

## Arte rupestre de la Argentina mediterránea: un marco de conceptos

Ana Rocchietti\*

*“El arte es la imaginación del mundo, no es el mundo mismo”  
(Luis Lumbreras, La arqueología como ciencia social, 1974).*

### Resumen

La investigación de campo que sustenta este trabajo se realizó en sitios que se hallan localizados al sur de las nacientes serranas del río Cuarto, en el piedemonte de la Sierra de Comechingones y en cerros vecinos a él. Estos yacimientos son aleros, cuevas y *pedras bola* ornamentados con dibujos y grabados, los cuales poseen una intensa coherencia estilística. Nuestro trabajo propone un marco conceptual para las investigaciones rupestres a partir de su inventario de sitios.

**Palabras clave:** ritual visual – imaginario – ambiente litológico – paisaje rupestre

### Introducción

El centro de la Argentina, espacio al que pertenece esa provincia, es un país de montañas viejas y de pedregales, de vegetación achaparrada, de Algarrobos y chañares a medida que se viaja hacia el occidente, hacia la Cordillera de los Andes. En él, el arte rupestre constituye un tesoro de imágenes, frecuente, escondido entre las rocas.

Nuestro trabajo lo ilustra para darlo a conocer más allá de sus fronteras pero su finalidad es aportar conceptos a los estudios rupestres.

## I

El arte rupestre fue descubierto en 1879, en la Cordillera Cantábrica (España), y rápidamente despertó un interés de primera magnitud por los enigmas científicos y filosóficos que suscitaba: arte de salvajes, arte de hombres prehistóricos, arte de una humanidad que estaba en el propio pasado de los europeos pero dotado de una radicalidad singular: su significado era desconocido y *debía* ser ubicado en la historia plástica del Hombre o, al menos, en la secuencia evolutiva del progreso en sus actividades intelectuales. Mucho después se conoció que las pinturas y grabados estaban vivas en una tierra tan remota como Australia y, por única vez, se pudo advertir que se ligaban a mitologías aborígenes sobre el Universo o sobre el Planeta.<sup>1</sup>

---

\* Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Río Cuarto, República Argentina.

<sup>1</sup> En la Cordillera de Kimberley, en el noroeste de Australia, todavía en la actualidad los aborígenes pintan las *wandjinas*, de un tamaño notable porque pueden alcanzar unos seis metros. Ellas representan

*Interpretar* el arte rupestre, desde entonces, habría de consistir en encontrar el vínculo entre los signos y sus significados. Tarea difícil porque las imágenes provienen de una intención arbitraria e ideológica, las cuales –como apuntó Lumbreras- son una imaginación sobre el mundo pero no el mundo mismo (Lumbreras, 1981: 158).

Sin embargo, existe asimismo una cuestión que se integra a la de la interpretación y ella es la de que al registrar (documentar) creamos un nuevo hecho, por otra imagen que aunque persiga ser idéntica al original nunca lo logrará. Es una imagen que estará destinada al almacenaje, a la sistematización y a su transformación en una percepción más clara, correcta, objetiva pero distinta e –inevitablemente- distorsionada (Sánchez Proaño, 1991: 66). La *realidad* de las imágenes devendrá, así, fuertemente imbricada con su documento (calco, fotografía, video, programa de digitalización electrónica). La química de una fotografía es apenas convergente con la química de las pinturas reales ya que la fidelidad a los colores nunca alcanza una coincidencia verdadera. Este problema estuvo en las etapas iniciales de los estudios rupestres y siempre formará parte del esfuerzo crítico de las reproducciones que se popularizan en las publicaciones o en los medios de comunicación. La *verdad* del documento visual siempre será una perspectiva de aceptabilidad, es decir, referida a criterios para la aceptación del documento que ofrecen las publicaciones o films sobre el arte arqueológico.

Pero, ¿a qué se llama *arte rupestre* y por qué?

La respuesta pareciera sencilla: se nombra así al arte en las rocas, al arte prehistórico en las cuevas, al arte indígena arqueológico, realizado por hombres, pueblos, cuya única forma de expresión gráfica quedó plasmada en él, en las piedras mobiliarias dibujadas, en la cerámica, en los artefactos de caza, en la textilería, etc. Se lo denomina así porque se evoca el soporte universal que lo define: paredes y techos de cuevas, abrigos, bloques y paredones según sean las geoformas típicas de cada ambiente litológico aún cuando en la actualidad se tiende a incluir otras obras o fenómenos en su universo de investigación.

Sin embargo existen tantas dificultades para definirlo como para explicarlo. Los especialistas saben de qué hablan cuando lo abordan pero no siempre acuerdan sobre la mejor forma de denominarlo y eso se debe a que *cuando arriesgamos un nombre esbozamos una teoría*.

Las recomendaciones sobre cómo llevar adelante su registro son bastante homogéneas en nuestra época. Jean Clottes afirma que se debe estudiar los suelos, las paredes, el contexto ambiental y arqueológico (Clottes, 1998: 29) tratando de abarcar su *contexto externo* (los hábitats de sus autores y contemporáneos) e *interno* (las grutas profundas) con la finalidad de interpretarlo (ibidem: 7). En cambio, han aparecido intereses nuevos, especialmente el de su conservación. Ian Wainwright –un reconocido experto en el tema- clasifica los deterioros en naturales y antrópicos definiendo los siguientes factores que los provocan: 1. alteración y deformación a gran escala, 2. desgaste geofísico y geoquímica y, por último, 3. deterioro biogeofísico y biogeoquímico

---

rostros blancos y sin boca, rodeadas de uno o dos semicírculos en forma de herradura, con líneas irradiadas por el símbolo exterior. Ellos creen que en los primeros días del mundo, cada *wandjina* (de los que había muchos) creó la topografía de una zona determinada y, una vez terminada la tarea, se transformó en una serpiente mítica y se refugió en un charco cercano. Pero, al hacerlo, dejó una imagen en una pintura rupestre, en un refugio rocoso, y ordenó que antes de que diera comienzo a cada estación de los monzones, los hombres tenían que renovarla. La renovación de las *wandjina* no solamente da comienzo a las lluvias (porque después viene la época calurosa y seca) sino que es garantía de fecundidad de los animales, y de los vegetales. El incumplimiento de este mandato acarrearía la sequía y el hambre. Cuando las pinturas de las cuevas se vuelven borrosas, el *wandjina* desaparece llevándose consigo la lluvia y la fertilidad (Cf Mountford, 1964: 12 – 13).

(Wainwright, 1985). En todas partes, sin excepción de tiempo ni de geografía se verifican desprendimientos, exfoliaciones, agrietamientos, filtraciones de agua, acreciones de distinto tipo (sal, carbonatos, yeso), incrustación de líquenes, acción de los mamíferos, de las aves, de las avispas, de las bacterias, de los hongos, de los musgos, la frotación de las ancas del ganado y, sobre todo, del vandalismo humano. Todo esto condena al arte a desaparecer.

También importan los problemas surgidos en su documentación, particularmente, la cuestión de cómo llevar a cabo una sistematización de la información visual para luego volcarla a distintos soportes cuya variedad es muy amplia, en términos, técnicos en nuestra era tanto como la de secuenciar registros detallados para luego articularlos y obtener el friso completo en el laboratorio informático (Cf. Sánchez Proaño, 2002: 80). Pero, también, la documentación lleva, hoy, adosadas las consideraciones éticas: la investigación debiera ser objeto de regulaciones apropiadas y debiera poseer requisitos de acceso, toda documentación del arte rupestre no será destructiva en relación con el arte rupestre en sí mismo y en relación con los restos arqueológicos asociados que pudieran existir, ningún artefacto será recogido si es que antes el trabajo sea parte de un programa legalmente constituido de prospección o excavación arqueológica, ninguna excavación se realizará sin ser antes parte de un proyecto de excavación legal, no se removerá el suelo con el solo objeto de exponer el arte rupestre subyacente y, finalmente, los procedimientos de documentación y de investigación potencialmente destructivos serán llevados a cabo solo si existiera otro potencial daño sobre el arte rupestre (ARARA, 1987 en Loendorf et al, 1998: 21). Esta preocupación ética se extiende a los registros de campo que deberían ser depositados en algún lugar público.

Se lo llama “arte” pero se afirma que, por el tipo de práctica que fue, no es un arte “verdadero” si por detrás de esta denominación predomina una teoría sobre el arte en sentido estético y se rechaza su investigación como arte si los criterios que se aplican son los de la Estética occidental. Llamarlo “artesanía” tampoco sería demasiado adecuado porque ese término –además de estar devaluado en nuestra propia sociedad como si ella fuera un arte menor para el mercado- y sólo destaca la dimensión de “habilidad” y “destreza”. De todos modos, y aún cuando esta designación de *arte* es criticada, ella perdura.

En los trabajos modernos aparecen también las expresiones tales como *imágenes*, *dibujos*, *manifestaciones*. Todas implican algún tipo de adscripción teórica ya sea en el campo de la percepción, del arte, de la realidad o del método.

El concepto de *imagen* alude –en el diccionario de la lengua española- a *figura* o *representación* de una cosa por medio del lenguaje, “idealmente” y, también, representación religiosa (que es el término que el cristianismo usa para la representación de los seres de su dogma). Un *imaginario* sería, a su vez, un conjunto organizado de imágenes, un repertorio y –asimismo- la ausencia de realidad. Lo que es imaginario no es real porque surgiría del sueño, de las fantasías oníricas, de la exaltación alienada tanto de las facultades mentales como del lenguaje. Las imágenes están *dentro* de la mente de su autor pero se materializan con la ayuda de algún lenguaje (hablado, gráfico, gestual, escultórico, etc.). La imagen se distancia de lo real sea porque es su reflejo (y no la cosa misma), sea porque construye cosas diferentes de lo real (incluso imposibles).

La imposibilidad de llegar al fondo del sentido de las imágenes o signos rupestres (que yacen ahí solamente como significantes flotantes<sup>2</sup>, prestos a tomar los significados que queramos darles, o enigmáticos sin ofrecer la calma de creer en haber encontrado su *último significado*) lleva al problema de la relación teoría/registro en este campo de investigación. Tampoco aquí hay acuerdo:

---

<sup>2</sup> Esta expresión la usó Claude Lévi Strauss para describir las estructuras que subyacen a los mitos.

para unos la investigación se agota (pero adquiere todo su valor) en el registro, es decir, en la documentación. La indagación consiste en aumentar la compilación de sitios con arte y en adjudicarles una cronología. Para otros, la documentación sirve a la teoría como *prueba*. La teoría, generalmente en este caso, ofrece explicación para la vida social de sus autores: el arte sería marca territorial, expresión de la organización política y económica, ritual religioso respaldado por el mito, sistema de comunicación entre grupos de una misma sociedad o entre sociedades o entre los géneros. Menos frecuentemente se advierte que –en los estudios concretos- la teoría *conduzca* la documentación pensando a los registros como una interacción entre sujeto (el investigador) y el arte rupestre.

Hay que tener en cuenta que sus imágenes no tienen –muchas veces- ni siquiera una percepción unívoca y es muy posible que cada uno vea lo que *quiere ver*. Aún cuando *lo que se ve* sea indubitable (un animal de especie conocida, un hombre) siempre existe un "plus" o una reserva de significado que se asienta sobre todo lo que no sabemos sobre el contexto de su ejecución (crisis social, escasez de animales, ciclo mitológico, instituciones) y, también, sobre lo que vemos parcialmente o mal por destrucción o por los efectos del paso inexorable del tiempo. En algún sentido, cada uno de nosotros, en las imágenes, *encuentra lo que busca*.

Los estudios neopositivistas del arte rupestre no son satisfactorios porque parecen constatar solamente asociaciones estadísticas entre signos (o motivos) pero, asimismo, los estudios puramente interpretativos o hermenéuticos tampoco lo son ya que escapan a las pruebas de contrastación y permanecen como estados de conciencia de sus investigadores. Es probable que nunca se logre una constatación satisfactoria de la adecuación de nuestro pensamiento –o, por lo menos, de nuestro pensamiento actual- con el arte rupestre. En esta cuestión no sería conveniente ignorar los aportes de la semiología y del estructuralismo modernos. En definitiva, el arte en las rocas describe una antigua *episteme*, es decir, una organización de conceptos, de pensamiento, de retórica.

Muchas veces nos detenemos en la puerta del arte rupestre estimando que él solamente consiste en sus imágenes y somos indiferentes a la posibilidad de que el espacio en que fue realizado fuera mucho más importante que las mismas imágenes: un espacio sacralizado, heredado como magia, formulado como *especial* en una clase de pensamiento que ve en el paisaje, en las rocas, en los cerros, en las aguas, en los rincones lo que nosotros no vemos.

Por esa razón, algunos autores incluyen dentro del arte rupestre no sólo a las pinturas, a los petroglifos, a los geoglifos sino también a algunos casos del arte mobiliario (como los morteros, por ejemplo, o las estelas y las cámaras mortuorias) y, fundamentalmente, a sitios o lugares como piedras míticas y cerros *sagrados* destacando al apropiación cultural del espacio y no sólo los dibujos (Tarble 1991).

Nosotros creemos advertir que el arte rupestre argentino y americano (y todo lo que él comprende, incluyendo los objetos que acabamos de señalar) muestra –simultáneamente- *coherencia* espacial y temporal y *movimiento interior* en un proceso de variación, cambio, recombinación de temas y de signos, abandono de otros como grados de libertad en la ejecución, en la selección de lugares y en las perspectivas de observación.

Es muy probable que el género de vida haya ofrecido la base material para el imaginario y el ritual rupestre. Algunas teorías sobre el cambio social sostienen que cuando cambia la estructura económica inevitablemente, más tarde o más temprano, sobreviene el cambio en la ideología. Es indudable que los sitios rupestres ofrecen una oportunidad muy grande de estudiar ideologías pero

las asignaciones a tecnologías y técnicas (de caza o agrarias) siempre es dificultosa por múltiples causas pero especialmente por la inseguridad de las correlaciones entre la arqueología que ofrecen las paredes rupestres y la arqueología que yace a sus pies en las cuevas o abrigos de roca.

La *duración* es una dimensión característica de las ideologías; también su tendencia a la *universalización*, a volverse un modelo de desarrollo social generalizado. Los signos rupestres perduraron como práctica en dos sentidos: como tales –por una confianza real en su eficacia mítica y religiosa- y como continuidad perseverante de ritual, probablemente mucho más ligados a la institución imaginaria de la sociedad como acostumbraba a caracterizar Cornelius Castoriadis (1992). Este proceso llevó miles de años y colapsó ante la ruptura de la vida colectiva y moral que significó la invasión europea.

En la práctica encontramos investigaciones de sitio, investigaciones de conjuntos de sitios (enfoques territoriales y estadísticos) y –en la actualidad casi nunca- de determinadas figuras o signos. A veces se correlaciona el arte rupestre con la iconografía de otras esferas de la expresión cultural, principalmente la cerámica, los textiles, la cestería, la metalurgia, las calabazas pirograbadas o los huesos y otros materiales decorados. No siempre la correlación es segura o se puede intentar dependiendo del tipo de registros arqueológicos regionales. La calidad de las intervenciones arqueológicas y políticas en ellos es de muy diversa calidad y metodología. Berenguer (1995) sostuvo en un trabajo muy innovador que el arte tiene las mismas dimensiones *semióticas* que el lenguaje general: sintácticas, semánticas y pragmáticas. Asimismo, posee dimensiones *no semióticas* como las relaciones cronológicas y espaciales entre signos rupestres así como una sucesión lineal de eventos físicos, químicos y biológicos únicos.

La demarcación de las propiedades físicas de los sitios rupestres requiere prestar atención a sus ambientes tanto litológicos como biológicos. Un ambiente está compuesto por entidades y procesos y sus características son el resultado de procesos cíclicos como únicos que han operado a lo largo del tiempo. Y no sólo se compone de esas propiedades transitoriamente estabilizadas y registradas sino que existe una dimensión intangible: la experiencia humana. Ella cuenta tanto en el pasado como en el presente porque agrega a la percepción distraída de un paisaje un contenido cultural heredado o activamente construido en nuestra propia época. Ahora bien, por fuera de las sensaciones e ideas que él añade a un ambiente, también se verifican todas las condiciones biosociales que definen un género de vida en él. La arqueología de nuestro tiempo es sensible a estas cuestiones.

Los ambientes rupestres poseen diferencias de escala, de geomorfología y de integridad porque devienen de los procesos y acontecimientos histórico-sociales de las regiones y de la evolución de los factores de propiedad y explotación económica en ellas. El registro arqueológico informa sobre la materialidad rupestre, sobre sus vecindades y sobre esos particulares espacios semióticos (enigmáticos, mudos, escondidos, imperfectos en su visibilidad) que aluden a una subjetividad y a un conocimiento que nos son extraños.

Su sistematización no es demasiado diversa, ni en criterios ni en denominaciones. Los investigadores usan términos como *estilos*, *grupos estilísticos*, *unidades estilísticas*, *modalidades estilísticas* o, en su defecto, letras o números o códigos para abarcar en la denominación sitios, paneles y motivos o signos. No siempre tienen éxito en su comunicabilidad. Generalmente, estamos en una situación en la que *ideas expresan ideas*, es decir, usamos conceptos para poder dar cuenta de los conceptos que sostienen las imágenes rupestres. Por lo tanto, todo estudio rupestre se realiza en un marco enteramente ideológico, tanto por parte de los autores como por partes de los investigadores.

La naturaleza del arte rupestre puede pensarse como ritos en imágenes para contestar a dos preguntas. Una es *¿cómo se originaron las cosas?*; Y otra, *¿cómo es el sistema del Universo?* Ambas han sido formuladas insistentemente durante miles y miles de años y por las más diversas sociedades. No importa que se despliegue como representaciones “realistas” o como imaginario “fantástico”; su carácter es plenamente simbólico, “pensado”.<sup>3</sup>

El arte, en cualquiera de sus manifestaciones, es una forma de organizar la experiencia humana y, en particular, el conocimiento. Al respecto podríamos decir que las maneras de pensar producen maneras de vivir y estilos de existencia; el arte rupestre fue una de esas maneras. Lévi Strauss (1969: 53) sostenía que el arte de las sociedades primitivas es eminentemente social, a despecho de la creciente individualización ocurrida en la historia general del arte.

Sánchez de Montañes (1977: 143) destaca cuatro *aspectos* a considerar en el análisis:

- aspecto formal o los elementos combinados que le proporcionan coherencia como para poder ser considerado como algo en sí mismo,
- aspecto representativo o temático (el *argumento*),
- aspecto significativo o idea que puede transmitir, comunicar, comprensible para el hombre de la época pero difícil de apreciar en una cultura arqueológica,
- aspecto funcional o de finalidad (la autora se basa, en este caso, en la afirmación de Herskovits – *El Hombre y sus obras*- de que en las “sociedades primitivas” no hubo *arte por el arte*).

En este esquema cuentan los elementos formales o motivos, las relaciones entre las formas o elementos formales, las diferentes formas en que se combinan los elementos y las cualidades sobre las que descansa la expresión. Pero su dimensión más importante es la de portar significado y de valorar de algún modo específico el material sobre el cual se ha trabajado hasta volverlo algo diferente de la utilidad (por ejemplo de su relevante carácter comunicativo). Añade que todo cambio de estilo (es decir, el enfoque con que se estudia habitualmente el arte) equivale a un cambio cultural profundo ya que los estilos son “estables”.

Sin embargo, en 1993, apareció un volumen, editado por Lorblanchet y Bahn que daba a conocer los trabajos presentados en un simposio celebrado en el Segundo Congreso de la AURA en Cairns (Australia); en él se daba por iniciada la era *post-estilística*, entendiendo por tal la llegada a escena de los nuevos métodos de datación del arte –que vendrían a reemplazar al uso cronológico de los estilos- y el albor de una crítica profunda a la manera de cómo los estilos habían sido elaborados y utilizados como indicadores cronológicos en Europa y en Australia (Lorblanchet y Bahn, 1993). Si bien su lectura no obliteró ni la existencia de los estilos como referentes para describir el arte rupestre ni la tarea de seguir proponiéndolos en los estudios regionales, provocó una reflexión seria sobre ellos y sobre el análisis del arte arqueológico en general.

Para la investigación del arte rupestre sólo cabe una visión de conjunto que intente dar una caracterización a estos problemas: cada signo *¿a qué se opone?*, *¿con cuál se combina?*, *¿con cuál se complementa?* El primero y el tercero son problemas gráficos y semánticos, el segundo es uno gráfico. Dilucidarlos implica proponer algún camino de análisis, descubrir nuevos problemas y

---

<sup>3</sup> Jacques Lacan decía que lo *Real*, para el hombre, es aquello que no puede ser simbolizado. Las respuestas a ambos interrogantes –por ser cruciales pero inhallables- para la humanidad sólo pueden consistir en absolutos símbolos.

avanzar sustantivamente en ellos. Mientras lo primero compromete un esfuerzo por definir sus dimensiones heurísticas, lo último se vincula, más bien, con la capacidad para interpretar los registros y trascenderlos.

El arte rupestre, resulta así en un *tesoro de imágenes* y un documento ideológico de primer orden para entender a las sociedades antiguas –en nuestro caso- de la Argentina Mediterránea. La condición, de acuerdo con nuestra perspectiva, de cumplir con estos criterios en su estudio: comprensión, distinción, definición, sistematización y criticidad.

El *estilo*, como herramienta de análisis, responde a tres preguntas: 1. ¿qué se ve?, 2. ¿cómo está organizado lo que se ve? y 3. ¿por qué se ve lo que se ve? (es decir, ¿qué causas han originado lo que se ve?). En este último caso, nuestros supuestos de investigación adjudican las mismas a estos órdenes de causalidad:

- \* Acumulación de actos de dibujo (pintura o grabado),
- \* Repetición ritual de una ideología,
- \* Relictos sucesivos y autónomos de arte o de ideología.

La organización de estos actos o de esta ideología puede ser alta o baja en la medida en que todos o buena parte de los dibujos estén combinados o conectados entre sí y baja si los dibujos son autónomos y variantes, separados en tiempo y espacio. De todas maneras no siempre se puede aplicar esta apreciación al heterogéneo conjunto de registros rupestres. El estilo será el instrumento que permitirá descubrir la coherencia de la ideología rupestre (o manifestada por los diseños rupestres) o, lo que para nosotros es lo mismo, el sistema de pensamiento y de acción que llevó a los seres humanos a pintar o grabar signos (herméticos, esotéricos, espectaculares) en las paredes o pisos de roca.

La formulación de estilos es un esfuerzo de interpretación realizado casi ininterrumpidamente por los estudiosos desde que Henri Breuil los formulara, en 1934, para el arte rupestre de Europa Occidental (Breuil, 1934 y 1952). En términos generales, se basa en la búsqueda de similitudes por contenido (es decir, eligiendo un cierto inventario de figuras o signos), por asociación de elementos particulares dentro de un inventario, por posición (del animal, de sus orejas, patas, etc.) y por técnicas usadas (Cf. Sieveking (1993: 27)<sup>4</sup>.

Los fundamentos estéticos o ideológicos debieran derivarse de los paneles pintados o grabados en sí mismos. Sin embargo, existe un cierto consenso sobre que la estética no es sino uno de sus efectos no buscados. Si son bellos será solamente porque nosotros admitimos en nuestra subjetividad, como observadores, esta cualidad. Pero no es demostrable la intención por lo bello por parte de sus autores. Lo mismo podríamos afirmarlo en relación con la emoción (el miedo, el vínculo con lo desconocido, el sentimiento primario de lograr comida para sobrevivir, la promesa ambigua de gobernar el cosmos a través de las ceremonias, etc.). La investigación arqueológica, si bien la invoca, no se compromete con el valor espiritual y trascendente de los signos. No penetra en el “alma primitiva” de la que hablaba Lucien Lévi-Bruhl más que para contornearla.

Asimismo, el arte rupestre implica que existió una *comunidad de comunicación* (una antigua y ancestral colectividad de gente, viva y muerta, para la cual esos signos tenían un preciso y especial significado). Si no fuera por los estudios de estilo, ella permanecería en la esfera conjetural.

---

<sup>4</sup> Esta autora señala que es frecuente el error de confundir *contenido* con *estilo* y que los *atributos estilísticos* son los que tienen similitudes con otros.

El arte rupestre sugiere la expresión ideológica. La ideología tiene una larga trayectoria como concepto y una gran discusión teórica por detrás. Las más sobresalientes son:

- la ideología es cosmovisión (cómo está organizado el Universo) o cosmogonía (cómo se originó el Universo), conciencia contemplativa,
- la ideología es sinónimo de simbolización, de proceso de construcción de significados,
- la ideología es un conjunto de significados elaborados (anónimamente o por un autor conocido) con el propósito de luchar contra otros significados y expresa la lucha política y material en cualquier sociedad entre grupos, sectores, clases o estamentos,
- la ideología es una máscara, una trama de símbolos que oculta la realidad (o lo que sería aquello que verdaderamente sucede),
- la ideología es parte de la cultura (y ésta está constituida por las prácticas y símbolos dependientes de la tradicionalidad),
- la ideología es *toda* la cultura (Barthés, 1982, Ricoeur, 1989; Therborn, 1987; Eagleton, 2003).

El arte rupestre es también *pensamiento*, si entendemos a éste como la capacidad para formular conceptos y una cierta forma desorganización de la subjetividad. Al respecto quedará en las sombras si ella actuó en estados de conciencia alterados (shamanismo y uso de plantas sagradas para obtenerlos). Pero no podemos evitar a ludir a esta posibilidad.

Decir qué es no equivale a explicar, especialmente en arqueología. Quizá cualquier intento de abordaje de las manifestaciones rupestres (y mucho más que los íconos de la decoración cerámica o textilera porque éstos se complementan con una funcionalidad existente, concreta) podría resumirse de esta manera:

\*¿cuál es la imaginación de lo *imaginario*?

\*¿qué *dice* el pensamiento rupestre?

\*¿es pertinente la empresa desde la arqueología, con sus métodos y con sus ventajas y límites?

## II

### Una región rupestre

En el centro – oeste de la Argentina existe una región singular formada por montañas antiguas cuya enorme extensión y dispar jurisdicción política es denominada *Sierras Pampeanas*. Tiene un común una característica: configuran un paisaje granítico típico, es decir, un ámbito de rocas cristalinas formadas por cuarzo, feldespato, micas y otros minerales con menor abundancia, cruzadas por filones y diques de cuarzo y con colores que van desde el gris puro al gris rosado. Ellas poseen formas redondeadas, con oquedades de variada profundidad; alojan helechos, musgos, hierbas olorosas y espinillos que florecen al llegar el verano. A veces se extienden amplias explanadas de roca desnuda con algunos cactus y pastos que crecen en el escaso sedimento de sus partes más cóncavas. No son montañas excesivamente altas y testimonian el basamento precámbrico de la América del Sur. En general es una tierra feraz hacia oriente donde se encuentran las pampas y seca hacia occidente, en dirección de los Andes.

Allí vivieron de manera autónoma los indígenas desde tiempos y con una identidad social que no nos es conocida suficientemente todavía hasta la invasión española. Este trabajo está destinado a sintetizar muchos años de investigación en uno de los “bordes” de ese espacio: la Sierra de Comechingones Sur, en la Provincia de Córdoba. El arte al que nos referimos se encuentra a relativamente pocos kilómetros de la ciudad de Río Cuarto.

La comarca tiene valles y montes relativamente bajos (ya que apenas alcanzan los 1800 metros sobre el nivel del mar), constituidos por granitos y esquistos, filones y canteras de cuarzo o marmolina y –sobre todo- secciones graníticas extensas y significativas, configurando un paisaje litológico derivado de las formas redondeadas de esa roca ígnea, grisácea y lábil a la acción del agua. La Sierra se despliega en sentido meridiano; los bloques se estrechan en dirección norte – sur. La cubren *isletas* de monte xerófilo y de pajonales densos allí donde la agricultura o la ganadería han sentado sus reales desde el siglo XVI. El *monte* es un bosque que ha sido climácico en el pasado y hoy está disminuido por la tala y por su sustitución por especies extranjeras. Numerosos arroyos y arroyitos bajan desde la altura pero son de régimen irregular; sus cauces se colman en primavera y verano y en el resto del año lucen secos, arenosos o limosos o con torrenteras relativamente extensas de rodados. Todo ese país fue habitado por los indígenas en distintos momentos de la historia: por todas partes hay sitios con materiales arqueológicos. Allí, la productividad del ambiente tiene correlato en la productividad humana

La dinámica demográfica debió estar relacionada con la habitabilidad de la Sierra. No se trató de un paisaje hostil sino, por lo contrario, pródigo; por lo menos, durante el Holoceno medio y tardío. En él, los sitios rupestres brindan una arqueología de imágenes. No parece haber existido obstáculos a la vida humana en estos parajes de valle y abras rellenos con material detrítico, salpicados de espinillos, romerales, árboles de porte y forraje natural para los guanacos que fueron pintados en las paredes de piedra de sus refugios naturales. La entrada de los españoles a la tierra montañosa de la Argentina mediterránea causó tal efecto sobre los indígenas que vivían en ella que los pintaron en su notable arte rupestre.

Es así como el arte rupestre, en Córdoba, muestra una iconografía fiel al género de vida y a la historia de sus parajes. Los hombres montados a caballo expresan el final, el repertorio tardío de esta producción de imágenes que debe haber durado muchos siglos y que se encuentra, hoy, dispersa en aleros y refugios de roca en estas montañas viejas, de perfil redondeado y cubiertas (hasta cierta altura) por un monte abigarrado de algarrobo, chañar y espinillo. Los valles suaves, originados en la orogenia profunda de sus bloques inclinados y aflorantes, albergan dibujos (pintados y grabados) realizados por grupos humanos que habitaron la región, mucho antes de la invasión española que acabamos de describir. Es posible que muchas hayan sido realizadas por los indios *Comechingones*, nombre que les dieran los españoles, pero otras pueden haber deberse a la creación de una ignota identidad etnohistórica para nosotros. Es probable que vinieran realizándose desde alrededor del comienzo de la era cristiana y que tuvieran influencias –en sus motivos y temas- de las sociedades que vivían en las áreas geográficas aledañas. La convención gráfica que estudiamos es, entonces, resultado de la originalidad rupestre de esta región así como de muchos elementos de variación que impusieron en ella el noroeste argentino y pampa-patagonia. En la región que estudiamos, la fecha de octubre de 1573 debe haber constituido el tiempo casi final de la manifestación rupestre. Se interrumpieron los temas tradicionales (los animales, la caza, los signos herméticos), se dibujaron en algunos lugares de la sierra hombres a caballo<sup>5</sup> y, finalmente, todo terminó<sup>6</sup>. Mucho más impreciso es intentar establecer sus comienzos.

---

<sup>5</sup> En la localidad de Cerro Colorado, en el extremo norte de la Provincia, verdaderas batallas entre indios y españoles.

Las características de un sitio rupestre dependen del paisaje de roca en el que fue seleccionado para ser pintado o grabado. Puede tratarse de aleros o abrigos (refugios de poca profundidad, cuya génesis debe ser atribuida a la acción del agua y del viento) o cavernas o grutas de origen geológico y geomorfológico mucho más complejo. Pueden yacer solitarios o formar parte de un conjunto solidario de sitios. Pueden estar ocultos o aparecer simplemente a la mano de una recorrida cuidadosa. Lo cierto es que el arte rupestre no fue hecho para ser *mirado* pero sus grados de accesibilidad son bastante variables. Si fue un arte secreto o esotérico no siempre este carácter obligó a realizarlo en lugares inaccesibles. Sin embargo sus imágenes suelen tener una relación, remota o próxima, con la luz exterior y con la penetración de la luz en la intimidad de la oquedad. Como los dibujos que ellos contienen son *significantes*, podemos considerarlos espacios semióticos: espacios en los que los indígenas dejaron signos con su ideología, su lenguaje gráfico y su cosmovisión.

Vemos así que su simple distribución en el espacio no basta para agotar su proceso de significación sino que –quizá a diferencia de los que ocurre con los yacimientos arqueológicos corrientes- ella solamente abre una de las dimensiones de su complejidad. Sin embargo, de las tres líneas de definición de sitio que hemos consignado antes, tomaremos la primera de ellas (la idea de que existe una materialidad arqueológica que se distribuye en forma discontinua en *toda* una región) y la aplicaremos para fundamentar nuestra proposición sobre el arte rupestre –investigado arqueológicamente- como una *formación arqueológica*.

Es así, entonces, que en un paisaje –en este caso el de Comechingones- no solamente encontraríamos sitios arqueológicos con sus depósitos sedimentarios y artefactuales sino, asimismo, un *régimen de imágenes* con su dispersión espacial tan elocuente como la de los primeros. Las síntesis espaciales permiten verificar cuánto se ha progresado en la ampliación documental y cuánto en la interpretación de los diseños rupestres. Ellas son mucho más que una sumatoria de yacimientos arqueológicos.

Los sitios de nuestra región exhiben dos tipos de geoformas: *aleros* (llamados también *abrigos* o *casas de piedra* entre los pobladores actuales) y *taffoni* (designados por los geólogos con esta expresión italiana) o *piedras bola* (nombre que usan los lugareños). Tienen orígenes diferentes. Los *taffoni* son específicos de los países con *paisajes graníticos*; los *aleros*, no. En este tipo de ambientes litológicos no suele haber cuevas.

Los *taffoni* son grandes “bochas” graníticas, geoformas muy típicas pero no excesivamente frecuentes, formadas por denudación hídrica en el seno de extensos batolitos. Su superficie externa es muy lisa o casi, sub-esférica, producida por un efecto característico de erosión en hojas de cebolla o *catafilar*. En su interior siempre existe una oquedad –también lisa y netamente cóncava- que a veces posee nichos o superficies cóncavas menores. En ese interior se aloja, casi inevitablemente, el arte. Es evidente que los *taffoni* han sido objeto de especial atención por reunir misterio de la forma y rareza en la montaña. Los geólogos suponen que estas geoformas existen en el interior de la formación batolítica, bajo sedimentos de edad posterior los cuales deben haber sido erosionados. Su ambiente interior es generalmente muy oscuro porque la apertura que sirve de entrada es muy baja (a veces sólo admite que se ingrese agachándose o en posición decúbito ventral). La cavidad interior suele estar desnuda de sedimentos y ella ha crecido –en el tiempo geológico- a expensas de su masa por meteorización y por erosión hídrica. De ésta última hay

---

<sup>6</sup> Seguramente no dejaron de producirse paneles rupestres de inmediato –porque una creencia no se esfuma así porque sí- pero desde esa fecha era una práctica condenada a desaparecer, por herejía o porque el sentido de ese mundo había cambiado.

evidencias por *chorreos* negros (ya que arrastran minerales propios de la descomposición de la roca). Helechos o hierbas suelen vivir a su amparo cuando se forma alguna pequeña capa de tierra llevada por el viento o desagregada de la descomposición de los feldespatos o plagioclasas que constituyen la trama mineral del granito. A su alrededor puede haber algunos árboles de porte, espinillos o pastizal. Suelen aparecer solitarios en el paisaje y son bien visibles como geoforma.

Los aleros, en cambio, son rocas cuyos bloques –por lo común- de formas paralelepípedas irregulares, sobrepuestos o partidos, delimitan espacios fuera de la intemperie (uno solo o varios). Su evolución como geoforma empezó en el *frente de erosión*, una “visera” que se encuentra a altura variable, de extensión y grosor también variable. Los aleros poseen diaclasas y fisuras, es decir, grietas producidas por las diferencias térmicas y por la erosión hídrica; algunas tienen mucha longitud y anchura volviéndose verdaderos ejes arquitectónicos de la geoforma y vectores de su evolución futura. El interior puede ser una cavidad grande o pequeña –brindando mucha o poca protección- que recibe, generalmente, bastante luz. Las paredes y techos, así demarcados, tienen planos que describen superficies poco cóncavos en los que aparecen los dibujos. También tienen bloques caídos, regolito suelto que proviene de la descomposición del techo y depósitos sedimentarios no demasiado potentes ya que no exceden el medio metro de profundidad, por debajo de los cuales se encuentra regolito y granito desnudo. Éste, a veces, se extiende por afuera del alero, especialmente cuando éste forma parte de un conjunto disperso sobre el batolito aflorante; otras, el terreno por fuera del refugio de roca, se desarrolla en talud siguiendo la topografía general o cayendo hacia un arroyo y en él crece el monte ocultando la entrada y- en no pocos casos- el alero mismo.

Tanto en los taffoni como en los aleros se puede identificar una *arqueología de suelo*, es decir, sus depósitos arqueológicos con distintos tipos de restos: artefactos líticos y cerámica en mayor proporción y restos óseos en pronunciado grado de fragmentación; extraordinariamente algún objeto de significación especial como las estatuillas modeladas en arcilla y cocidas o, asimismo, restos correspondientes a ocupaciones criollas<sup>7</sup> y modernas. En los sitios de piedra bola, esos depósitos se encuentran en su adyacencia inmediata, contenidos en una matriz de naturaleza húmica y, en casi todos los casos aflorando en superficie; en los aleros se encuentran tanto en su interior como en el terreno contiguo denotando el carácter de habitat –transitorio o permanente- que tuvieron e suelen incluir en bajo su abrigo o fuera de él morteros fijos, horadados en la piedra de cualquiera de sus bloques. Zorros o pumas suelen refugiarse en su interior; vacas y chivos tienen acceso fácil y no es raro que alguno quede atrapado en la parte más profunda por lo cual los pobladores (capataces de estancia, peones) colocan rocas, *pircados*, para obturar estas trampas inesperadas para su ganado añadiendo elementos a la arquitectura humana de ellos.

Cuando un alero o piedra bola guarda arte indígena también, entonces, se constata una *arqueología de pared*: de los pigmentos, de los diseños rupestres, de sus superposiciones, de los soportes en que fueron realizados, de los colores y formas de los planos elegidos, los *fantasmas de pintura*, los graffiti antiguos y modernos, las roturas vandálicas, y los líquenes y musgos que suele alojar, las fisuras y microfisuras, las líneas y superficies de chorreo, las marcas de humedad, los panales de avispas, el polvo repartido en su superficie, su posición en el espacio –horizontal, vertical, inclinada, las partes cubiertas por sedimentos, los bloques desprendidos, etc.

---

<sup>7</sup> Muchos aleros fueron usados como una suerte de vivienda *natural* en la Provincia de Córdoba porque la población rural pobre usaba los aleros como habitat permanente. Nosotros mismos hemos recibido testimonios sobre familias conocidas en la zona de Achiras cuyos bisabuelos y abuelos moraban en ellos y hemos observado su implementación como galpones y como depósitos.

El modelo analítico para una y otra no es el mismo ya que desarrolla algoritmos diferenciados. La arqueología de suelo procede a realizar registros estratigráficos, tipológicos, muestrales distribucionales de distinta extensión (calicatas en algunos casos o excavaciones amplias en otros). La arqueología de pared rupestre es –todavía- imprecisa en términos de técnicas de registro y de unificación sistematizada de las variables a observar; los informes y artículos publicados generalmente no la consigna porque no nos dicen casi nada acerca de su propia topografía (es decir, sobre sus accidentes en la roca, sobre el desarrollo de sus planos, sobre las superposiciones totales o parciales de dibujos, etc.), sobre las características de la roca que está dibujada, sobre sus transformaciones y sobre sus propiedades como soporte. A veces, las monografías se focalizan e informan sobre los paneles de arte completos o sólo comunican sus signos más elocuentes con fines comparativos.

Las dificultades inherentes a cada una de estas arqueologías y el tipo de información que fijan parecen bifurcar sus destinos. Muchos informes incluyen a ambas, otros las separan y, por fin, los más netamente rupestres sólo consignan la arqueología de los signos pintados y grabados. Los investigadores del arte tienen la convicción que la correlación entre una y otra debiera ser demostrada con algún grado de probabilidad; la conexión más segura es cuando se encuentran bloques pintados desprendidos y enterrados en los depósitos internos a los sitios rupestres o cuando se encuentran trozos de la materia prima que se usó para fabricar los pigmentos en la estratigrafía del sitio. No es frecuente que esto ocurra. Cuando esta correlación se verifica, estamos ante una interacción heurística entre arqueología de suelo y arqueología de pared que nos informa sobre el género de vida de las sociedades indígenas serranas tanto como sobre su ideología. Si ésta no tuvo lugar y no podemos garantizar esa correspondencia, la arqueología de pared adquiere autonomía, se lleva a cabo por sí misma aún cuando elecciones personales de los investigadores pueden conducir al mismo resultado haciendo del registro rupestre una *rupestrología* que hace mención a la arqueología de suelo solamente para adjudicar al arte una cronología y una adscripción cultural. Este trabajo toma este último camino, no porque desdeñe la información de los depósitos –que de todas maneras se describen- sino por la convicción de que el arte merece un tratamiento irreductible por su carácter de imaginario social y por sus valores ideológicos, rituales y estéticos.

Usamos el término *formación arqueológica* para connotar los depósitos arqueológicos de una cultura material que se distribuye en una geografía definida, que es proceso y, a la vez, resultado de una acción humana, social y natural, destacando el movimiento y la variación en la constitución de las propiedades específicas de los restos arqueológicos así como la posibilidad de ordenar los datos en un modelo n-dimensional de sitio arqueológico (Rocchetti, 2003). En la práctica de campo realizada en una región se suelen identificar una o más *formaciones* de este tipo: el concepto alude a tipos de asociación sistemática entre restos artefactuales y no artefactuales verificados en distintos sitios arqueológicos, a posición y relaciones estratigráficas y a parámetros de iniciación, duración y extinción de la misma. Está inspirado en las formaciones geológicas y en los bioestratos de la paleontología y lo consideramos útil para expresar el “espesor” concreto que ha dejado la vida humana en los estratos de la tierra. En el caso del arte rupestre, abarcado descriptivamente como formación arqueológica, esta síntesis está conformada por su arqueología de pared (a veces complementada con la de suelo), esto es, la arqueología de los signos, de los colores, de la roca, de los vectores de transformación.

Es que la investigación rupestre habrá de enfrentarse con un verdadero *desideratum*: su carácter doble: *relicto* material y material *significante*, situación que es inédita en la historia del arte y de la comunicación humana. El primero es tangible, el segundo intangible pero absolutamente interdependientes porque no sólo el primero es condición de requisito para el segundo (si

desaparece, definitivamente desaparece la actuación que estudiamos como *signo*) sino porque constituye también al segundo en el plano de la significación haciendo casi imposible discernir entre lo que es signo y lo que no lo es ya que, recordemos, el uso de determinado panel de roca, de un nicho en un techo, el acceso de luz y los efectos que ella provoca en términos de visibilidad ritual, el color del soporte y los colores de realización de los signos, su forma, todo confluye para volverse signo aún cuando su naturaleza objetiva –desde otra perspectiva- sea “no signica”.

En definitiva, poner el centro de los estudios en el arte por sí mismo, en el arte y en la base tangible de su carácter como formación arqueológica, en ambos a la vez o en la arqueología del arte junto a la arqueología de los depósitos de sitio, no deja de ser una elección –muchas veces enteramente personal y no siempre fundamentada- que podemos constatar en el campo disciplinario propio tanto como en el de las disciplinas que también lo toman como objeto de investigación (especialmente, la historia del arte, la filosofía y la estética). Las referencias a la arqueología artefactual y de residuos de las actividades económicas y domésticas de los grupos humanos que lo produjeron es habitual a veces con la misma intensidad que el análisis del arte, a veces subordinado a su registro; y lo inverso también ocurre y, como ya lo señaláramos más arriba, el estudio o la mención del arte ocurre como un complemento del trabajo sobre la arqueología de sitio. Examinar su configuración ideológica bajo la perspectiva territorial y asimismo como formación arqueológica sensu estricto es consecuencia de los itinerarios de la arqueología contemporánea, particularmente, aquella que destaca como fundamental la espacialidad y las n-transformaciones del registro. Desde nuestra forma de ver estas cuestiones, consideramos que la categoría de *estilo* podría expresar la síntesis del arte entre ideología y formación arqueológica, problemática que desarrollaremos en el capítulo correspondiente asumiendo que clasificar y sistematizar es ya *interpretar* (Rocchietti, 1984).

### **Las fuentes de información rupestre: los sitios rupestres<sup>8</sup>**

Sea por un impulso de juego, por un acto de comunicación o-lo más probable- por una necesidad de dominar mágicamente el mundo de los animales y de las cosas, pintaron o grabaron signos en las paredes o en los techos de roca. El caso más frecuente es aquél en el que diseñaron animales con características muy propias en el desarrollo de las imágenes, particularmente las del movimiento. En otros casos dibujaron un repertorio muy amplio de signos geométricos. Mientras que los conjuntos de animales reproducen detalles de anatomía y de conducta de las especies que les eran familiares, los conjuntos de poligonales son particularmente enigmáticos y las más de las veces aparecen juntas haciendo que evoquemos rituales propiciatorios de caza o de reproducción. Pero también, este arte exhibe figuras humanas con características de bosquejo sumario del cuerpo y, en pocos casos con vestidos y adornos. Las figuras humanas y de animales están pintadas generalmente en blanco, las figuras geométricas suelen mostrar los colores blanco, ocre y rojo. El inventario de sitios, con su geoforma de base, es el siguiente:

---

<sup>8</sup> Un sitio rupestre es un lugar en el que los indígenas (habitantes de la región antes de la llegada de los españoles) han dejado una expresión imaginativa de la realidad o de sus deseos de realidad así como testimonios de la invasión que cambió su historia. Podemos considerarlos espacios semióticos ya que los dibujos (pintados o grabados) poseen naturaleza *significante*.

Cerro Intihuasi – Alero 1	alero
Cerro Intihuasi – Alero 2	alero
Cerro Intihuasi – Alero 3	alero
Cerro Intihuasi – Alero 4	alero
Cerro Intihuasi – Alero 5	alero
Cerro Intihuasi – Alero Mayor	alero
Cerro Intihuasi – Alero de la Máscara	alero
Cerro Intihuasi – Alero de los ñandúes	alero
Cerro Intihuasi – Alero del Norte	alero
Cerro Intihuasi - Alero de la Explanada de la Coral	alero
Cerro Intihuasi - Aero 1 del Abra Chica	taffoni
Cerro Intihuasi – Alero 2 del Abra Chica	taffoni
Cerro Intihuasi – Alero del Oeste	alero
Bocha Gaumet	taffoni
La Barranquita – El Zaino 1	alero
La Barranquita - El Zaino 2	alero
La Barranquita – El Zaino 3	alero
La Barranquita – El Zaino 4	alero
India Muerta – Sierra Grande 1	alero
India Muerta – Sierra Grande 2	alero
India Muerta – Sierra Grande 3	Bloque irregular
Tapera Los Cocos	taffoni
El Toldo	alero
Los Nogales – Casa de Piedra 1	alero

Los Nogales – Casa de Piedra 2	alero
Achiras – Piedra del Águila 8	alero
Achiras – El Ojito	alero
Las Lajas - Chorro de Borja	bloque
El Pantanillo – Alero Irusta	alero
El Pantanillo – Bocha Irusta	taffoni
Arroyo La Cruz – La Cruz 1	alero
Cerro Suco - Suco	cueva

### La región rupestre

El paisaje serrano y los aleros con arte rupestre delimitan una región: la que surge de los intercambios entre el hombre y la naturaleza que lo rodea, en este caso ceremoniales, simbólicos y estéticos. Poco queda en la geografía actual del pasado antiguo: los campos han sido dedicados a agricultura y a la ganadería, el monte que se deslizaba desde las cuestas hasta el borde de la llanura cordobesa fue talado y rutas de asfalto la cruzan hacia el oeste y hacia el sur. Los sitios arqueológicos resguardan esas manifestaciones de las sociedades autóctonas y alojan a sus mundos, imaginarios y reales. Ese universo de comunicación, de imágenes y de roca es el que sintetizamos bajo el concepto de región rupestre. En ella uno o varios *estilos* expresan un universo gráfico y convencional.

La descripción del ambiente litológico dominado por la roca de granito nos ofrece las bases materiales para entender las pinturas y grabados rupestres de la Sierra de Comechingones. El fenómeno rupestre posee, simultáneamente, otras dimensiones: las que se desenvuelven a partir de la interacción entre litología, vegetación, aguas corrientes, movilidad del viento, visibilidad de las vecindades del sitio rupestre, juegos de luces y de sombras, sonidos y olores característicos. El paisaje rupestre debió ofrecer una conexión entre los aspectos no sígnicos del arte que es crucial para sintetizar las características semióticas y no semióticas, arqueológicas y no arqueológicas del sitio en tanto sistema unificado de elementos y de relaciones entre ellos, en el pasado y en el presente. Siendo el paisaje una construcción social, tanto de carácter material como de carácter imaginario, ofrece un dominio de investigación en términos escenográficos y semióticos. Por lo tanto, el “*monte*” como paisaje rupestre sintetiza el carácter del arte que encontramos en él. El estudio de esta dimensión de la síntesis rupestre exigiría efectuar un procesamiento de la información basado en cinco criterios, teniendo en cuenta que el concepto de paisaje no puede ser aprehendido sólo desde un concepto singular:

- a. circunscripción espacial del fenómeno rupestre,

- b. establecimiento de los agrupamientos de sitios (o en su defecto, su dispersión y aislamiento),
- c. exclusividad en el uso de medio-ambientes,
- d. conexiones en espacio y tiempo (similitud entre diseños y correlación cronológica) y, por último
- e. Inter.-visibilidad de los sitios.

### La cuestión temporal

El ordenamiento de los registros dentro de un panorama general de continuidad, constatable en la expresión espacial y en la carencia de diferencias apreciables que permitan un diagnóstico particularizado de diacronía, requiere una discusión sobre la variabilidad de sitios presentes en ese sector de la Provincia.

Sea que represente distribución funcional o serie diacrónica, en todo caso ilustra un *pattern* estabilizado en el cual podría establecerse casos de largo término (como podría serlo Casa de Piedra, un sitio al aire libre con un importante número de puntas de proyectil y artefactos molienda) y de corto término (como Piedra del Águila, un cerro con trece sitios – paraderos con gran cantidad de raspadores nucleiformes y material de talla, puntas de proyectil y preformas). Lo que resalta, en todos los casos, es la naturaleza aleatoria de las distribuciones internas de sitio, con pocas excepciones.

Dados los fechados<sup>9</sup> de que disponemos podría proponerse una secuencia del siguiente tipo para usar en la referencia temporal del arte rupestre (aunque no necesariamente su adscripción arqueológica la cual no es segura salvo en un solo caso):

780 AP	Casa Pintada (IW)	
1500 AP	Chañar de Tío (ChT)	
1700 AP	Abra Chica (INW)	El Ojito (?) Casa de Piedra (?) (por <i>set</i> de artefactos)
1940 AP	Piedra del Águila (PA8)	
2840 AP	El Zaino 2 - La Barranquita	

El *continuum* del proceso histórico regional en el ámbito indígena debe tener un significado más amplio que la adaptación eficiente puesto que las variantes ambientales durante el Holoceno tardío no parecen haber sido extremas. La arqueología de suelo de brindó estos fechados definen un rango de *duración*. Sabemos, ya lo hemos dicho, que debe haber terminado hacia 1573 o poco después.

### Los signos rupestres

Llegados a este punto, podemos presentar la hipótesis fundamental de esta tesis ya que consideramos que los conjuntos rupestres de la Sierra de Comechingones permiten advertir una organización visual que se basa en algunas pocas reglas de diseño. Reglas que sintetizan la coherencia sostenida, perdurable, de la organización de las imágenes rupestres:

- a. El tema general es la fauna, en movimiento<sup>10</sup>,

<sup>9</sup> Realizados en el Laboratorio de Radiocarbono y Tritio del Museo de Ciencias Naturales, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, Universidad Nacional de La Plata.

- b. su lógica que expresa la idea de captura de animales, transitando iconográficamente desde la representación completa de los animales hasta la huella de su pata,
- c. la imagen humana se dibujó siempre como si estuviera “flotando” en el espacio, pocas veces con partes sexuales, adornos o vestimenta,
- d. color derivado del blanco (con matices debido a su transformación por acción meteórica sobre el pigmento) y, en menor medida, el rojo, el amarillorrojo y el negro,
- e. elección de texturas (es decir, de roca de base), equi-granulares<sup>11</sup> en planos cóncavos o alabeados<sup>12</sup>.

Estimamos que es posible articular el arte rupestre con su mundo ambiental y social de manera sintética (aún cuando hubiera entre arte, ambiente y sociedad aspectos contradictorios) En principio, cada sitio rupestre posee la autonomía combinatoria de los signos básicos pero, al mismo tiempo, documenta variación y apartamiento de la “norma” de su código. La colección de sitios muestra siempre (con mayor o con menor intensidad):

- a. *similitudes fundamentales* entre sitios rupestres, las que ilustran, para nosotros, la duración del modelo icónico en el tiempo así como de las *corrientes estilísticas* (Gradin, 1999: 91) que sostuvieron en sus tradiciones, y
- b. *variación de “fondo”* entre ellos, verificándose ya sea, en los casos en que aparecen signos únicos, ya sea en los que se verifican modificaciones de combinación o en las clases y gamas de colores (Rocchetti, 1999).

Si la variación de fondo no afecta en forma drástica la coherencia de las similitudes fundamentales, entonces puede esperarse que las instituciones históricas que la sostuvieron (y su conciencia social productora) no deban haberse transformado. A la inversa, si ello ocurre, puede tratarse de su colapso, de su reemplazo o de la experimentación con formas, colores y temas nuevos.

## Conclusiones

El arte rupestre es una producción polidimensional y polisémica –allí donde se verificare- por lo cual cualquier esfuerzo por aprehenderla habrá de acudir a los conceptos que ofrecen las disciplinas sociales. Su naturaleza simbólica y ritual escapa a los determinismos y ofrece una alternativa metafísica en los sistemas simbólicos con los que opera el pensamiento humano.

## Bibliografía

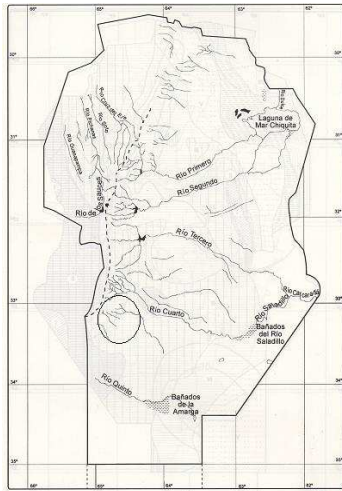
---

<sup>10</sup> Es decir, corriendo, desplazándose alineadas, atacando. Su coherencia es muy grande, si atendemos a su reiteración en casi todos los sitios enumerados.

<sup>11</sup> El granito feldespático de los batolitos de Comechingones suele ofrecer algunas superficies con cristales de cuarzo y feldespato pequeños y de tamaño regular. Van acompañados de micas blanca y negra que completan el brillo y la tonalidad gris-blancuzca de las paredes interiores de los aleros.

<sup>12</sup> El granito, al exfoliarse, deja oquedades convexas de fuerte curva; por eso, los planos en que dibujaron describen una especie de cuenco o un plano cóncavo-convexo, aprovechado para obtener más realismo de la figura.

- Barthés, Roland 1982 *La antigua retórica*. Ediciones Buenos Aires. Barcelona.
- Berenguer, José 1995 El arte rupestre de Taia dentro de los problemas de la arqueología atacameña. *Chungara*, 27, 1. Universidad de Tarapacá: 7 – 43.
- Breuil, Henri 1934 L'Évolution de l'art pariétal dans les cavernes et abris ornés de France. *Congrès Préhistorique de France*. XIe session. Périgueux : 102 – 118.
- Casamiquela, Rodolfo 1960 Sobre la significación mágica del arte rupestre nordpatagónico. *Cuadernos del Sur*. Instituto de Humanidades. Universidad Nacional del Sur. Bahía Blanca. 1 – 53.
- Castoriadis, C. 1992 *La institución originaria de la sociedad*. Tusquets. Buenos Aires.
- Clottes, Jean 1998 La pista del shamanismo. En *El Correo de la UNESCO. El Arte de los comienzos, pinturas y grabados rupestres*. Abril: 24 – 31.
- Consens, Mario 1986 *San Luis. El arte rupestre de sus sierras*. Dirección Provincial de Cultura. San Luis. Dos tomos.
- Eagleton, Terri 2003 La ideología y sus vicisitudes en el marxismo occidental. En S. Žižek (Compilador) *Ideología, un mapa de la cuestión*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.
- Loendorf, Lawrence, Linda A. Olson, Stuart Conner y J. Claire Dean 1998 *A Manual for Rock Art Documentation*. National Park Service and the Bureau of Reclamation Pinon Canyon Maneuver Site. S/D.
- Lorblanchet, Michel y Paul G. Bahn (editores) *Rock Art Studies: The Post-stylistic Era or where do we go from here?* Oxbow Monograph, The Short Run Press, Exeter.
- Lumbreras, Luis Guillermo 1981 *La Arqueología como ciencia social*. Peisa. Lima. Perú.
- Mountford, Charles P. *Pinturas australianas aborígenes*. Editorial Hermes y UNESCO. Buenos Aires – México.
- Ricoeur, Paul *Ideología y utopía*. 1989 Gedisa. Buenos Aires.
- Rocchietti, Ana María 1984 Órdenes de la clasificación arqueológica. *Revista de la Universidad Nacional de Río Cuarto*
- Rocchietti, Ana María 2000 Arte rupestre de la Sierra de Comechingones (Córdoba): síntesis regional. En María Mercedes Podestá y María Hoyos (editoras) *Arte en las Rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*. Sociedad Argentina de Antropología. Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Buenos Aires: 121 – 128.
- Sánchez Proaño, Mario 1991 Recursos, estrategias y técnicas en el relevamiento del arte rupestre. En Podestá, M. M., M.I. Hernández Llosas y S. Renard de Coquet *Arte rupestre en la Arqueología Contemporánea*. Salón Gráfico Integral. Buenos Aires: 66 – 67.
- Sánchez Proaño, Mario 2002 Documentación y tratamiento visual de los sitios con arte rupestre del oeste pampeano. En A. M. Aguerre y A. Tapia (compiladoras) *Entre médanos y caldenes de la pampa seca. Arqueología, Historia, Lengua y Topónimos*. Facultad de filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires: 78 – 82.
- Sievekink, Ann 1993 The use of stylistic analysis within the context of West European Upper Palaeolithic Art. En M. Lorblanchet y P. Bahn *Rock Art Studies: The Post-Stylistic Era or where do we go from here?* Oxbow Monograph 35. The Short Run Press. Exeter: 27 – 36.
- Tarble, 1991 Poderes y potencias, pintura y poder: estilos sagrados en el Orinoco Medio. *Antropológica* 75 – 76: 141 – 164. Caracas.
- Therborn, Goran 1987 *La ideología del poder y el poder de la ideología*. Siglo XXI. México.
- Wainwright, Ian N.M. 1985 Rock Art conservation research in Canada. *Bolletino del Centro Comuno di Studi Preistorici*, 22: 15 – 46.



Arte del Cerro Intihuasi – Casa Pintada



Arte del Alero Irusta



Arte del Alero El Ojito