.

En primer lugar, pueden mencionarse las huellas o rastros de animales determinados como tridígitos y/o pisadas de ñandú, las cuáles han sido registradas en Arroyo San



Diego sitio 1 y Arroyo San Bernardo alero 3. En vinculación con este tipo de representación, se pueden presentar derivaciones interesantes sobre la significación de la impronta de la pisada del ñandú. En este sentido, se considera que, más allá del recurso económico que habría significado este animal para las sociedades originarias de Pampa y Patagonia, habría que explorar otras alternativas simbólicas, como la particularidad del cortejo del ñandú macho ante las hembras. Las cuestiones etológicas del ñandú en vinculación a su cortejo sexual, y el poder de observación de los pueblos cazadores recolectores, podrían estar evidenciados en la resignificación etnográfica de estos aspectos conductuales del ñandú por parte de las comunidades indígenas actuales, como en la danza del "*choique purrun*". La información documentada en poblaciones mapuches contemporáneas permite relacionar los tridígitos con la danza del *choique purrun* ("baile del avestruz"), que se realiza principalmente por varones, los cuales se mueven al ritmo del *kultrún*, marcando el compás con los pies y con movimientos de cabeza, especialmente hacia atrás y adelante, imitando los movimientos del ñandú (Lobos 2008).

La visión del mundo mapuche, centrada en el número cuatro, también se halla representada en el parche del *kultrún*, el tambor ceremonial mapuche, dividido en cuatro, con cada extremo de la cruz rematado en tres franjas que remiten a las patas de tres dedos del choique o ñandú. A su vez Pereda y Perrotta (1994) señalan diferentes regularidades en las variantes argentina y chilena de la rogativa, especialmente vinculada al *choique purrun*, previamente resaltado por Gundermann (1985). Específicamente, Casamiquela (1964) sostiene una procedencia no araucana de esta danza, ya que los tehuelches de Patagonia conocían una danza idéntica, lo cual se vincula con su hipótesis de que este baile está relacionado con la caza y que cada momento de éste corresponde a la imitación de diversas especies. Todos estos aspectos permiten proponer que las representaciones puntuales de la pisada de ñandú fueron parte de ceremonias específicas que evocaban determinados actos trascendentales de las sociedades que habitaron originalmente en el Sistema de Ventania.

En el arte rupestre pampeano, correspondiente según el ámbito ecológico a la Pampa Húmeda (Tandilia) y a la Pampa Seca, se podría establecer que determinados signos bidígitos y tridígitos de la cueva El Abra (Mazzanti y Valverde 2003) y en Lihué Calel (Zetti y Casamiquela 1967, Gradín 1975) constituirían huellas, rastros o pisadas de



animales. En el caso de los bídigitos podrían constituir expresiones metonímicas de las huellas de guanacos, la pisada de este animal fue definida como dos líneas cortas paralelas (Podestá *et al.* 1991) o en V (Gradin 1985); y en el caso de los trídgitos podrían asimilarse a los rastros de ñandú, tal como han sido descriptos para Ventania.

Un segundo tipo representado por las improntas de mano en positivo presentes en solo dos sitios: Cueva Florencio y Santa Marta 1. Estas improntas habrían sido obtenidas mediante el apoyo en las paredes de los aleros o cuevas de la palma de las manos teñidas con pintura en color rojo. Algunas interpretaciones asignadas a las manos en el arte rupestre de otros lugares del mundo son: que estos motivos poseen una finalidad de carácter mágico, que responden a un instinto de imitación, que el arte responde al afán de perpetuar la imagen de las cosas vistas o vividas; que las manos podían constituir un motivo de culto para el hombre ya que era el único instrumento que le permitía vencer a la naturaleza que lo rodeaba, hasta explicaciones que las ven como símbolos astrales (Lacalle Rodríguez 1996), a partir tanto de información arqueológica como etnográfica (Lacalle Rodríguez 2011). Los sitios donde aparecen estas huellas de manos serían lugares sagrados destinados a ceremonias rituales (Clottes y Lewis-Williams 1996). Las manos constituyen una parte que puede estar representando a un todo (ser humano que la realiza), como evidencia de la existencia de sus ejecutantes. En el caso puntual de las manos como motivo en el arte rupestre argentino, vale destacar el aporte de Menghín (1957), quien las consideraba una manifestación de una antigua costumbre de producirlas con fines mágicos. Por otra parte, Casamiquela (1981) sostiene que la representación de manos podría tener un sentido de participación sagrada, vinculada con ceremonias de iniciación femenina. Este último investigador además remite a Schuster (1956-1958) para abordar el rol de los miembros humanos como eslabones de cadenas genealógicas. Un trabajo reciente de Carden y Blanco (2016) define nuevos parámetros para tamaños de manos masculinas y femeninas y concluyen que fue una actividad compartida que no estuvo limitada a un sector social.

Por último, pueden mencionarse los mascariformes relevados en Gruta de los Espíritus o Cueva 1 Valle Intraserrano, y Cerro Cortapiés, los cuales estarían vinculados con representaciones antropomorfas en situación ritual/espiritual, a partir de la morfología que presentan junto con los relatos existentes vinculados a uno de los sitios (Oliva 2013), que acreditan la utilización de este lugar por comunidades indígenas



trasandinas para ritos de iniciación (Bengoa 1987, Mora Penroz 1998, Bechis 1999). En relación con el significado de estas representaciones cabe destacar que constituyen elementos escasamente registrados en la Región Pampeana (Holmberg 1884, Consens y Oliva 1999, Oliva 2013). Las pinturas en Gruta de los Espíritus, sitio muy deteriorado en la actualidad por la presencia de *graffiti*, están formados por varias concentraciones y motivos aislados de figuras mascariformes y antropomorfas. Estas figuras antropomorfas asemejan diferentes tipos de “*rewe*” presentes en registros etnográficos de sociedades mapuches (Figura 3).



**Figura 3:** A la izquierda, las figuras antropomorfas descritas por Holmberg (1884) en las pinturas de Gruta de los Espíritus, similares a rehues. A la derecha, dos rehues mapuches restaurados (Frazzi 2008).



El *rehue* o árbol sagrado, sería el tronco-escalinata, sobre el cual la machi cumple con el ceremonial religioso, recibe inspiraciones y visiones en comunicación con los espíritus (Moesbach *et al.* 1989). Por lo tanto, los motivos de la Gruta de los Espíritus constituyen un aporte importante desde la arqueología en la búsqueda de significados del arte rupestre, en este caso, posiblemente relacionados con el culto a los antepasados. Dentro de este razonamiento, la Gruta de los Espíritus fue propuesto como un espacio sagrado dentro del Sistema de Ventania y la llanura adyacente (Oliva y Algrain 2004 2005).

En la Región Patagónica, resulta significativa la escasa presencia de motivos de “máscaras” (Boschin 2009), dentro del amplio repertorio presente en el territorio (Menghin 1957). Entre otros, pueden citarse las seis representaciones grabadas en el sector V del sitio Sarita 1 (provincia de Río Negro), clasificados en la clase geométricos, grupo figuras, subgrupo círculos, tipo tres alineados por Boschin (2009); cuya morfología coincide con uno de los diseños que Carmen Nahueltripay (Casamiquela 1960) identificó con “*kollón nēpēn*” en mapudungun, cuya traducción literal sería dibujo de la máscara. Otro aporte interesante brindado por esta investigadora se refiere a la idea de una “boca del *kollon*” (máscara), para la cual considera una amplia dispersión geográfica, y sugiere que Elumgássüm pudo ser parte de las ceremonias especializadas de la muerte (Boschin 2009).

En la Región de Sierras Centrales, en el cerro Intihuasi de las sierras de los Comechingones (provincia de Córdoba), en cinco aleros se estudiaron representaciones poligonales abiertas y cerradas pintadas en colores rojo, blanco y ocre, con abundantes superposiciones (Rocchietti 1990, Gili 2000); además se registra la representación de una “máscara” en el Alero homónimo, en un panel con una disposición imbricada de poligonales que obstaculizan su percepción y discriminación (Gili 2000). Por otra parte, en la provincia de San Luis, Consens (1986) realizó una síntesis con una base de 111 sitios donde relevó 2100 motivos, de los cuales sólo 0,14% corresponderían a “mascariformes”. Asimismo, cabe destacar los trabajos de Schobinger (1962, 1973) en el oeste argentino, donde describió motivos de máscaras en distintos sitios para las cuales propuso un marco de ritos de misterio o de iniciación. Este investigador afirmó que el arte busca el simbolismo, entendido como la representación figurada de seres y fuerzas cósmicas o de la naturaleza y del ser humano, y la relación entre ambos; y que



las representaciones de espíritus o seres míticos serían proyecciones de las fuerzas, cuerpos o esferas del propio ser humano (Schobinger 1973).

### **Metonimia en la expresión plástica de cazadores recolectores**

De acuerdo con Lakoff y Johnson (1980) el origen del simbolismo cultural y religioso es metafórico o metonímico, entendiendo que ambas figuras aluden a procesos conceptuales que relacionan entidades, pero se diferencian en que la metáfora opera entre dos dominios y la metonimia dentro de los límites de un único dominio; en otras palabras la metáfora asocia por semejanza entidades provenientes de dos dominios distintos; mientras que la metonimia asocia por contigüidad entidades pertenecientes al mismo dominio. Como los sistemas conceptuales de las culturas y religiones serían metafóricos en naturaleza, las metonimias simbólicas constituirían enlaces críticos entre la experiencia cotidiana y los sistemas metafóricos coherentes que caracterizan a las religiones y culturas. Las metonimias simbólicas que se basan en la experiencia física de los agentes proporcionan un medio esencial de comprender conceptos religiosos y culturales (Lakoff y Johnson 1980). En todo proceso simbólico, tanto intrapersonal como social, se manifiesta la competencia entre el modelo metafórico y el metonímico (Jakobson 1967b), es decir, ambos procesos operan continuamente en todo proceso semiótico, aunque se concede más importancia a uno o a otro según la cultura, la persona o el estilo.

Según Olson (1994) los humanos tienen dos modos fundamentales de representar la realidad: la metonimia y la metáfora. En términos generales, se ha observado que todas las sociedades tienen conocimiento de ambos modos de representación; pero se considera que cuanto menor es el control de la realidad por parte de un grupo, mayor es el uso de la expresión metonímica (Hernando 1997). Este último sería el caso de los pueblos cazadores recolectores, en sus manifestaciones habrían dado prioridad a la metonimia, pero se asume que también habrían podido aplicar la metáfora a actos no cotidianos, rituales o ceremoniales. En la metonimia los símbolos utilizados forman parte de esa misma realidad, mientras que en la metáfora, la realidad y el símbolo que la representa son cosas diferentes (Hernando 2002). Todas las sociedades utilizan ambos modos de representación, pero enfatizan o privilegian uno de ellos: las sociedades orales



dan prioridad a la metonimia y la sociedad occidental-moderna a la metáfora (Hernando 1997).

Los grupos productores de graffías en el Sistema Serrano de Ventania habrían sido comunidades cazadoras recolectoras con una cultura oral, por lo que sería esperable, según las consideraciones teóricas precedentes, que sus pinturas tuvieran una expresión metonímica predominante. En este sentido, debe destacarse que la mayoría de las imágenes relevadas corresponden a patrones geométricos para los cuáles todavía no se ha dilucidado un referente determinado, pero con la identificación de motivos como improntas de manos y pisadas, mascariformes, antropomorfos, biomorfos y otras representaciones figurativas, en los últimos años se ha avanzado con respecto al conocimiento de los modos de representación plástica pampeana.

En cuanto a la ordenación de la realidad a través del espacio se toman como referencia puntos inmóviles (árboles, cerros, lagunas, ríos, afloramientos rocosos, u otros accidentes geográficos relevantes en el paisaje) que permanezcan largo tiempo sin sufrir modificaciones y que sirvan como factores invariables de orientación. En este marco, los abrigos pintados se convertirían en elementos fijos de identificación del espacio conocido y usado por sus autores y en hitos que servirían para delimitarlo. La idea de territorialidad de los grupos cazadores recolectores surgiría de su atributo como ocupantes de un entorno, en condiciones de igualdad y con los mismos derechos que el resto de integrantes (plantas, animales y accidentes geográficos), predominando el concepto de contenido y sus componentes. En este sentido, habrían expresado la noción del continente a través de figuraciones de su contenido: pintaban entes reales como animales y seres humanos para significar una idea del territorio, lo que constituiría una forma de expresión metonímica.

Otra explicación se relaciona con una función sacralizadora de lugares relevantes para su cosmovisión, donde las pinturas serían el vehículo para comunicar unos pensamientos de corte mágico-religioso, trascendiendo el aspecto plástico de las figuras. El carácter metonímico sería mayor, ya que lo sagrado implicaría concepciones metafísicas y esotéricas: los seres reales como animales y humanos significarían algo abstracto como una mitología.

En las sociedades con escasa división social y un desarrollo socio-económico que no permite la planificación y la previsión, el modo de representación de la realidad



generalizado sería la metonimia. Las sociedades que dan prioridad a la representación metonímica, se relacionan con la naturaleza sin modelos intermedios de representación, con una conexión más emocional, y una mayor implicación del sujeto en la realidad que conoce (Hernando 1997). A mayor presencia de las emociones en la relación con la realidad, le corresponderá una sensación de menor control sobre ella, y el discurso asociado a una representación metonímica de la realidad es el mito.

Si se concibe el sitio arqueológico (en este caso son cuevas o aleros rocosos) como escenario, se puede considerar la disposición de las pinturas como disposición de la obra, e indagar datos sobre el espectador al que está dirigido el mensaje (si éste es público o privado, si las pinturas están ocultas o no). En el área relevada, existen cientos de cuevas y aleros donde pudieron ejecutar estas representaciones, y sin embargo, sólo algunas fueron seleccionadas para servir de escenarios para estas pinturas, exclusivamente en el sector occidental del Sistema Serrano de Ventania, en las cuencas superiores de los ríos Sauce Chico y Sauce Grande, y de los arroyos Chasicó, 27 de diciembre, Curamalal Grande y Napostá. Es de destacar que tampoco usaron ningún basamento rocoso a cielo abierto para hacer representaciones al aire libre (o no se han conservado). En este sentido estos lugares donde realizaron las pinturas presentarían características valoradas o que han producido algún tipo de efecto sobre los antiguos habitantes de la sierra o grupos cazadores recolectores que las ejecutaron, y que este efecto llevó a que seleccionaran estos lugares y no otras cuevas o aleros de las cercanías, para dejar su marca en el soporte rocoso.

Con respecto a otras características físicas de los sitios estudiados, se observa que se encuentran orientados principalmente en 2 direcciones: entre el Noreste y el Noroeste, y entre el Sur y Sudeste, lo cual está relacionado con la formación, la estructura y las diferentes intensidades de plegamiento que originaron las cuevas que presenta el Sistema Serrano. Además, la mayoría de las cuevas estudiadas se localizan en alturas similares entre los 550 y 650 msnm, ubicadas entre los 50 y 150 metros de los cursos de agua más próximos.

Por otra parte, en relación con la serie tonal, debe tenerse en cuenta que la misma puede ser producto de los procesos de transformación del registro arqueológico actuando a través del tiempo (como la radiación solar), de las características de los pigmentos que determinan que la coloración cambie con el transcurso del tiempo, y que



varíe la adherencia a la superficie rocosa o la penetración en los espacios intersticiales, la diversidad de tonalidades dentro de un mismo color puede deberse a diferencias en la materia básica, en la intensidad del color en el disolvente, en la calidad del mineral empleado o a las modificaciones mecánicas o químicas que se produjeran después de aplicar la pintura; y por último, también depende de la calidad de la roca soporte y su color. Además el tipo de luz ambiental del momento del registro de las pinturas juega un rol clave en la determinación de la tonalidad, ya que se observan diferentes matices en distintas horas del día o períodos de tiempo. En el área de Ventania los motivos rupestres fueron realizados con pintura, en una gama cromática restringida, que incluye distintas tonalidades rojizas y unas pocas pinturas en coloraciones naranja y amarillo-ocre; en paredes y techos de cuevas y aleros. Según las tablas de colores Munsell (1994), los valores cromáticos identificados en el arte rupestre de Ventania son: M. 10R3/3; M. 10R3/2, M. 10R3/4, M. 10R3/6, M. 10R4/6, M. 10R4/8, M. 10R5/8; M. 5YR6/8 y M. 7.5YR6/8, corresponden a distintos matices de rojo, desde tonalidades débiles y desvaídas hasta tonos más oscuros. Las diferencias observadas en la intensidad y la densidad del pigmento podrían vincularse a la diferente orientación de los abrigos, y en consecuencia a la distinta exposición solar que las habrían afectado, incidiendo en las variaciones de los tonos de la pintura.

Con respecto a la localización de las pinturas dentro de las cuevas, no hay un sector en particular utilizado con mayor recurrencia para la ejecución de las pinturas. En relación con la visibilidad de las pinturas dentro de los sitios, la mayoría de las representaciones se encuentran no ocultas en las cuevas (70 %), por lo cual cuando uno accede a las mismas son de fácil reconocimiento. Como la percepción de estas representaciones se realiza principalmente a través del sentido de la vista, se consideraron las condiciones de acceso al sitio (cueva o alero), de visibilización (campo visual que se abarca desde el sitio) y de visibilidad (capacidad de ser observado desde otros lugares), además de considerar la visibilidad de la representación rupestre dentro del sitio, para identificar dos tipos de destinatarios para el arte rupestre de Ventania (Panizza 2013). Por una parte, los mensajes públicos, cuando tanto el sitio como las representaciones son visibles y accesibles (el 70 %); y los mensajes privados, dirigidos a pocos destinatarios, ya que existe algún tipo de dificultad para alcanzar la experiencia que involucran las pinturas (o bien el acceso al sitio es complicado o las



representaciones están ubicadas en lugares ocultos del sitio, estos casos alcanzan el 30%) (Panizza 2013). El mensaje está orientado para todos cuando el sitio es visible y accesible, al igual que las representaciones rupestres ejecutadas en el sitio. No hay restricción en su acceso a la experiencia. El mensaje que se trasmite es público. Dos ejemplos que pueden mencionarse son los sitios Arroyo Concheleufú Chico Cueva 1 y Cueva Florencio. Se supone que estas pinturas fueron realizadas para ser observadas, y en ese caso, las poblaciones volverían al mismo lugar para reeditar, para volver a vivir la experiencia que generaba su contemplación. En cambio, el mensaje está orientado para unos pocos espectadores cuando existe algún tipo de dificultad para alcanzar la experiencia que involucran las pinturas. Uno de los casos implica que el acceso al sitio es complicado, pero una vez en el sitio, las pinturas son fácilmente observables. El mensaje que se trasmite a través de las representaciones es de contenido semi-público o semi-privado. Otra categoría abarca aquellos sitios que pueden ser accesibles o no, pero las representaciones están ubicadas en lugares ocultos del sitio, por lo tanto sólo aquellos que poseen el conocimiento previo de su presencia pueden observarlas. El mensaje que se trasmite a través de la pintura es privado.

El arte rupestre como evidencia cultural es el resultado de la experiencia estética tanto del ejecutante en el pasado como del observador en el presente, como productor de efectos emotivos y agente de transformación estética de la realidad. La estética es una reflexión que se hace sobre objetos y que produce un juicio estético (ideas producidas a partir de la percepción sensorial). El observador percibe objetos que atraen su atención, y forma juicios de valor de lo que ve. La perspectiva estética está orientada a la materialidad de la obra, a la forma de la representación visual; en cambio, el enfoque semiótico busca trascender la apariencia, con el fin de decodificar el contenido, o comprender la producción de significado; pero ambas concuerdan en el aspecto comunicacional de un mensaje plástico.

### **Consideraciones finales**

Como ha sido expresado previamente, la metonimia es una figura retórica que consiste en la representación de la parte por el todo, y que implica el desplazamiento de un significado desde un significante a otro significante, a partir de lo cual se considera un concepto útil para describir el modo en que dos o más imágenes están relacionadas



(Jakobson 1967b, Lakoff y Johnson 1980). Como ejemplos de este mecanismo pueden mencionarse la representación de un animal por su huella, o de una persona por la impronta de una mano. La mano impresa como tal no constituye una representación icónica, sino una presencia metonímica, ya que representa al portador de la mano; lo mismo puede decirse de la impronta de huellas. Ambos casos se encuentran presentes en el arte rupestre de Ventania, las manos en Santa Marta 1 y Cueva Florencio, y las pisadas de ñandú en Arroyo San Diego sitio 1 y Arroyo San Bernardo alero 3.

El abordaje del discurso visual del arte rupestre en clave metonímica ha sido escaso en Argentina pero se pueden mencionar algunos ejemplos relevantes. En el arte rupestre de Patagonia, la metonimia ha sido identificada para el caso del hacha de *Elumgássüm* que aludiría a este ser mítico y se sugiere que las clavos representan el poder de los caciques (Boschín 2009). En las sierras de Córdoba se han registrado tanto metonimias, consistentes en un animal completo por su huella, junto con metáforas como dos formas complementarias de desplazar un significado desde un significante a otro, que ocultan lo que cada imagen expresa, sobredimensionando el carácter mágico-advinatorio de cualquier ritual (Rocchietti 2010). En cambio, para el arte rupestre del Noroeste Argentino se ha atribuido la utilización de la metonimia como recurso expresivo donde ciertos atributos están reemplazando el total de la representación en el caso de las figuras humanas (Bugliani 2007) y en el del jaguar (Llamazares 2011), y también junto a otras figuras retóricas vinculado a una cosmovisión chamánica y sacrificial (Nastri 2008).

Se considera que el arte rupestre aporta a la comprensión de otras sociedades, y su aplicación provee información de las características percibidas en el mundo material. En este sentido, es útil la reflexión de Baumgarten (1982 [1750- 1758]) sobre el concepto de estética y la experiencia estética subjetiva como un punto intermedio entre el entendimiento y la sensibilidad. Esta noción puede aplicarse a las sensaciones que brinda el arte rupestre como resultado de la experiencia estética tanto de su realizador como del observador y, posibilita analizar las diferentes vinculaciones entre productor/realizador (emisor del mensaje) y el espectador/consumidor/observador (receptor del mensaje) (Mendiola 2002), sin olvidar el poder de acción del arte en la sociedad como agente activo e intencionado en los procesos de cambio social (Gell 1998). En este aspecto, cumple un rol preponderante la ubicación estratégica en el



paisaje, ya que es posible asociar la localización de estos sitios con la percepción de la distribución de poderes naturales en el paisaje, la cual reflejaría una parte de la organización social (Whitley 1998). En este sentido, dentro del corpus rupestre de Ventania, Gruta de los Espíritus y sitio 1 Alero Corta Pies se asociarían a una topografía que permitiría entenderlos como portales simbólicos o de lo supranatural, a esta concepción contribuiría la particularidad de los motivos mascariformes que se presentan en estos sitios, y que permite postular una cierta expresión metafórica en estas sociedades.

En síntesis, las representaciones metonímicas analizadas en el sistema de Ventania cumplirían un rol importante como expresión de la forma en que experimentaban y percibían el mundo las sociedades cazadoras recolectoras. Una representación visual implicaría un proceso de reflexión sobre lo que se pinta, dónde y cómo se disponen los diversos elementos, alcanzando un valor estético, pues se consigue alterar el sentido y sentimiento del observador. Específicamente las grafías metonímicas abordadas en el presente estudio pueden ser analizadas como una especie de red simbólica, con un orden mediante la articulación de sus unidades de significación; partiendo de la búsqueda de la comprensión de su contenido se logra analizar sus estructuras y visualizar la red simbólica que las articula, para lo cual se han considerado las cualidades de las representaciones en convivencia con la habilidad o competencia de los grupos receptores para su descubrimiento, localización y la construcción de las distintas resignificaciones.

## **Agradecimientos**

A los dueños y administradores de las propiedades donde se encuentran los sitios arqueológicos. Al personal del Parque Provincial E. Tornquist, y del Ministerio de Gestión Cultural del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, por el apoyo logístico prestado. Al evaluador por sus comentarios y sugerencias. Este trabajo se enmarca en los proyectos HUM 525 Arqueología histórica en el área del Sistema Serrano de Ventania y su llanura adyacente y HUM 489 Área Ecotonal Húmedo-Seco Pampeana: investigaciones arqueológicas comparativas entre diferentes sectores, acreditados en la Universidad Nacional de Rosario; en la Beca Post-Doctoral CONICET de uno de los autores (MCP), y en las actividades desarrolladas desde el Centro de Estudios



Arqueológicos Regionales (CEAR) de la Facultad de Humanidades y Artes (Universidad Nacional de Rosario).

### Referencias bibliográficas

- ANTCZAK, M. M. y A. T. ANTCZAK. 2006. *Los ídolos de las islas prometidas: arqueología prehispánica del archipiélago de los Roques*. Caracas: Editorial Equinoccio.
- ARNHEIM, R. 1980. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma.
- AUSTRAL, A. 1966. Noticia sobre un nuevo yacimiento precerámico en el Sur de la Provincia de Buenos Aires. *Acta Praehistórica*, 5-7 (1961-1963): 193-199.
- BAUMGARTEN, A. G. 1982. [1750–1758] *Aesthetica*. Olms: Hildesheim.
- BECHIS, M. 1999. Los lideratos políticos en el área arauco-pampeana en el siglo XIX: ¿poder o autoridad? Buenos Aires: NAYA. Noticias de antropología y arqueología. *Etnohistoria*.
- BENGOA, J. 1987. *Historia del pueblo mapuche* (siglos XIX y XX). Santiago de Chile: Ediciones Sur.
- BOAS, F. 1947. *El Arte Primitivo*. México - Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BOSCHÍN, M. T. 2009. *Tierra de hechiceros. Arte indígena de Patagonia septentrional argentina*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- BUGLIANI, F. 2007. Figuras humanas y vasijas: consideraciones sobre la representación humana en la cerámica del formativo en el sur de los Valles Calchaquíes. Rosario: *Arqueología Argentina en los inicios de un nuevo siglo*: 493-499.
- CARDEN, N. y R. BLANCO 2016. Measurements and Replications of Hand Stencils: a Methodological Approach for the Estimation of the Individuals' Age and Sex. En Bednarik, R.; D. Fiore, M. Basile, G. Kumar y T. Huisheng (eds.), *Palaeoart and Materiality The Scientific Study of Rock Art*, pp.129-145. Archaeopress Archaeology.
- CASAMIQUELA, R. 1960. *Sobre la significación mágica del Arte Rupestre nordpatagónico*. Bahía Blanca: Cuadernos del Sur.



- CASAMIQUELA, R. 1964. *Estudio del nguillatun y la religión araucana*. Bahía Blanca: Universidad del Sur.
- CASAMIQUELA, R. 1981. *El arte rupestre de la Patagonia*. Neuquén: Siringa Libros.
- CASTRO, A. 1983. Noticia preliminar sobre un yacimiento en la Sierra de la Ventana, Sierras Australes de la Provincia de Buenos Aires. *Relaciones XV* (N.S.): 91-107.
- CLOTTE, J. y D. LEWIS WILLIAM 1996. *Los chamanes de la prehistoria, tránsito y magia en las cuevas decoradas*. Barcelona: Ariel.
- CONSENS, M. 1986 *San Luis. El arte rupestre de sus sierras*. Tomo I y II. Fondo Editorial Sanluisense. San Luis: Dirección Provincial de Cultura.
- CONSENS, M. y F. OLIVA 1999. Estado de las investigaciones con representaciones rupestres en la Región Pampeana, República Argentina. La Plata. *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, tomo III: 119-127.
- COOTE, J. 1994. Marvels of Everyday Vision: The Anthropology of Aesthetics and the Cattle-Keeping Nilotes. En: Coote, J. y A. Shelton (eds.), *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Studies in the Anthropology of Cultural Forms. Oxford. Clarendon Press: 245-273
- CRUZ BERROCAL, M. 2004. *Paisaje y arte rupestre: ensayo de contextualización arqueológica y geográfica de la pintura levantina*. Memoria para optar al grado de doctor. Departamento de Prehistoria. Facultad de Geografía e Historia. Madrid: Universidad Complutense.
- FRAZER, J. G. (1998 [1890]). *La rama dorada. Magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FRAZZI, P. 2008. Conservación y restauración de dos rehues. Continuidad y Cambio Cultural en Arqueología Histórica, *Actas del Tercer Congreso Nacional de Arqueología Histórica*. Rosario: Escuela de Antropología, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario: 699-703.
- GALLEGO, M. y F. OLIVA 2005. Evaluación de agentes de deterioro biológico y cultural en cuevas y abrigos rocosos del Sistema Serrano de Ventania, Provincia de Buenos Aires. *Revista de la Escuela de Antropología XI*: 133-148.
- GELL, A. 1992. The Technology of Enchantment and Enchantment of Technology. En: Coote, J. y A. Shelton (eds.), *Anthropology Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.



- GELL, A. 1998. *Art and agency, an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press.
- GILI, M. 2000. Motivos abstractos en el arte rupestre de cerro Intihuasi. Río cuarto Córdoba. En: M. M. Podestá y M. de Hoyos (eds.), *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*, pp. 129-134. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- GRADÍN, C. J. 1975. *Contribución a la arqueología de La Pampa (Arte Rupestre)*. Santa Rosa. Provincia de La Pampa. Dirección Provincial de Cultura. Manzini Hnos. S.A.I.C.
- GRADÍN, C. 1978. Algunos aspectos del análisis de las manifestaciones rupestres, Neuquén. *Revista Museo Provincial*, tomo 1: 120-133.
- GRADIN, C. 1985. El arte rupestre de la Cuenca del Río Pinturas, provincia de Santa Cruz, República Argentina. *Ars Praehistorica* 2: 97-149.
- GUNDERMANN, H. 1985. Interpretación estructural de una danza ritual mapuche. *Chungará* n° 14: 115-130.
- HARRINGTON, H. 1947. *Explicación de las hojas geológicas 33 m y 34 m; Sierra de Curamalal y de la Ventana. Provincia de Buenos Aires*. Buenos Aires: Dirección de Minas y Geología, *Boletín* 61: 1-43.
- HERNANDO, A. 2002. *Arqueología de la Identidad*. Madrid: Ediciones Akal.
- HERNANDO, A. 1997. Sobre la prehistoria y sus habitantes: Mitos, metáforas y miedos. *Complutum*, 8: 247-260.
- HEYD, T. 2001. El arte rupestre y la apreciación estética de paisajes naturales. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, Tomo XXVI: 397-402.
- HEYD, T. 2005. Aesthetics and rock art: an introduction. En: Heyd, T. y J. Clegg (eds.), *Aesthetics and Rock Art*, pp.1-18. Aldershot, Inglaterra: Ashgate Publishing Limited.
- HOLMBERG, E. 1884 *La Sierra de Curá-Malal (Currumalan)*. Informe presentado al Excelentísimo Señor Gobernador de la provincia de Buenos Aires, Dr. Dardo Rocha. Buenos Aires.
- JAKOBSON, R. 1967a. Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos. En: Jakobson, R. y M. Halle (eds.), *Fundamentos del lenguaje*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva: 69-102.



- JAKOBSON, R. 1967b. Los polos metafórico y metonímico. En: Jakobson, R. y M. Halle (eds.), *Fundamentos del lenguaje*, Madrid: Editorial Ciencia Nueva:133-143.
- LACALLE RODRIGUEZ, R. 1996. El símbolo de la mano en el arte paleolítico. Universidad de Salamanca. *Zephyrus* 49: 273-279.
- LACALLE RODRIGUEZ, R. 2011. *Los símbolos de la Prehistoria*. España: Editorial Almuzara.
- LACAN, J. 1955-56/1984. *El Seminario, libro 3, Las psicosis*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- LAKOFF, G. y M. JOHNSON. 1980. *Metaphors We Live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- LEROI-GOURHAN, A. 1971. *El gesto y la palabra*. Caracas: Publicaciones de la Universidad Central de Venezuela.
- LOBOS, O. 2008. *Los mapuches*. Buenos Aires. Ediciones del Sol.
- LUCAS PELLICER, M. R. 2006. Acercamiento a legos, versados en prehistoria y gestores del patrimonio de la Comunidad de Madrid. En: *Dibujos en la roca. El arte rupestre en la Comunidad de Madrid*, pp. 23-30. Madrid: Consejería de Cultura y Deportes, Dirección General de Patrimonio Histórico.
- LLAMAZARES, A. M. 2011. El cebil, el chamán y el jaguar. Metáforas, transformaciones y simbolismo en el arte originario de la cultura Aguada, Noroeste de Argentina. En: *Los Parajes del Jaguar: Cultura y conservación en el nuevo mundo*. Santa Marta. PROCAT (Colombia) / Conservation International.
- MADRAZO, G. 1967. Prospección arqueológica en Sierra de la Ventana. Olavarría: *Emia* 5: 3-6.
- MADRID, P. y F. OLIVA. 1994. Análisis preliminar de las Representaciones Rupestres Presentes en Cuatro Sitios del Sistema de Ventania, Provincia de Buenos Aires. *Revista del Museo de La Plata*: 199-223.
- MAZZANTI, D. y F. VALVERDE 2003. Representaciones rupestres de cazadores-recolectores en las Sierras de Tandilia Oriental: una aproximación a la arqueología del paisaje. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, tomo 3: 311-316.
- MENDIOLA GALVÁN, F. 2002. Arte rupestre: epistemología, estética y geometría. Sus interrelaciones con la simetría de la cultura. Ensayo de explicación sobre algunas



- ideas centrales de Adolfo Best Maugard y Beatriz Braniff. En: *Rupestre/web*, <http://rupestreweb.tripod.com/mendiola2.html>.
- MENGHÍN, O. 1957. Estilos de arte rupestre de la Patagonia. Buenos Aires: *Acta Praehistórica* I: 57-87.
- MOESBACH, P. E. W. de; W. MEYER RUSCA, A. VÚLETIN y E. SUÁREZ 1989. *Nuevo diccionario Mapuche – Español*. Buenos Aires: Siringa Libros.
- MORA PENROZ, Z. 1998. *La araucanía mística antigua para la grandeza de Chile*. Chile: Telstar impresiones.
- MORPHY, H., 1993. For the Motion (1). En: Ingold, T. (ed.), *Key Debates in Anthropology*. Londres. Routledge: 255 - 260.
- MORPHY, H., 1994. The Anthropology of Art. En: Ingold, T. (ed.), *Companion Encyclopedia to Anthropology*. Londres: Routledge: 648-685.
- MUNSELL *Soil Color Charts*, 1994. Revised Edition. Nueva York: Macbeth.
- NASTRI, J. 2008. La figura de las largas cejas de la iconografía santamariana. Chamanismo, sacrificio y cosmovisión calchaquí. *Boletín Del Museo Chileno De Arte Precolombino* Vol. 13, N° 1: 9-34.
- OLIVA, F. 1991. Representaciones Rupestres del Sistema de Ventania, Provincia de Buenos Aires, República Argentina. Santa Cruz de la Sierra. Bolivia. *Documentos III Simposio Internacional de Arte Rupestre*: 36-37.
- OLIVA, F. 1992. Dealing with modern graffiti in sites with rock art in Sierra de la Ventania, Argentina. Second AURA Congress, Symposium H, 30. *Australian Rock Art Research Association*: 26. Cairns, Queensland, Australia.
- OLIVA, F. 2000a Análisis de las localizaciones de los sitios con representaciones rupestre en el Sistema de Ventania, provincia de Buenos Aires. En: Podestá, M. M. y M. De Hoyos (eds.), *Arte en las Rocas. Arte Rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*. Pp. 143-158. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología - Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología.
- OLIVA, F. 2000b Causas de Deterioro de sitios con representaciones rupestres en el sistema de Ventania. Provincia de Buenos Aires, República Argentina. Tarija: *Documentos del V Simposio Internacional de Arte Rupestre*.
- OLIVA, F. 2006. Uso y contextos de producción de elementos “simbólicos” del sur y oeste de la provincia de Buenos Aires, República Argentina (área Ecotonal Húmeda



- Seca Pampeana). Rosario: *Revista de la Escuela de Antropología*, volumen XII: 101-115.
- OLIVA, F. 2011. Ocupaciones humanas en el Área Ecotonal Húmedo Seco Pampeana y sus vinculaciones con áreas vecinas. *I Congreso Internacional de Arqueología de la Cuenca del Plata, IV Encuentro de Discusión Arqueológica del Nordeste Argentino y las II Jornadas de Actualización en Arqueología Tupiguaraní*. Buenos Aires. Abril: 238.
- OLIVA, F. 2013 Registro de máscaras en Sierra de la Ventana de la Región Pampeana Argentina. Presentación de explicaciones alternativas. Santiago de Chile: *Boletín Del Museo Chileno De Arte Precolombino*, Vol. 18, N° 2: 89-106.
- OLIVA, F. 2014. Paisaje y arte rupestre del sistema de Ventania: el registro rupestre del sector central serrano como generador de nuevas vías interpretativas. *Libro de Resúmenes del 1er Congreso Nacional Arte Rupestre*: 30. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- OLIVA, F y M. ALGRAIN 2004. Una aproximación cognitiva al estudio de las representaciones rupestres del Casuhati (Sistema Serrano de Ventania y llanura adyacente, provincia de Buenos Aires). En: Gradín, C. y F. Oliva (eds.), *La Región Pampeana. Su pasado arqueológico*. Rosario: Editorial Laborde: 49 - 60.
- OLIVA, F. y M. ALGRAIN 2005. Simbolismo en las sociedades indígenas en el sur del ecotono húmedo seco pampeano. ¿Arte shamánico? *Revista de la Escuela de Antropología de Rosario*, vol. X, 155-168.
- OLIVA, F. y M. C. PANIZZA 2012. Primera Aproximación a la Arqueología Monumental del Sistema Serrano de Ventania, Provincia de Buenos Aires. Departamento de Arqueología. Escuela de Antropología – Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario. *Anuario de Arqueología* 4: 161-180.
- OLIVA, F. y M. C. PANIZZA. 2015. Investigaciones Arqueológicas en el Área Ecotonal Húmeda Seca Pampeana. En: López, C. (coord.), *Ciencia y tecnología 2015: divulgación de la producción científica y tecnológica de la UNR*: 1077-1083. Rosario: UNR Editora. Universidad Nacional de Rosario.
- OLIVA, F., M. C. PANIZZA y M. ALGRAIN 2010. Diferentes enfoques en la investigación del Arte Rupestre del Sistema Serrano de Ventania. *Comechingonia*, *Revista de Arqueología*, número 13: 89-107.



- OLIVA, F. y A. SÁNCHEZ 2001. Uso y valorización del patrimonio arqueológico rupestre en la Región Pampeana Argentina mediante el empleo de técnicas informáticas. Enviado al Taller Internacional de Arte Rupestre de La Habana, Cuba.
- OLSON, D. R. 1994. *The World on paper: The conceptual and cognitive implication of writing and reading*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PANIZZA, M. C. 2013. Estética abstracta geométrica de los cazadores recolectores del área de Ventania (provincia de Buenos Aires, República Argentina). Santiago de Chile: *Boletín Del Museo Chileno De Arte Precolombino*, Vol. 18, N° 2: 49-61,
- PEREDA, I. y E. PERROTTA 1994. *Junta de hermanos de sangre. Un ensayo de análisis del Nguillatun a través de tiempo y espacio desde una visión huinca*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- PÉREZ AMAT, M., D. SCHEINES y C. BAYÓN 1985. Noticia preliminar sobre los hallazgos de pinturas rupestres en el establecimiento Santa Marta (Partido de Saavedra). Chivilcoy: *Sapiens*, 5: 86-90.
- PODESTÁ, M. M.; L. MANZI, A. HORSEY y P. FALCHI 1991. Función e interacción a través del Análisis Temático en el Arte Rupestre. En: Podestá, M. M.; I. Hemández Llosas y S. Renard de Coquet (Eds.), *El Arte Rupestre en la Arqueología Contemporánea*: 40-52. Buenos Aires, Argentina: M. M. Podestá.
- ROCCHIETTI, A. M. 1990. Arte étnico del sur de Córdoba: Estilo Cuatro Vientos-Achiras. *Revista de la Universidad Nacional de Río Cuarto* 10 (2):133-146.
- ROCCHIETTI, A. M. 2010. Los signos de los cuatro vientos: arte rupestre de la provincia de Córdoba, Argentina. En *ANTI*. Revista del Centro de Investigaciones Precolombinas, Núm. 9: 3-14.
- SCHILLER, W. 1930. Investigaciones geológicas en las montañas del sudoeste de la Provincia de Buenos Aires. *Anales del Museo de La Plata* IV, primera parte (segunda serie): 11-96.
- SCHOBINGER, J. 1962. Representaciones de máscaras en los petroglifos del occidente argentino. *Anthropos* 57: 683-699.
- SCHOBINGER, J. 1973. Algunos datos e interpretaciones sobre el arte rupestre del oeste de Argentina. *Publicaciones eventuales N° 23 (Estudios dedicados al Prof. Luis Pericot)*: 351-362. Barcelona: Universidad de Barcelona.



- SCHOBINGER, J. y C. GRADÍN 1985. *Arte Rupestre de la Argentina. Cazadores de la Patagonia y agricultores andinos*. Madrid: Encuentro Ediciones.
- SCHUSTER, K. 1956-1958. Genealogical Patterns in the Old and New World. *Revista del Museo Paulista*, Nueva Serie, v. X: 7-123.
- SHANKS, M. y C. TILLEY 1987. *Re-Constructing Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SUERO, T. 1972. *Compilación geológica de las Sierras Australes de la Provincia de Buenos Aires*. División Geología – L.E.M.I.T.M.O.P. Provincia de Buenos Aires.
- TRONCOSO, A. 2005. Hacia Una Semiótica Del Arte Rupestre De La Cuenca Superior Del Río Aconcagua, Chile Central. *Chungara*, Revista de Antropología Chilena, Volumen 37, nº 1: 21-35.
- VERÓN, E. 2003. *El cuerpo reencontrado*. Recuperado de: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/656219.pdf>
- WHITLEY, D. 1998. New approaches to old problems. Archaeology in search of an ever elusive past. En: D. Whitley (ed.), *Reader in archaeological theory. Post-processual and cognitive approaches*, pp. 1-28. Londres: Routledge.
- ZETTI, J. y R. CASAMIQUELA 1967. Noticia sobre una breve expedición arqueológica a la zona de Lihue Calel. *Cuadernos del Sur*, Bahía Blanca.

**Fecha de recepción:** 05/06/2017

**Fecha de aceptación:** 28/12/2017