



## ARTE RUPESTRE, REALIDAD EXTREMA: EL REPERTORIO DE LOS SIGNOS Y LA REFERENCIA DE LOS POSIBLES

Ana Rocchietti<sup>1</sup>

### Resumen

Uno de los problemas más intrincados y no resueltos de la investigación rupestre es la referencia de sus signos. Las teorías del signo que habré de evocar tienen en común una doctrina realista: la referencia se constituye en relación con un mundo posible, a entes efectivamente existentes (pero también abarca cosas inventadas como los seres mágicos). También suponen que la realidad precede al signo y es diferente a él. Esto implica que el referente *existe*. No obstante, la denotación no coincide con la referencia. Mientras aquella señala los casos o entes que el signo describe, la otra se une al contexto de significación. Nunca es independiente de él (Ullman 1976, Kripke 1985 y de Putnam 1991). Esta distinción es importante para la arqueología. También lo es su señalamiento de que el significado es siempre fuente de ambigüedad y que su investigación ha comportado dos escuelas: una, analítica (o referencial) y la otra, operacional (porque se centra en cómo opera el lenguaje). Llevaré a cabo mi análisis sobre imágenes rupestres a partir de los sitios que he relevado en la Sierra de Comechingones, Provincia de Córdoba, Argentina mediterránea.

**Palabras clave:** Arte rupestre – Signos – Imágenes – Referencia

### Resumo

Um dos problemas mais complicados e não resolvidos no rupestre de investigação é a referência dos sinais deles/delas. As teorias do sinal que eu evocarei têm uma doutrina realística em comum: a referência é constituída com relação a um possível mundo, para entidades precisamente existentes (mas também coisas de sandália inventaram como os seres mágicos). Eles também supõem que a realidade precede ao sinal e é diferente a ele. Isto insinua que o referent *existe*. Não obstante, o denotación não coincide com a referência. Enquanto que mostra os casos ou entidades que o sinal descreve, o outro une ao contexto de significação. Nunca é independente dele (Ullman 1976, Kripke 1985 e de Putnam 1991). Também é isto a sinalização que o significado sempre é fonte de ambigüidade e que sua investigação se comportou duas escolas: um, analítico (ou referencial) e o outro, operacional (porque é centrado dentro como opera o lenguaje). Eu levarei a cabo minha análise tem rupestres de imagens mais que suficiente a partir dos lugares que eu elevei em Sierra de Comechingones, Provincia de Córdoba, Argentina.

**Palavras chave:** Art rupestre. Sinais. Imagens. Indexa



## Abstract

One of the densest problems -and not solved- of the rock art investigation it is the sign's reference. The theories of the sign that I'll evoke have jointly a realistic doctrine: the reference is constituted in relation by a possible world, to entities really existing (but also it includes things invented as the magic beings). Also they suppose that the reality precedes the sign and it is different from him. This implies that the modal exists. Nevertheless, the denotación does not coincide with the reference. While that one indicates the cases or entities that the sign describes, other one joins the context of significance. It is never independent from him (Ullman 1976, Kripke 1985 and of Putnam 1991). This distinction is important for the archaeology. Also the meaning is always a source of ambiguity and that investigation has endured two schools: one, analytical (or referential) and other one, operational (because it centres how it produces the language). I will carry out my analysis on rock art images from the sites that I have relieved in Sierra de Comechingones, Province of Cordoba, Mediterranean Argentina.

**Key words:** Rock art - Signs - Images - Reference

## Introducción

El arte rupestre -en la historia de la humanidad- ofrece un registro ambiguo y, a la vez, conmovedor. La primera característica alude a sus propiedades semánticas y la segunda a su testimonio como pensamiento y sensibilidad que vienen desde el fondo de los tiempos. Examinaré el problema de la referencialidad extensional de signos rupestres en el caso particular de mi área de investigación y sus implicaciones. En primer lugar habré de sintetizar algunas dimensiones del arte rupestre y sus vínculos con las teorías contemporáneas del signo, dado que los arqueólogos hacen verdaderos esfuerzos por saber qué *significa* y ellas pueden aportar algunos criterios útiles para desarrollar en la investigación rupestre. Este trabajo se dedica a examinar uno de los problemas más arduos del arte rupestre: a qué cosas del mundo se refieren las imágenes.

## Teorías del signo

Las teorías del signo que habré de evocar tienen en común una doctrina realista: la referencia se constituye en relación con un mundo posible, a antes efectivamente existentes (pero también abarca cosas inventadas como los seres mágicos). Suponen que la realidad precede al signo y es diferente a él. Esto implica que el referente *existe*.



No obstante, la denotación no coincide con la referencia. Mientras aquella señala los casos o entes que el signo describe, la otra se une al contexto de significación. Nunca es independiente de él (Ullman 1976). Esta distinción es importante para la arqueología. También lo es su señalamiento de que el significado es siempre fuente de ambigüedad y que su investigación ha comportado dos escuelas: una, analítica (o referencial) y la otra, operacional (porque se centra en *cómo opera* el lenguaje).

Es bien conocida la aproximación que hizo Peirce (1962) sobre esta cuestión. Él distinguió entre primariedad (los fenómenos mismos, el mundo de las cosas), secundariedad o relación de analogía entre el signo y las cosas y, por fin, terceridad en donde el signo es completamente arbitrario respecto a aquello que denota. Peirce llama *índice* a la relación de secundariedad y *símbolo* a la de terceridad (para una síntesis, Pérez Zavala 2002).

La relación primaria corresponde al mundo de *los posibles*; la teoría peirciana enfatiza que lo real difiere de lo existente por cuanto lo real es independiente de las representaciones y lo existente se caracteriza por la experiencia y la resistencia (esto es, se opone a algún otro). Pero -como otros lingüistas- indica que lo social es el fundamento último tanto de la realidad como de la verdad. Sobre esto último volveré luego, al tratar el “estilo”.

Lyons (1990) -apelando tanto a la lingüística como a la filosofía del lenguaje- pregunta qué es el significado (y si es independiente realmente del significante); considera que probablemente no tiene respuesta y que la pregunta contiene dos presupuestos: el de existencia o realidad y de la homogeneidad (que es uniforme o similar) y que no hay garantías para ellos. Tampoco es segura la identificación entre significado y concepto así como sólo el significado enunciativo (contextual) capta el “sobrante de significado” que tienen los lexemas (o las imágenes). Asimismo, llama la atención sobre la importancia trascendental que ha tenido Wittgenstein para estos problemas aseverando que el significado es únicamente su *uso* y que el lenguaje no sirve solamente para comunicar información proposicional o factual. Lyons evoca a Malinowski: hay comunicación y *comunidad* especialmente en rituales y creencias.

## El “nombre” de las cosas

El enfoque de Peirce fue muy utilizado en las disciplinas humanas, trascendiendo la lingüística. Mario Consens (1997) hizo consideraciones sobre él en su estudio del arte



rupestre de la Provincia de San Luis, en la Argentina. No obstante el desarrollo de estas cuestiones continuó con otros aportes devenidos de los análisis sobre la referencia, originales de Frege y Russell<sup>2</sup> en la búsqueda de eliminar la ambigüedad del lenguaje. Probablemente se trate de una tarea imposible pero su discusión ilumina muchos aspectos de aquél y, asimismo, del arte que es el reino de la ambigüedad, tanto el rupestre como el arte en general. El desarrollo más significativo del problema ha sido el de Kripke. Sintéticamente, él sostiene que *significar es nombrar*; que hay nombres que describen cosas de manera estricta o rígida y en un solo mundo posible: son los nombres *proprios* por esa razón; que hay nombres que describen una o muchas cosas o entes en muchos mundos posibles: ellos son los nombres *comunes*; que cuando se les aplica a unos y a otros una definición lo que se hace es adherirles una *descripción*. Estos *designadores* pueden ser, entonces, rígidos o accidentales pero el tema fundamental es que nombrar es una operación más básica que describir y que el cambio de referencia puede tener consecuencias epistémicas. Por lo tanto, Kripke postula que *nombrar es significar*. La ambigüedad que caracteriza al *significar* se vincula al hecho de que si un objeto prosee una propiedad necesaria a través de todos los mundos posibles o que ella sea contingente, habrá de depender de la descripción.

La descripción demarca los entes que pretende abarcar (denotación o referencia)<sup>3</sup>. Pero lo nuevo es que al definir o describir la denotación no equivalen a la referencia puesto que esta última alcanza a determinados entes o cosas según el contexto en el cual o a partir del cual se nombra (es decir, las cosas quedan comprendidas en una referencia si, y solo sí, la significación les alcanza (Cf. Loti 2002). Esta diferencia es muy importante porque la denotación no es infinita ni la referencia posee valencia por sí misma; la primera establece las condiciones para que una cosa esté comprendida en o por un nombre y la segunda cumple su función de referenciar en forma más flexible de acuerdo con las condiciones de enunciación y de factores sociales y culturales. Si miramos al arte rupestre en términos de la posibilidad de discernimiento (uno de los temas estratégicos de la crítica del arte contemporáneo), denotación y referencia se tornan una paridad conflictiva. El problema se encuentra en el seno de esa distinción y en cómo discernir a qué seres ellas procuran abarcar.

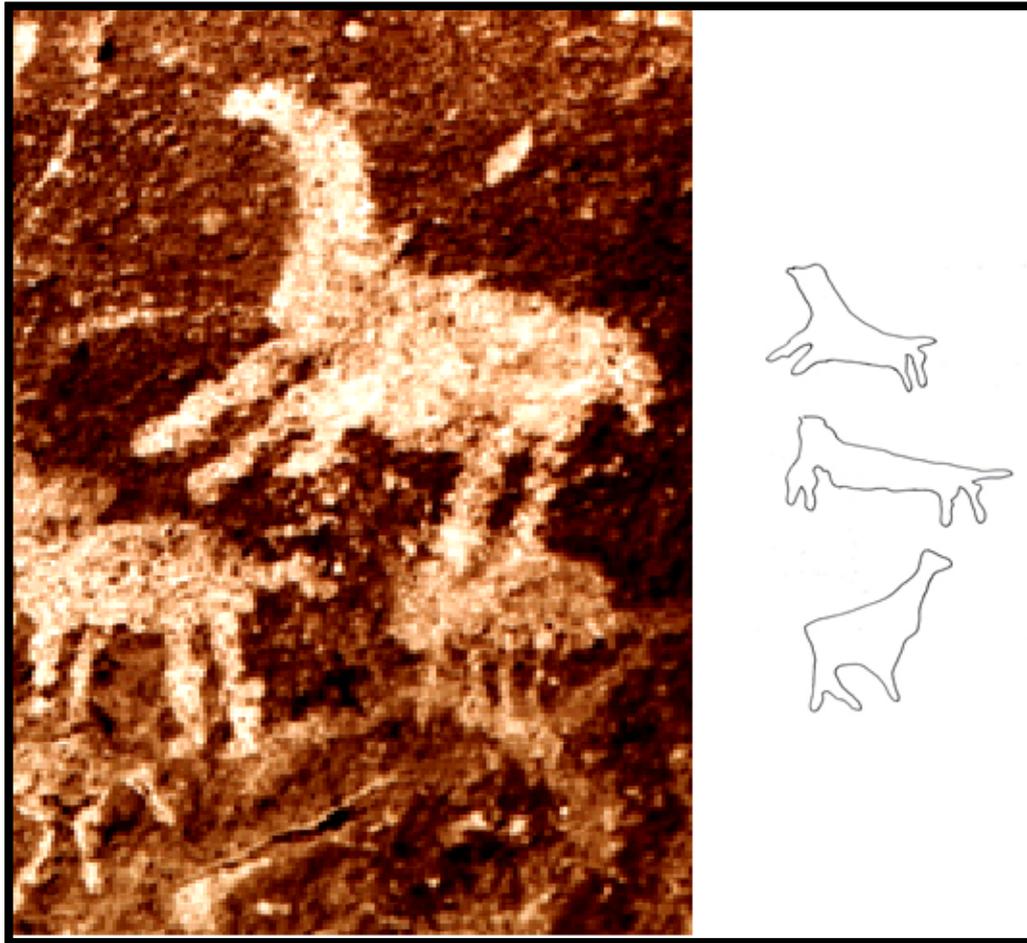
Cuando denominamos *camélido* a un dibujo que parece describir un animal de esa familia biológica creemos nombrar un definido grupo biológico que ni siquiera tiene una definición clara para separar entre clases de camélidos, dado que algunos pueden



reproducirse entre ellos aun cuando la taxonomía los separa, habiendo sido clasificados como a especies distintas. Denotar un camélido no es lo mismo que referenciar esta palabra con un animal viviente o muerto del mundo posible. Significar el arte rupestre es, de alguna manera, poder nombrar el referente y el denotado de su imagen. Esto, desde el punto de vista del observador, porque en el del autor debió existir una intención no siempre unidireccional de dibujarlo y, probablemente, esperar del dibujo efectos performativos.

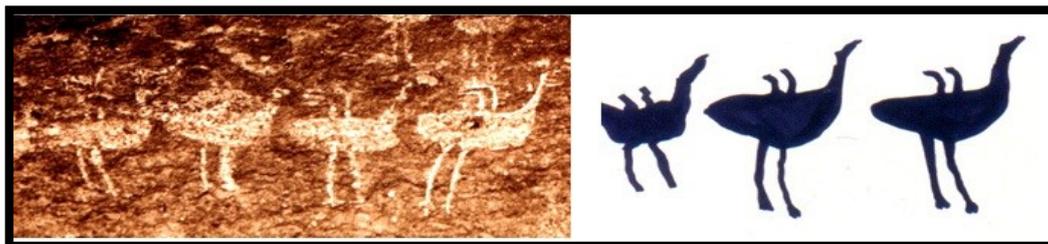
Respecto a esto último, no creo posible que el arte rupestre nos ofrezca ilustración – por ejemplo- de especies animales o al menos no sería esperable siempre. Si el dibujo solamente ilustrara un camélido la denotación abarcaría a todos los animales que exhiben sus características de camélido. Pero si no fuera así, la cuestión de qué comprende, en el repertorio de imágenes, a camélidos se volvería tan difusa que podría volverse imposible de resolver (Figura 1). Y es lo que suele suceder en los estudios rupestres. En otro tipo de imágenes, el nombrar y referir puede ser aún más complicado e inseguro. Examinaré el problema de la referencia en el diseño de animales a partir del arte rupestre de la Sierra de Comechingones, en el centro-oeste de la Provincia de Córdoba, ambientalmente considerada como biorregión ecotónica, en transición a la Argentina árida.

Tomaré la teoría de la referencia en las versiones de Kripke (1985) y de Putnam (1991) para procurar interpretar las imágenes que a simple vista remiten a seres que puedo nombrar como animales. El punto de vista de ambos filósofos -quienes produjeron una modificación radical en el análisis de la capacidad para representar que tiene el lenguaje, en los años setenta del siglo XX- sostiene que la intensión (o descripción) de un término no determina su extensión (en contrario a lo que se sostenía antes), que las intenciones y las imágenes mentales de los hablantes son irrelevantes para el significado. A este enfoque se lo conoce como “concepción externalista” del significado y, en síntesis, afirma que lo único que existe es la extensión y que ella *es* el significado; no habría diferencia entre el significado y los objetos. En el caso del desciframiento del arte rupestre, esta posición reviste interés: la imagen rupestre (o signo-imagen) puede ser simultáneamente significado.

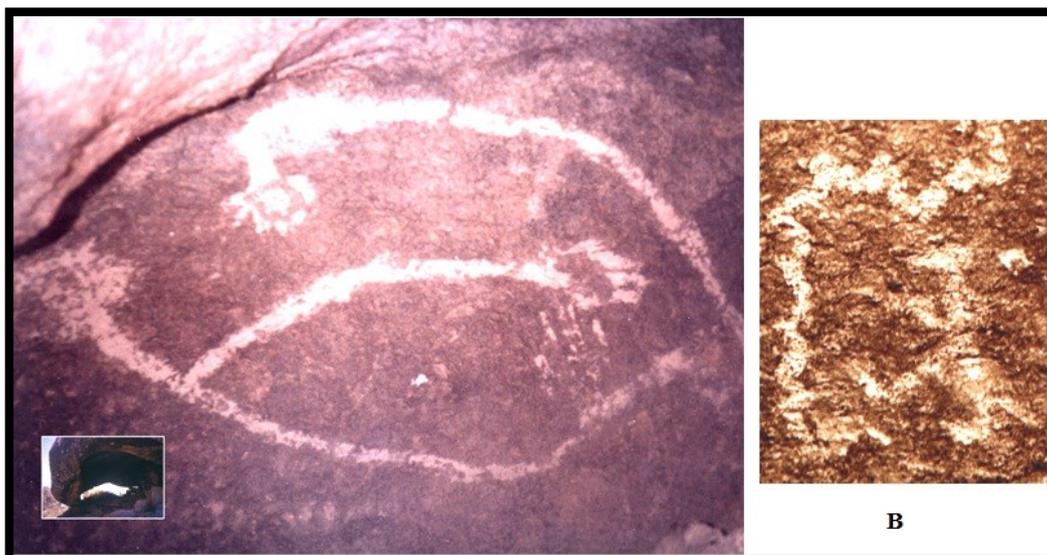


**Figura 1:** Camélidos. Casa Pintada del Cerro Intihuasi.

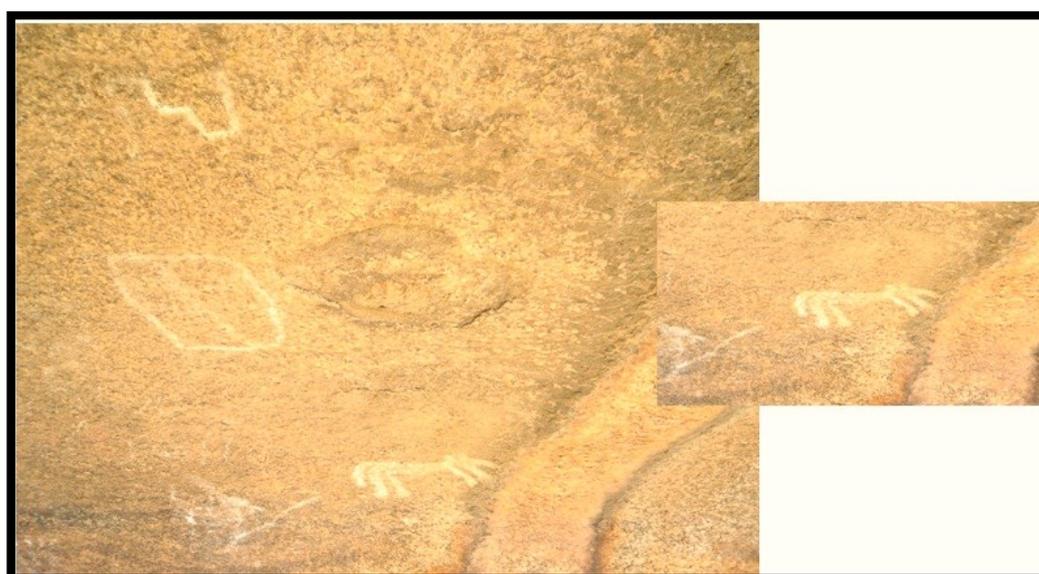
De todas maneras esto no es tan simple porque no puedo dudar que en la figura 2, hay un animal pero en la figura 3, sí. Este arte no define –describe- con precisión lo que representa o “ nombra”: asumo que la figura 2 hay ñandúes (*Rhea sp*) y que en el mundo posible del ambiente serrano, han existido y existen esos animales. La figura 4, por el contrario, define claramente un animal pero defino que –dado que parece tener fauces- es un felino (probablemente un puma que abundan y han abundado en la región). Por lo tanto, nombrar un ser de esta clase posee la arbitrariedad de la decisión del intérprete que me parece que falta en la teoría de la referencia. Es decir, el intérprete arbitra la polisemia de la imagen y, por esta razón, es muy atendible el esquema de Peirce (1962) quien rompiendo el signo saussuriano lo incluye como parte necesaria en la constitución de éste último. Llamaré a esta decisión como *operación de arbitraje*.



**Figura 2:** Ñandúes.



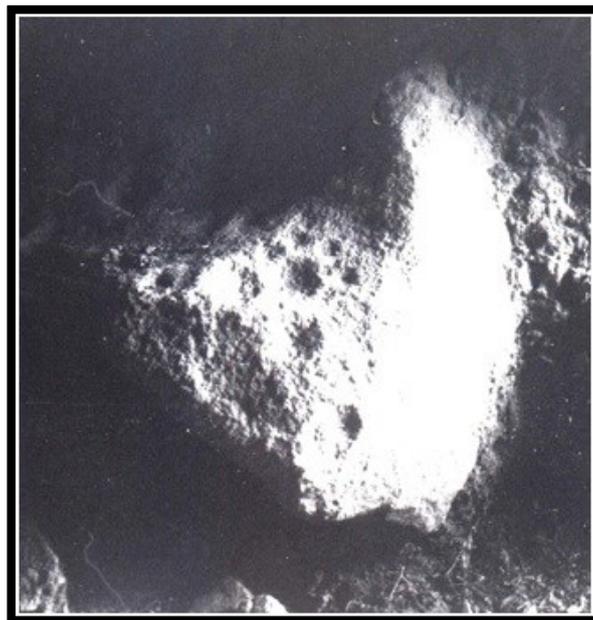
**Figura 3:** ¿Víboras? A: Piedra Redonda del Arroyo El Pantanillo, B: Casa Pintada del Cerro Intihuasi.



**Figura 4:** ¿Felino?



En la figura 5, el problema es otro: aparece una huella de felino (o al menos, universalmente reconocida como tal); sólo que habría que reconocer si se trata de la huella de una pata delantera o trasera ya que esos animales las tienen diferenciadas. También se trata de decidir qué es pero en un rango de arbitrariedad mucho menor. En este caso, la elección no es problemática porque basta con contabilizar los “dedos” dibujados o dedos y “talón”.



**Figura 5:** Huella de felino o animal metonímico

Se puede renunciar a referir un signo como el de la figura 6 dado que o se le asigna una denominación geométrica euclídea o se lo declara hermético. Elijo la primera opción. De igual manera, resta insertar el signo en un repertorio que tenga la misma cualidad. Estimo que estos son problemas rutinarios en el esfuerzo por entender el arte rupestre y existen desde siempre. Quizá habría que utilizar un enfoque contextual de la referencia como propone Kripke. La dificultad es establecer justamente el contexto porque éste suele ser incommensurable en la medida en que es el interpretante quien decide qué evidencias, indicadores o fenómenos definir como tal. Es decir, éste no existe solamente por sí sino también por aquello que deseamos o decidimos incluir que puede constar de todo un panel, de la comparación entre sitios rupestres o, más aún, por el repertorio universal de signos del lenguaje rupestre desde el paleolítico hasta que dejó

de realizarse. El contexto, en el arte, no equivale a la sintaxis de la lengua (los conjuntos de signos en que está incluido un término cualquiera) porque pesa tanto la intención de una conciencia como el peso de una tradición histórica actualizada por los que fueran autor o autores.



**Figura 6.** Poligonal. Alero del cáliz. Cerro Intihuasi.

Umberto Eco ofrece una perspectiva anclada en la *función* de cada signo: una vez que existe una sociedad, cada una de sus funciones se convierte en signo (1973, 1979) y no se refiere sólo a la lingüística sino a todo tipo de signo. Un presupuesto que no comparto con él es que afirma que los signos transmiten información y asumo que ella no es estratégica en el arte rupestre. No obstante, este autor tratando de fundar la semiótica como una disciplina sobre la lógica de la cultura, admite que hay dos vías en el estudio de los signos: una, la comunicativa; la otra es la de la significación y una no se reduce ni se absorbe en la otra. La significación es una construcción semiótica autónoma y requiere categorías independientes mientras que la producción de signos existe a partir de las posibilidades previstas en un sistema de comunicación que produce signos y, entre ellos, los mitos, ritos, creencias, ideología acercándose a la antropología cultural (Eco 2000 [1976]: 29).



Por tanto, atendiendo a las consideraciones anteriores, parto de los siguientes enunciados de supuestos de mi investigación:

- Admito la “existencia del referente”, es decir, todo signo-imagen rupestre ha tenido referencia en un mundo posible pero también “imposible” (un mundo de cosas, fenómenos, aconteceres, personajes maravillosos, espectrales, siniestros, premonitorios, ficcionales).

- La denotación no equivale a la referencia -de acuerdo con la tradición teórica que asumo- porque mientras la primera indica las cosas del mundo (incluyendo los propios signos porque ellos, de acuerdo con Peirce son cosas también), la segunda las alude en mayor o menor medida de acuerdo con el contexto al nombrar, designar, definir o describir.

- La capacidad de significación (o significatividad, Cf. Frápoli y Romero 2007) o de representación es un potencial de referencialidad. Por tanto, el tema o los temas del contenido del arte (por ejemplo, los animales, los humanos junto a los animales, los signos geométricos) ofrecen residencia a ese potencial.

- Pero mis supuestos no son plenamente realistas -como en la doctrina de los semiólogos que he citado- sino que acepta (además de un mundo posible) los imposibles por una argumentación antropológica: la razón mitológica o la imaginación cultural. Si bien, acepto que la realidad precede al signo (realismo objetivista), destaco también la arbitrariedad cultural del signo que me parece no se tiene en cuenta en los análisis anteriores.

- Finalmente, adopto la conjetura de que la significatividad consiste, en el arte rupestre, en una perspectiva; es decir, que las obras rupestres son perspectivas y que toda interpretación que le adjudique lo es de una perspectiva.

Estos enunciados o presupuestos no aseguran la infalibilidad de la referencia sino que procuran una demarcación que la haga reconocible, además de señalar las dimensiones teóricas del análisis del arte rupestre.

La existencia o no de un código subyacente introduce el interrogante sobre la sociedad.

### **Estilo, autor y sociedad**

Identificar autor o autores ha sido siempre un anhelo de quienes estudian el arte rupestre. Se trata de una tarea que se asume como prácticamente imposible desde el



comienzo. La palabra *estilo* designó desde el principio del siglo XX, una vez reconocido este arte como auténtico, la variedad en el diseño como una posibilidad para reconocer la temporalidad o cronología de las obras paleolíticas. En 1993 se declaró iniciada una era *post-estilística* (Lorblanchet y Bahn 1993). No obstante, la tensión por encontrar las características que fijan autoría y tiempo no claudica porque, de lo contrario, poco se puede hacer con este arte a menos que su sólo inventario (de sitios, de paneles, de signos) colmara su valor disciplinar para la arqueología y para otras ciencias.

Carlo Ginzburg (1989) traza la historia del enfoque indiciario o semiótico al cual remonta hasta los cazadores primitivos en su búsqueda de huellas, indicios, olores, etc., es decir, una localización de los animales por indicios particulares que han dejado su existencia y su comportamiento. Llama a esto “un método” originado en los cazadores y luego en los adivinos que los hallaban en las vísceras, en el vuelo de los pájaros y otras señales. El cazador al narrar la secuencia de sus inferencias aludía al *pasado real*, el adivino al desciframiento del futuro. Ambos analizaban, comparaban, clasificaban. Sigue su recorrido como habilidad y como conocimiento hasta que esta tradición choca contra la ciencia galileana y su búsqueda de leyes en el “libro de la Naturaleza”. Lo importante es que el detalle, el rasgo, la marca infinitamente pequeña y particular, el síntoma, el “signo” es una cosa que está en lugar de otra cosa. Sin embargo, la investigación de los indicios o detalles -dice- continuó en la paleografía, en la paleontología, en el anticuarismo y en la determinación de la autenticidad y autoría del arte pictórico, en la medicina y en el psicoanálisis (Ginzburg 1989: 136). En este marco teórico, el signo equivale a una manifestación sintomática que conduce a una realidad más profunda o no visible.

Marc Groenen (2000), volviendo a estudiar los sitios rupestres paleolíticos clásicos y revisando el análisis de André Leroi Gourhan, adoptó un enfoque centrado en las particularidades topográficas de los soportes de roca sobre los cuales las obras fueron realizadas y a las cuales considera *significantes* agregando, por lo tanto, al conjunto arquitectónico de las cuevas la semiótica de las paredes mismas. De ese modo, Le importan tanto las imágenes como la pared y no solamente en tanto un recurso para dar volumen a los animales de los paleolíticos. Esto implica trastornar el tratamiento del arte rupestre: un itinerario que fue de las imágenes a la roca –como habitualmente se hacía- a *la roca como imagen* (Figura 6).

Finalmente, cabe preguntar por *la imaginación y la ilusión* como dimensiones radicales del arte rupestre. Sea como capacidad implícita del autor o de los autores, sea como un estado subjetivo incentivado por sustancias psicotrópicas, sea como manifestación de los *fantasmas primarios del inconsciente* o por la motivación ideológica de la creencia o de la adoración de las rocas, el arte rupestre no pudo ser sino una de las formas humanas de la fe. Arthur Danto (2013) asignaba al arte –todo arte- el carácter de significado absoluto señalando la indivisibilidad de la imagen y su significado.



**Figura 7:** *Estilo de las rocas.*

### **Conflicto entre interpretaciones**

Si se acepta que el significado equivale a su extensión (práctica o de objetos de un mundo posible o imposible), la diferencia entre los signos y su extensión habrá de encontrarse en su situación, es decir, en el seno del conjunto de condiciones materiales que podemos advertir en su escena, escenografía y roca (Rocchietti 2009).

Pero hay que tener en cuenta que el panel no es la suma de las imágenes que contiene ni se reduce al significado de cada signo. Por tanto, el significado se concentra o se



diversifica en distintos planos, a veces narrativos, a veces de sola presencia, frecuentemente como acumulación de micro-relatos<sup>4</sup>.

Groenen (2000), refiriéndose a la naturaleza del arte paleolítico, afirma que dibujos, pinturas y grabados fueron una manifestación de una realidad activa e intensa y que no fueron una representación inerte. Probablemente, pueda aplicarse a todo arte rupestre.

El “realismo animal” está vinculado a la coincidencia entre la imagen y los animales verdaderos (del mundo posible e imposible), sus comportamientos, actitudes y expresiones. Pero esa coincidencia no agota el problema; Habrá que indagar la *situación* de cada signo – imagen. Retomaré, entonces, la descripción del arte rupestre que sinteticé antes como *imagen en la roca y roca como imagen*.

*El estilo de las rocas no es una cuestión puramente geológica o geomorfológica.* Proviene de los largos procesos de la corteza terrestre, de sus minerales y de las asociaciones de estos en cada región o localidad, de la erosión y de la meteorización que da origen a sus formas. El estilo de las rocas, también singular, integra el arte rupestre. No es lo mismo un paisaje granítico que un paisaje de esquistos. La selección de la roca en la que habría de realizarse el arte es una cuestión derivada de aquella porque si la roca no es mero soporte sino una dimensión del arte, necesariamente ella (y su forma) deben haber integrado la imagen de aquél con su propia imagen de luz, sombra, color, brillo y textura, especialmente si fue en definitiva hierofánica. Significatividad de los signos y significatividad de las rocas se funden una en la otra. Ésa sería la *situación total y totalizadora del arte*: arquitectura de la roca, escenario, contexto, ambiente, circunstancias y condiciones de roca y de signos.

1. Arquitectura de la roca. Las rocas tienen un diseño que se origina en su origen geológico y en la acción que sobre ellas han efectuado el agua, el viento y los agentes vivos. Algunas tomaron la forma de bloques compactos, otras de cuevas y de aleros o abrigos pétreos. Las rocas cuya arquitectura asumió la forma de oquedades tienen lo que puede denominarse *orientaciones ambientales*, es decir espacios, cámaras o recintos. Algunas poseen arte y otras no o todas fueron utilizadas para dejar las expresiones gráficas.

2. Unívocamente, los sitios rupestres tienen una posición en la topografía general y, en algunos casos, ella es parte de su arquitectura; en otros ella condiciona su visibilidad. Pero, asimismo, la roca también posee su propia topografía, su propio relieve que pudo inducir la intención de dibujar haciendo de la piedra parte del significado. También



posee textura: una distribución de componentes cristalizados o no, de brillos minerales, de concentración cromática devenida de su química y de los organismos alojados en ella como líquenes, musgos, panales, etc.

3. Las condiciones materiales objetivas y los procesos dinámicos en el sustrato ecosistémico en el que se encuentra inserto un sitio rupestre indica tanto su trayectoria hasta constituirse como arte como su futuro material predecible.

4. Dentro o fuera de las rocas con arte hay un contenido de cultura material (relictos de tecnología, hábitat, nutrición, etc. Este contenido introduce verdaderamente al sitio rupestre en el ambiente general y a las interacciones que pudo sostener en el pasado y las del presente.

5. Las circunstancias o vicisitudes de la biografía del sitio rupestre y las condiciones de emplazamiento y evolución son parte de la situación gráfica que procuro aprehender y describir y a la que estimo dotada de significatividad. Pero ellas también expresan la historia del desarrollo de los eventuales depósitos interiores y exteriores del sitio (*estratigrafías*) de índole natural.

6. Los entornos del sitio definen su escenario y escenografía fundamental pero ante todo su dimensión dramática se aloja en la incidencia de luz, sombra y brillo.

Asumo que estas cinco dimensiones combinan la significación constituyente y hasta excedente del arte. Considero que en ellas se aloja en el *estilo de las imágenes* (la forma de realizarlas y su extensión) y en el *estilo de las rocas*. Ambos no fueron casuales: su interpenetración -no su equivalencia- hacen del arte rupestre un verdadero arte, significación absoluta y acto de intencionalidad radical. Allí está la verdad del objeto devenida de la dialéctica entre lo imaginario y lo real.

Las interpretaciones distintas, contrarias y / o contradictorias sostienen opciones epistemológicas: la de la causalidad (continua en su operacionalidad) y la de la estructuralidad (discontinua y con carácter de modelo lógico o mitológico). Ellas se advierten en el desarrollo de los esquemas referenciales formados en la colaboración de disciplinas como la antropología, la semiótica, el psicoanálisis, los cuales requieren y aportan nuevas terminologías, nuevos objetos y conceptos y nuevo lenguaje (Cf. Vezzetti 2000). El centro es una intencionalidad muy difícil de aprehender.



## Conclusiones

Se puede objetar que mi fuente de teoría deviene y se aplica al lenguaje hablado, al lenguaje de las palabras. No obstante, ella ofrece criterios para toda semiótica y para la decisión de nombrar bajo la cual se sintetizan los principales problemas de la investigación rupestre. Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa. ¿Qué funciones sociales fueron transformadas en arte rupestre, si seguimos a Eco? Pudieron ser la caza, la adoración de los animales, la adoración de las rocas, la adoración de las aguas o de los seres del mundo como tales: animal, humanos -o sus espíritus- si examinamos el repertorio de sus temas.

Dado que identificar los signos o signo-imágenes es una tarea imprescindible aunque muy criticada (no es suficiente pero no se la puede ignorar) y alienta las clasificaciones de “motivos” y la tabulación de los repertorios que posee todo conjunto gráfico o estilístico.

Por otra parte, casi todos los investigadores tienen la intuición de que el estilo existe aun alineándose con la era post-estilística dado que las semejanzas *dentro de las diferencias* sean de imaginario, sean de autor sutilmente se imponen cuando mínimamente cuando se busca alguna organización para interpretar un conjunto rupestre en su lugar físico y geográfico o a partir de sus documentos fotográficos, filmicos o sus conversiones informáticas.

Lo que sostengo en este trabajo es que la referencia esperable de los signos rupestres (es decir, la denotación contextualizada de lo que ellos evocan en un mundo posible e imposible) es la totalidad de su situación gráfica. No se trata de determinar unívocamente o por aproximación lo que la designación de la imagen remite sino al conjunto de significación de la roca. Un animal se da como especie pero también como animal simbólico, hierofánico y pétreo. En todo caso existe como propiedad del mundo: su animalidad.

Los humanos habitan en el lenguaje -al menos en las corrientes teóricas de finales del siglo XX y por influencia del giro lingüístico que comienza con Wittgenstein quien sostenía que los límites del mundo son los límites del lenguaje. El arte rupestre exhibe ese límite y su perspectiva.

He tratado de desarrollar un problema que aqueja a toda investigación rupestre: la incertidumbre denotativa y la interpretación de una intencionalidad esquivada.



## Notas

<sup>1</sup> Universidad Nacional de Río Cuarto. Contacto: [anaau2002@yahoo.com.ar](mailto:anaau2002@yahoo.com.ar)

<sup>2</sup> G. Frege es quien hizo las primeras consideraciones sobre los signos y su referencia o denotación y precisó el problema mayor: la *fijación de la referencia* que luego habrían de desarrollar Kripke y Putnam. Estos últimos procuraron un enfoque “realista” (Cf. Sainsbury 2002).

<sup>3</sup> Tradicionalmente, esta operación lleva el nombre de extensión e intensión sea que la descripción indique a qué entes específicos se aplica o que señale las características o propiedades *intensivas* que les cabe.

<sup>4</sup> Un “motivo” ya es un relato.

## Referencias bibliográficas

DANTO, A. (2013) *¿Qué es el arte?* Buenos Aires. Paidós.

ECO, U. (1973) *Signo*. Barcelona. Labor.

ECO, U. (2000) *Tratado de semiótica general*. Barcelona. Lumen.

FRÁPOLI, M. J. y E. ROMERO (2007) *Una aproximación a la Filosofía del Lenguaje*. Madrid. Editorial Síntesis.

GINZBURG, C. (1989) Morelli, Freud y Sherlock Holmes: indicios y método científico. En U. Eco y T. A. Sebeck (editores). Barcelona. Lumen: 116 - 163.

GROENEN, M. (2000) *Sombra y luz del arte paleolítico*. Barcelona. Ariel.

KRIPKE, S. (1985) *El nombre y la necesidad*. México. Universidad Nacional de México.

LORBLANCHET, M. y P. G. BAHN (editores) (1993) *Rock Art Studies: The Post-stylistic Era or where do we go from here?* Oxbow Monograph, The Short Run Press, Exeter.

LOTI, E. (2002) Un análisis crítico de la teoría semántica de Kripke y sus implicaciones filosóficas. *Cronía*, vol 4, n° 3: 15 - 25.

LYONS, (1990) *La semántica*. Barcelona. Teide.

PEIRCE, J. R. (1962) *Símbolos, señales y ruidos*. Madrid. Revista de Occidente.

PÉREZ ZAVALA, C. (2002) La teoría de los signos en Charles Sanders Peirce. *Cronía*, vol. 4, n° 3: 1 - 13.

PUTNAM, H. (1991) El significado del significado. Ll. Valdez Villanueva (editor). *La búsqueda del significado*. Madrid. Tecnos.



ROCCHIETTI, A. M. (2009) Arqueología del arte. Lo imaginario y lo real en el arte rupestre.

Revista del Museo de Antropología. Consultado en:

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/antropologia/article/download/5404/5848>

SAINSBURY, R. M. (2002) *Departing from Frege. Essays in the philosophy of science*.

Londres: Routledge.

ULLMAN, S. (1968) *La semántica*. Madrid: Aguilar.

VEZZETTI, H. (2000) Historia del psicoanálisis: complejidad y producción historiográfica). En J. C. Ríos (comp.) *Psiquiatría, Psicología y Psicoanálisis. Historia y Memoria*. Buenos Aires: Polisomos.

**Fecha de recepción:** 11 / 06 / 2018

**Fecha de aceptación:** 10 / 12 / 2018