





## Desde lo llano. Ensayo para una arqueología de la vida cazadora-recolectora

*From scratch. An essay for an archaeology of hunter-gatherers ways*

Carlos Alberto Aschero <sup>a</sup>

<https://orcid.org/0000-0001-9872-9438>

### Resumen

Este ensayo suma cierta cantidad de reflexiones sobre un *hacer arqueología* de cazadores-recolectores a lo largo de cincuenta años. Junta conceptos que fueron modelados a lo largo de esa experiencia, referidos a la arqueología de campo, a la tecnología lítica y al arte rupestre; temas a los que me dediqué específicamente. Doy una particular relevancia al *descubrimiento*, en el papel que cumple en el modelado de los datos -modificando premisas e hipótesis previas- y al enfoque *microregional*, que definí en 1988, y apliqué tanto a las investigaciones arqueológicas en la Puna atacameña (Antofagasta de la Sierra), como en la Patagonia centro-meridional andina (Río Pinturas). En ambas áreas para poder seguir los rastros de esos antiguos cazadores, entre microambientes próximos, pero con recursos de subsistencia distintos, tomando la tipología de los artefactos líticos y los estilos de sus expresiones en el arte rupestre –representaciones e imágenes visuales- como indicadores de esos rastros.

**Palabras Clave:** Cazadores-recolectores; Arqueología; Arte rupestre; Estrategias de investigación.

### Abstract

This essay compiles reflections on my practice of the archaeology of hunters and gatherers over fifty years. It brings together concepts that were shaped throughout that experience, related to field archaeology, lithic technology, and rock art; topics to which I specifically devoted myself. I give particular importance to the role of discovery in shaping data - modifying previous premises and hypotheses - and to the microregional approach, which I defined in 1988 and applied to archaeological research in both the Atacama puna (Antofagasta de la Sierra) and the south-central Andean Patagonia (Río Pinturas). In both areas, in order to trace the traces of those ancient hunters among nearby microenvironments with different subsistence resources, I used the typology of lithic artifacts and the styles of their expressions in rock art - representations and visual images - as indicators of those traces.

**Keywords:** Hunter-gatherers; Archaeology; Rock art; Research strategies.

<sup>a</sup> Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Instituto de Arqueología y Museo, Facultad de Ciencias Naturales e IML, Universidad Nacional de Tucumán; calle 25 de Mayo 217 (CP 4000), ARGENTINA. Correo electrónico: asherocarlos@yahoo.com.ar.

Para construir una casa se comienza desde lo llano, lo parejo horizontal, la tierra allanada, para poder cavar los cimientos y alzar las paredes.

Es la primera imagen que tengo para tratar de explicar lo que hice en **mi** arqueología y con mi producción gráfica y pictórica en artes plásticas. Porque recién a esta altura de mi vida es, operando en ambas vocaciones, que tengo una clara conciencia de pertenencia personal o de identidad en lo hecho. “Lo llano” es la primera imagen que tengo de la forma de una materia definida e inicial, lista para modelar en aquello que esconde para nuestra visión o intención de búsqueda. La tierra, la arena, la tela o el papel en blanco.

La segunda imagen es la de concebir los hechos del pasado más remoto, como “cosas enterradas”. Cosas de tiempos sin palabras que las sobrevivan, sin textos referenciales que no sean los dictados por su propia materialidad. Tiempos que, en la Historia de la Humanidad son, específicamente y por derecho propio, los de las sociedades cazadoras-recolectoras.

Como arqueólogos programamos buscar las pistas de esos **hechos** a través de una excavación, pero, en rigor de verdad, nunca sabemos qué es lo que vamos a desenterrar. En esto la analogía con lo que pasa al pintar o dibujar sobre un espacio en blanco, como lo entiendo y vivo, resulta algo equivalente. Abordamos la tela o el papel con una cierta imagen mental pero es el entramado de las texturas, los trazos o los planos de color que van surgiendo, lo que va conformando lo que sigue. Lo que sigue, en mi arqueología, es una construcción de los vestigios arqueológicos como testimonios y de los testimonios como datos, en una estructura con su validación científica a través de las asociaciones contextuales de artefactos, ecofactos, representaciones y estructuras de planta, sin descuidar la evaluación de los procesos tafonómicos que pudieron haberlos afectado. Lo que sigue, en el espacio de un cuadro, es una imagen visual construida desde los trazos y las texturas a las formas. Esto, entre lo que me propongo hacer y lo que la propia materia trabajada me permite o me propone hacer –cuadro o excavación- es lo que llamé “dialéctica del hacer” basándome en conceptos de Bourdieu (2008), que apliqué también al proceso de talla de un artefacto lítico (Aschero, 2022 Ms.).

Esa materialidad llámese vestigio, trazo o textura, que “lo llano” brindó - la tierra, la tela o el papel- con el pincel y el cucharín o bien, con lápices, gubias o pinceles y pinturas como útiles y la experiencia sensorial guiando la mano, es **lo descubierto**, lo que es expuesto a la luz de la conciencia procedente de algún **fondo**. Por eso el excavar, el dibujar o el pintar, es una operación del **descubrir**, una operación de traer desde un fondo a una superficie esa materialidad visual y táctil, o simplemente visual, en todo caso. Surge, se hace presente, aparece... Son todos términos para referir lo descubierto como materia presente.

Su fondo es la tierra misma, con todo lo que guarda como información de las vidas o los paisajes pasados; pero también puede ser el mar, la profundidad del cosmos o nuestra

propia psique individual en el caso de la tela o el papel en blanco.

Unir esas dos imágenes, la del espacio a excavar o la del papel en blanco, es lo que me propuse tratar aquí, en referencia a esa: mi arqueología de cazadores-recolectores.

Tres temas en ese ofi io de vida me ocuparon y sobre ellos acumulé mis experiencias: los artefactos de piedra tallada, el arte rupestre y los espacios modelados por la gente. El espacio interior, el de lo cotidiano, “paradero”, “punto de observación” “taller” “campamento de tareas” o “campamento residencial” y el espacio exterior, el paisaje construido (el paisaje arqueológico), las sendas que lo surcan y las interacciones sociales que las validaron. Sobre ellos también voy a apoyar y configurar estas ideas

Esos vestigios modelados por una mano humana, los artefactos, las estructuras, las representaciones, existieron por haber quedado allí, donde excavamos, luego de haber acompañado el accionar o los movimientos de la gente en el paisaje de cada sociedad. Preguntarse por el **dónde se aprovisionaron** de la materia prima de artefactos y representaciones, sean rocas, maderas o pigmentos, o por los gestos técnicos que los construyeron, es llevar la vista al eco-paisaje - las geografías físicas y las topografías que habitamos- o al entorno del espacio excavado, tratando de responder **dónde, cómo y qué** fueron esos vestigios en la vida de aquella gente. El ambiente natural de aquel paisaje seguramente no fue el mismo de hoy, pero es aquí, en el **hoy**, donde indago las procedencias de los pigmentos o las materias primas de los artefactos líticos y las posibles sendas hacia ellas. Fueron mis primeras pistas hacia el **afuera** del sitio.

Al transitar esas sendas, en cada recorrido, aprendí a explorar, al mismo tiempo, las posibles “*markas*”<sup>1</sup> dejadas por el propio andar de la gente antigua, en los reparos rocosos, en la roca desnuda de los acantilados, de los aleros o las cuevas. Uso el término en su acepción original (de los Andes Centro-Sur) para aquello que es visible, un monolito, formación rocosa o accidente topográfico, que indica un límite de los espacios físicos pertenecientes a un ayllu (clan), como avisos de propiedad territorial a otros individuos o colectivos sociales (Duviols, 1979). Me refiero a las representaciones rupestres y, entre ellas, a las que conocí en algún abrigo rocoso con su máximo despliegue iconográfico y que fueron replicadas en uno y otro sitio. Considerando “*marka*” solo a aquella representación rupestre que es replicada manteniendo una semejanza estrecha con el modelo original; es *marka* porque es una señal de identidad del **hacer** del individuo de un linaje o la de su colectivo social; es *marka* porque refiere al punto de origen del que ese individuo procede, porque refiere a una **trayectoria** seguida.

Entendí que esas *markas*, dejadas por la gente cazadora-recolectora, son hallazgos de central importancia para reconstruir esas **trayectorias**, las sendas que conectaban sus **lugares** –los mejor abastecidos entre ellos- reconociéndolas a partir de nuestro punto fijo, es decir, el sitio que nos permitió recuperar esos vestigios que indicaban un **estar** de la gente o un individuo, un **alto** en esa **trayectoria** seguida. Entonces el objetivo de mi búsqueda,

a través de esos indicadores del arte rupestre, fue entender sus movimientos estacionales en el año redondo... la suma del andar cotidiano hacia lo próximo o hacia lo distante, sus antiguas **trayectorias** (Aschero, 2016).

Cuando en 1988 planteé la escala microrregional para Antofagasta de la Sierra (ANS en adelante) (Aschero, 1988a) una parte de ese planteo tenía una razón práctica y un cierto pragmatismo empírico: haber andado a pie la mayoría de las veces, sin un vehículo permanente, y que la cantidad de sitios reconocidos a cielo abierto o bajo reparos rocosos se agrupaban en distintas localidades de asentamiento... y que esa muestra de sitios era suficiente y topográficamente variada para poder preguntarse el **porqué** de esos emplazamientos y su relación con los recursos disponibles en torno a ellos. Luego, cuando a partir de 1993 la cantidad de sitios y las evidencias de su reocupación que comenzaron a aparecer en los alrededores de nuestra base de operaciones -en Punta de la Peña (ANS)- resultó ser proporcional a la cantidad de gente que colaboraba en cada campaña y “barría” con su pincel o su caminar los rincones más insólitos de aleros y farallones, cerré la idea que un potencial evidente de ese enfoque microrregional estaba en captar esto que llamo la **memoria del espacio**.

Una memoria del espacio porque entre vestigio y vestigio, entre capa y capa de la estratificación de un abrigo rocoso, entre soporte y soporte de uno y otro sitio con arte rupestre, hay una ligazón, una vuelta a espacios conocidos y valorados por su contenido, un re-uso del sitio por los cazadores-recolectores (C-R's en adelante) que vincula su *hacer*, presente y futuro, a puntos de referencia fijos en esos lugares específicos de sus recorridos. Esa ligadura física y afectiva con cada uno de esos lugares de retorno periódico es parte de una memoria activa y es esa memoria la que construye esa otra historia de lo cotidiano; no la historia que el investigador construye por síntesis sucesivas, sino esa que inscribe lo cotidiano en el *hacer* de diferentes proyectos de vida, y que ha sido transmitida persona a persona- en el relato de los mayores- entre los Pueblos Originarios. Pero esa no es una “memoria virtual”, al estilo de las más respetadas y utilizadas entre nosotros; es una memoria personificada y ramificada, una memoria de trayectos y sendas; se construyó en el caminar, tuvo fondos y figuras. No operó por perspectivas aéreas sino por puntos de visión móviles con planos de fondo fijos. Esos planos de fondo es lo que el enfoque microrregional permite conceptualizar en términos de esas **memorias del espacio**, de continuidad en el uso de lugares que son encrucijadas de caminos. Nos acerca entonces a **lugares, caminos y paisajes** tal como los definió Tim Ingold (2000/1993). Un espacio geográfico en donde es posible recuperar las formas de las improntas y las direcciones de cada rastro. Rastros que siguieron, por cierto, mucho más allá de mi espacio-muestra, pero que allí me permiten captar un *hacer* acumulado en la dirección de cada rastro, en esos *taskscape*s de Ingold.

Este concepto **memoria del espacio** me sirve aquí para remarcar esas otras ideas respecto del “espacio itinerante” *versus* “el espacio radial” (Leroi-Gourhan, 1965), comparando colectivos sociales *C-R*'s con sociedades agro-pastoriles. Porque en poblaciones *C-R*'s hay siempre un “territorio de referencia”, el lugar de procedencia, un espacio originario por el cual reclamar y a su vez un “territorio abierto” al que se puede acceder por lazos de parentesco o siguiendo ciertas normativas (Lee & Daly, 2001; Ingold, 2001; Kelly, 1995). Esta doble posibilidad -entre lo que tengo y aquello a lo que puedo acceder- asumo que debió jugar un papel crucial en la movilidad *C-R* y, probablemente un papel semejante luego, en el inicio de las sociedades productoras de alimentos y en relación a las redes familiares. Me refiero, particularmente, al caso de Antofagasta de la Sierra entre 3500 y 2000 años AP (Moreno et al., 2020; Aschero & Hocsman, 2011).

El uso de esos espacios en la memoria de cada lugar debió tener reglas específicas como las que conocemos entre los australianos originarios (Mountford, 1971), normativas de uso para el manejo de los lugares de retorno previsto, en la explotación de sus recursos, en su habitabilidad. Pero esa memoria del espacio tiene además un correlato directo en la memoria social de aquellos actores; los tiempos del retorno son parte de los tiempos de vida y debieron estar encadenados en la misma reproducción temporal de los relatos orales.

En ANS los sitios como Quebrada Seca 3, 2 y 1, Cueva Salamanca, o el mismo Punta de la Peña 4, en tiempos de las sociedades cazadoras-recolectoras, así como Punta de la Peña 9 -10 o Peñas Coloradas 1, en tiempos de las sociedades agro-pastoriles posteriores, con reiteradas re-ocupaciones o re-utilización de los soportes, son el ejemplo de esos retornos dentro de lapsos cortos o más espaciados (Aschero, 2016; Aschero & Hocsman, 2011; López Campeny et al., 2015). Ya sea repitiendo o no las mismas actividades o bien, siendo denotados por la presencia de un arte rupestre que es mantenido o renovado en sus mismos emplazamientos; tal el caso de Cacao 1.A, Quebrada Seca 1 y 2, Punta de la Peña 4 o Peñas Coloradas 1, en ANS, o el de Cueva de las Manos, Charcamata II, Cueva Grande, Cerro de los Indios 1 o Cerro Casa de Piedra 5 y 7, en la Patagonia Meridional Andina. Esto es, la **memoria del espacio** como parte fundacional de una **memoria social y colectiva**, operando en lapsos significativamente mayores a los que operaron en tiempos históricos, directamente ligada al sostenimiento de una identidad social (Candau, 2006) y validando la existencia de esas historias no-escritas, ramificadas y temporalmente profundas, de los Pueblos Originarios.

Me pareció entender, también, esas historias del extremo desierto de la puna atacameña o de la Patagonia Meridional Andina, en el andar más distante de esos antiguos *C-R*'s, como una suma de esfuerzos para interactuar con el **otro distante**, sea gente, animales, recursos o topografías (Aschero, 2016). Esfuerzos que dejaron un legado en paisajes construidos, conocimientos y sendas trazadas para quienes los siguieron en la cuenta temporal larga.

Era un tratar de entender a esa gente caminando con su vista activa en la búsqueda de las presas móviles, de piedras o vegetales útiles. Porque fueron **ellos**, con esa mirada **en el camino**, los que crearon **sendas y conocimientos**; los que dejaron construido un mapa de los recursos de subsistencia y las interacciones sociales posibles para los que vinieron después. Y esos fueron puros esfuerzos grupales e individuales acompañados por una transmisión oral.

Entonces mi planteo fue y es simple: en distintas regiones fueron esos cazadores-recolectores los que establecieron las **condiciones de conocimiento y vida**, los que establecieron las **condiciones iniciales** (Gell-Man,1975) para los que los siguieron, en centenares o miles de años después.

Así fue en la puna atacameña donde la continuidad en el arte rupestre y las formas **del hacer** sugieren que fueron esos mismos C-R's – la hipótesis de la continuidad de una población con un mismo pool genético- los que se adaptaron a nuevas formas de vida, a la adopción de cultígenos en la dieta y a la crianza de la llama como animal de carga, continuando con la caza como aporte central de la subsistencia. En la Patagonia Meridional Andina, en cambio, la continuidad de la subsistencia cazadora-recolectora – y de algunas creencias (Schneier et al., 2021; Casamiquela, 1981) - continuaron en los grupos *Aónik'enk* hasta épocas históricas (Escalada, 1949), cuando la adopción del caballo produjo cambios en las prácticas de caza y llevó al intercambio de sus productos en los asentamientos coloniales o republicanos de la costa atlántica.

Mi conocimiento de ese **Mundo cazador-recolector** implicó necesariamente comparar esos testimonios como *datos* con otros que ya tenía. De esa comparación resultó una **estructura** que puede ser analizada desde muchas puertas de entrada, que son las líneas de investigación que van usando mis datos como “rastros” a seguir en los caminos posibles para acceder al conocimiento de ese **Mundo**. Las formas de subsistir o de habitar y sus distintas estrategias, las técnicas de producir sus propias herramientas o las imágenes visuales necesarias para sostener, en la memoria social o colectiva, su ideología de vida e identificarse en su interacción con esos **Otros**: sus **estilos**... Una estructura que fuera coherente, internamente con los datos disponibles y, externamente, con lo dicho por otros textos sobre los cazadores-recolectores en paisajes semejantes.

En una tesis de grado (2019 inédita) y en un trabajo con M. López Campeny (2021), Andrés Romano habló de una “Arqueología cubista”, con las distintas facetas, posiciones o modos de ver, que permiten abordarla desde distintas líneas de investigación. Mi planteo aquí no se refiere a los distintos modos de ver esa estructura sino a las sendas que deja abiertas para penetrarla e interpretarla, de lograr su “resolución interna”, diría. Una visión unilateral pero multidimensional, de una Arqueología con múltiples puertas, a lo cubista, en la que los datos se encadenan unos con otros y se me ofrece como una estructura de



conocimiento, permitiendo el acceso a esos caminos ya trazados por la gente C-R. Allí, adentro, sigo mis datos como “rastros” que posibiliten descubrir asociaciones, situaciones y funciones de los espacios modelados, y/ o de los sistemas simbólicos de ese Mundo cazador-recolector... que apenas puedo tocar, y que vale el reconocerlo así. Porque debemos reconocer que, con nuestras herramientas de conocimiento disponibles, aquí y ahora, apenas podemos adentrarnos en ese **Mundo C-R** que, como **totalidad**, ha de estar siempre un poco más allá de nuestro alcance, en la originalidad, en la especificidad de sus significados y en su dinámica. Lo entiendo y siento que se comporta algo así como una **utopía**, al decir de Galeano (1991/1982), que siempre está un poco más allá...pero “que nos sirve para caminar”.

De allí partí, entonces, desde lo llano, para avanzar construyendo textos que fueran definiendo, parte a parte, una imagen visual de la gente en su paisaje. Operé, para ello, en pequeñas escalas geográficas, que llamé **microrregiones** y con enormes profundidades temporales, para entender trayectorias de sistemas socio-culturales sucesivos en la cuenta larga y en sus paleoambientes específicos (Aschero, 1988a). El objetivo de ello era intentar establecer esas **condiciones iniciales** que estaban detrás de cada situación de cambio, sin embretarlas en ningún modelo de turno -pero sin dejar de lado las nuevas herramientas que esos modelos proporcionaban- e intentando llegar, con el arte rupestre de cada área de investigación, a una interpretación funcional y simbólica del accionar de cada colectivo social. Eso que en algún momento llamé el **contexto de producción** y el **contexto de significación** de la imagen visual del arte rupestre (Aschero, 1988b). Porque en mi concepción, es el arte rupestre, el que mejor nos permite adentrarnos en el espacio de las ideologías, por los juicios de valor que implican las elecciones estéticas de cada sociedad. Elecciones cultural e históricamente condicionadas que, en esa adjudicación de “belleza” o de “gracia”, exponen **lo que fue aceptado** y **lo que no lo fue** para esa sociedad (Aschero & Isasmendi 2018; Aschero & Schneier 2021).

Aquí vale una pequeña digresión: Bateson (1972) toma de Aldous Huxley el concepto de “gracia” aplicado tanto a lo animal como a lo humano; sostiene que cada cultura tiene sus especies características de gracia y que para alcanzarla deben poder integrarse consciente e inconsciente, “para alcanzar la gracia las razones del corazón tienen que ser integradas con las razones de la razón” (1972, pp.155-156). Véase también, al respecto, el debate sobre *Estéticas en Key debates in Anthropology*, editado por T. Ingold (1997).

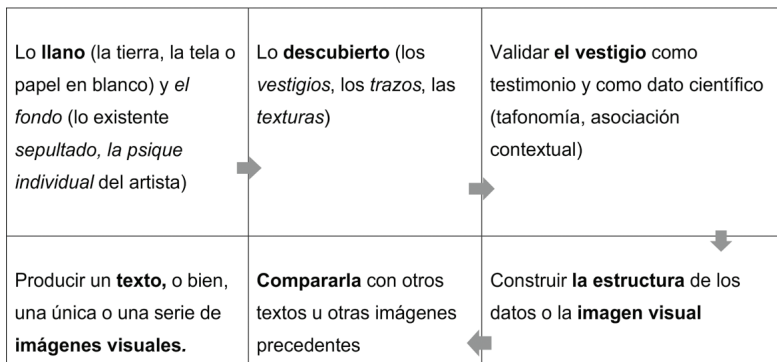
Por lo que arriba dije el arte rupestre opera como una suerte de **sensor** de lo ideológico. Muestra lo que es elegido y valorado –entre muchas opciones posibles- por el colectivo social y en la mano de la o el artífice que lo produjo. Al decir de Leroi-Gourhan (1982, p. 274) el arte rupestre “expresa la personalidad de las colectividades humanas”. Y esta operatividad del arte rupestre, entrelazándose con los contextos arqueológicos, con

los vestigios como **testimonios** de lo ocurrido en determinado nivel de ocupación, llama a tener cuidado con la elección de los modelos de turno. Esos aspectos que hacen a la relación arte rupestre-ideología deben ser contemplados, si es que queremos acercarnos a ese **Mundo C-R**, en su relación con la vida, en su relación con los **no-humanos**, en una determinada microrregión, construyendo un determinado **paisaje**.

Esos modelos de turno tampoco se los impuse a seguir a tesistas o becarios. Les dí la libertad de armar e ir detrás de sus propias ideas, teniendo siempre presentes las palabras de Carlos Cañás, uno de mis profesores de pintura en la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires: "...a la mano hay que dejarle hacer libremente lo que las imágenes que vuelan en tu cabeza le dicten", pero que reproducían de un modo menos machista aquellas palabras de Pablo Picasso ... "a la mano hay que dejarle hacer lo que le canten...(etc.)" (Bernadac & Michael, 1998, p.17). Entendiendo que detrás de toda rigurosidad científica también debe haber un acto creativo, la propia comprensión y manejo de cada modelo, elegido o construido. Por esa cautela respecto a los modelos de turno y parafraseando nuevamente a Picasso (Bernadac & Michael, op. cit., p. 21), nunca mostré en mis cuadros o escritos, las *recetas*, el modelo detrás, o **lo que estaba buscando** sino, simplemente, **lo que había encontrado y cómo**.

Apunté en todo caso a una "arqueología de la vida" para esos tiempos en que sólo quedó de la gente lo que ellos/as hicieron, en ese espacio externo modelado por **todos(as)** y que, de algún modo, mis estrategias de trabajo me permitieron recorrer. Y en cada recorrido entender ese espacio... en lo que fue su cotidianeidad o su territorio anual, los **lugares** (Ingold 2000/1993) recurrentemente elegidos por sus estrategias de movilidad, dentro de la oferta que les hacían los ecosistemas de su época y a su alcance.

En la figu a 1 presento un gráfico sintético de lo que expongo para el proceder arqueológico o de las artes visuales es el que sigue:



**Figura 1:** Gráfico sintético de lo expuesto.

Puede echarseme en cara que no hablo de **hipótesis de trabajo**. No lo hago porque éstas pueden entenderse **sincopadas con mis rastros**, los que sigo a través de mis vestigios. Tales hipótesis son, al final de cuentas, múltiples y acordes a los distintos aspectos o facetas que esos vestigios presentan.

Un ejemplo para esto último:

Tratando de recuperar ese **Mundo C-R** - en el sentido de lo que sería “mi búsqueda”- elegí una “x” cueva o alero siguiendo la pista de la materia prima de un artefacto tallado, cuya forma había sido descripta por otro arqueólogo tiempos antes y del que dio una posible adscripción cultural y una cronología relativa o absoluta. La pista me llevó a ubicar la fuente en la que se aprovisionaron de esa materia prima y mi sitio a excavar es el más cercano de esa fuente entre los que pude detectar. A esa altura de los hechos sé que estoy intentando encontrar otras pistas de esos **C-R's**. Es entonces cuando el avance de la excavación me pone frente a determinado conjunto de artefactos líticos formatizados. La primera pista que se me ofrece es buscar, observar y analizar la distribución de los desechos de la talla y las formas del retoque de esos artefactos. ¿La secuencia de producción es **local**? ¿Es **secuencial**? Luego, las formas de los diseños y la manufactura... ¿se repiten en otros sitios? Si ocurre que sí... ¿pueden darme pistas sobre **estilos** que refieran a un artífice o colectivo social? ... Y así con la organización del espacio: la localización y usos de los fogones o de sus áreas de evacuación, de las coberturas de gramíneas y sus contenidos, con las edades de la fauna, la estación del año en que las presas fueron obtenidas o las estrategias seguidas en la caza de camélidos (Aschero & Martínez, 2001; Moreno et al., 2020). ¿Son hipótesis el contenido de esas diferentes preguntas? sí, lo son. Hipótesis como **pistas** a seguir para despuntar **acciones** en ese **Mundo C-R**.

Aquí, si se quiere, mi visión es “ergológica” si por **Ergología** entendemos las **acciones** inferidas del análisis de la producción, uso, mantenimiento, reciclado y almacenaje o descarte de artefactos, representaciones o estructuras de planta. Las **acciones** tras las **materialidades**... de eso se trata. **Acciones** que representan la trama de intenciones y tensiones que operaron tras objetos y situaciones, las que definen la actuación de individuos y colectivos sociales frente a esos **Otros** y, en suma, las que nos permiten contar una parte de sus **vidas**.

Volviendo sobre el tema de la memoria, en algunos trabajos sobre el sitio Cueva de las Manos, en la Patagonia Meridional Andina, dije, repetidamente, algo que vale también para el sitio Cacao 1.A, en la puna atacameña: que sitios así, de ese porte, con cantidad de superposiciones dentro de un mismo estilo y entre distintos estilos, repetidas a través de milenios, que no tapan ni destruyen las representaciones anteriores, son una suerte de **archivo de la memoria social y colectiva** (Aschero, 2012; 2018; 2021). Lo son para ese colectivo social que rescató la memoria en las imágenes visuales de sus ancestros y la hizo

presente, replicándolas en el arte rupestre, en las narraciones o en el rito, ... volviendo una y otra vez al sitio. Es la profundidad temporal del colectivo social, el sentido de **lo colectivo** en el tiempo. Pero también lo es para el juego de interacciones con los **otros sociales**, un juego de identidades donde la apuesta es cuidar y mantener el acceso a los territorios heredados por los distintos linajes, usando las sendas originales de las **trayectorias** heredadas. El **paisaje social** (Gamble, 2008) actuando en un “ahora”. **Memoria colectiva y memoria social**, respectivamente, operando sus propios tiempos (Candeau, 2006; Hallbwach, 2004a; Hallbwach, 2004b/1992). Otros trabajos sobre la memoria colectiva, la memoria histórica o la memoria individual, como los citados de Hallbwach están basados fuertemente en la memoria de los individuos y en los componentes psicológicos de los recuerdos, aplicable a las sociedades occidentales modernas. Una visión sociológica que no es aplicable a sociedades C-R's donde las formas de pensar, imaginar o expresarse a través de **imágenes visuales** llegan a nosotros sesgadas o consustanciadas con el pensamiento mítico (Gusdorf, 1953).

Un problema particular es si las sociedades C-R's pueden ser llamadas así. Es el planteo de Tim Ingold para quién la dinámica de fusión-fisión de las unidades familiares que integran la banda C-R no aceptaría aplicar el término **sociedad** (Ingold, 2001). Pero si por **sociedad** entendemos una forma de asociación de gentes que interactúan por un cierto tiempo entre ellos y creando **relaciones e interacciones entre actores humanos, no-humanos y su medio físico**, el término puede ser aplicado a la **banda**; una institución creada por humanos, cuyo accionar generó un **paisaje arqueológico** particular en ese medio físico que ocupó de una forma relativamente estable. Un colectivo social con un bajo número de integrantes e incluyendo esa dinámica particular –que Ingold (2001) destaca- en cuanto a la movilidad de sus integrantes entre bandas, con las que guardan relaciones de parentesco y a la que apelan en situaciones de riesgo. En todo caso podríamos hablar de sociedades abiertas (las C-R's) o cerradas (las de los productores de alimentos plenos), teniendo en cuenta, como en el caso de Antofagasta de la Sierra –antes comentado- que las primeras tuvieron una estructuración capaz de poder de evolucionar a esas otras formas dentro de una misma población.

Un segundo problema es la relación entre las **representaciones** del arte rupestre, como vestigios de la acción humana, y el registro arqueológico. Dije antes que lo que quise hacer con el arte rupestre es entenderlo como la parte visible de la ideología cazadora-recolectora bajo análisis. También ver esas **representaciones** en la perspectiva de la **cadena operativa** del artífice productor de pinturas, grabados o pictogramas rupestres. Así como la cadena operativa de un útil de piedra tallada (Leroi-Gourhan, 1964) está regida por lo que el artífice tiene *in mente* hacer y las alternativas que le propone la **dialéctica del hacer**, tal como se lo impone la estructura de la roca a tallar (Aschero, 2022 MS.), lo mismo es con la producción de una representación rupestre. Pero en ese concepto de **representación** –como unidad

de análisis del arte rupestre- sigo el planteo de Gadamer, quien toma el sentido que tiene para el derecho canónico y público: “**representación** no quiere decir que algo esté ahí en lugar de otra cosa, de un modo impropio e indirecto, como si de un sustituto se tratase (...) Lo representado está ello mismo ahí y tal como puede estar ahí en absoluto” (Gadamer, 1998, p. 90). Insiste en el hecho que, si la obra de arte se remite a algo, en ella está aquello a lo que se remite. En tal sentido es parte de una **imagen visual** (Gombrich, 1997), pero no parte de un texto que la remite a otra cosa. Es lo que el artífice quiso expresar y que acabó también como un “descubrimiento”, **dialéctica del hacer** de por medio.

Ahora, si pensamos el registro desde sólo lo enterrado, las únicas representaciones que formarían parte de él son las que adhieren a alguna materialidad allí presente: los motivos pintados en una vasija cerámica, la “decoración” de un astil, lo grabado en un artefacto de hueso. Quedan fuera las que corresponden al arte rupestre, pinturas, grabados o pictograbados. Sólo serían parte de un registro completo de la acción humana si los residuos remanentes de su producción pueden probar su relación con determinado nivel de ocupación, con dataciones absolutas o relativas. Residuos de la acción de pintar o grabar que cayeron a los pies del individuo que operaba, en el mismo estrato en el que quedan los residuos de otras acciones ejecutadas y que conforman el nivel de ocupación asociado al arte rupestre producido. Los restos de pintura caída a los pies del artífice que dejó el negativo de su mano en el soporte rocoso, a estas evidencias me refiero (Aschero 1983-85; Aschero et al., 2019). Algo que no permitirían hacer los residuos resultantes de la alteración natural del soporte originalmente pintado. Esos fragmentos exfoliados con restos de pinturas o grabados caen, por lo general, en un nivel arqueológico formado posteriormente al momento de su producción. La inferencia sobre ese, la datación de ese nivel en el que cayeron esos fragmentos es el de una cronología posterior a aquel evento de producción del conjunto rupestre discriminado (Aschero, 1988b). Porque, en todo caso, las superposiciones entre las representaciones, en el soporte rocoso, constituyen un registro aparte del registro arqueológico específico de una excavación o un muestreo en superficie; constituye un registro **parietal o rupestre**, un palimpsesto visual que hay que separar capa por capa, tal cual operamos con el registro arqueológico.

Pero no hay dudas que esas representaciones forman parte del sistema simbólico de la gente que dejó los vestigios de tal o cual nivel de ocupación relacionado con ellas. Mi planteo, al investigarlas, es poder acceder al **contexto de significación** y desde éste a alguna de las funciones – o varias de ellas – entre las que constituyeron el componente visual de esas memorias actuando en tales sociedades: ciertos contenidos de lo ritual, de lo que se conmemoraba en la obra dejada por los ancestros, del contenido didáctico de las imágenes de las cazas colectivas para las o los jóvenes cazadores, o bien, en el uso de las representaciones como *markas* identitarias en el manejo territorial... **Funciones** que, en el caso del arte rupestre de Cueva de las Manos operaban juntas (Aschero, 2021).

Acceder a las **funciones** de las imágenes visuales y al simbolismo de las materialidades en juego, más que a los **significados específicos** que integran esa **totalidad del Mundo C-R**, es mi planteo, teniendo en cuenta que intentar acceder a los significados específico de las imágenes visuales, con su carga personal e interpersonal, psicológica y afectiva, es algo ya reconocido como muy difícil de lograr, si se está queriendo ir más allá de la trama simbólica de las materialidades (Hodder, 1987; 2000). Esa trama vale, por cierto, para interpretar aspectos simbólicos y funciones en los conjuntos de artefactos y ecofactos, cómo esos aspectos juegan en el sistema de subsistencia, en los circuitos de nomadismo estacional y en la estructura simbólico-ideológica del colectivo social.

A eso se orientaron mis interpretaciones, a la simbología tras las materialidades y las **funciones** que podemos inferir en esa trama de relaciones, más que a **significados específicos**; no a lo que individuos o grupos de individuos cargaron de su afectividad o de sus vivencias a cada signo, a cada representación o a cada objeto. Prefiero entender esas significaciones específicas otorgadas a objetos o representaciones como una parte relativamente intangible de la vida cazadora-recolectora; un **plus** que impregnó, operando de alguna u otra forma - poco abordable para nuestras herramientas actuales- lo existente en los tiempos de esos **Mundos**. Para nuestro andar es esa **utopía**, en gran parte vestida de **verdad científica**, que nos lleva a caminar, con nuestra racionalidad al frente, tras un nuevo descubrimiento que nos acerque más y más a adentrarnos en cada uno de esos **Mundos**.

Y si alguien, entonces, me preguntara “¿cómo definiría qué es un arqueólogo trabajando en lo particular de cierta sociedad cazadora-recolectora?” ... pensando en lo que acabo de comentar... contestaría: “**es un artesano de la memoria social y colectiva** ocurrida en esos tiempos en los que sólo quedó lo que la gente **hizo**... no lo que pudo **haber dejado dicho** de lo que hizo, o de sí misma”.

Yerba Buena, 15 de Julio de 2022.

## Nota

- <sup>1</sup> Uso el término en el sentido que tienen rocas destacadas y monolitos delimitando territorios de ayllus o clanes en el área andina centro-meridional (Duviols 1979).

## Referencias citadas

- Aschero, C. (1983-85). Pinturas rupestres en asentamientos cazadores-recolectores. Dos casos de análisis aplicando difracción de rayos-X. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 10: 291-306.











profundidad temporal, es la reutilización de determinados sitios y cómo ello lleva a considerar la presencia de continuidades en los grupos cazadores-recolectores a lo largo de grandes lapsos temporales, tanto a partir de una memoria social y colectiva como de linajes. Desde mi perspectiva, si bien considero que muchas evidencias pueden apoyar estas ideas en algunos casos, también me resulta importante preguntarme y reflexionar sobre los quiebres y discontinuidades, más allá del uso de los mismos espacios (Re, 2016).

Asimismo, en lo que refiere a las representaciones rupestres en particular, en su ensayo Aschero explicita que actualmente las considera dentro un registro rupestre o parietal, diferenciado de un registro arqueológico identificado principalmente con los materiales localizados en estratigrafías. En este punto parto de una aproximación diferente, visión en gran parte influida por otro escrito del mismo autor (Aschero, 1988). Por supuesto se trata de un aspecto del registro que presenta sus desafíos propios, como su asignación temporal que tantos dolores de cabeza nos ha dado. Sin embargo, ya sea que podamos otorgarle un valor cronológico preciso o no, lo considero una más de las evidencias que nos dejaron las poblaciones del pasado y, por ende, una parte integral del registro arqueológico (Re, 2010). Asimismo, parto de la premisa de que tiene el potencial de arrojar luz sobre variados aspectos, incluyendo cuestiones ideológicas y sociales, estrategias de movilidad y producción, etc.

Por último, coincido con Aschero en cuanto a que todas las herramientas teóricas y metodológicas que utilizamos desde distintas perspectivas y sobre las que el autor nos invita a reflexionar nos permiten acercarnos un poco más a los “mundos cazadores recolectores”, si bien la compleja totalidad de estos mundos estarán siempre fuera de nuestro alcance.

Ojalá a futuro contemos con más ensayos de opinión como éste, que nos permiten vislumbrar los engranajes, tanto personales como académicos, que articulan nuestras explicaciones del pasado humano.

### Referencias citadas

- Aschero, C. A. (1988). Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales: un encuadre arqueológico. En H. Yacobaccio (Ed.), *Arqueología Contemporánea Argentina. Actualidad y Perspectivas* (pp. 109-145). Ediciones Búsqueda.
- Re, A. (2010). *Representaciones Rupestres en Mesetas Altas de la Provincia de Santa Cruz. Circulación de Información en Espacios de Uso Estacional*. [Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires]. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/18>
- Re, A. (2016). Superimpositions and attitudes towards pre-existing rock art: a case study in southern Patagonia. En R. Bednarik, D. Fiore, M. Basile, T. Huisheng y G. Kumar (Eds.), *Palaeoart and Materiality: The Scientific Study of Rock Art* (pp. 15-30). Archaeopress Publishing Ltd.
- Re, A., Belardi, J. B. & Goñi, R. (2009). Dinámica poblacional tardía en Patagonia meridional: su discusión y evaluación a través de la distribución de motivos rupestres. En M. Sepulveda, L. Briones y J. Chacama (Eds.), *Crónicas sobre la piedra. Arte rupestre de Las Américas* (pp. 293- 309). Ediciones Universidad de Tarapacá.
- Re, A., Guichón, F., Espinosa, M. & Martínez, L. (2021). Los puntos claves para la comunicación por medios materiales durante el Holoceno tardío en el centro-oeste de Santa Cruz (Patagonia meridional, Argentina). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 26(2),107-131).

## COMENTARIO 2

“To be or not to be.  
Una lectura  
a propósito de la  
ambigüedad del  
“lector”

**Carlos A. Baied**

<https://orcid.org/0000-0003-3702-2329>

Centro Universitario Horacio  
Descole, Edificio Las  
Cúpulas, Yerba Buena,  
Tucumán (CP 4107),  
ARGENTINA.

Correo electrónico:  
cbaied@csnat.unt.edu.ar

“Desde lo llano.  
Ensayo para una  
arqueología de  
la vida cazadora-  
recolectora”

Carlos Aschero

En este ensayo, Carlos Aschero nos ofrece una reflexión desde su rol de artista y arqueólogo, dos caras de una misma moneda, en un texto que transcurre entre imágenes. Por un lado, **lo llano**, la tela, el papel en blanco del artista y, por el otro, el de las **cosas enterradas** de la materialidad del pasado profundo, ambiguo, susceptible de ser abordado y de ser descubierta su trayectoria. Imágenes visuales que se conjugan en una dialéctica del hacer (*sensu* Aschero 2016), un diálogo entre el artífice y la materialidad; entre el hacedor de arte y el constructor de ciencia que recorre los trazos y texturas de la obra pictórica y el paisaje construido por las sociedades del pasado.

El acto de crear, sea una pieza de arte, un dibujo, una pintura o, para el caso de un cazador-recolector un artefacto, las pinturas y grabados en las rocas, cualquier objeto creado por alguien, **supone** una intención en la que subyace la mano del creador **artista**. El **artista** consciente de que, al estar pintando, dibujando, o tallando un artefacto, será objeto de contemplación y juicio por su propia sociedad y, por qué no, del arqueólogo hoy. Este es el tema central que subyace en el texto de Aschero con el que me voy a entretener.

Me interesa reflexionar sobre la intencionalidad del **artista** al plantear su obra y a la interpretación del **observador**, del lector o, para el caso, del investigador-artista. No me voy a referir a la experiencia estética de la obra pictórica, sea del presente o del pasado, ya que nos alejaría de lo subyacente. El ensayo de Aschero invita a reflexiona , al menos brevemente, sobre la materialidad del pasado y la imposibilidad de reconocer los **gestos** (*sensu* Didi-Huberman 2021), que esconde la materialidad o, para el caso, las **formas de hacer** a las que nos remite Aschero. Dicho de manera llana: ¿es posible acceder a la voz del autor? ¿Será que, si no conocemos las intenciones de los autores, porque no están, pertenecen al pasado, es inútil apelar a ellas para entender la obra?

Aschero lo ha intentado. Eso nos dice. Esa ha sido su trayectoria. Y, sin que él se percate, continúa haciéndolo acercándonos un texto en el que, al reflexionar en la búsqueda de **soluciones**, se alivia. Trata de encontrarle la vuelta al rompecabezas desbaratado de los cazadores-recolectores de

la puna y Patagonia con los que ha compartido, a partir de lo llano, una **trayectoria**. Un imaginario en el que, a través del arte rupestre, conjuga elementos simbólicos y conceptuales, de un sinnúmero de representaciones heredadas del pasado; donde develar el orden de las piezas se convierte en un inmenso desafío. A través del arte rupestre, pasea por lo que en algún momento llamó **contextos de producción y de significación** de la imagen visual (Aschero 1988), el túnel que le permitió penetrar a las ideologías, a los juicios de valor, al mundo de las elecciones estéticas de las sociedades pasadas.

En la medida que avanzo en mi lectura, advierto que el texto, nos mantiene en permanente tensión, porque Aschero cabalga entre los **datos** del científico y el **imaginario** del humanista que en él conviven. Y me pregunto nuevamente: ¿Es posible acercarnos al gesto creador, al *gestus* (*sensu* Brecht, 1949)? ¿Qué papel juega la intención del autor en la constitución del significado de la obra? ¿Es posible la lectura interpretativa de un panel en el que yacen innumerables significados

Aschero, el científico, va en búsqueda del significado único de una obra pictórica intentando develar el significado pretendido por el artista. Para el **científico**, el significado está en el objeto. Una obra significa lo que su autor tiene la intención de que signifique. Leer un panel es establecer una conversación con el autor. Un diálogo que le permite acceder y comprender lo que el autor trata de decir, que hace posible interpretar, revelar sus intenciones. En esta faceta, Aschero **opera** desde la intención del autor; lo que me recuerda a Juhl (1980) quien, desde la crítica literaria, nos dice que “hay en principio una y sólo una interpretación correcta de una obra”, y es entonces la intención del autor el medio perfecto para eliminar la ambigüedad.

Y es en la búsqueda de esa intencionalidad autorial que Aschero nos dice:

...es el arte rupestre, el que mejor nos **permite adentrarnos** (el resultado es mío) en el espacio de las ideologías, por los juicios de valor que implican las elecciones estéticas de cada sociedad. Elecciones cultural e históricamente condicionadas que, en esa adjudicación de “belleza” o de “gracia”, exponen lo que fue aceptado y lo que no lo fue

para esa sociedad (Aschero, en este número, p. 21).

Es en estas líneas en donde el científico hace su aparición. Aquel que no sólo dialoga con la imagen, aquel que dice que es posible adentrarnos en la mente del autor, que nos abre la puerta al significado de la obra, a la ideología de la sociedad pasada. El mensaje en las rocas, a los ojos del arqueólogo, no es ambivalente. Cuando desde la **ergología** se acerca a las tecnofacturas, a los contextos de producción y a la totalidad de acciones que se esconden detrás de la materialidad, va en busca de sus significados. Hay una sola verdad. La del autor. Y es posible acceder a ella.

Pero es en esta paradoja, en este ir y venir entre lo posible y lo imposible, entre lo accesible y lo que no lo es, que emerge el arqueólogo humanista. Aschero nos dice en algún pasaje que "... detrás de toda rigurosidad científica también debe haber un acto creativo..." (Aschero, en este número, p. 22). El investigador, entonces, sucumbe ante la imposibilidad de acercarse a los **datos**, de reconocer **trayectorias**, de acceder a los contextos de significación de manera inequívoca. En definitiva, se siente imposibilitado de entender el significado de la obra o de acceder a la intención del autor.

Para ilustrar lo que quiero decir, traigo una escena mundana que tomo de un ensayo de Dickie y Wilson (1995) y que retoma Pérez Carreño (2001) en un ensayo sobre la intencionalidad en el arte. La misma transcurre en un restaurante donde cenan dos amigas. El plato que están degustando tiene ajo en exceso. La amiga A le dice a la amiga B: "Hay ajo en tu sopa". B contesta: "Ya lo sé". A se corrige: "Quería decir que hay una mosca en tu sopa". B aclara: "Eso sería lo que querías decir, pero no lo que dijiste". Este desencuentro entre amigas, que no dista de ser algo que pueda ser habitual, nos habla de la intención y del significado de la palabra. La amiga A no ha tenido éxito al comunicar su intención y aunque pretendiera decir "algo", sólo pronuncia "ajo". La intención de la amiga A fue decir "Hay algo en tu sopa". Sin embargo, la intención no fue lograda por medio de la palabra. No dijo lo que realmente quería comunicar.

Y es en este espacio de fricción, que la pretensión del **artista**

es irrelevante, es inaccesible, porque la obra, sea un artefacto, una estructura, el arte rupestre mismo, significa lo que dice y no se le puede atribuir otro significado simplemente en virtud de que su autor haya tenido la intención de que signifique otra cosa.

Es el acto creativo del arqueólogo-humanista, que hoy dibuja desde lo **llano**, desde las cosas **enterradas**. El arqueólogo, entonces confiesa ser

“... **un artesano de la memoria social y colectiva** ocurrida en esos tiempos en los que sólo quedó lo que la gente **hizo** ... no lo que pudo **haber dejado dicho** de lo que hizo, o de sí misma” (Aschero, en este número, p. 26).

### Referencias citadas

Aschero, C. (1988b). Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales; un encuadre arqueológico. En H. Yacobaccio (Ed.) *Arqueología Contemporánea Argentina. Actualidad y Perspectivas*. Editorial Búsqueda.

Aschero, C. A. (2016). Cazadores-Recolectores, Organización Social e Interacciones a Distancia. Un Modelado del Caso Antofagasta de la Sierra (Catamarca, Argentina). *Mundo de Antes*, 10, 43–71. DOI:10.59516/mda.v10.168

Brecht, B. (1949). A Short Organum for the Theatre. En John Willett (Ed.) *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (pp.179-205). Methuen.

Dickie, G. & Wilson, W. (1995). The Intentional Fallacy: Defending Beardsley, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53(3), 233-249. DOI:10.2307/431349

Didi-Huberman, G. (2021). *Ninfa dolorosa. Ensayo sobre la memoria de un gesto*. Shangrila.

Juhl, P. D. (1980): *Interpretation: An Essay in the Philosophy of Literary Criticism*. Princeton University Press.

Perez Carreño, F. (2001). “Institución-arte” e intencionalidad artística. *Enrahonar: Quaderns de Filosofia*, 32-33, 151-167. DOI:10.5565/rev/enrahonar.399.



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