



No tengo absolutamente nada disponible, pero digame el día de máximo alcance, y se lo proporcionaré. Vuelva a en vista:

1. Excavación arqueológica al gran Chirón.
2. Monumentos pétreos de México con la sujeción de los Estados Unidos.

Amos varados.

El resumen de Vellard puede hacerlo Ud. mismo.

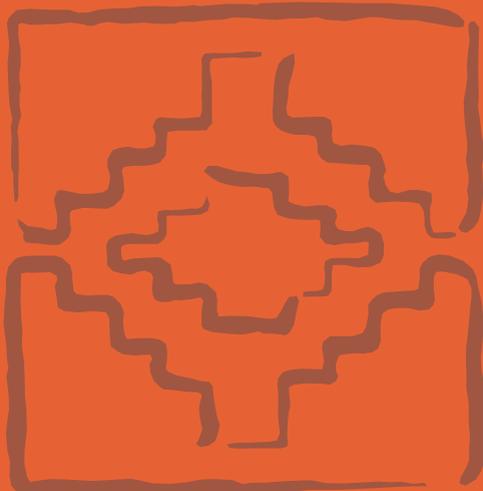
Le envío Couart las adiciones? Hágame un resumen?

Le felicitó y felicítome por el asunto de la Revista. Que que ya no le aceda ningún perjuicio.

Como andará su apuro al Lucario? Saludos, también de mi mujer

Se Agüero

J. Mellor



Arqueología

Historia

Antropología Social

Directora-propietaria

Dra. María Teresa Boschín
Centro Nacional Patagónico (CENPAT-CONICET)

Comité Editorial

Lic. Gloria I. Arrigoni
Museo Regional Rada Tilly (Chubut)
Dra. Mabel M. Fernández
CIAFIC (CONICET), UNLPam y UNLu
Dra. Claudia Salomón Tarquini
IESH (UNLPam), CONICET
Dra. Alicia Villafañe
*Facultad de Ciencias Sociales,
Universidad Nacional del Centro de la
Provincia de Buenos Aires*

Secretaría de Redacción

Analía Andrade
Centro Nacional Patagónico (CENPAT-CONICET)
José A. Cordero
Université de Rennes 1, Francia
Romina Llanos
Centro Nacional Patagónico (CENPAT-CONICET)

Consultores Externos

Pablo Arias
Universidad de Cantabria, España
Joan Antón Barceló
*Universidad Autónoma de Barcelona,
España*
Luis Felipe Bate
*Escuela Nacional de Antropología e
Historia, México*
María Soledad Corchón Rodríguez
Universidad de Salamanca, España
Ferdinando Fava
Università de Padova, Italia
Víctor Gayol
El Colegio de Michoacán, México
Ramiro Javier March
Université de Rennes 1, Francia

Stuart B. Schwartz
Yale University, Estados Unidos
Oleg Stanek
*UQAR, Université de Québec à Rimouski,
Canadá*

Evaluadores

Dra. Catalina Buliubasich
*Escuela de Antropología, Facultad de
Humanidades, Universidad Nacional de
Salta*
Prof. Graciela Dragoski
*Centro Cultural Francisco Paco Urondo,
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires*
Mg. María de los Ángeles Lanzillotta
*Instituto de Estudios Socio Históricas,
Facultad de Ciencias Humanas,
Universidad Nacional de La Pampa*
Dra. Gabriela Massafiero
Centro Nacional Patagónico (CENPAT-CONICET)
Dra. Manuela Pérez Rodríguez
Universidad Autónoma de Barcelona
Dr. Juan Carlos Radovich
*Instituto Nacional de Antropología y
Pensamiento Latinoamericano,
CONICET*
Dr. José Ramos Muñoz
Universidad de Cádiz
Lic. Héctor Eduardo Rodríguez,
*Facultad de Humanidades, Universidad
Nacional de Salta*
Dra. Vivian Scheinsohn
*Instituto Nacional de Antropología y
Pensamiento Latinoamericano,
CONICET*
Dr. Julio Esteban Vezub
Centro Nacional Patagónico (CENPAT-CONICET)
Prof. Marcelo Víttores
*Centro de Investigaciones en
Antropología Filosófica y Cultural
(CIAFIC-CONICET)*

Atek Na está incluida en los siguientes catálogos y bibliotecas on line:

Latindex Directorio Folio 13524
Worldcat
Library of Kennesaw State University

Logo de Atek Na: motivo geométrico complejo policromo, Cueva Leleque I, Área Pilcaniyeu, Río Negro.

Tapa: Reproducción parcial de la carta enviada por José Imbelloni a Radamés Altieri el 26 de mayo de 1941. Foto: Juan Pablo Nuñez Regueiro.

Diseño: Odlanyer Hernández de Lara

Volumen 3 | ISSN: 1668-1479
Registro Propiedad Intelectual:
Nº 5142984
Periodicidad: anual

Esta publicación ha contado con el apoyo financiero del PICT-ANPCyT 0776/2011 y del PIP-CONICET 1605/2009

Las opiniones expresadas en las notas, informaciones y artículos, son de exclusiva responsabilidad de sus respectivos autores. Reservados todos los derechos de reproducción total o parcial del contenido de esta revista. Se prohíbe la reproducción en cualquier formato o soporte de los trabajos sin autorización escrita otorgada por la directora.

Unidad de Investigación Arqueología y Antropología (CENPAT). Centro Nacional Patagónico-CONICET

Bvd. Brown 2915
U9120ACD- Puerto Madryn
Argentina.

Teléfonos (+54) 280 4451024 /
4451375 / 4451301. Int. 233

Fax (+54) 280 4451543

atekna@cenpat.edu.ar
www.atekna.com.ar

ÍNDICE

NOTA EDITORIAL Dirección y Comité Editorial	7
ARQUEOLOGÍA	
GANCHOS DE HUESO EN EL SITIO CUEVA DEL NEGRO: EVIDENCIAS DE PROPULSORES EN LA COSTA NORTE DE SANTA CRUZ (PATAGONIA, ARGENTINA) J. Marcelo Beretta, Miguel A. Zubimendi, Alicia S. Castro y Pablo Ambrústolo	9
FORMALIZACIÓN Y DINÁMICA SOCIAL: LA SIMULACIÓN COMPUTACIONAL EN ARQUEOLOGÍA María Florencia del Castillo, Joan A. Barceló y Laura Mameli	35
PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO DE LA CUENCA DEL RÍO LIMAY. AGENTES Y PROCESOS QUE LO DESTRUYEN Mariano Ramos	75
ARTE ARQUEOLÓGICO. APROXIMACIÓN ESTÉTICA Ana María Rocchietti	111
HISTORIA	
SUJETOS Y ESPACIOS MARGINALES EN LA NARRATIVA DE ASENCIO ABEIJÓN (CHUBUT 1900-1930) Matías Rodrigo Chávez	147
EL “OPERATIVO MITRE”: DESARROLLISMO Y PUEBLOS INDÍGENAS EN LA PROVINCIA DE LA PAMPA DURANTE LA DICTADURA DE ONGANÍA Ignacio Roca y Anabela Abbona	167
LA RE-EDICIÓN DE LA OBRA DE FLORIÁN BAUCKE O PAUCKE S.J. LO QUE CUENTAN LOS DOCUMENTOS Marta Tartusi de Núñez Regueiro	207

IMPACTOS SOCIOAMBIENTALES DEL FRACKING. OPACIDAD, POLÍTICA AMBIENTAL Y EXPLOTACIÓN DE HIDROCARBUROS NO CONVENCIONALES Marcelo Sarlingo	237
COMENTARIO A: “IMPACTOS SOCIOAMBIENTALES DEL FRACKING. OPACIDAD, POLÍTICA AMBIENTAL Y EXPLOTACIÓN DE HIDROCARBUROS NO CONVENCIONALES” de Marcelo Sarlingo Lilian Bonnat	270
RÉPLICA DEL AUTOR AL COMENTARIO DE LA GEÓLOGA LILIAN BONNAT Marcelo Sarlingo	274
RESEÑAS	
PAVEL, CĂTĂLIN. 2010. <i>DESCRIBING AND INTERPRETING THE PAST - EUROPEAN AND AMERICAN APPROACHES TO THE WRITTEN RECORD OF THE EXCAVATION</i>. EDITORA UNIVERSITARIA DE BUCAREST. BUCAREST. 261 PP. Eduardo Crivelli Montero	277
NORMAS EDITORIALES	283



ARTE ARQUEOLÓGICO. APROXIMACIÓN ESTÉTICA

La Naturaleza es demoníaca, no divina.
Sigmund Freud

*"[...] Nunca podrá eliminarse del todo un cierto
residuo mágico en el arte, pero sin este mínimo
residuo de su naturaleza original, el arte deja de
ser arte."
Ernst Fischer (1975)*

* Universidad Nacional de Río Cuarto. anaau2002@yahoo.com.ar

Resumen

Este ensayo propone un análisis del arte rupestre como arte arqueológico, es decir como un régimen estético documentado por la arqueología pero no sometido enteramente a sus conceptos. Delimitar una estética arqueológica es una finalidad que se desliza entre la incommensurabilidad de las obras y los indeseables juicios de valor. Si los *contenidos* preceden a la *forma*, si tienen preeminencia sobre ella y si sus fundamentos proceden de un magma de deseos activos en el sueño o en la vigilia, se podría sostener que la fuente del arte rupestre es un fondo imaginal genealógico, sexual y fantasmático cuyo sentido último es inevitablemente irreal.

Palabras clave: estética del arte rupestre, imaginario e inconsciente onírico y sexual, significación rupestre.

Abstract

This paper proposes an analysis of the rock art as archaeological art; that is an aesthetic regime documented by archeology but not entirely subject to it. Delineate an archaeological aesthetics is an object that slides between the incommensurability of the works and the undesirable judgments. If the art's contents take precedence over its "form" and if their foundations have come from a magma of active desires in sleep or in watching, one could argue that the source of rock art is a genealogic, imaginal and ghostly background whose final sense is inevitably unreal.

Key words: aesthetics of the cave art, oneiric and sexual Imaginary, Rock art significance.

1. Introducción

Cuando se han registrado una multitud de sitios rupestres, se los ha comparado, se han estudiado sus signos, la manera en que están combinados, su frecuencia y características de contorno, se llega a la instancia en que es necesario “decir algo más”, atravesando la frontera que lleva al significado. La desesperante sensación de impotencia que irrumpe después de muchas fotografías, reproducciones y observaciones no impide apreciar la singularidad de cada sitio rupestre. Este ensayo se interna en una conceptualización que no por transitada carece de finalidad. Sabemos que el arte rupestre forma parte de un acervo de cultura, de episteme, de ideología y de religión¹ producido por sociedades antiguas prácticamente devoradas por la historia, relegadas a la descripción de aquello que imaginaron y a la contabilidad de figuras y huellas que dejaron en las rocas. Explorará la cuestión estética, generalmente rechazada por improbable y por sujeta a juicios de valor unilaterales o etnocéntricos. No se puede negar tanto el carácter lógico como ilógico del arte rupestre: su lógica práctica y su ilógica, también práctica, exhiben una libertad de variación muy alta a despecho de la búsqueda de estilos. No se trata de ignorar la sustantividad estilística, es decir, aquella que se vincula con la forma o la técnica, ni tampoco de dejar de constatar las similitudes de contenido en una multitud de casos regionales o universales sino de enfocar una manifestación más profunda e inasible. La estética del arte rupestre comprende la cuestión de lo *real*, de sus límites, incluso de su “horror”.² Las figuras rupestres parecen dotadas de cierta correlación ingenua con seres del mundo (humanos, animales, geometría de líneas o de puntos, etc.); sin embargo, es probable que encierren una semiosis más perturbadora que la que ofrece, sin más, el contorno de *lo que se ve*.

¹ *Religión* en el sentido de *religare* o unión por la creencia.

² “Horror” en sentido psicoanalítico, promovido por el rechazo a los contenidos profundos del inconsciente humano (Balmés 2008).

Nuestro análisis reflexiona sobre las imágenes que hemos recogido en la Sierra de Comechingones, en el sur de la Provincia de Córdoba. Intenta presentar una síntesis de conceptos destinados a conducir el esfuerzo por “mirar” con la convicción de que agregar inventarios de figuras, contabilizarlas o medirlas no resuelve su desafío fundamental: *qué dicen*.

2. Un arte rupestre: Sierra de Comechingones

En el borde oriental de la Sierra de Comechingones, de cara a la pampa, en la Provincia de Córdoba, existen numerosos valles que contienen torrentes recogidos por el río Cuarto y una serie de arroyos de rumbo disperso controlados por la estructura geológica de estas montañas. Se trata de una región de serranías viejas reactivadas y denudadas, con perfiles redondeados y numerosos cursos de agua de trayectos relativamente cortos. La cuenca superior del río Cuarto se denomina río Piedras Blancas, colector de una red radial de arroyos que se desplaza en un ambiente litológico metamórfico -*Monte Guazú*- mientras que los arroyos que dan al pueblo de Achiras su aspecto encantador se pierden en la llanura en dirección a la depresión que lleva el nombre de La Amarga abandonando un extenso batolito granítico (Otamendi *et al.* 1998, 2000, 2002) (Figura 1).

Estas tierras se encuentran a 70 kilómetros al oeste de la ciudad de Río Cuarto, en el Departamento del mismo nombre y se integran al borde oriental de la Diagonal Árida de Sudamérica. En ese marco natural existe un paisaje de petroglifos y de pictografías; sus temas y técnicas de ejecución se vinculan a los de las sociedades indígenas del Noroeste argentino.

La base de roca se complementa con un bosque residual de Algarrobos (*Ceratonia siliqua*), talas (*Celtis spinosa*), chañares (*Geoffroea decorticans*) y espinillos (*Acacia caven*), etc., definido como Espinal (Kraus *et al.* 1999) que adorna las riberas de las aguas rumorosas en parajes del ambiente metamórfico o rodea los afloramientos de granito enmarcando su silencio y sus superficies aterciopeladas. En muchos parajes ya ha sido reemplazado por la soja o por especies extranjeras que han colonizado los campos talados, como las acacias negras (*Acacia melanoxylon*),

los siempreverdes (*Quercus Virginiana*) y las zarzamoras (*Rubus ulmifolius*).

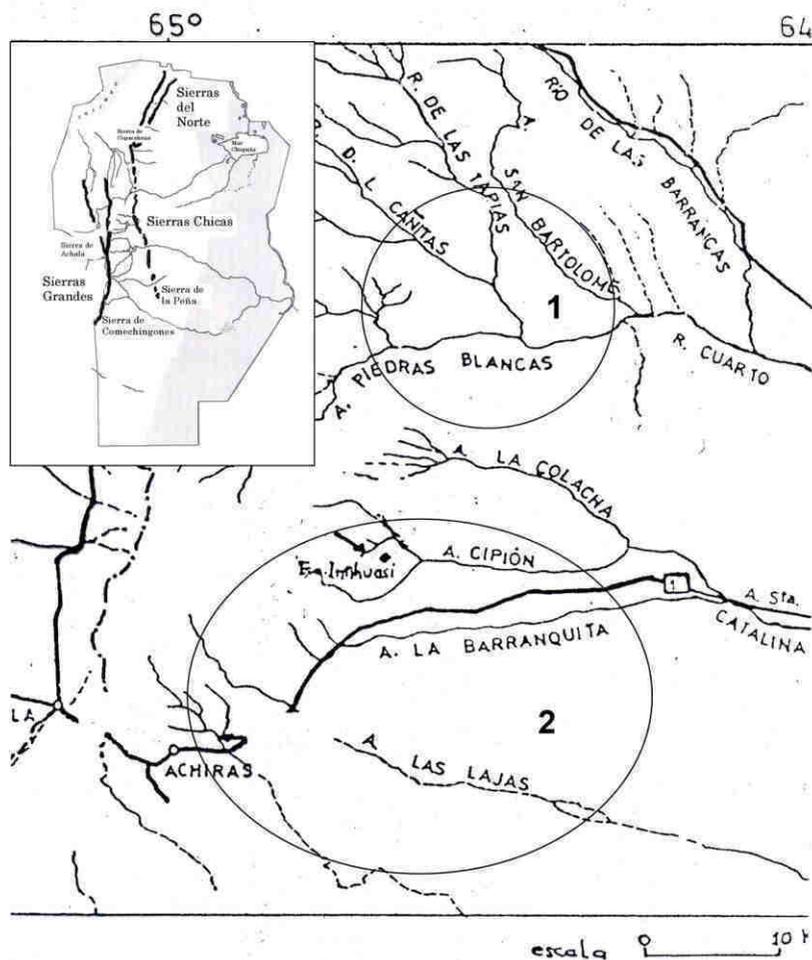


Figura 1. Región rupestre estudiada. 1. Sección Monte Guazú (petroglifos), 2. Sección batolítica (pictografías)

Las imágenes que ilustran nuestra argumentación provienen de un arte arqueológico realizado en grandes bloques de roca metamórfica, casi siempre a pocos metros de pequeñas cascadas (ambiente litológico Monte Guazú), en dos cerros ubicados en un

entorno de llanura sedimentaria (Cerro Negro y Cerro Suco) y en el batolito Intihuasi que se extiende entre los arroyos Cipión y El Pantanillo con sus aleros y tafones.

Todavía hoy, este arte sugiere sensualidad y creatividad espontánea, especialmente en sus síntesis escena-escenografía y textura (Rocchietti 1993). Su origen ceremonial y, por lo tanto, su carácter tanto lógico como ilógico, no pragmático y no funcional, testimonia una elección preñada de misterio y sacralidad.³

Indagar la dimensión estética conlleva juicios de valoración, la detección de efectos visuales que no consisten solamente en los dibujos mismos sino en las características del espacio en que están emplazados. Dibujos, escenografías y texturas de piedra constituyen una “soldadura” estética, no necesariamente “bella”. La estética comprende el análisis del arte -incluido el arte rupestre- y no incluye solamente su belleza porque admite otros aspectos de su materialidad, contenido y detalle. El arte moderno, el psicoanálisis y el estructuralismo permitieron ampliar el espectro del juicio estético y analizar otro tipo de pulsiones e intenciones en las obras de todo tiempo y latitud, particularmente la vida de sus signos y sus fuentes ocultas.

Un estudio estético del arte rupestre promueve la necesidad de asociarle cuestiones tales como cultura, ideología, sexualidad, religión, chamanismo, fantasía, imaginario, etc. El arte de una sociedad es bastante más que la imaginación individual: las obsesiones, los deseos, la intencionalidad y la adecuación o la violación a la norma son aspectos de origen social. La fundamentación durkheimiana de las representaciones sociales todavía tiene vigencia y vitalidad en esta disciplina. Se puede afirmar otro tanto de la freudiana: en el sueño o en la exaltación emocional se pierde la guía voluntaria del curso de las imágenes psíquicas. Siendo el arte rupestre una imaginación anclada en el significativo -por cuanto, en verdad, desconocemos su significado con cabal certeza-, probablemente, consistiendo enteramente en él, esa pérdida le

³ Este esfuerzo fue inspirado por el Simposio Estética y Arte Rupestre, en el Congreso Internacional “Arqueología y Arte Rupestre” (SIARB, IFRAO, La Paz, Bolivia, 25 al 29 de junio del 2012), conducido por Thomas Heyd, John Clegg y Cris Chippindale.

sería constitutiva y crucial para cualquier investigación teórica o analítica que lo tomara como objeto. Su vacío de significación, su potencial sígnico nunca podría ir más allá de esa ausencia de significado y ella, para la estética, es crucial ya que la primacía sensual del significante podría conducir a concluir que la existencia fenoménica del arte está totalmente subordinada a él.⁴

Las obras investigadas por nosotros pudieron ser realizadas en un tiempo comprendido entre 2.800 a 300 AP, de acuerdo con los fechados que hemos obtenido en depósitos arqueológicos datados por radiocarbono. Las sociedades indígenas lo produjeron, en todos los casos que conocemos, antes de la invasión española en la región.

Esos depósitos -en los mismos sitios rupestres o en sus alrededores- contienen un ceramolítico de manufactura constante y tipología monótona, a pesar de las diferencias cronológicas, con énfasis en la caza (por el predominio de puntas de proyectil en cuarzo y en ópalo), bolas de boleadora, raspadores nucleiformes (en cuarzo) y pequeños raspadores con trabajo delicado sobre ópalo; todo acompañado por una cerámica que a veces tiene decoración y otras no, con forma de cuencos y de baja dureza (Austral y Rocchietti 1994, 2002). Esta información se refiere a los contextos asociados o vecinos al arte, no a su carácter estético.

Las estratigrafías plantean una paradoja: parecen muy consistentes entre sí en términos de un género de vida adaptado al "monte" pero aún escasean las pruebas de transformación social desde los cazadores hacia las economías agrarias. Es posible que el bosque -proveedor de harinas- haya constituido un obstáculo, por su densidad, para el desarrollo de campos de cultivo extensos.

La ideología, independientemente de una adscripción agraria para la sociedad en cuyo seno el oficiante manipuló los signos, estuvo centrada en la caza o en los animales y en versiones de humanos como cazadores o como personajes relacionados con ellos. Podríamos considerar que este arte arqueológico ofrece un

⁴ Podríamos evocar, en este problema, el método *indiciario* de Carlo Ginzburg, el cual apunta al estudio de los detalles secundarios, en los cuales el artista se relaja y se escapan los contenidos inconscientes (Guinzburg 1999).

nexo con la Naturaleza -el cosmos físico y biológico de sus autores- de tres maneras complementarias: imaginaria (muchos dibujos pintados evocan a especies animales en sus conductas típicas y otros grabados a la huella del felino), espacial (cada sitio está inserto en el paisaje y los dibujos convirtieron en humanas a las rocas (bloques, aleros, piedras bola) solamente habitadas por pájaros, zorros, pumas, víboras, lagartijas, avispa, hormigas y hierbas y situacional en la combinación de luz, agua, sonido, turbulencias del aire con los vivientes de las vecindades.

3. Las obras rupestres

Las obras rupestres, dispersas en inesperados o previsibles sitios tienen, ante el observador, dos contenidos imbricados: su materialidad de pigmento (pintura) o de trabajo en la roca (horadado, pulido, rayado, surcado, etc.). No obstante, en la región estudiada, se distinguen dos claras secciones de índole contrastante en ambientes litológicos y en obras rupestres. En la cuenca del río Piedra Blanca existen solamente petroglifos, en gran cantidad, a lo largo de los cursos, inmediatos a los saltos de agua mientras que en los arroyos que cruzan el batolito Intihuasi con rumbo a la llanura pampeana (errantes) se verifica la presencia de pictografías (en alto número y dispersas en aleros y taffoni) y algunos cupuliformes en los sitios con pinturas o dispersos en los planchones de granito⁵. A muchos morteros y morterales solamente se les puede asignar un destino ritual. Uno y otro tipo de manifestación rupestre guarda alta coherencia estilística.

Los petroglifos fueron realizados sobre roca gneiss o en moles esquistosas con persistente representación de cupuliformes, los cuales frecuentemente describen una pata de felino. Solamente en un caso -una cueva en el Cerro Suco- los signos se trazaron sobre una ortocuarcita rosada. Las pictografías despliegan figuras de cazadores (desnudos o vestidos) o de animales (camélidos, víboras, felinos, ñandúes) (Rocchetti 2009, 2010, 2012) (Figuras 2 a 9).

⁵ No están ligados al agua aunque las lluvias de primavera y verano llenan de agua cupuliformes y morteros.



Figura 2 (izquierda). Cerro Suco. Petroglifo. Friso de siete metros de extensión por dos metros de ancho, en una cueva de ortocuarcita. Los cupuliformes ocupan toda la pared. Figura 3 (derecha). Cerro Suco. Petroglifo. Frente al friso anterior, al final de la pared, huellas de felinos



Figura 4. Cerro Negro. Petroglifo. Extensa roca enterrada con dos grandes morteros desde los cuales salen cupuliformes formando dos constelaciones de puntos



Figura 5. Río Piedras Blancas. Petroglifo. Huella de felino en una roca voluminosa, a orillas del río Piedra Blanca en un paraje de cascada e intenso brillo tanto del agua como de la arena con mucha sílice

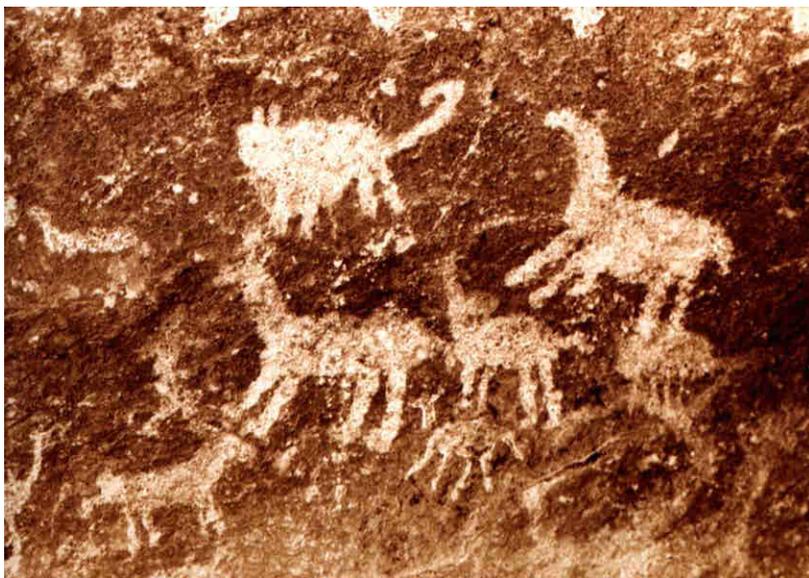


Figura 6. Cerro Intihuasi. Casa Pintada. Detalle. Pictografía. Parte de un extenso friso con escena de caza. El felino se encuentra entre camélidos y un humano cazador (dibujado en forma menos nítida y de menor tamaño). Se trata de una pintura blanca

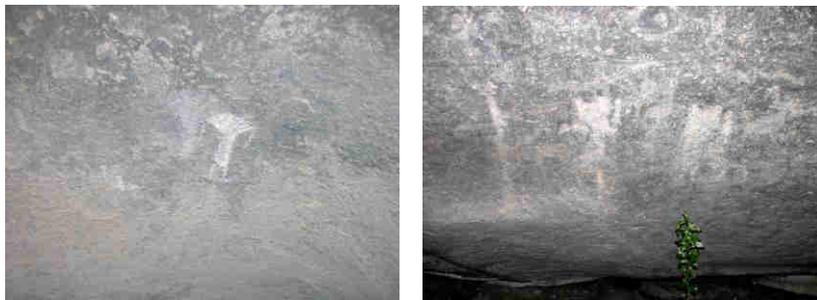


Figura 7 y 8. Cerro Intihuasi. Alero 1 y 2 del Abra Chica. Pictografías. Izquierda: dos humanos con trajes rígidos que les cubren la cabeza y el cuerpo. El que está por detrás parece el fantasma del que está en primer plano. Fueron realizados con pintura blanca. Derecha: Dos humanos – felinos con un bastón o garrote en la mano izquierda se encuentran rodeados de animales y dos felinos desgarran a un camélido. Esta parte del relato no se advierte en la fotografía por el nivel en que el pigmento fue absorbido en la roca. La pintura -blanca- fue realizada en un tafón de granito



Figura 9. Cascada del Cipión. Pictografía. En esta obra tres humanos con tocados, rostro y sexos marcados miran de frente en el plano de una exfoliación de granito perteneciente a un gran tafón. Otro humano desnudo fue dibujado por encima de ellos y un animal sobre el lado derecho de los emplumados

Este arte -como el que se verifica en todas partes del planeta- puede ser caracterizado descriptivamente mediante la identificación de sus signos o motivos o puede constituirse en la calidad de una experiencia estética -no comunicativa- de su sustrato intencional y volitivo. Entonces, la descripción es excedida por los sentidos, tanto del observador actual como los de quien diseñó y, probablemente, por el secreto de la fórmula del efecto que pretendió conseguir: una mezcla de exaltación de lo dibujado y de potencia prodigiosa.

4. Tesis estética

El arte rupestre no es solamente un dispositivo de “habilidad”, apreciación bajo la cual generalmente se estudian estas manifestaciones, sino que se puede encontrar en él sensibilidad, sensorialidad y versatilidad. La ceremonia que lo desarrolló captó una *otra naturaleza* en las cosas o en los seres del mundo, por ejemplo, en las rocas que contienen los dibujos, en las sombras que se vuelcan sobre ella, en la brisa que mueve las hojas de la vegetación, en los olores y sonidos de que se nutre el ambiente. Todos ellos se convirtieron en signos y es de suponer que fueron tratados emocional, lúdica y conceptualmente como tales.

Roger Garaudy (1986), con una perspectiva marxista, estimaba que el arte es la prolongación del trabajo, una de las formas de humanización de la Naturaleza o, quizá mejor, la construcción de una *Naturaleza específicamente humana*: todo arte reconstruye el mundo según un plano originariamente humano. En este orden de ideas, se puede juzgar al arte rupestre de acuerdo con una tesis estética, con un análisis y una reflexión que contribuya a la teoría del arte, incluido este arte. Para ello es necesario suponer una imaginación cultural que desplegara sus procesos emocionales, ideológicos y religiosos en las rocas, con espontaneidad o bajo la rigidez del rito y que los reflejó en él, a partir de su propio magma sensorial, lúdico y mágico al cual fue subordinada su estética. Grieden (1987), por la misma época, refiriéndose al arte precolombino americano, sostenía que los bancos de memoria que suministran el material para la construcción de un “modelo de realidad” -lo que nosotros, hombres de esta época,

llamamos simplemente “realidad”- son acumulación de experiencia, de aprendizajes culturales y de convencionalismo social. El arte rupestre -no hay por qué pensar lo contrario- comparte ese reservorio de *realidad modélica* que contiene en latencia una forma variante de fantasía y un fondo dinámico de imaginación a partir del cual construye su expresión estética. Ese juego impulsivo tiene lugar en la combinación de escena (dibujo), escenografía (espacio circundante) y textura (roca) que se verifica en cada obra (Rocchetti 2012).

¿Cómo diferenciar arte de ideología? ¿Cuál es la relación entre arte y cultura? La cultura participa de la ideología en la medida en que sus representaciones nunca son el reflejo fiel del cosmos social y natural. Si asumimos que la ideología “invierte” las verdaderas condiciones en las que se produce la causalidad social, no necesariamente habría que dar por sentado que sociedades relativamente igualitarias no acudieran a ella para ofrecer un universo de significación a los acontecimientos ordinarios y extraordinarios. Se podría sostener, asimismo, que toda cultura es ideología; pero sin llegar a ese extremo, se puede admitir que las representaciones tradicionales, acumuladas y elaboradas históricamente por una sociedad poseen una naturaleza menos sospechada de distorsión intencional. En relación con la cultura, el arte es su manifestación -parcial o completa- en contenido y forma, dado que quizá manifieste la moral histórica del colectivo inspirador. El vínculo que se establece entre arte e ideología es más complejo porque implicaría un uso simbólico del poder político (en este caso del oficiante respecto al cosmos en sentido estricto o a su metáfora social). Según Eagleton (2013) el arte posee una relación particular con la ideología pero no se reduce a ella. La ideología define el modo imaginario que los hombres desarrollan frente al mundo real siempre que con él procuren manejar las relaciones humanas. El arte se encuentra en ese interior pero puede distanciarse de él; por consiguiente, no contiene ni su verdad -o su *no* verdad- ni es su mero reflejo.

El arte rupestre no se puede reducir a la roca pero tampoco a los signos. La contabilidad de sus motivos y las tablas de signos, rupestremas o mitemas no aportan ni la experiencia ni la experi-

mentación rupestre. Como todo arte, ha tenido una radicalidad expresiva e ideológica aun cuando su simbólica cultural consista en un imaginario con efectividad ideológica, aceptando que él siempre enmascara la realidad psíquica del oficiante y la de la comunidad a la que perteneció. No es posible escindir estética y política de la imagen, sus reglas de producción y los resultados cósmicos o mundanos que habrían de provocar tanto en sociedades igualitarias como en las que no, en la medida en que el mismo oficiante pudo hacer cosas o inducir acontecimientos que estarían vedados a los hombres comunes. Tampoco basta estimar como falsas, ingenuas o manipuladoras las acciones rituales que han implicado creer en un mundo animado por espíritus, en el que las rocas son “seres dormidos” que podrían despertar o que los lugares físicos posean una metafísica divina o demoníaca (temas que continúan vivos en la narrativa popular sudamericana). La cuestión estética roza, de este modo, la percepción de los detalles del entorno (el actual, el remoto) con una intención excéntrica a los conceptos que expresen finalismo, función o utilitarismo. Ella se compromete, más bien, con el misterio, la sexualidad y las transformaciones de los seres en lo que podríamos denominar “excedencia de los signos”, su efecto más allá de lo que ellos contienen en la piedra.

El contenido de la ilusión cultural e ideológica del arte rupestre, probablemente, precede a sus signos o figuraciones. Al constituirse -se puede presumir- en el seno de los rituales de ejecución, generó un campo práctico, esto es, una experiencia sensorial y conceptual que se concretó en los paneles que se despliegan ante el observador. Es precisamente tal producto al que acceden los arqueólogos en sus estudios analíticos aunque probablemente no a la recreación de tal experiencia, aunque suelen intuirlo o la infieren a través de la etnografía.

¿Puede una ilusión pretérita convertirse en el eje de un análisis sobre las mentalidades, sobre epistemes antiguas, sobre acciones subjetivas? Evocando la perspectiva levi-straussiana, quizá el pensamiento rupestre posea las mismas cualidades que el pensamiento salvaje (categoría metafórica que esa perspectiva adjudica a la lógica de las sociedades “arcaicas” y también a la

occidental): ser concreto y plástico, transformar a los signos (imágenes del lenguaje) en significantes y coincidir con las propiedades de las cosas situándose a medio camino entre las percepciones y lo concreto. Por lo tanto, el costado imaginal de los signos constituye su fondo polimorfo (Lévi-Strauss 1999).

5. El campo práctico

Aquello que puede denominarse campo práctico del arte tuvo que consistir, al menos, en tres dimensiones materiales: la política de la imagen, la actuación ritual y la persuasión religiosa.

Por política de la imagen designamos el gobierno de los signos, su recurrente frecuencia en los paneles o su combinación en múltiples conjuntos. El oficiante tuvo que tener el conocimiento necesario o la inspiración adecuada para usarlos en la celebración esotérica. La actuación ritual no es visible para nosotros pero sí su efecto: la realización rupestre y el convencimiento sobre la fe que debió alentarla.

Si se atiende a la afirmación de que el arte rupestre fue -como otras clases de arte- una ilusión (dotada de coherencia estructural o simplemente *estructura*) habrá que acordar en que la forma de los signos solamente desarrolla un contenido que le es anterior y que pudo originarse tanto en la práctica social (aún la más elemental) como en los contenidos de conciencia del celebrante. Si se verificó de esta manera, entonces el contenido tuvo que poseer precedencia y preeminencia y habría que privilegiar el contenido antes que la forma de los signos. El campo práctico tuvo importancia fundamental en estas cualidades. Toda sociedad hereda una cultura pero también una realidad. Ella no puede sino alojarse en el contenido de la expresión imaginaria. El contenido impone a la forma la sensualidad, la sensorialidad, la transformación, los equivalentes estructurales, etc., es decir, la materia de la ilusión que llevó a pintar o grabar en las paredes ancestrales.

Metodológicamente, esto podría ser abordado con un conjunto de sencillas reglas de análisis: 1. Aprehender las relaciones complejas e indirectas entre las obras y la cosmogonía de la que formaron parte, considerando al conjunto total de las obras co-

nocidas para una región -eventualmente- como una sola obra.⁶ 2. Estimar a dichas relaciones como manifiestas en el tema, el estilo, la imagen y la forma, 3. Considerar que pueden contener conflictos y visiones del mundo contradictorias, 4. Asumir que consisten en una perspectiva imaginaria de la totalidad de la que formaron parte, 5. Recordar que la psicología individual es siempre producto social para evitar que el factor idiosincrático oscurezca la documentación ideológica del arte.

Las relaciones de las obras con una cosmogonía histórica solamente puede efectivizarse en el estilo, esa enunciación confusa y fantasmática, tan criticada en arqueología pero único instrumento para compararlas entre sí y para adivinar un todo coherente de creencia. El esfuerzo por separarse de esa noción no ha tenido éxito hasta ahora porque cuando se requiere un vínculo entre contenido y forma, entre ceremonia y sistema de creencia no parece existir otro eje o núcleo de descripción más que éste. Lo más importante es que el estilo denuncia la *duración ideológica*.

Recursivamente, el estilo vuelve a aparecer en torno al tema y a las imágenes que lo resuelven, sea cual fuera su técnica de ejecución, sostenido en la versatilidad que le reconocen los supuestos de contradicción, imaginación e idiosincrasia. En este sentido, la ideología de las obras rupestres dependió de la creencia en su efectividad cósmica, en su dimensión performativa e iterativa anclada en la certeza o en la convicción de que la actuación rupestre, su ritual, poseía una rigurosidad pragmática que garantizaba que habría de movilizar las fuerzas terrenas, celestes o mágicas. De lo contrario las obras no hubieran sido realizadas.

De la misma manera en que todas las formas posteriores de arte (especialmente las etnográficas y las artesano-populares) supieron extraer a lo inerte una epifanía práctica (con valor de terapia, de daño o bien mágico, de invocación, de sacrificio, etc.) y lo tornaron objetos afectivos e intensos. Visto en su campo

⁶ Dado que una ideología *dura* o tensa por durar, el número total de obras conocidas o documentadas denuncia la cosmogonía de origen. Para reconocerla basta con identificar su contenido desligado de su cronología.

práctico, las obras rupestres pueden ser calificadas como “realistas”, “surrealistas”, “hiperrealistas” (Rocchetti 2012). Estos calificativos no suelen aplicarse a este tipo de arte pero podrían invocarse algunas razones para hacerlo. Es verdad que ellos se utilizan en relación con el arte occidental pero las aplicamos con la intención puesta en destacar la unidad del arte humano de todos los tiempos y porque el arte rupestre posee una dimensión intangible que excede lo que vemos y que yace en él en la roca y en lo que lo rodeó en el momento en que fue realizado.

En primer lugar, “realista” -si expresa imágenes que por correspondencia pueden categorizarse como “reales”, es decir, dependientes de objetos o seres que sus autores conocían y que pueden identificar sus observadores analíticos, los arqueólogos- no significa necesariamente verídico ya que bajo una forma reconocible o experimentada puede esconderse *otro ser* (tótem, antepasado, espíritu). Lo real en esta materia no posee garantías de verdad o de certeza (Figuras 10 y 11).

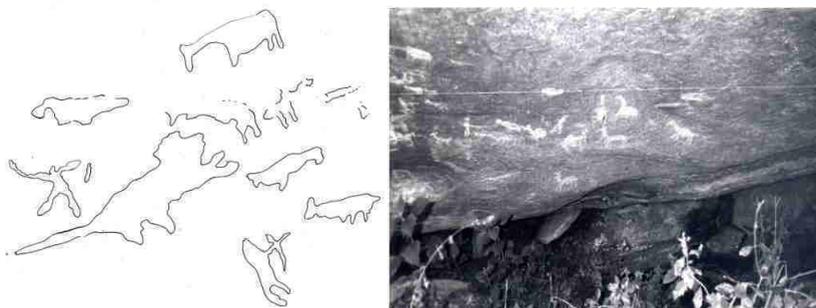


Figura 10. La Barranquita. Pictografía. En esta pintura -en blanco- un felino ataca a los camélidos y dos humanos parecen, en un caso, tratar de matarlo y, en otro, cazar a los alborotados por la fiera

En segundo lugar, esta propiedad que se acaba de describir, ofrecería la oportunidad de sospechar de todo signo figurativo así como de todo signo que no lo fuera porque albergaría una significación subyacente, implícita e incluso inconsciente, esto es, surreal (Figura 12).



Figura 11. Cerro Intihuasi. Alero 1. Pictografía. Un humano lleva por el pescuezo a un camélido en una especie de hornacina natural, ubicada en un lateral oculto de un tafón de granito

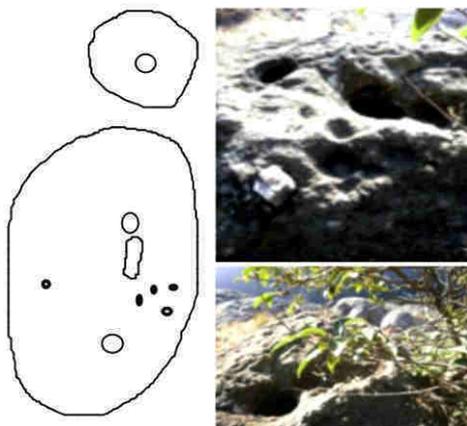


Figura 12. Río Piedras Blancas. Petroglifo. En la cúspide de un gneiss ubicado junto al río, fueron diseñados un mortero, cupuliformes y una huella de felino

A veces, el arte aparece con un fervor inusitado en el detalle aunque no necesariamente descriptivo como, por ejemplo, en el caso de las manchas del puma o jaguar. Ellas superan la realidad común por su insistencia repetitiva escapando a la percepción verosímil. Este efecto puede ser calificado como “hiperrealista”. No podemos ejemplificar con nuestros documentos rupestres pero el felino de La Aguada y el bailarín-felino de La Tunita sirven de ejemplos hiperreales (Figura 13).



Figura 13. Felino de La Aguada. En ceramio. González (1980) (tapa) y humano felinizado de La Tunita, en Schobinger y Gradin (1985)

En algunos signos convergen el plan realista con el hiperrealista (por ejemplo en los signos que pueden atribuirse a las víboras o serpientes) y prácticamente en todos sobrevuela el surrealismo. En definitiva, es posible que éstos se constituyan en síntomas de la contradicción -factible- entre imagen e intención en el sentido de que la imagen “dice” lo que la intención no hubiera consagrado o que aquélla haya desbordado la intención yendo más allá de lo que ésta hubiera admitido.

En cualquier caso, el arte rupestre ha sido una manifestación históricamente concreta, realizada en el seno de una sociedad que respondió a determinaciones estructurales dotadas de con-

sistencia histórica en su género de vida.⁷ No obstante no es posible dejar de advertir que para cada tiempo y lugar, el ritual debió ser severo en el control del rigor con el cual hubo de ser realizada la actuación rupestre dado que debió ser imperativo lograr el resultado extraordinario de mover las fuerzas del cosmos, fruto esperado de toda religión mágica.

6. El deseo

Freud, siguiendo a Spinoza, sostuvo que el deseo es la esencia de la realidad y que el mundo es mundo de los deseos, no de las cosas.

Este principio podría tutelar la interpretación del arte rupestre que propone este ensayo. La implicación que se deriva de él sostiene que el deseo impregnador de la realidad debió producir una escisión o cisma en la subjetividad del diseñador cuando los significantes se tornaran excesivamente potentes y hasta peligrosos en su manejo ritual. Un ejemplo universal de esta posibilidad es el del felino investido de una fantástica trascendental (masculino, agua, sol, *hananpacha*), angustia que acecha todavía a los chamanes andinos en la actualidad.

Todas y cada una de las sociedades del continente han elaborado un fondo común de imágenes bastante parecido, a pesar de la radicalidad de las identidades regionales, tanto hoy como en el pasado. En ese sentido, el arte rupestre sudamericano ha sido un campo semióticamente abierto, escasamente descifrable -no obstante- para los observadores y, por ello, no necesariamente reducido a la captación por el sentido común. La continuidad y duración de un *estilo* (o la forma), entonces no habría sido solamente vigencia ideológica sino también una *latencia* imaginal animada por el deseo humano y no meramente por su voluntad o la habilidad del diseñador.

En términos generales, así, este arte cualquiera fuera su filiación, poseería conceptos (categorías o ideas sobre la realidad),

⁷ Pero también habría que esperar que pudo ser un reservorio de libertad humana, admisible en la irreductible variación del arte rupestre en cada una de sus obras.

afectos (impregnación de afectividad, emoción y vibración en el miedo, el amor, la venganza, la angustia) y preceptos (prescripciones de cómo hacer las cosas *bien* en la ceremonia, en la calidad del dibujo, en la elección del tema). Los tres -conceptos, afectos y preceptos- no son equivalentes pero sí son inseparables. En el registro rupestre, por tanto, una de las posiciones de los arqueólogos es la de interpretantes, *analistas del deseo*.

Su propio deseo se encuentra en el medio de ese magma. Ya se sabe que generalmente “completa” conceptual, afectiva y preceptivamente un dibujo cuya forma no está entera, adjudica a los significantes un sentido de infrecuente acierto o explica la composición de acuerdo con su propio marco de experiencia. En el entramado de su análisis la primacía la tiene el significante. Y el significante es arbitrario en relación con el significado que tiene aparentemente adherido. No se ha podido avanzar más allá de esto. Se puede aplicar tanto a la situación del oficiante como a la del analizante la sentencia lacaniana de que el sujeto es efecto del significante, aquél en su propia praxis de arte, éste en la de su enigmático registro.

7. La ilusión

Al comienzo de su tratado sobre el malestar de la cultura Freud (2006) comentaba el estímulo que le significó para pensar que la religión es una ilusión, un sentimiento oceánico. Es posible que ese concepto describa bien la conducta ritual rupestre. Se trataría de una experiencia basada en espectros, en fuerzas invisibles y poderosas hasta la muerte, en el alma de las cosas y en una causalidad trascendental inasible para el registro arqueológico. Los sitios rupestres estarían impregnados por esa excitación emocional.

Se trata de una ilusión que debe haber respondido a algunas reglas de formación o de producción si se mira la consistencia que exhiben los estilos. Puede ser que la emoción arrebatada de una praxis que orilla el misterio y la alienación produjera signos y combinaciones arbitrarias pero no es posible decir que el arte rupestre careciera de sintaxis. El problema a resolver quizá esté alojado en la pragmática del ritual, es decir, en la actuación y los

sentidos intencionales forjados en las fórmulas de ejecución (lugar, tiempo, situación, actores intervinientes y finalidad). Si así fuera, entonces, el lenguaje rupestre siempre tendría la envergadura de un lenguaje figurado, metafórico y podría legítimamente contribuir a la teoría general de los signos.

Un aspecto posible de la actuación rupestre -inspirado en la etnografía- debió estar vinculado a la domesticación de la Naturaleza admitiendo entre los humanos a los animales, en paridad de realidad y divinidad (Descola 2012). Si fue así, debieron tener una concepción abarcadora de lo viviente constituyendo una sociedad entre hombres, animales y espíritus. De ese modo, testimoniaría la transformación de las apariencias en una suerte de continuo flujo de identidades móviles y de ensoñación ontológica. Una evidencia se encuentra en el hecho de que casi no hay panel que no incluya animales (camélidos, ñandúes, víboras, pumas).

8. La interacción entre los sitios rupestres

La posible interrelación o inter-referencia entre los sitios rupestres y sus contenidos sgnicos es un supuesto práctico pero difícil de probar. Generalmente este problema queda en el nivel del *estilo* porque él ofrece cierta garantía de afinidad, coherencia y consistencia de técnica y de temática que permite agrupar a los diseños -especialmente los de recurrencia comarcal- en una sola clase. No obstante sería dudoso negar que las obras no tuvieran algún tipo de inter-referencialidad en los siguientes niveles que admite un análisis prudente: inter-referencialidad por cercanía geográfica como la que se verifica en los sitios habidos en una región, en una cuenca o en un paraje; inter-referencialidad por estilo, inter-referencialidad por algún signo especial que se exhibe en muchas obras (p.e, el jaguar o la serpiente) y, finalmente, por la intangibilidad del tiempo ya que un diseño puede vincularse con obras anteriores, contemporáneas o posteriores a él, habidas en la configuración de las mismas creencias y prácticas. Esto es, las obras rupestres pueden haber interactuado -y de hecho lo hicieron si comparten tema o contenido- tanto *dentro* de una ideología como *entre* sistemas religiosos antecedentes y su-

cesores. En este sentido, su régimen de historicidad deriva del campo práctico de su cosmología y de los modelos inconscientes que aquél ha admitido en su devenir. No sabiendo como aprehender esta cuestión, hemos formulado la aplicación del criterio de intertextualidad, no porque el arte rupestre posea los atributos de los textos escritos sino porque su carácter se aproxima a la argumentación (implícita en los signos ejecutados) y al discurso como dispositivo social de persuasión y moral (Rocchetti 2011).

La referencia de un panel, en un sitio rupestre, a otros ubicados en la misma escenografía (Figuras 14 y 15), torna más tangible la intertextualidad: en una región todos los sitios se referencian entre sí en definitiva, sin necesidad de que pertenezcan a la misma antigüedad y estilo, con la condición de que su tema y técnica de ejecución posean un número dado de similitudes o convergencias entre los signos y en su manera de haber sido ejecutados -ésta sería una conexión mucho más segura- o en su argumentación, considerando a ésta como una forma de enunciación equivalente a una narración fantástica.

9. Estética

La sensibilidad de André Leroi Gourhan (1981), en relación con los fundamentos de la mentalidad de los hombres prehistóricos, lo llevó a enunciar principios estético-emocionales importantes. Antes que nada señaló que el dominio artístico de las obras rupestres resiste todavía a la investigación, que desde los comienzos de la etnología, el arte estaba interpretado sobre la base de la magia⁸ y de su contenido religioso. La magia no podría existir sin una representación del mundo ya que ella consiste en procedimientos prácticos para actuar en él. En este sentido, cada figura es considerada por el autor como una partícula significativa dispuesta según un orden regido por la configuración misma de las cavernas en las que las estudió.

Sus intuiciones fundamentales son las siguientes: la caverna no tiene un rol fortuito, la caverna es “participante” y lo concreto se prolonga en el sueño. Agrega que la imagen mitográfica de los

⁸ Lo remonta a E. B. Tylor (Leroi Gourhan 1983).

paleolíticos no aparecerá más que a través del filtro estadístico, afirmación que pudiera ser cuestionada pero que constituye un esfuerzo por entender el arte. La divulgación de este enfoque hace parecer obvio lo que no lo es. En definitiva, exalta el pensamiento metafísico de los paleolíticos en el seno de su entidad histórica definida.

En ese sentido, Leroi-Gourhan empezó por identificar el juego entre el espacio natural, el espacio sobrenatural y el espacio humano en el sitio para luego indagar sobre cuál era el centro del dispositivo figurativo con el fin de desenredar el enigma del complejo simbólico paleolítico, descubriendo la dominancia y distribución del tema animal.⁹ En la primera página de su libro, el prehistoriador formula una pregunta que no puede ser contestada pero tampoco abandonada: ¿Cómo pasar de la superficie decepcionante de las representaciones a la profundidad mística de los conceptos?

¿Cómo asimilar el arte rupestre de los pueblos “primitivos”, u originarios en América, a alguna clase de estética? En primer lugar habría que coincidir en alguna definición sobre lo estético. Éste devendría como tal en una de las relaciones posibles -determinada por la fe práctica- entre los hombres y el mundo. Nos lleva a conocer la realidad pero en forma diferente a la de encontrar las leyes que la rigen (la cual sería típica de la ciencia o de lo únicamente cognitivo). Se trata de una asimilación de la Naturaleza en la que desaparecen sus propiedades visibles merced al misterio escenográfico.

Roger Fry afirma que *“Lo bello puede ser hallado en la ‘vida imaginaria’, es decir, creado por el placer de cada uno y no por el reflejo verídico de la realidad objetiva”* (Roger Fry en Breazu 1986:93). Significa, en primera instancia explorar tres dimensiones de la estética: la belleza (o en su defecto, el misterio, lo siniestro, lo fatal, lo funesto), la creación y la experiencia constituyendo todas ellas un *momento* sensible, singular, instantáneo -y, por qué no- exaltado. Esto no significa reconocer en el arte al

⁹ Leroi-Gourhan creyó desentrañar el misterio del arte paleolítico analizando la situación topográfica y estadística de los signos.

individuo que lo produce (quien está *presentificado*, obviamente en ella) sino sobre todo al *plan humano sobre el mundo*, elaborado por una sociedad dada, a lo largo del tiempo (también humano).

Tal plan emerge a través del régimen estético en el cual –con pertinencia– se pueden colocar en el dominio conceptual las obras rupestres. Menke sostiene que la estética posee un sentido regresivo: la estética es el medio para regresar a un fondo de imágenes originario y oscuro; por esa razón el arte implica una autorreflexión del artista (en este caso del oficiante) para volver a él.

Al respecto afirma que:

“[...] lo estético es un modo de regresar a un fondo de imágenes originario y oscuro. [...] el arte entendido de manera estética no es la imitación de lo probable en el mundo de la vida sino la exploración de formas de perceptibilidad y representatividad de la plenitud de posibilidades pero no de las posibilidades de la vida imitadas por el arte sino del presentar mismo. El arte entendido de manera estética desarrolla el juego de la facultad de imaginación.” (Menke 2011:77).

Y añade que lo estético no se compromete con la verdad sino con la sensualidad, la seducción y la voluntad o el deseo de la liturgia (Menke 2011).

De esta perspectiva surge la interesante fuente posible del arte arqueológico: el *fondo* genealógico y fantasmático de ese modo histórico de expresión. La singularidad de los sitios rupestres tiene lugar en su intensidad real, surreal o hiperreal. La verdadera dialéctica en los paneles rupestres podría estar tanto en la representación del mundo como en la pérdida de representación, en la ausencia de realidad, en una producción fantástica destinada a ignorar la realidad. El sueño y la experiencia alucinatoria constituyen el punto máximo de esa intención¹⁰.

¹⁰ Al respecto, el artículo de Pérez Gollan y Gordillo (1993) ofrece una descripción detallada del uso de alucinógenos entre las sociedades indígenas sudamericanas y argentinas. En los campos de la sierra de Comechingones crece el chamico (*Datura stramonium*).

¿Cuáles serían esos contenidos profundos, de conciencia y de elaboración necesariamente social aunque más no sea por *conocerlos* o *reprimirlos*? No serían numerosos o quizá estuvieron articulados en torno a unos pocos núcleos: sexualidad, devoración, conversión onírica. En los documentos reproducidos (Figuras 1 a 13) y en otros muchos ejemplos regionales, los humanos tienen falos, los felinos atacan y comen, los humanos -a través de sus vestimentas- se tornan felinos. González (2007) ya había destacado el complejo de transformación chamánica y Llamazares y Martínez Sarasola (2006) las conversiones correspondientes a la expansión de conciencia del chamanismo y sus efectos estéticos. Schobinger (1997) creía encontrar en los seres con aureola o con rayos en la cabeza una prueba de ella.

La dimensión estética de las pinturas permite reconocer la cosmogonía fundadora en su campo práctico, es decir, en su juego de *contorno-superficie*, el cual revela cómo la intención figurativa puede esconder la trama más profunda de la ideología. La arqueología del arte rupestre no suele detenerse en la perspectiva estética porque generalmente la estima como un efecto no querido por los autores de las obras; ellas estarían destinadas a otro tipo de actuación o resultado (por ejemplo, terapéuticos, mágicos positivos o negativos, marcadores de territorio, elementos de comunicación, etc.). Sin embargo, la mirada estética puede descubrir significados latentes que no residen tanto en la forma o en la función sino en el contenido o tema que comparten un conjunto de pictografías o de petroglifos afines, en distintos sitios rupestres.

En principio debemos admitir la entidad de cada sitio rupestre -en todo el mundo- como objetos únicos que *singularizan* el espacio en que se encuentran. Las creencias mitológicas desenvuelven un mundo fantasmático que debe haber aportado solemnidad a la sinergia de la liturgia rupestre y a su probable misterio devenido de la comunicación con él y seguramente de las cuatro dimensiones de cualquier sociedad: trabajo, sexo, consanguinidad e interacción. Es por esa razón que la síntesis rocasignos-escenografía rupestre (Rocchietti 2009, 2010, 2012) es, a la vez, una síntesis "ficticia" y una sucesión dramática, con sus

convenciones y rupturas, inmanente al sitio como arte (Figuras 14 y 15). Los actos que debemos suponer en el arte rupestre ofrecen al espectador actual las *posibilidades* -radicales, autónomas- seleccionadas por el oficiante, expresivas tanto de la manifestación religiosa como de una elección estética, en la que cuentan tanto el acto- *acting, performace*- efectivo como los *efectos* del acto. Podríamos llamar a estas posibilidades “opción por el significante” consistente en *hacer cosas con signos*.



Figura 14. Río Piedras Blancas

¿Qué clase de imaginación puede representar y des-representar al mismo tiempo? Una que atiende a los ecos sígnicos del lugar elegido para pintar o grabar, a la selección de los signos y a la sensorialidad de las rocas.

10. Efectos estéticos

¿Cómo aprehender, en este arte, el “fondo” de una estética fantástica?



Figura 15. El Cerro Intihuasi

Si los dibujos manifiestan una conciencia intencionada o un síntoma (realidad reveladora de impulsos profundos) entonces deberíamos admitir, con Melman (2011), que la cultura es un síntoma colectivo y que el tipo de cultura, su régimen, establece el tipo de inconsciente que nos posee. El método para acceder a la singularidad del arte rupestre ha sido objeto de controversia. Para los fenomenólogos éste se formula como una intuición sobre la estructura del objeto a partir de su *presentismo* fenoménico radical y la “mirada” de quienes lo realizaron (Groenen 2000)¹¹; para los estructuralistas la iconografía rupestre es un complejo en el que hay que descubrir opuestos sexuales o sexualizados (Leroi-Gourhan 1971, 1981) o de una metafísica sexual difusa (Laming Emperaire 1962); para los historicistas, se trata de magia chamánica (Clottes y Lewis 1996; Layton 2000) que es necesario aprehender a través de los contextos arqueológicos y

¹¹ Groenen escribe sobre una mirada *paleolítica*.

del estilo. Finalmente, la convicción de que la mente cultural de los homínidos produce el arte, la religión y la ciencia (Mithen 1998)¹² implica una búsqueda tan ímproba, como el de las significaciones historicistas, cual es la de los conceptos y cogniciones fundados en una estructura cerebral determinista. En todas estas teorías la estética apenas está rozada salvo por la presunción de lo genitivo de la dimensión sexual en el arte (en las obras de Laming y de Leroi Gourhan). Boschín (2009:40) sugiere que la línea fenomenológica promovería un acercamiento al arte rupestre que no renunciaría a *ver lo que muestra* esperando, así, penetrar en su significado en tanto lo *real como conocido* (Boschín 2009).¹³

Este conjunto de ideas autoriza a enfocar el arte rupestre con algunos supuestos estéticos: 1. La representación no es la de la realidad sino la de la realidad por el autor, 2. El efecto estético está ligado a una seducción sensorial no sujeta a juicio (y en el caso del arte rupestre no podría estarlo de ninguna manera por cuanto debe respetarse el relativismo epistemológico y antropológico en relación a él), 3. Las relaciones [sensoriales] que puedan identificarse tendrán carácter subjetivo y sólo subjetivo para el observador y 4. El estudio estético del arte rupestre debiera basarse en los significantes y la síntesis escena-escenografía y textura como punto de partida. El riesgo de la aplicación de estas reglas es la inconmensurabilidad de los sitios rupestres como objetos de investigación o la incontrastabilidad arqueológica de toda hipótesis simbolista sobre ellos. No obstante, si el contenido fuera profundo y perturbador, no se anclaría en la forma -generalmente ingenua- sino en aquellas categorías remotas, devenidas en el flujo de impulsos oníricos y sexuales que distinguen al inconsciente humano.

Volvamos a considerar la noción de “regresión” proporcionada por Menke. Al respecto, y en primer término, está la cuestión de la *verdad* de la hipótesis estética. Ella es casi paralela de

¹² Es decir, una mente que reacciona de acuerdo con un espectro de potencialidades nerviosas.

¹³ La autora alude a la expresión de Michel de Certeau.

la cuestión de *la verdad de lo que imagina el arte rupestre* (es decir, como ilustración de las necesidades productivas o prácticas como sostienen las tesis pragmáticas y funcionalistas sobre lo que comunica o señala). El arte rupestre podría expresar el fundamento de una *ficción absoluta* ya que hacer cosas con signos es una forma de presentar la verdad mítica, la verdad del sueño o la verdad del delirio y no requiere el correlato empírico como verdad, como árbitro de su enunciación. Puede mentir sobre la realidad pero no sobre la irrealdad. Ésa sería su primera regresión. La segunda abre curso, destapa los contenidos surreales (por no sensibles) e hiperreales (por exceso de detalle en la forma que los vuelve más reales de lo que son). La tercera imbricada en la sexualidad difusa de los rituales rupestres- es la del deseo.

Dice Bersani que el arte es más bien metáfora material de los movimientos de conciencia en los que ellos no pertenecen a ningún dominio cultural en particular sino que cruzan transversalmente la extensión completa de la expresión cultural, volviéndose una conciencia erotizada (Bersani 2011). No existiría, entonces, significante “vacío” ni “significante por el significante” sino la superficie del signo con exceso de significación tanto cultural como de conciencia.

Esas tres regresiones se verifican en los documentos rupestres como un despliegue que da identidad o singularidad a un *modo histórico de imaginación*.

La imaginación no es solamente gráfica. Se encuentra en los ecos que despertó el tipo de roca, el rincón en el paisaje, las luces, las sombras y los ruidos que evocan una escenografía alguna vez abandonada. La estética no se compromete con la verdad, por cierto, sino con la sensualidad de la liturgia.

Menke (2011) establece dos situaciones en el análisis estético: la representación del mundo y la pérdida de la representación del mundo. La primera significa la “presencia” de la realidad en el dibujo como *principio determinante de la forma* y la segunda, la ausencia de realidad, la *desfiguración*. Ellas suelen verificarse en los dibujos rupestres tornándolos ambiguos y siempre singulares aún cuando podamos hallar en ellos intertextualidad.

Si el lenguaje -cualquier lenguaje- no fuera un reflejo de la sociedad sino de quien organiza y propone el mundo que circunda a los humanos (Ducrot y Todorov 2011) esta virtud debiera ser reconocida en la actuación del oficiante como fuente práctica y estética de sociedad.

Por otra parte queda abierta la indagación sobre las posibles inversiones y deslizamientos de la ideología -cuestión que parece poder descartarse para los registros que presentamos dada su homogeneidad intertextual. Este problema recuerda a la aserción de Claude Lévi-Strauss según la cual hay pensamiento porque la mente humana está separada radicalmente de la naturaleza. En esa relación contrariada, la mente humana es al mismo tiempo Naturaleza y su inversión (Keck 2005).

11. Conclusiones

El arte rupestre es tributario de lo fantástico. Sus fuentes oníricas o tóxicas (suponiendo que pudo existir quizá una excitación psicotrópica) son supuestas pero no empíricas pero sabemos que tanto lo onírico como lo tóxico se nutren de lo fantástico. Constituido en imagen y materia (la roca hendida o pulida, el pigmento y su vehículo) primariamente no tiene *sentido*. Interpretar da la oportunidad de ofrecérselo aún cuando ese esfuerzo fuera arbitrario, azaroso o vacuo. En todo caso no dejaría de aportar un desciframiento -seguramente fracasado desde el principio- sobre su contenido, a la vez histórico y estructural.

La dimensión estética consistiría en el efecto del fondo profundo y magmático de la psique, de la cultura y de la ideología, en un abanico de posibilidades que incluiría desde lo bello hasta lo siniestro. Imagen, material y contenido no agotan necesariamente la interpretación: habría que agregar la *fantasía del deseo*, siempre operante y fuente omnipresente de la variación y de la singularidad rupestre.

Su calidad de puro significante -esa dimensión vacía del signo, de radical forma no desprovista de sugerencia y vitalidad- obliga a reconocer que despojados del valor psíquico de las imágenes, los dibujos rupestres habrán de ser irremediamente irreales.

Agradecimientos

A María Teresa Boschin por brindarme la posibilidad de explorar conceptualmente el arte rupestre de la Sierra de Comechingones.

Bibliografía

- Austral, A. G. y A. M. Rocchietti. 1994. Variabilidad de la ergología indígena en el sur de Córdoba. *Comechingonia* 8: 125-148.
- Austral, A. G. y A. M. Rocchietti. 2002. Casa de Piedra. En A. M. Rocchietti y A. Austral (eds.). *Segundas Jornadas de Arqueología Histórica y de Contacto del Centro Oeste de la Argentina y Seminario de Etnohistoria. Terceras Jornadas de Arqueología y Etnohistoria del Centro-Oeste del País*. pp: 21-40. Departamento de Imprenta y Publicaciones de la Universidad Nacional de Río Cuarto. Río Cuarto.
- Balmés, F. 2008 *Dios, el sexo y la verdad*. Nueva Visión. Buenos Aires.
- Bersani, L. 2011. *El cuerpo freudiano. Psicoanálisis y Arte*. Ediciones Literales y El Cuenco de Plata. Buenos Aires.
- Boschin, M. T. 2009. *Tierra de Hechiceros. Arte indígena de Patagonia septentrional argentina*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca.
- Breazu, M. 1986. Objetividad del valor artístico. En R. Garaudy, J. P. Sartre y E. Fischer (eds.). *Estética y Marxismo*. Pp. 79-103. Planeta. Buenos Aires.
- Clottes, J. y Lewis Willam, D. 1996. *Los chamanes de la prehistoria, tránsito y magia en las cuevas decoradas*. Ariel, Barcelona.
- Descola, P. 2012. Más allá de la naturaleza y la Cultura. Amorrutu. Madrid.
- Ducrot, O. y T. Todorov. 2011. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI. Buenos Aires.
- Eagleton, T. 2013. *Marxismo y crítica literaria*. Paidós. Buenos Aires.
- Fischer, E. 1975. *La necesidad del arte*. Península. Madrid.
- Freud, S. 2006. *El malestar en la cultura*. Folio. Buenos Aires.
- Freud, S. 2013. *Obras completas*, tomo 3. Siglo XXI. Buenos Aires.

- Garaudy, R. 1986. Materialismo filosófico y realismo artístico. En R. Garaudy, J. P. Sartre y E. Fischer (eds.). *Estética y Marxismo*. Pp. 9-42. Barcelona. Planeta.
- González, A. R. 1980. *Arte Precolombino de la Argentina*. Filmediciones Valero. Buenos Aires.
- González, A. R. 2007. *Arte, estructura y Arqueología*. La Marca Editora. Buenos Aires.
- Guinzburg, C. 1999. *Mitos, emblemas e indicios, morfología e historia*. Gedisa. Barcelona.
- Grieden, T. 1987. *Orígenes del arte precolombino*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Groenen, M. 2000. *Sombra y luz en el arte paleolítico*. Ariel. Barcelona.
- Keck, F. 2005. *Lévi-Strauss y el pensamiento salvaje*. Nueva Visión. Buenos Aires.
- Kraus, T., C. Bianco y C. Núñez. 1999. *Los ambientes naturales del sur de la Provincia de Córdoba*. Fundación Universidad Nacional de Río Cuarto. Río Cuarto.
- Leroi Gourhan, A. 1971. *Préhistoire de l'art occidental*. Editorial Mazenod. Paris.
- . 1981. Les signes parietaux comme marqueurs ethniques. *Altamira Symposium*. 289-297. Santander.
- . 1983. *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*. Istmo, Barcelona.
- Laming Emperaire, A. 1962. La signification de l'art rupestre paléolithique. Editorial Picard. Paris.
- Layton, R. 2000. Shamanism, Totemism and Rock Art. Les Chamanes de la Préhistoire, en the Context of Rock Art Reseach. *Cambridge Archaeological Journal* 10: 169-186.
- Lévi-Strauss, C. 1999 [1964]. *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica. México.
- LLamazares, A. M. y C. Martínez Sarasola. 2006. Reflejos de la cosmovisión originaria. Arte indígena y chamanismo en el Noroeste prehispánico. En M. Goretti (ed.). *Tesoros precolombinos del Noroeste Argentino*. Pp. 63-92. Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco y Fundación CEPPA.

- Melman, CH. 2011. *Problemas planteados al psicoanálisis*. Paidós. Buenos Aires.
- Menke, C. 2011. *Estética y negatividad*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.
- Mithen, S. 1998. Arqueología de la mente. Orígenes del arte, de la religión y de la ciencia. Crítica. Barcelona.
- Otamendi, J. E., M. R. Fagiano, F. E. Nullo y A. E. Patiño Douce. 1998. Petrología y geoquímica del Complejo Achiras, sur de la sierra de Comechingones. *Revista de la Asociación Geológica Argentina* 53: 27-40.
- Otamendi, J. E., M. R. Fagiano, y F. E. Nullo. 2000. Geología y evolución metamórfica del Complejo Monte Guazú, sur de la sierra de Comechingones, provincia de Córdoba. *Revista de la Asociación Geológica Argentina* 55: 265-279.
- Otamendi, J. E., M.R. Fagiano, F. E. Nullo y P.A. Castellarini. 2002. Geología, petrología y mineralogía del granito Inti Huasi, sur de la Sierra de Comechingones. *Revista de la Asociación Geológica Argentina* 57 (4): 389-403.
- Pérez Gollán, J. e I. Gordillo. 1993. Alucinógenos y sociedades indígenas del noroeste argentino. *Anales de Antropología* 30(1): 299-350.
- Rocchietti, A.M. 1993. Arte rupestre de la Sierra de Comechingones (Córdoba). Síntesis regional. En M.M. Podestá y María de Hoyos (eds.). *Arte en las Rocas. Arte Rupestre, menhires y piedras de colores en la Argentina*. pp: 123-128. Sociedad Argentina de Antropología y Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Buenos Aires.
- Rocchietti, A. M. 2009. Arqueología del arte. Lo imaginario y lo real en el arte rupestre. *Revista del Museo de Antropología* 2: 23-38.
- Rocchietti, A. M. 2010. Los signos de los Cuatro Vientos: Arte rupestre de la Provincia de Córdoba. Argentina. Anti, 9, mayo. Digital. anticip.2008@gmail.com
- Rocchietti, A. M. 2011. Casas de Piedra. Arqueología del arte en el centro-oeste del país. En C. Mayol Laferrere, F. Ribero y J. Díaz (eds.). *Arqueología y Ethnohistoria del Centro-Oeste Ar-*

gentino. pp: 345-362. Universidad Nacional de Río Cuarto. Río Cuarto.

Rocchietti, A. M. 2012. *Arte rupestre: imagen de lo fantástico*. Editorial Académica Española. Ginebra.

Schobinger, J. 1997. *Shamanismo sudamericano*. Ediciones Continente. Buenos Aires.

Schobinger, J. y C. Gradín. 1985. *Arte rupestre de la Argentina. Cazadores de la Patagonia y agricultores andinos*. Ediciones Encuentro. Madrid.

Recibido: 31 de julio de 2013.

Aceptado: 4 de noviembre de 2013.