



# ARTE RUPESTRE: EXÉGESIS DE MARIO CONSENS

*ROCK ART: MARIO CONSENS EXEGESIS*

*ARTE RUPESTRE: EXEGESE DE MARIO CONSENS*

Ana María Rocchietti<sup>1</sup>

---

## Resumen

En esta presentación reseño y analizo el aporte teórico de Mario Consens a la temática (y disciplina) del arte rupestre de la Provincia de San Luis, Argentina, considerando que el mismo abrió rumbos en la discusión de cómo estudiarlo y sobre su naturaleza semiótica e ideológica. Estimo que se inscribe en un horizonte epistémico definido y que plantea problemas aun no resueltos.

**Palabras-clave:** Mario Consens – Rupestremas – Metodología *etic* – Tipología y lenguaje.

## Resumo

Nesta apresentação, reviso e analiso a contribuição teórica de Mario Consens para o tema (e disciplina) da arte rupestre na província de San Luis, Argentina, considerando que abriu direções na discussão de como estudá-la e sua natureza semiótica e ideológica. Acredito que faz parte de um horizonte epistêmico definido e que apresenta problemas que ainda não foram resolvidos.

**Palavras-chave:** Mario Consens - Rupestremas - Metodologia ética - Tipologia e linguagem.

## Abstract

In this presentation I review and analyze the theoretical contribution of Mario Consens to the theme (and discipline) of rock art in the Province of San Luis, Argentina, considering that it opened directions in the discussion of how to study it and its semiotic and ideological nature. I believe that it is part of a defined epistemic horizon and that it poses problems that have not yet been resolved.

**Keywords:** Mario Consens - Rupestremas - *Ethic* methodology - Typology and language.

---

<sup>1</sup>Laboratorio-Reserva de Arqueología, Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Río Cuarto. Contacto: [anaau2002@yahoo.com.ar](mailto:anaau2002@yahoo.com.ar).



## Introducción

En esta presentación procuraré realizar una exégesis sobre el enfoque con el cual Mario Consens estudió con detalle e innovación el arte de la Provincia mediterránea de San Luis, en la Argentina. Frecuentemente las metodologías y las conceptualizaciones no tienen eco en su tiempo o son tan eclécticas que no son comprendidas. El efecto que estas circunstancias producen es el silencio académico. Una virtud de esa investigación es que intentó introducir prematuramente la interpretación semiótica y que reflexionó sobre el carácter de los signos rupestres, aportó la publicación de los paneles completos por vez primera así como desplegó una búsqueda sistemática intensa en los terrenos puntanos. Organizaré mi comentario en términos de su marco teórico.

Mario Consens fue un investigador uruguayo, arqueólogo graduado en la Universidad de la República, miembro del Centro de Investigación de Arte Rupestre del Uruguay (CIARU) y conocido experto en materia de Arte Rupestre con participación en su país y en ámbitos internacionales. En la Argentina, se dedicó a la localización y estudio del arte en la Provincia de San Luis de la que resultó el libro *San Luis: el arte rupestre de sus sierras* con dos tomos<sup>1</sup>Fueron seis años de

estudio (1979 – 1985) y diez campañas. La obra fue publicada en abril de 1986 por la Imprenta Oficial de la Provincia y tuvo una re-edición posterior (Consens 1986, 1997). Su aparición coincidió con un período en que se ponía en crisis una manera de registrar y describir el arte rupestre. El tomo 2 tiene reproducciones completas de los paneles con arte y fue la primera vez que una colección completa de sitios y paneles fue publicada de esa manera, en la Argentina. El autor le asignó carácter de informe; el Director Científico fue Mariano Gambier de la Universidad Nacional de San Juan, a la sazón realizando investigaciones arqueológicas en San Luis y Consens actuó como coordinador del proyecto.

El índice de la obra ofrece el siguiente recorrido: Síntesis geográfica de San Luis, Síntesis etnohistórica, Historia de las investigaciones del arte rupestre en la Provincia de San Luis, ¿Dónde, cuándo, qué? Problemática de la investigación, Marco teórico y procesos de investigación, Arte rupestre de las sierras de San Luis y Relaciones con las provincias vecinas. También incluyó anexos: 1: Ubicación de yacimientos, 2: Tipología, 3: Análisis de las superposiciones, 4: Técnicas de documentación, 5: Aplicación del método matemático-probabilístico para la descripción de



estilos (Salomon), 6: Metodología del tratamiento estadístico y 7: Diagrama de los yacimientos. Los anexos, precisamente, despliegan muchas categorías de análisis y los fundamentos del análisis factorial.

El centro de mi reseña se encuentra en su marco teórico porque estimo que su desarrollo argumentativo apela a varias dimensiones que todavía no se encuentran resueltas en el campo disciplinar y porque obligan a reflexionar sobre los resultados de una época y sobre la trascendencia del esfuerzo teórico. Mi tesis sostiene que Consens tuvo una intuición fundamental -a pesar que eligió el análisis de la redundancia de los signos rupestres- y es que ella descubrió la singularidad de las obras; es decir, su carácter de radical carácter único e irrepetible. Por cierto, ésta es también mi perspectiva aunque derivada de los registros de la Provincia de Córdoba (Rocchietti 2015, 2019; Rocchietti y Ponzio 2018). Por otra parte, el libro de Consens ofrece un catálogo preciso del arte rupestre que él investigó y contemplándolo uno advierte esta cualidad.

Se trata de un libro de gran interés aunque acumula de enfoques a veces contradictorios entre sí; su terminología es compleja y su exposición incluye comentarios críticos ácidos, con aspiración a un modelo de científicidad propio del momento

histórico en la arqueología rioplatense y que eran su sello como escritor. Expresa una discusión – con frecuencia ríspida- entre enfoques competitivos (particularmente, su crítica –mediante el esquema de análisis de Carlos Gradin- a la interferencia del lenguaje natural en la denominación de los signos rupestres), en una década en la que había tendencia a abandonar las perspectivas culturalistas e históricas en el campo epistémico de la arqueología pero que, en definitiva, Consens no resigna porque quedan en su marco teórico residuos del paradigma normativo.

### Síntesis Consens

Primero se pregunta ¿Por qué pintaron? Y responde: habría que determinar en qué periodo del año, el sexo del autor, las actividades humanas en el yacimiento, el valor geográfico que pudo haber tenido el lugar, la motivación, la funcionalidad cultural de la acción artística, posibilidades técnicas de la ejecución, el costo simbólico del mensaje, el léxico potencial y efectivo disponible, los factores subjetivos.

Mario Consens consideraba que en los sitios rupestres había conducta humana *fosilizada* (término inseparable de la figura de Gordon Childe) y que no habría que caer en la “falacia intencional”: es inútil preguntar por la intención. *Inten-*



*ción y motivación* porque ellas no gobernarían la conducta de un sistema cultural, indica. Mi punto de vista es contrario: el arte rupestre se constituyó en la intencionalidad y en la intensidad (Rocchetti 2018). El problema radica en establecer si se encontraban en el sistema (una totalidad social o cultural) o en la subjetividad de los autores u oficientes.

Lo que buscaría la arqueología, según Consens, es un modelo que se ajuste al hecho pero sus causas (en este caso, el arte rupestre como *hecho*) son desconocidas. Esas causas son fenómenos culturales y ellos –define– son incognoscibles. Este positivismo escéptico se corresponde con el momento del impacto binfordiano que había producido una revolución epistémica inspirada en Karl Popper (*La lógica de la investigación científica*, citado expresamente por el autor) y en Karl Hempel (*Filosofía de la ciencia natural*, no mencionado).

El arqueólogo se acercaría al *objeto en sí* que se idealiza *dentro de él* (es posible que se refiriera a la representación mental de los signos); interpreta, decodifica, usa un lenguaje con sintaxis y semántica propias. Entonces se pregunta por la legitimidad y por su relación con un objeto social (sic). La descripción de los objetos visuales es una traducción ambigua y por eso tiene que apo-

yarse en el relativismo antropológico. En distintos tramos del libro se vuelve a esta consideración sobre lo que sucede *dentro* de la mente del investigador; a veces, ésta tesis es totalmente dependiente del idealismo filosófico y lingüístico; en otros, se apoya en el biologismo más primordial adjudicando la percepción y su correlato mental a los procesos neurológicos que le subyacen.

Este conjunto de presupuestos epistemológicos, que Consens se esforzó por enunciar, expresa convicciones positivistas, idealismo fenomenológico y filosofía de lenguaje. Se podrían considerar como contradictorias en tanto líneas orientadoras de su trabajo. El libro, resumidamente, intenta sostener criterios derivados del positivismo lógico combinados con los descubrimientos que hiciera el *giro lingüístico* aplicándolos al arte.

En la medida en que Consens tenía convicción empirista –manifestada por sus trabajos de campo– adhería a la postura hempeliana de que la contrastación de las hipótesis dependía de los enunciados observacionales (Hempel 2005), pero no me sorprende su deriva entre el idealismo lingüístico y el materialismo conductista porque también reconocía que el arte rupestre es una materia prácticamente inasible.

## El problema del estilo



Consens define el estilo como una forma operacional de la síntesis de los datos y que crea unidades geográficas que tienen propiedades distintas a las de los elementos que las componen. Así se podrían comprender grandes unidades culturales. No obstante, señala que es arriesgado hacer asignaciones estilísticas por la heterogeneidad de la información. La perspectiva del arqueólogo es rescatar los principios selectivos utilizados por el artista. Esos principios serían la “cultura”. Pero rechaza la posibilidad de que el estilo “fuera (o consista en) la cultura”.

Sostiene que no identifica el estilo por su inmovilidad sino por su variabilidad. Por eso crea los sub-estilos y llama facies a la perduración cronológica de un estilo y *tendencia estilística* (sobre Gradín 1978) la duración de elementos en la macro-geografía. También adopta la expresión *modalidad estilística* (sobre Gradín 1978). Presta atención a la forma, al estilo como información social, a la relación entre atributos como resultado de sucesos históricos. Define *cultura* como: “conducta arqueológica”, como repertorio transgeneracional de artefactos, como lo real y lo ideal, como ideología. Afirma que la cultura no es internamente coherente. Discute la relación entre cultura y etnia descartando asignar el arte a etnias. Los sub-estilos evidenciarían la infinita ga-

ma de variaciones dialécticas y ceremoniales. De ahí las explicaciones que se suelen usar sobre difusión, migraciones, transculturación, etc. Creo advertir que no podía dejar de lado el término “cultura” y que en él se refugia la constatación de que existiría un núcleo normativo, performativo e histórico en el arte rupestre.

También evaluaba el *costo estilístico* del mensaje (en el que mensaje, comunicación y signo coinciden) que sólo realizaría el léxico del sistema de comunicación utilizado. Por eso propone llevar a cabo un análisis semántico formal para las clasificaciones a realizar. Esperaba alcanzar, de esa manera, objetividad.

Reconocía que en el arte rupestre hubo una selección arbitraria de elementos y asignaba importancia a aquellos elementos que permiten establecer relaciones.

En su definición final, al estilo le asignaba el carácter *demodelo* obtenido por el investigador a partir de sus datos. Inscribe el arte en la ideología destacando sus metáforas en la denotación, la imposición de connotaciones y la relación imagen / mito afirmando que la imagen *traduciría el mito*). Cuando enuncia las características del arte rupestre, sus afirmaciones son enunciados taxativos. En primer lugar, el arte no está relacionado con necesidades de adquisición y consumo (una



perspectiva que se podría considerar como “kantiana”). El arte rupestre no es acumulación de conocimientos; en el arte rupestre, afirma Consens, la efectividad no está ligada a la forma del signo, por lo tanto, esto amplía la diversidad de las formas.

Mario Consens optó por los cuadros tipológicos y otra de sus tesis es que hay redundancia de los signos, dispersión de signos y relaciones probabilísticas en los contextos (supongo que alude a los contextos gráficos). Rechaza la interpretación (entiendo que como método) y no acepta que el arte rupestre sea solo expresión abstracta colectivizada, sostenía que el resultado de la investigación es personal pero inscripto en un paradigma y que el problema está ligado a su realidad y/o idealidad. Su clasificación de las formas es la de Peirce (pero no citado): signos icónicos, indexalicos y simbólicos (según su aproximación a lo real). La influencia de esta clasificación ha sido muy grande. El *efecto Peirce*, contrapuesto al de Saussure, se fundamenta en que introduce al interpretante en su teoría del signo afirmando que el significado de una representación no puede ser sino otra representación (Cf. Zacchetto 2002). Esta cuestión no fue advertida por Consens o la descartó quedándose solamente con la tipología de los signos.

## Un análisis

En la época en que escribió esta obra, como dije antes, se estaban dejando el culturalismo y el historicismo y triunfaba la epistemología sistémica en Argentina y Uruguay; Consens ilustra los dilemas que esta transición ocasionaba, especialmente el requisito de cientificidad que se exigía a los arqueólogos y sus arqueologías. Pero en un marco académico colonizado por la bibliografía anglosajona (situación que continúa) su esfuerzo teórico no deja de ser llamativo por el alerta que propone. Frecuentemente, quizá por eso, sus propuestas fueron desestimadas. De ahí, su búsqueda de matematización para alcanzar la máxima objetividad posible. Lo cierto es que trató de fundamentar una tipología y optó por el camino del estilo, pocos años antes de que se declarara la *Era Post-estilística* (Clottes 1993).

Por otra parte, oscilaba entre la clasificación lingüística y las tipologías formales de un modo entremezclado y por momentos confuso.

## La historia de las investigaciones antes de Consens

La síntesis del investigador comienza con Aparicio, Vignati y Greslebin (“pioneros” en San Luis) en los años 20 del siglo pasado haciendo correc-



ciones a su interpretación sobre diseño e interpretación. Destaca la figura de Vignati, varios de cuyos sitios re-visitó.

“Hasta entonces, y salvo algún trabajo de Vignati, los esfuerzos habían sido esporádicos, frutos del azar, o de la inquietud de personas ajenas al quehacer arqueológico. [...]”

Es necesario esperar más de veinte años para que San Luis, a través de publicaciones elaboradas por Dora Ochoa de Masramón con carácter erudito [...] y periodístico [...] recobre la real importancia que posee dentro de la arqueología nacional.” (Consens 1986: 37).

No obstante este reconocimiento, señala errores formales y asume, así, el carácter fundador metodológico con su informe-libro.

“Así hemos desarrollado nuestra postura crítica y en esa línea hemos procurado postular, por la vía del análisis tipológico y por homologías arqueológicas, una serie de argumentaciones que ya no más conciben la interpretación del arte rupestre...” (Consens 1986: 91).

Una de esas afirmaciones tiene que ver con el contenido de la representación (es decir, de los signos):

“Que ésta sea ‘real’ -que posea existencia verdadera y efectiva- o que sea ‘ideal’ -objetos determinados por temporalidad, inespacialidad, ausencia de acción causal, etc. No implica automáticamente que éstos últimos estén fuera de la realidad. ¿Pero de cuál realidad? La del contexto cultural del emisor.” (Consens 1986: 99).

El planteo del autor ya no se vincula con la metafísica de los signos sino con una problemática clasificatoria -dilema que atribuye haber sido vislumbrado por otro autor, Gradin (Cf. Consens 1986: 100)- que considera estratégica: si una figura o signo cambia en la interpretación (por ejemplo, se reconoce como humano algo que fue clasificado antes como otra cosa), ¿se habrá de mantener en la clasificación original? Esta pregunta hoy pareciera ingenua pero marca una cuestión fundamental en el estudio rupestre: el problema de atrapar la realidad (o lo real) en el marco de las categorías elaboradas en los protocolos y pone en serio riesgo el diagnóstico de *errónea* cualquier interpretación o designación



que no coincida con la del investigador. Esto puede asignarse a una confianza –de la que participen muchos arqueólogos- en que las clasificaciones o tipologías son *realistas*; esto es, no arbitrarias (Rocchietti 1984).

Luego Consens avanza en la argumentación sobre que las categorías son relativas y que usar *abstracto* o *geométrico* o alternativamente *figurativo* – *no figurativo* es ambiguo. La solución que propone es recurrir a la semiótica y la semántica. Advierto que cada paso que da en un sentido, luego lo anula y va en otro dando a su *Informe* un carácter exploratorio o, mejor, experimental.

### *Metodologías*

Una de las preocupaciones más importantes en la investigación del arte rupestre es su descripción científica; en ese sentido, el sistema de documentación es parte de la descripción ya que las operaciones cuidadosas y secuenciadas de registro garantizan la objetividad de los resultados en un estudio en el que, precisamente lograrla es uno de los mayores desafíos.

Al respecto, las metodologías –que se podrían llamar *históricas* por cuanto configuran un espectro de intenciones de sistematizar las formas por las que se obtiene el registro que se han sucedido a lo largo de los últimos cincuenta años- han re-

cibido el intenso impacto de la digitalización y del SIG (Sistema de Información Georreferenciada). La primera ha revolucionado el almacenamiento de imágenes y la toma misma de ellas a través del uso de cámaras digitales tanto de fotografía como de video hasta el punto de que se podría afirmar que se tendría un antes y un después de estas técnicas. Ya la generalización de la toma de imágenes con las cámaras de video especializadas, en los años 90, y el perfeccionamiento de las cámaras convencionales habían mejorado enormemente la calidad de la documentación.

Las opciones relativas a la documentación oscilan entre exaltar el objeto (es decir, resaltando el diseño de las imágenes obteniendo un registro “puro”) y encuadrarlo en sistemas de medida, rotulación y escala gráfica acentuando su descripción científica por contraste con la estética.

Loendorf *et al* (1998:21 y ss.) –por la época en que se leía *San Luis: El arte rupestre de sus sierras-* hablaban de una *documentación intensiva* a la que definían como aquella que posee por finalidad recolectar datos de manera completa y objetiva con el menor impacto en su ambiente. Ellos señalaban como pasos a cumplir en dicha documentación los siguientes: 1. hacer un mapeo del sitio (de acuerdo con las técnicas que se utilizan en los sitios comunes) estableciendo un *datum*. 2.





realizar una grilla para ubicar el arte de acuerdo con paneles sobre las paredes (a veces, esta determinación no es fácil porque pueden existir situaciones ambiguas sobre los límites entre uno y otro) y se los relaciona con el *datum*, 3. la información de registro debiera incluir las definiciones de los paneles y las relaciones entre ellos, su tamaño, la definición de elementos del arte, dirección e inclinación de los paneles y técnicas de manufactura, 4. definían a los paneles como cualquier superficie de roca que contenga arte y esté orientada. Cuando la dirección de un plano de una de estas superficies significativamente cambia se lo considera un nuevo panel. A veces, el diseño continúa en una esquina, sobre dos paneles y, entonces, o se lo considera dos paneles o uno sólo considerando que la mayoría del diseño se encuentra en uno de ellos. Habría que hacer un esquema de los paneles, 5. luego se determinan los elementos (cada dibujo individual), 6. se establece el *datum* del panel a fin de establecer la dirección vertical del panel y para ubicar los elementos.

La guía para recolectar información sobre los paneles y elementos es muy detallada, comprende: medida del tamaño de cada panel y de los elementos en él, medida de la distancia vertical y horizontal de la dirección en cada panel, la medi-

da de los bloques tomará la distancia más larga en la horizontal y en la vertical e incluirá su peso, medida de la distancia entre el elemento que esté más en el fondo y el elemento que se encuentre más alto en él; la superficie del fondo se define como la más cercana a la vegetación de la base del panel, se toma la medida de cada elemento (largo y ancho), cuando el elemento es una línea también se toma su ancho, cuando el elemento continúa en más de un panel hay que tomarla medida en ambos, el registro y la medida de los petroglifos picados e incisos se toman con un calibre, hay que dibujar un perfil del picado y de la incisión determinando la forma de las aristas periféricas y su fondo, a veces algunas características del soporte natural se incluyen en el diseño; es necesario escrutar el diseño para ver si eso ocurre, hay que hacer anotaciones sobre la condición actual de la roca anotando sobre su meteorización, vandalismo, exfoliación y cualquier otro daño del arte rupestre, habría que registrar bajo la situación de luz bajo la cual el arte es más visible (Loendorf *et al*, 1998: 32).

Estos autores, completan sus recomendaciones señalando varias estrategias de registro más particularizadas para petroglifos y pictografías; la dureza de la roca se estimaba con la escala de Mohs (usada por los geólogos) y el color con la Carta



de Suelos de Munsell (usada por los edafólogos). En relación con pátina se puede estimar con una escala subjetiva entre *cero* (ninguna) y *diez* (pátina total); el color de la pátina (su *oscuridad*) puede no ser homogénea aún en un mismo bloque por lo que impone comparar esta característica entre distintos sitios. Las notas de campo deben ser muy detalladas. Las fotografías deben estar precedidas por un estudio de las condiciones de luz en distintos momentos del día; es útil usar un fotómetro: se pueden usar reflectores los dorados son mejores que los plateados); se puede usar luz artificial. Las fotografías deben tener escala y datos de sitio, panel, fecha, etc. La escala puede estar colocada en forma vertical u horizontal y su finalidad es obtener tomas de igual calidad. Hay que colocar una estación fotográfica permanente si el panel es muy grande, hay que hacer fotografías seriadas; la inclusión de alguna persona es útil para dar escala. Se debe acompañar la fotografía con toda la información de localización del sitio, fecha, tipo de film, ASA, tamaño, número de secuencia, toma, asunto, etc. La información debe ser duplicada con número de secuencia y de negativo (hoy reemplazados por la fotografía digital), y se pueden efectuar contrastes en la fotografía para destacar lo que se desea mostrar y a

los petroglifos se los puede fotografiar colocando la cámara en posición rasante.

Es muy útil la fotogrametría (o estéreo fotografía), esto es, la documentación fotográfica tridimensional por gradientes de relieve (pero su efectividad depende del equipamiento y es costosa). La esquematización y el dibujo no dañan las pinturas pero es el registro más subjetivo, debe incluir exfoliaciones, irregularidades de la roca, etc.

Primero se dibuja con set de dibujo y luego se pasa a tinta; el esquema de campo se realiza en la perpendicular al arte buscando relaciones de tamaño y la incorporación de características naturales; los esquemas deben rotularse, se deben dibujar los contornos de la roca, el dibujo debe realizarse a escala y con grilla en la pared (cuidando de no dañar el arte), el calcado se lleva a cabo con un material transparente cuidando de no presionar sobre el arte para que no se desprendan pigmentos o roca (Loendorf *et al*, 1998: 34 a 64). Como se puede apreciar, este manual perseguía la medida del objeto rupestre poniendo el acento en la exactitud de la reproducción aun reconociendo una dimensión subjetiva en ella.

En Argentina, Sánchez Proaño, en los relevamientos para el Programa de Documentación y Prevención del Arte Rupestre Argentino (PDPA-



RA) del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, de la Subsecretaría de Cultura de la Nación, fue pionero en la metodología de la digitalización y recomendaba las siguientes etapas de trabajo: 1. etapa de pre-producción durante la cual se planifica, se elige el equipamiento y se diseñan y construyen los instrumentos de documentación, 2. etapa de producción, en el terreno; se toman fotografías y video, los registros se completan con esquemas a mano alzada y anotación de datos visuales complementarios, 3. etapa de posproducción en la que se lleva a cabo el tratamiento y sistematización de los materiales obtenidos en el campo además proseguir la investigación teórica y metodológica. Este investigador proponía como metodología apuntar a conseguir la unificación de las escalas de registro y de estructura realizando las modificaciones digitales necesarias –con software específico- destacando el diseño sobre su fondo o minimizando las formas intrusitas para luego reproducir, por calco o dibujo, con mayor precisión los dibujos. Considera que el mayor problema de la documentación es el de sistematizar la información visual para volcarla a un sistema de información adecuado y diseñando de tal manera que pueda ser usado en los distintos soportes de los que se dispone en la actualidad. También aporta-

ba fichas de registro que (además de los datos de rigor sobre localización, características, etc.) incluye la fotografía del arte (Sánchez Proaño, 2002).

Las propuestas incluían en la investigación rupestre a la conservación del arte y en otros no. Si se adoptara la primera alternativa el compromiso de estudio comprende no sólo los procesos de transformación del sitio rupestre sino también al diseño de una política de sitio para su mejor manejo y preservación.

Los esfuerzos de las décadas de los ochenta y los noventa estaban dirigidos a aplicar metodologías precisas y focalizadas en la calidad del registro (que hasta esa época era deficiente por la limitación técnica de la fotografía) con excepción de los dibujos a mano alzada o los calcos y, aun así, siempre insatisfactorios. No quiere decir que las dificultades se hayan superado pero lo cierto es que en la primera década la teorización epistémica y metodológica derivó en una empiria mucho más exacta en la segunda.

Se aplican al arte rupestre, en el presente, los itinerarios metodológicos del análisis territorial que ese período indicaban algunos teóricos. Ellos se nutren de los siguientes principios de registro y análisis: se elabora una sistemática de la prospección pues ahora ella es explícita, diseñada, res-



pondiendo a objetivos bien definidos, se elaboran cartas de dispersión las cuales brindan un inventario de sitios y procuran establecer las relaciones entre la dispersión espacial de los mismos con los “vacíos” de información, especifican el grado de investigación alcanzado, por sitio y por área, ponen en vinculación los marcos geográficos de prospección y los límites administrativos y culturales, las técnicas y métodos de investigación son siempre bien explícitos, las áreas se seleccionan de acuerdo con tres criterios: 1. características naturales, 2. características culturales y 3. delimitación arbitraria o jurisdiccional, se explicitan –si cabe– las estrategias de muestreo y la intensidad esperada de la prospección (Cf. Clarke, 1977; Renfrew 1984, Roberts 1987, Hodder, 1988; Butzer 1989, Hodder y Orton, 1990).

Cuando se generalizó el uso del GPS, posteriormente al 2000, la información de terreno hubo de ser organizada con el sistema georreferenciado de información consignando visibilidad (estimada de acuerdo con la variabilidad del medio físico en la que los sitios están localizados), los entornos ambientales y las muestras de materiales asociados (no rupestres). El estudio de los entornos de los sitios forma parte de la arqueología *fuera del sitio*, complementaria de aquella que se desenvuelve *por afuera* de él. Este tipo de análisis tiene su

origen en los estudios de Higgs y Vita Finzi (1972) basado en el concepto de *captación* usado por los geomorfólogos para describir las cuencas hídricas, si bien la difusión de sus trabajos promovió la consideración del comportamiento territorial en el sentido de explotación económica y, en la actualidad, conduce la aproximación paleo económica territorial buscando estructuras que expliquen la distribución espacial de aquellos. Se puede considerar investigaciones territoriales, en primer lugar, las que suponen la condición *central* del asentamiento respecto a sus parámetros espaciales y geográficos; luego, lo serían también aquellas que procuran definir el *alcance* o rango de un sitio respecto a sus recursos (Binford, 1989) definiendo el radio logístico, los entornos intermedios entre el sitio y su espacio, la probabilidad de la información sobre los recursos y la relación entre el tamaño del yacimiento y la productividad territorial. Los estudios se completarían con la densidad de los artefactos dispersos en la cercanía de los asentamientos y los mapas de suelos, de geomorfología y topografía, facilitando estadística descriptiva y estadística de probabilidad. El libro de Consens precisamente culmina con un análisis estadístico de correlación factorial.



Por último, el *paisaje ritual* de los sitios rupestres comenzó a tomar interés ineludible a la luz de la arqueología llamada *simbólica*. Esta arqueología desarrolló una aproximación fenomenológica y estructuralista -según el caso- para estudiar el paisaje como una construcción cultural, como una acumulación de tradiciones y relictos, como una clase de percepción estimulada y condicionada por la cultura. Se trata de una corriente muy influida por los avances teóricos de la geografía. Su metodología confronta lo *visible* con lo *oculto*, los *agregados* de sitios sagrados con el *vacío* de los espacios profanos; explora la posibilidad de que las rocas fueran seleccionadas por sus colores o por sus formas, de que muchos símbolos sean solares o que representen el Universo y posean valor astronómico, de que sean metáforas sobre lo sagrado.

En fin, presupone que el pensamiento se expresa en el entorno, en las vecindades de los lugares en los que viven las gentes y, sobre todo, que el pensamiento *domesticado* (como decía Lévi-Strauss) de los campesinos (de las sociedades agrarias) se distinga en significados y formas del pensamiento natural - salvaje de los cazadores -recolectores (Cf. Criado Boado, 1993a, 1993b; Hodder, 1988; Thomas, 1993; Tilley, 1984; Uckoy Layton, 1999). Por otra parte, el paisaje no sería sino una

política expresiva de las sociedades, la constatación de una geografía ancestral (Bradley, 1998).

Una investigadora argentina, empezó a especializarse en la aplicación de registros georreferenciada, Manzi ((2002: 54), se propuso un registro que supere los defectos más habituales en el estudio del arte rupestre que consiste en observar las agrupaciones mayores definidas de manera intuitiva, tomar las distancias entre los elementos dejando—para untratamiento separado- a los motivos aislados (en los que se prioriza su iconografía o su técnica de ejecución). Esta práctica conlleva varios problemas como el de definir la extensión del soporte, establecer si las unidades son o no contiguas y cuál es la distancia real que las separa. Los registros estándares, asimismo, suelen segmentar las unidades por el carácter del soporte y a partir de las mayores concentraciones. Finalmente, se dificulta la aplicación de las técnicas estadísticas al aumentar la variabilidad de los motivos excesivamente. En definitiva, adolecen de no tomar en cuenta los espacios intermedios y, por lo tanto, el espacio gráfico no es tomado como continuo. Manzi, entonces, los introduce en su análisis la estructuración espacial por elección cultural o por conservación diferencial de motivos.



Se trata, así, de lograr la mayor cantidad posible de información sobre la totalidad de motivos existentes, la ubicación respecto del 0 de relevamiento, la graficación sobre un plano (o proyección plana) que refleje las inter-distancias entre motivos próximos y, por último, identificar superposiciones y especificar sus características. Llama a su técnica *Registro de alturas topográficas* y *Registro de alturas absolutas*. La primera es tomada desde el centro del motivo y siguiendo el desarrollo de la microtopografía del soporte. La segunda es la distancia de cada motivo en relación con el eje de relevamiento horizontal con plomada (o nivel 0). Luego se procede al relevamiento fotográfico siguiendo dos métodos: 1. se pone un eje paralelo a la boca de la cueva por medio de una cinta métrica sobre la que se desplaza la cámara y se toman las fotografías con un intervalo de un metro de arriba hacia abajo teniendo como guía otra cinta métrica que, de paso, sirve de escala. 2. como lo anterior, pero colocando la cámara a un metro de la pared. El primer procedimiento ofrece detalle global sobre los motivos y las series tonales y el segundo sobre la distribución de motivos y series tonales, atributos del soporte, combinación de técnicas de ejecución y superposiciones. El resultado son mosaicos de registro fotográfico que luego son digitalizados y

ordenados (en el caso de la autora) por las series tonales. Las imágenes se manipulan para resaltar la visibilidad del motivo (modalidad de imagen C4MK) ajustando los niveles de color y de curvas que componen la imagen. Culmina con el análisis de la distribución espacial de los motivos de acuerdo con el criterio de entrada que se ha especificado (el color).

También, serían aplicables al arte rupestre la geoarqueología (que reconoce su génesis en la obra de Karl Butzer) y la arqueología del paisaje. El primero comienza por ubicar los sitios y sus contenidos en el contexto *relativo* (es decir, en comparación con otros) y temporal a través de la aplicación de los principios estratigráficos<sup>2</sup> y técnicas de datación absoluta; continúa con el esfuerzo por comprender el proceso natural de formación del sitio y finaliza con la reconstrucción del paisaje que existía alrededor del sitio o grupo de sitios en la época de la ocupación. Es estudio sería incompleto si no se ubica en el contexto ambiental (Butzer, 1978; 1982; Waters, 1992). El segundo – la arqueología del paisaje comprende varios niveles de análisis (Criado Boado, 1991; 1999): análisis formal o morfológico, el cual se aplica al espacio físico y al espacio construido (cuando existe), en una escala arquitectónica, material mueble



(o de objetos) o de entorno humanizado (natural o doméstico); análisis fisiográfico aplicado exclusivamente al relieve y a escala de detalle volcados a mapas, análisis de tránsito, el cual sirve para identificar las vías de comunicación predefinidas naturalmente y utilizadas o utilizables por los grupos humanos que también se transponen a mapas y diagramas de permeabilidad; análisis de las condiciones de visualización forma en que un elemento arqueológico es visto o panorámica que se divisa desde él así como la inter-visibilidad o relación visual entre los elementos seleccionados o entre éstos y otros sean o no arqueológicos a fin de confeccionar diagramas de visibilidad o inter-visibilidad; análisis de terreno y análisis topográfico. Se trataría de descubrir la lógica no visible del espacio arqueológico que aparece, en realidad, fragmentado.

Un aspecto importante de las prácticas de registro, después de esas dos décadas cruciales, indudablemente incluyen la sistemática de su territorio y de su distribución, la ecología interna (biota aérea, superficial, en el suelo, agua, luz, edafología, turbulencia del aire) y externa de los sitios (comunidad biótica local y los factores que inciden sobre ella), la geometría del sitio y la ubicación de los diseños y los ambientes rupestres.

La proliferación de enfoques en los últimos veinte años ha ofrecido nuevas –y más ricas- posibilidades de examen de los registros; todas comprometen nuevos desafíos epistemológicos en términos de *verdad* y *consistencia argumentativas*. Toda investigación –en definitiva- tendría que ser consciente sobre los conceptos que utiliza y explícita sobre sus marcos teóricos. Es decir, todo proyecto debería reflexionar sobre sí mismo. En ese marco, la productividad teórica de Consens sobresalta porque leído mucho tiempo después parece usar todas las guías posibles para aprehender el arte rupestre en un clima intelectual de precisión y algoritmos metodológicos que pretendían ser estrictos.

Carlos Aschero (2000), al hacer una síntesis relacionada con el arte de los pastores del desierto puneño, específicamente con datos de dos *microregiones* ofreció una síntesis con aportes teóricos en los que insistió en aseverar que su objetivo era conectar las manifestaciones rupestres con otras líneas de evidencia arqueológica (el tráfico caravanero entre sociedades agro-pastoriles con influencia directa o indirecta en el arte a través de la información que circulaba en el marco de las múltiples interacciones sociales que propiciaba el tráfico de caravanas. Ellas no eran azarosas sino que formaban parte de una estrategia de comuni-



cación visual apoyándose en una información temporalmente profunda que entrelazaba a los cazadores y pastores con la productividad (frágil) de los recursos del desierto. Los camélidos fueron la base de la economía desde 9000 AC pero recién en 2500 AC comenzaron a jugar un papel importante en los dominios simbólicos de lo salvaje y de lo doméstico del cazador y del pastor. Aschero apoyaba su presentación en el modelo sobre una movilidad giratoria que habría de resultar en la restricción espacial de las caravanas entre 900 y 1500 DC, y esto también se habría producido en el arte rupestre.

Aschero llevaba a cabo su análisis y su explicación con dos conceptos que él denominaba “operativos”: *contexto funcional de ejecución* (o contexto de producción) y *contexto temático de representación* (o contexto de significación). El cambio se habría producido en el contexto de significación como correlato de algún cambio en la economía pastoril. El arte rupestre es una representación visual de un código simbólico y estético que fue utilizado como vía de expresión con rol económico dentro de su comunidad (Aschero 2000: 17). Aschero, asimismo, distinguía entre *canon* y *patrones*. El canon es una norma que es seguida en la representación visual de figuras biomorfas y rasgos a ellas asociadas por

comparación con el modelo real, lo cual implica elecciones en torno a cómo son representadas las partes de un animal o de la figura humana partir de un ángulo de observación dado y en qué proporciones relativas estas partes son representadas. Los patrones son diseños seguidos por los contornos de las partes, su mayor o menor síntesis geométrica dentro de un canon. Se trata de un modelo que ha influido en el tratamiento de la información rupestre en Argentina.

En el país, desde mi perspectiva, tuvieron lugar varios ciclos de investigación. El primero se inició cuando comenzaron los estudios con enfoque científico a partir de la síntesis de Menghin (1957), el segundo tuvo lugar a partir del Congreso de Americanistas de Mar del Plata en 1966 y el tercero es eminentemente moderno porque en él se advierte la formación académica en el campo de la arqueología y de la antropología.

Es bien conocido que la primera sistematización del arte rupestre, con criterios fundados en la prehistoria de Europa, fue la de Osvaldo Menghin para la arqueología del arte patagónico y su sistematización se usó durante mucho tiempo. Básicamente era una clasificación formal, temática y técnica.

Entre 1966 y 1991 (esta última fecha marcada por la aparición del libro de Podestá et al., *Arte Ru-*





pebre en la *Arqueología Contemporánea* porque demarcó el arte rupestre como una materia autónoma y realizaron la primera reunión científica con tal carácter) florecieron los trabajos de Gradín y Schobinger que –de manera en cierta forma aislada- cultivaban el arte rupestre por sí mismo y otros investigadores que comunicaban sitios rupestres ocasionalmente en los Congresos Nacionales de Arqueología. Este ciclo incluye el magnífico esfuerzo del inventario general de sitios producido por Susana Renard de Coquet (1988). Este ciclo consistió en la indagación de terreno y en la formalización de las primeras síntesis regionales, especialmente la de González (1980) y la de Schobinger y Gradín (1985). En 1974, González había publicado un libro sobre la cultura de La Aguada con un marco teórico estructuralista de extraordinaria consistencia pero no estaba dirigido al arte rupestre. Esta obra se destacaba en su producción porque habitualmente su tratamiento de la información era historicista.

El tercer ciclo empieza hacia el 2000 –y estimo que continúa- con la edición de *Arte en las Rocas* en el cual se advierte la transformación del tratamiento de los registros que aparecen en él, orientados hacia los nuevos modelos (sistémico, semiótico, integral, etc.) así como a las transformaciones de sitio, la preservación y la documenta-

ción. Un poco más de cincuenta años de investigación moderna, ha producido localización de sitios rupestres y ha avanzado desde lo tipológico hacia la preocupación epistemológica por su estudio y tratamiento.

### *Consens y Gradín*

Antes de referirme a la crítica de Consens a Gradín, voy a señalar algunas características del tratamiento de la información por el primero.

En el capítulo VI del libro, Consens define *rupestrema* y articula conceptualmente *tipos* y *estilo*. El rupestrema coincide con el “tipo” (Consens 1986: 110). El tipo es una unidad de análisis construida sobre el estudio detallado de rasgos de carácter morfológico (y por lo tanto supeditados a la percepción) y organiza el repertorio de San Luis en un cuadro, que dice, no taxonómico y no evolutivo, de naturaleza *ética* (perspectiva del investigador, no del diseñador), con dos cualidades: relevancia y adecuación. Simultáneamente, los rupestremas sirven para comparar sitios y paneles y para establecer tanto la dispersión macro-geográfica (la llama *corológica*) como los estilos (define seis para las pictografías y cuatro sub-estilos) sobre la base de la presencia de rupestremas – índice en los sitios. Denomina a las variaciones como *fascie*. Las especificaciones son



múltiples y complejas pero, sintéticamente, lo que hace Consens es fundamental una tipología en la que las unidades llevan letras y números y un título en lengua natural para cada una. Su postulado enuncia que el conjunto de rupestremas que se distribuyen corológicamente –espacialmente en asociación recurrente, con una sincronía satisfactoria (para el investigador) pero sin que mantengan necesariamente las mismas características técnicas, con rupestremas índices (Consens 1986: 117). Esa combinación entre rupestremas índices y *los otros* recibe la calificación de *tema* y añade: a la manera de una frase musical y de una convención metonímica.

La discusión sobre las denominaciones estilísticas de Gradin (1978) se coloca sobre la traducción lingüística de los *motivos* (“abstractos”, “lineal”, “curvilíneo”, “naturalista”, “esquemático”, “estilizado”). La objeción termina por no ser pertinente porque el mismo Consens usa traducciones de sus tipos pero sí ofrece un argumento que cuestiona seriamente el modelo metodológico Gradin: son caracterizaciones tan extensas que abarcarían todo el arte sudamericano y todos los sitios sin discriminar entre estilos (o tendencias).

La cuestión central –considero- es que la variación resulta indefectiblemente insoportable cuando se busca que el método se siga como una serie

monolítica de pasos (por eso Consens rechaza la interpretación en sentido hermenéutico) dado que hasta en la dimensión estadística conspira contra la normatividad (cultural, estética o de otro tipo). Acuerdo con Consens en que un producto visual debe relacionarse con otro producto visual, solamente que para mí esa relación se encuentra en el panel completo que él usa solamente para confirmar la presunción de recurrencia o de redundancia de signos y para ilustrar los estilos.

Entonces, por qué existen signos, hasta en su formalización técnica, que son semejantes en distintos sitios y hasta áreas geográficas distantes. Mi respuesta es que la incógnita reside en la efectividad performativa de la que fueron portadores y que el estilo sólo emergía en la fórmula para invocar efectos sólo posibles en el seno de una ideología que creía en ella

## Conclusión

Los conceptos ordenan el material de registro, las teorías afines pueden entrar en convergencia sin cambiar la ontología de los objetos rupestres, las categorías de análisis ofrecen “reglas” metódicas o modelos de análisis; por ejemplo, la perspectiva semiótica ofrece la posibilidad de enmarcarlo en los procesos de comunicación, significación y estrategia discursiva porque su concepto clave es



el signo; la perspectiva funcional-estructuralista lo enmarca en la finalidad de servir a la información sistémica en un circuito territorial determinado. Optar por una u otra implica desarrollar caminos opcionales en el procesamiento de los datos.

Mario Consens tuvo varias intuiciones fundamentales. Una: la variación radical del arte pero trató de subsumirla en funciones matemáticas, desplazándola de la descripción y procurando subordinarla a los rupestremas índices. Otra: el carácter arbitrario del arte rupestre al afirmar que los paneles agregan rupestremas aleatorios a los índices. Y sujetas a ambas: descubrir el *efecto performativo de los signos* sea en la ideología, sea en las paredes rupestres: los autores debieron provocar cosas con los signos.

El autor oscila –sin definirse– entre la terminología lingüística, una perspectiva historicista y otra funcional y sistémica. La mezcla de marcos teóricos ofrece dificultades especiales como, por ejemplo, la circularidad mutua de las definiciones de ideología y simbología así como la confusión de los planos de su individualismo metodológico (el individuo como sede de elecciones y de cognición) junto a la consideración de arte rupestre como producto de socialización. En definitiva, Consens, finalmente opta por una estimación de

la ideología como una referencia y una vía para acceder al individuo en la “prehistoria”, incluso asociándola a un nivel de complejidad social. Su escisión de la simbología respecto a lo ideológico suscita la pregunta de si puede haber ideología separada de los símbolos o si éstos podrían ser de carácter no ideológico. Sin embargo, Consens hace el esfuerzo por arrimar el análisis del arte rupestre a otros contextos explicativos, transdisciplinarios que se trasunta en su esquema final donde integra ideología, medios técnicos, íconos, subsistencia, asentamiento, simbología y medio ambiente. Volver a leer las argumentaciones de una época alerta sobre lo que ha quedado de ellas y lo que desafían a futuro así como demuestra que no es en vano superar la empiria y arriesgarse al trabajo teórico.

## Notas

<sup>1</sup>Posteriormente también llevó a cabo trabajos de relevamiento en la Provincia de San Juan.

## Agradecimientos

En memoria de Mario Consens a quien expreso mi afecto y admiración.

## Referencias bibliográficas

ASCHERO, C. A. (2000). Figuras humanas, camélidos y espacios de interacción circumpu-



- neña. En M. M. Podestá y M. de Hoyos (editoras) *arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología. Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano: 15 – 44.
- BINFORD, L. R. (1989). *Debating Archaeology*. Nueva York: Academia Press.
- BUTZER, K. (1989). *Arqueología. Una ecología del Hombre*. Barcelona: Bellaterra.
- CLARKE, D. L. (1977). *Spatial Archaeology*. Londres: Academic Press.
- CLOTTE, J. (1993) Post – stylistic? En M. Lorblanchet y P. G. Bahn (editores) *Rock Art Studies: The Post-stylistic Era or where do we go from here?* Exeter: Oxbow Monograph, The Short Run Press: 19 – 26.
- CONSENS, M. (1986). *San Luis. El arte rupestre de sus sierras*. San Luis: Dirección Provincial de Cultura. 2 Vols.
- CONSENS, M. (1997). *San Luis. El arte rupestre de sus sierras*. Colección investigación 52-12. San Luis: Fondo Editorial Sanluisense (2da. Edición). 2 Vols.
- CRIADO BOADO, F. (1993 a). Límites y posibilidades de la arqueología del paisaje. Sevilla: *Spal*, 2. Universidad de Sevilla: 9 – 56.
- CRIADO BOADO, F. (1993b). Visibilidad e interpretación del registro arqueológico. Madrid: *Trabajos de Prehistoria*, 50.
- CRIADO BOADO, F. (1999). Criterios y Convenciones en Arqueología del Paisaje Del terreno al espacio: Planteamientos y perspectivas de la Arqueología del Paisaje. Santiago: Centro de Investigación en Arqueología del Paisaje. Universidad de Santiago de Compostela. CAPA 6: 1-82.
- GONZÁLEZ, A. R. (1980). *Arte Precolombino de la Argentina. Introducción a su historia cultural*. Filmediciones Valero. Buenos Aires.
- GONZÁLEZ, A. R. (2007 [1974]). *Arte, estructura y arqueología*. La Marca Editora. Buenos Aires.
- GRADIN, C. J. (1978). Las pinturas rupestres del Alero Cárdenas (Provincia de Santa Cruz). Buenos Aires: *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XI: 143 – 158.
- HIGGS, E. S. Y C. VITA FINZI (1972). Prehistoriceconomies. A territorial approach. En Higgs, E. S. (editor) *Papers in Economic Prehistory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HODDER, I. (1988). from space to place: current trends in spatial archaeology. *Arqueología Es-*



- pacial, 12. Teruel: Colegio Universitario de Teruel: 9 – 15.
- HODDER, I. Y C. ORTON (1990). *Análisis espacial en Arqueología*. Barcelona: Crítica.
- LOENDORF, L., L. A. OLSON, S. CONNER Y J. C. DEAN (1998). *A Manual for Rock Art Documentation*. National Park Service and the Bureau of Reclamation Pinon Canyon Maneaver Site. S/L.
- LORBLANCHET, M. Y P. G. BAHN (editores) (1993). *Rock Art Studies: The Post-stylistic Era or where do we go from herre? Exeter: Oxbow Monograph*, The Short Run Press,
- MANZI, L. M. (2002). Análisis de motivos dentro del espacio plástico de representación en el sitio Cacao 1, Catamarca. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. La Plata: Editor Cristina Diez Marin. Universidad Nacional de La Plata: 51 – 63.
- MENGHIN, O. F. A. (1957). Estilos del arte rupestre de Patagonia. Buenos Aires: *Acta Praehistorica*, I: 57 – 87.
- PODESTÁ, M. M., M.I. HERNÁNDEZ LLOSAS y S. F. RENARD DE COQUET (1991). *El Arte Rupestre en la Arqueología Contemporánea*. Buenos Aires: Salón Gráfico Integral.
- RENARD DE COQUET, S. 1988 *Sitios arqueológicos con arte rupestre. Registro/Documentación*. Buenos Aires: FECIC.
- RENFREW, A. C. 1983 Geography, archaeology and environmental archaeology. *The geographical Journal*, 148: 198 – 202.
- ROCCHIETTI, A. M. (1984). Órdenes de la clasificación arqueológica. Río Cuarto: *Revista de la Universidad Nacional de Río Cuarto*. 4(1): 75-112.
- ROCCHIETTI, A. M. (2015). Arte rupestre: singularidad radical. Montevideo: *Anuario de Arqueología*: 88 – 114.
- ROCCHIETTI, A. M. (2019). Arte rupestre: modelo de la referencia. Rosario: *Anuario de Arqueología*, número 11: 129 – 140.
- ROCCHIETTI, A. M. Y A. PONZIO (2018). Arte Rupestre en la Sierra de Comechingones. Montevideo: *Anuario*: 128 – 157.
- ROBERTS, B. K. (1987). Landscape archaeology. En Wagstaff, J. M. (editor) *Landscape culture. Geographical Archaeological Perspectives*. Oxford: 77 – 85.
- SÁNCHEZ PROAÑO, M. (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*. Buenos Aires: Salón Gráfico Integral: 66 – 67.
- SCHOBINGER, J. Y C. GRADIN (1985). *Cazadores de la Patagonia y agricultores andinos*. Madrid: Encuentro.
- WATERS, M. R. (1992). *Principles of Geoarchaeology: a North American Perspective*. Tucson: The University of Arizona Press.
- ZACCHETTO, V (2002). *La danza de los signos. Nociones de Semiótica general*. Quito, Ecuador: AbyaYala.
- 

**Fecha recepción:11/11/19 - Fecha aceptación:1/5/20**