

# SOCIEDADES de PAISAJES ÁRIDOS y SEMI-ÁRIDOS

**Revista Científica del Laboratorio - Reserva de Arqueología  
de la Facultad de Ciencias Humanas**

**Año XII/Volumen XVII/ Septiembre de 2022**



**UniRío**  
editora

ISSN impreso: 1852-8783 - ISSN digital: 1853-2772



## ARTE CON ROCAS

*ART WITH ROCKS*

*ARTE CON ROCHAS*

Ana Rocchietti<sup>1</sup>

---

### Resumen

Se han intentado diversas maneras de dar cuenta del arte rupestre desde los tiempos en que fuera descubierto el arte paleolítico. No logran despejar su opacidad en términos de percepción y de significación. Este trabajo intenta un análisis basado en tres cuestiones:

1. Existió un arte *con* rocas antes que un arte *en* o *sobre* las rocas. Esta afirmación constituye una perspectiva.
2. El arte con rocas posee una ambivalencia radical y una inevitable pérdida de intensidad emocional, no solo por la desaparición de los signos por factores destructores sino por inaccesibilidad fatal al contexto de la acción. En este sentido, los signos tienen pregnancia.
3. No obstante, se trató de una ideología estructurada. Esta afirmación se vincula al problema del estilo (ahora dejado de lado pero, a pesar de eso, no puede ignorarse). El autor de la obra rupestre debió inscribirse en alguna tradición histórica y simbólica. De esta forma, la obra no fue resultado de un acto utilitario sino de afectividad. El estilo fue una fórmula coherente con un pensamiento fantástico (o salvaje o mítico). Investigar el arte rupestre es buscar esa fórmula porque el estilo pre-constituye a la obra y obligó al autor a someterse a ella. En síntesis, esta presentación inscribe el arte rupestre en una modalidad del esoteris-

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional de Río Cuarto. Instituto de Sustentabilidad de Sistemas Productivos, E mail: [ana-au2002@yahoo.com.ar](mailto:ana-au2002@yahoo.com.ar)  
<https://orcid.org/0000-0003-0516-9297>



mo, de un arte arqueológico esotérico. Las consecuencias del enfoque *arte con rocas* son procedimentales.

**Palabras clave:** Arte rupestre, estilo, variación, roca sígnica, soldadura semiótica.

### Resumo

Tentaram-se diversas maneiras de dar conta da arte rupestre desde os tempos em que foi descoberta a arte paleolítica. Não conseguem limpar sua opacidade em termos de percepção e de significação. Este trabalho tenta uma análise baseada em três perguntas: 1. Uma arte com rochas existiu antes que uma arte em ou sobre as rochas. Esta afirmação constitui uma perspectiva. 2. A arte das rochas possui uma ambivalência radical e uma perda inevitável de intensidade emocional, não só devido ao desaparecimento dos sinais por factores destruidores, mas também devido à inacessibilidade fatal no contexto da acção. Neste sentido, os sinais têm pregnância. 3. No entanto, tratou-se de uma ideologia estruturada. Esta afirmação está ligada ao problema do estilo (agora negligenciado mas, apesar disso, não pode ser ignorado). O autor da obra rupestre teve que se inscrever em alguma tradição histórica e simbólica. Desta forma, a obra não foi resultado de um ato utilitário, mas de afetividade. O estilo foi uma fórmula coerente com um pensamento fantástico (ou selvagem ou mítico). Investigar a arte rupestre é buscar essa fórmula porque o estilo pré-constitui a obra e obrigou o autor a submeter-se a ela. Em síntese, esta apresentação inscreve a arte rupestre numa modalidade do esoterismo, de uma arte arqueológica esotérica. As consequências da abordagem arte com pedras são processuais.

**Palavras chave:** Arte rupestre, estilo, variação, rocha sígnica, soldagem semiótica.

### Abstract

Various ways have been tried to give an account of rock art since the time when Palaeolithic art was discovered. They fail to clear their opacity in terms of perception and significance. This work attempts an analysis based on three questions: 1. There was an art with



Ana Rocchietti

rocks rather than an art on or on rocks. This statement constitutes a perspective. 2. Rock art has a radical ambivalence and an inevitable loss of emotional intensity, not only because of the disappearance of signs by destructive factors but also because of its fatal inaccessibility to the context of the action. In this sense, the signs have pregnancie. 3. However, it was a structured ideology. This statement is linked to the problem of style (now put aside but, despite that, it cannot be ignored). The author of the cave work had to be inscribed in some historical and symbolic tradition. In this way, the work was not the result of a utilitarian act but of affectivity. The style was a formula consistent with a fantastic (or wild or mythical) thought. To investigate rock art is to look for that formula because the style pre-constitutes the work and forced the author to submit to it. In short, this presentation inscribes rock art in a modality of esotericism, of an esoteric archaeological art. The consequences of the art approach with rocks are procedural.

**Key words:** Rock art, style, variation, follow rock, semiotic welding.

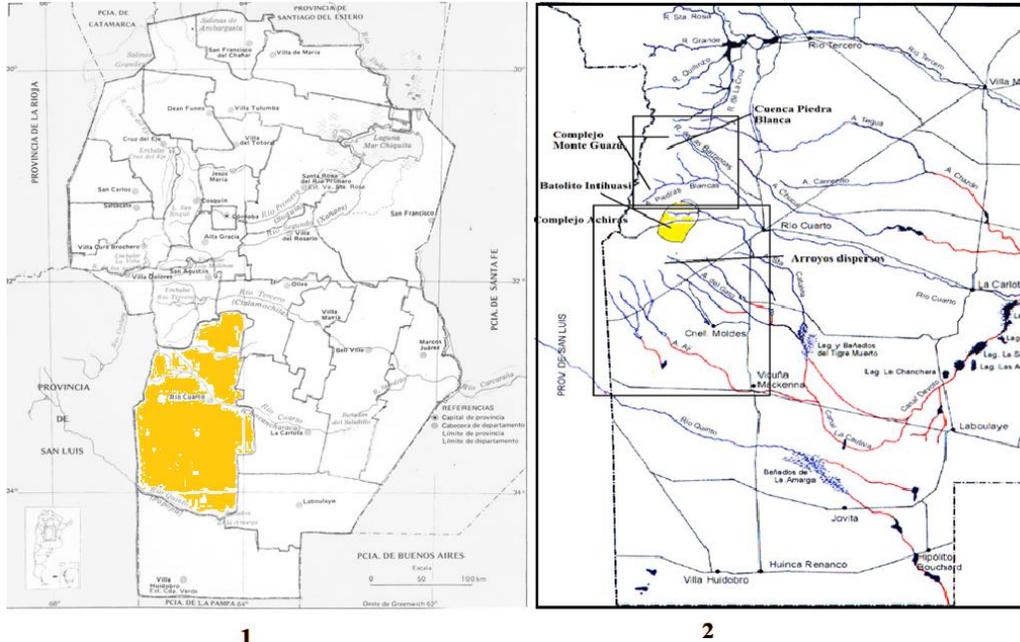
---

## Introducción

La sierra de Comechingones se encuentra en el centro de la Argentina e integra un conjunto de montañas predominantemente graníticas que llevan el nombre de Sierras Pampeanas.

Comechingones es un cordón de orientación meridiana que cuya cumbre sirve de

límite entre las Provincias de Córdoba y San Luis (Figura 1) integrándose ambientalmente, de ese modo, al centro-oeste del país. Este artículo pone foco en el arte rupestre planteándose, más allá del estudio de cuatro casos, sobre aspectos intangibles y profundos.



**Figura 1.** Ubicación del área de estudio. 1. Departamento de Río Cuarto; 2. Batolito Intihuasi.

Pastor y Tissera (2016) ofrecen una zonificación del arte rupestre al norte y centro de la Provincia de Córdoba y sus vinculaciones con regiones vecinas que consisten en

- 1) Sector Central (valles centrales, Sierras Grandes y Chicas): con escasos sitios de pinturas y grabados.
- 2) Sector Occidental / Noroccidental (sierras de Altautina, Pocho, Gua-

sapampa y Serrezuela, oasis de Pichanas y Soto): en donde el arte rupestre se distribuye en forma dispersa y con un patrón concentrado en áreas como La Playa y Lomas Negras.

- 3) Los Llanos de La Rioja (áreas serranas y planicies circundantes): con áreas de concentración y áreas con muy baja frecuencia o nulas expresiones y segregación espa-



cial de las obras en pictografías y grabados.

- 4) Sector Septentrional: con la excepcional concentración de sitios en Cerro Colorado.

Cabría agregar la región rupestre al sur del río Quillinzo hasta el final de la sierra de Comechingones con gran cantidad de sitios rupestres, la cual se articula con la que existe al occidente en la Provincia de San Luis (Consens 1986).

El arte rupestre siempre es “opaco” en términos de significado; de naturaleza múltiple en los de percepción y registro y ambiguo en los de vínculos estilísticos. La tesis central de esta presentación sostiene que fue un arte esotérico y que su descripción debe considerar la posibilidad de que hubiera consistido en un “arte *con* rocas” en lugar de un “arte *en o sobre* las rocas”. La diferencia consiste en afirmar el carácter sígnico de las rocas por sí mismas o la soldadura de sentido entre roca y arte. A los fines de sostener estos argumentos, se seguirá el siguiente orden de exposición: las razones para sostener que fue un “arte con rocas”, cuatro casos

en esta sierra como ejemplares aún cuando esta expresión se puede atribuir a todos los existentes en ella y, finalmente, las implicaciones del enfoque.

### **Arte con rocas**

A pesar de los esfuerzos por dar sentido a las imágenes que ofrece el arte rupestre, en todo el mundo, ellas no dejan de suscitar duda o inconformidad cuando se trata de trascender su descripción. Las diversas maneras ideadas para dar cuenta de su significado no logran despejar su opacidad, su misterio, su hermetismo. Esta presentación intenta un análisis basado en tres puntos de partida que condicionan el trabajo de terreno (porque introduce otro protocolo de observación y de prospección) que implican un ensayo de comprensión del arte. Pretende señalar una dimensión que a veces escapa al observador: las rocas no deben haber sido un simple receptor de los diseños, una base material *ad hoc* para la actuación que dio lugar a la obra, “un soporte”. La roca debió tener carácter sígnico.



El hallazgo de sitios rupestres es contingente, algunas rocas contienen dibujos y otras no (aunque de acuerdo al criterio experimentado del prospectador sería lógico esperar que los hubiera). Habría alguna característica que las volvió singulares o elegibles: tamaño, ocultamiento o visibilidad, brillo, forma u otra. Si la roca precedió natural y lógicamente al arte, ella empezó por constituirse en signo. Obviamente, cabe preguntar qué clase de signo.

Es probable que en el paisaje rupestre existieran rocas que fueran signos por sí mismas, aunque no contuvieran dibujos; que fueran “adoradas” o “veneradas” en forma sostenida o imprevista pero este carácter rara vez se puede identificar (al menos en la región que es objeto de este estudio).<sup>2</sup>

Es admisible sostener que existió un arte *con* rocas antes que un arte *en* o *sobre* las rocas. Esta afirmación constituye, desde ya, una perspectiva que incluye en su aná-

lisis a la roca como fuente de semiosis (Rocchietti 2009, 2015, 2019, 2020) siendo ella misma tan signíca como los diseños gráficos que se inscribieron en ella. Esta aproximación al problema de la significación supone que la roca *se reveló* al autor o autores, que se “manifestó” de alguna manera sea como misteriosa, como sagrada, como extraordinaria; por alguna razón, mágica.

¿Cómo integrar al estudio de los diseños a la roca – signifiante?

El “arte con rocas” posee una ambivalencia radical alojada tanto en la percepción como en la búsqueda de su sentido. No debe olvidarse que se trata de un arte incrustado en la contemporaneidad occidental por lo que más allá de las dificultades perceptuales habituales (pérdida de nitidez; trazos confusos, degradación material) también influyen las gestalts del observador para separar los dibujos como signos y para captar el propio desarrollo de la superficie de la roca como parte de los diseños (el desarrollo de su topografía aprovechado en su ejecución). Pero la dificultad mayor radica en interpretar su

---

<sup>2</sup> Nociones como “daño”, “envidia”, “limpieza”, “encanto”, “susto”, “aparecido” todavía se hallan en el lenguaje (y creencias) la población rural sudamericana y se puede decir que son universales



significado, es decir, en encontrar su justificación.

Si el arte fue realizado en un marco de intensidad emocional y causal (que es lo que supone esta propuesta) debido a una actuación rupestre motivada por un propósito esotérico, esa energía intencionada, se perdió y su pérdida puede confundirse con ilustración de la vida (el realismo de las representaciones de animales, por ejemplo) o con un interés pragmático (señales territoriales de algún tipo). El contexto de la inexorable intención faltante olvida a la roca como constituyente específico, previo y significativo.

Los signos tienen pregnancia, es decir, un vigor visual independiente de su claridad sensorial o de su relevancia semiótica, una capacidad para suscitar que la mirada se detenga en los dibujos, procurando encontrar sus claves (por qué está allí, por qué fue realizado allí, para qué fue inscripto allí). El “allí” es la roca: su masa, su brillo, las sombras y luces que la resaltan. Es necesaria y consistente en relación al modo de producción de este arte.

El arte rupestre, no obstante, fue producido desde una ideología estructurada, con sus temáticas y sus modalidades de ejecución, sus ceremonias y actos ritualizados. Esta cualidad se vincula al problema del estilo.

El *estilo* dejó de constituir una noción aplicada al análisis rupestre. En el arte occidental permite identificar al artista; en los estudios rupestres sintetizaba los invariantes de signo y de combinaciones así como de cronotopo (alcance de tiempo y espacio geográfico). Al declararse, hacia el 2000, el comienzo de una era post-estilística en arqueología con la finalidad de evitar la sustancialización que el concepto había adquirido y su inviabilidad para establecer series y secuencias seguras a partir de las obras, perdió su aspecto sintetizador de los conjuntos visuales rupestres (para una crítica sobre el abandono estilístico y de la interpretación sin recaudos epistemológicos ver Fernández Distel 2012).

El autor de la obra rupestre debió adherir a alguna tradición histórica, social y simbólica y la obra, considerada desde su



estilo, pudo expresar una sensibilidad específica (en estado delirante o no) en la búsqueda de un nexo entre el oficiante (autor) con fuerzas ocultas y, posiblemente, potentes para producir resultados benéficos o dañinos.

El estilo, como una cualidad del arte rupestre debió ser una fórmula afín con un pensamiento fantástico (o “salvaje” o mítico), una clase de mandato sobre cómo llevar a cabo la ceremonia para que ella produjera los efectos esperados. Investigar el arte rupestre es buscar esa fórmula. Si así fuera, el estilo pre-constituyó a la obra y obligó al autor a someterse a él: pintar o grabar signos cuya efectividad se aplicara a acontecimientos y seres. En síntesis, una modalidad histórica de esoterismo, del arte relacionado con lo arcano, con una dimensión espiritual que se podría calificar de “religiosa”<sup>3</sup>. No cabe duda de que el arte (cualquier arte) equivale a una forma de organizar la experiencia

humana, de pensar sobre ella y, prioritariamente a ideas sobre el universo.

El cerro Intihuasi (Figura 2) se localiza en el seno de un batolito con geoformas típicas de un magma cristalino: aleros y tafones, en el Departamento de Río Cuarto, Provincia de Córdoba (Otamendi *et al* 2002)’

---

<sup>3</sup> Apelando al contenido de la palabra latina “religare” o lazos entre quienes obedecen a una misma creencia.



**Figura 2.** Cerro Intihuasi.

### **Cerro Intihuasi**

Esta montaña debe haber sido un centro ritual por la cantidad de pictografías desde antiguo: ellas no están superpuestas sino que se eligió para cada caso una oquedad separada y exclusiva y aunque

llama la atención el número de sitios, en realidad éste no es alto: trece sitios ubicados en rocas llamativas y en laderas opuestas; en cada uno de ellos se desplegó una obra singular, sin repeticiones, con autonomía de diseño. Dos dataciones



sobre depósitos arqueológicos (el alero 1 del Abra Chica, 1750  $\pm$  100 AP, Latyr – UNLP y Alero 5, 780 $\pm$  100 AP, Latyr – UNLP), sugieren que no fueron sincrónicas. Las figuras humanas no son comunes en esta región rupestre y esto hace a estas obras – que presentamos en esta oportunidad ejemplares extraordinarios. Las primeras noticias sobre las pictografías del cerro las publicaron Brackebusch (1875) y Gay (1953) pero o no hallaron las que se presentan a continuación o decidieron no describirlas.

La síntesis semiótica entre roca y dibujos la ilustran bien el Alero del Abra Chica 1, Alero del Abra Chica 2, Alero del Norte y Alero de la Coral<sup>3</sup>. Los dos primeros son tafones y los otros, abrigos (Figura 3).<sup>4</sup>

---

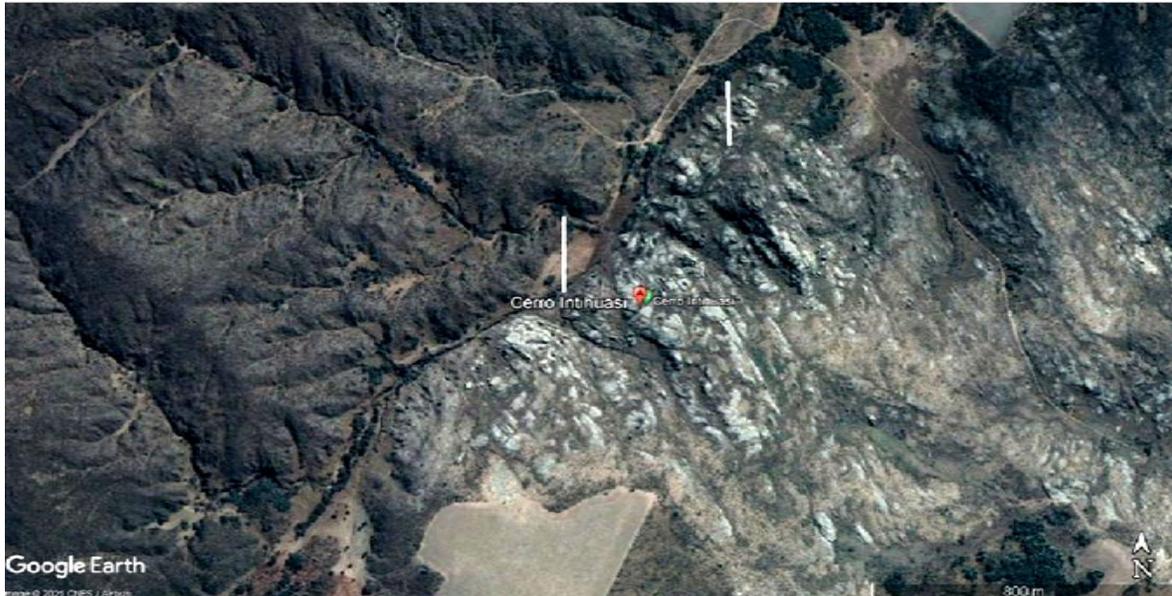
<sup>4</sup> Todos ya fueron publicados por la autora pero proyecta en ellos otras ideas que no habían sido aplicadas con anterioridad (Rocchietti 1991 a y b, 1993, 1994, 1999, 2000 a y b, 2010).



Su ubicación cardinal es la siguiente (Tabla 1):

<b>Sitio</b>	<b>Posición UTM</b>
Alero del Abra Chica 1	-33,06177777777778 -64,85755555555555
Alero del Abra Chica 2	-33,06177777777778 -64,85755555555555
Alero de la Coral	-33,055499999999995 -64,85247222222222
Alero del Norte	-33,05555555555555 -64,85197222222222

**Tabla 1.** Posiciones de los sitios estudiados.



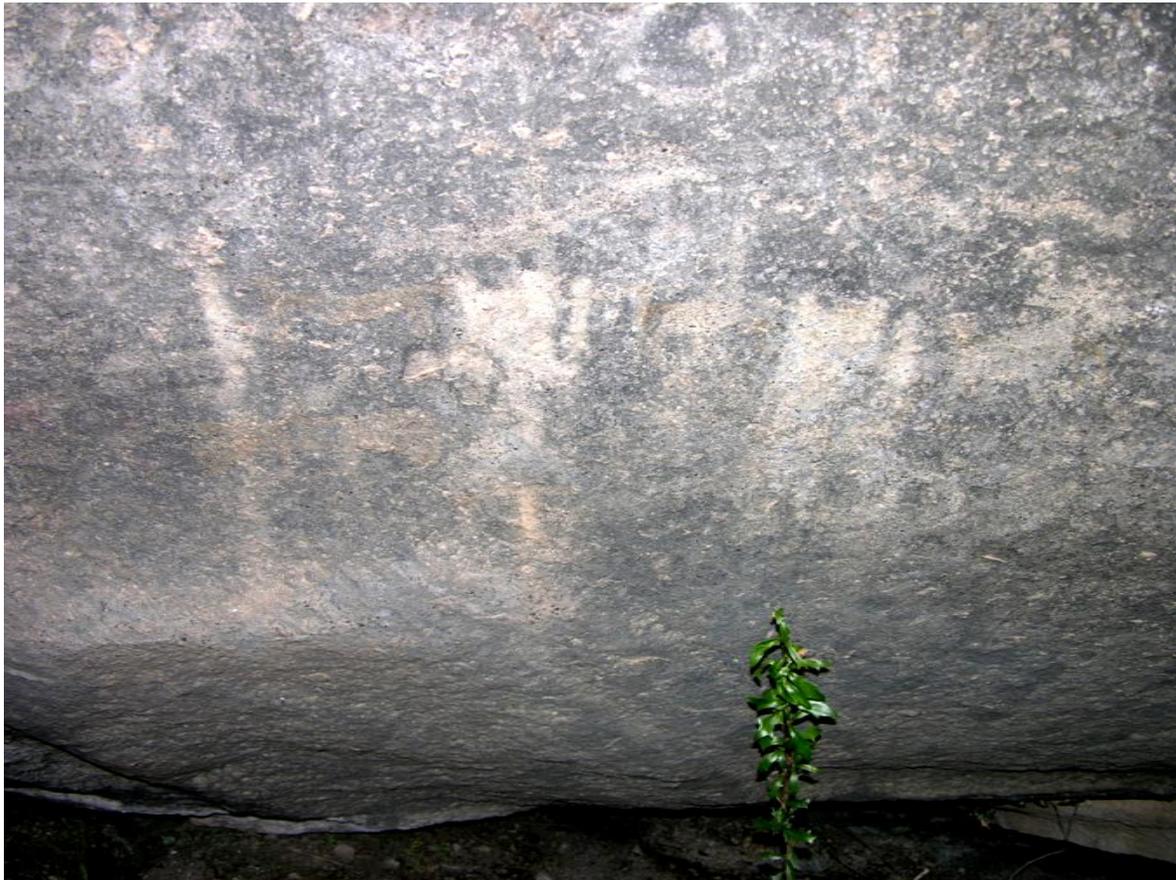
**Figura 3.** Ubicación de los sitios. Imagen Google Earth. Fecha 17 – 7 – 2020.

Las obras de tres de los sitios tienen humanos y uno sólo poligonales aunque una de las figuras podría admitirse como

humana y un círculo como danzantes, pero no es seguro (Figuras 4, 5, 6 y 7).



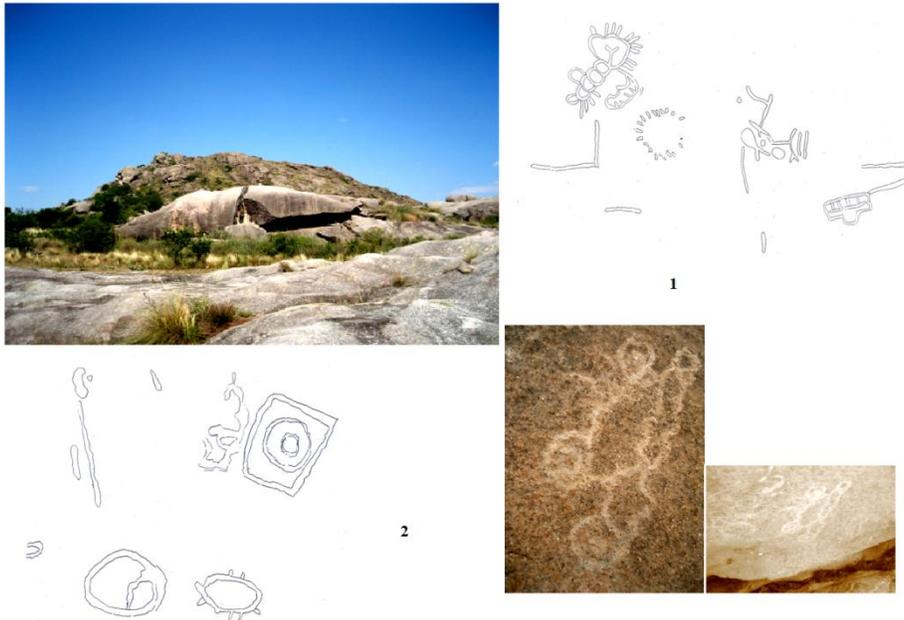
**Figura 4.** Alero 1 del Abra Chica. Cerro Intihuasi. 1/3 del tamaño real.



**Figura 5.** Alero 2 del Abra Chica. Cerro Intihuasi. 1/3 del tamaño real.



**Figura 6.** Alero de la Coral.  $\frac{1}{4}$  del tamaño real.



**Figura 7.** Alero del Norte. 1 y 2 dibujos en el techo.

Alero 1 y 2 del Abra Chica son dos tafones enormes y apareados con pictografías en blanco predominante. Se encuentran en el final de un abra de las varias que existen en el cerro, producto del fracturamiento y hundimiento del batolito Intihuasi, colmado de rocas dispersas y sedimentos entre los cuales se desliza un surgente del acuífero siguiendo el rumbo general de la cuesta (sudeste – noroeste), los pastizales, espinillos, romerillales, rosáceas, matas de plantas espinosas y algunos pocos

árboles de porte al pie del abra configuran un lugar agreste. Este borde de la montaña lo recorre un arroyito sin nombre.

El Alero 1 del Abra Chica es la bocha o tafón más occidental de las dos; se trata de un perfecto tafón esférico y compacto que no posee cámara interior sino una oquedad excavada por la meteorización combinada con la erosión. En ella está el arte. Su entorno de roca describe una artesa de hundimiento a la que se llega desde plataformas de roca que bordean el abra y



que descienden desde el sur, área en la que el cerro se desparrama en afloramientos bajos y chatos hasta perderse bajo la litología de sedimentos sueltos y detríticos. La entrada se encontraba casi oculta por la vegetación (espinillos, pastizal, un *coco*, cactus y otras plantas espinosas). Al pie del arte, en el depósito de humus que reposa sobre el *regolito*, la excavación arqueológica brindó gran riqueza de materiales líticos y cerámicos así como un fechado radiocarbónico de 1700 años.<sup>5</sup>

Los dibujos pintados se encuentran en la pared curva del fondo, poco profundo, de la oquedad. Son excepcionales para la región porque incluye humanos con traje que se podrían describir como mascari-formes –dos dibujos apareados que podríamos llamar *Uno y su fantasma o doble*– otros dos humanos muy pequeños que repiten el tema, un humano desnudo que sostiene una bolsa o algo parecido en su

mano y otros rastros muy absorbidos por la roca. Las figuras flotan en el espacio en el que sobresale uno de los humanos por su tamaño y nitidez.

Aunque la máscara cubre esencialmente la cara, el concepto puede extenderse a un traje (en este caso cubre el cuerpo entero de los personajes). Quizá implique al *fantasma* o *aparecido*.

*El Alero 2* es una enorme mole que apoya sobre un plano oblicuo que delinea el terreno cayendo en ángulo abrupto hacia el arroyo sin nombre. Está atravesado por diaclasas profundas, especialmente dos de ellas que descienden por su lateral sudoeste. Los tafones de la región se ven afectados por los movimientos tectónicos suaves e intermitentes que la caracterizan; de allí, que suelen tener rocas colapsadas, descenso gravitatorio de alguna porción o desplazamiento lateral de rumbo horizontal que las expande. Éste es el caso de esta geoforma, a lo cual se agrega el trabajo disolvente de la erosión hídrica que las ensancha. Lo que la define como tafón es la exfoliación interna que le otorga un desarrollo netamente curvo.

---

<sup>5</sup> LP 426 Alero 1 del Abra Chica, Cerro Inti Huasi (carbón vegetal 0,25 a 0,30 m prof. desde sup). Edad radiocarbónica convencional: 1750 ± 110 años AP.  
Edad calibrada 1 sigma 1418 - 1466 cal AP



La planta del tafón incluye una extensa cámara que abre en los laterales noroeste y sudeste. Éste último es un pasillo a través del cual se accede a la cámara, oscura, en gradiente agudo hacia el noreste. Ha servido de refugio a pumas y a otros animales. Describe, de ese modo, tres orientaciones ambientales y en dos de ellas está el arte.

Aquí, el arte tiene características notables tanto en lo narrativo como en el diseño. El brusco talud fuera del tafón y la intensa vegetación ocultaba un número reducido de lascas de cuarzo pero los materiales pudieron haber migrado hacia el fondo de la cuesta. Está rodeado por sedimento y grandes rocas dispuestas de manera anárquica pero él -tanto como el Alero 1- se hallan sobre un afloramiento sobre elevado en el terreno. Todos los bloques buzan hacia el norte y noroeste.

Las orientaciones retinianas son la 1 (escena de humanos vestidos y armados, animales y un puma devorando a un camélido) y 2 en la orientación ambiental 1 (poco profunda), separadas solamente por la curvatura de la pared, mutuamente

no visibles. La cámara (orientación ambiental 2) no posee arte, al igual que la orientación 3, la cual mira hacia el talud y al arroyo. En ésta aparecieron algunas lascas y esquirlas de cuarzo. Frente al ambiente 1 y muy próximo a un gran bloque lateral que enmarca la entrada al alero, hay un pequeño mortero que estaba colmado de sedimento -y, por tanto, oculto- relacionado con el cual había un percutor o quizá mano de mortero (aunque tiene los rastros de percusiones en uno de sus polos) casi esférico, cuyo tamaño encaja perfectamente con la boca del mortero.

El Alero de la Coral está ubicado a poca distancia del Alero del Norte, a unos 38 metros en dirección al oeste y hacia el arroyo. Es un gran peñasco con dos oquedades: una muy profunda y conectada con una cámara interior al bloque a la que no es posible acceder pero que es refugio de zorros al menos (identificados por el olor) y seguramente otro tipo de animales, con el piso de sedimento despejado y la línea de goteo orlada de vegetación (helechos, y otra más pequeña, de



desarrollo oblicuo, ocupada por pastos, rosáceas y helechos, protegida por un pircado derrumbado. La oquedad principal (orientación ambiental 1) abre hacia el sur y la otra (orientación ambiental 2) hacia el sudoeste. El bloque completo tiene rumbo nor-noroeste a sudeste, está muy diaclasado. Las fisuras son de desarrollo muy irregular tanto verticales como oblicuas. Tanto en el pircado como en las rocas que miran hacia el sur hay concentraciones de líquenes. Las moles de piedra se superponen en parte y describen ángulo de escarpa aguda. En realidad carece de visera en ambos ambientes, lo que le da – especialmente a la 1- apariencia de cueva con una profundidad de 4 metros y un ancho de 2,35 metros en el fondo, 2,22 metros en su parte media y 2,48 metros en la boca. El techo se levanta a 0,10 metros desde el suelo a 0,35 metros en el fondo, a 1 metro en la parte media y a 1,08 metros en la boca. En la entrada abundan los romerillos de porte acusado. La orientación ambiental 1 sufre humedad y turbulencia a pesar del abrigo relativo que le ofrece la vegetación en la entrada. La

arquitectura del alero favorece la entrada de agua de lluvia y del viento.

Los sondeos arqueológicos en el lugar resultaron estériles.

En la orientación ambiental 1 existen dos orientaciones retinianas. Una es bien visible desde la entrada porque se encuentra en uno de los planos que forma el techo al descender casi hasta el suelo. La orientación retiniana 1 tiene un humano aparentemente vestido con un traje de hojas o de plumas; la 2 consiste en puntos y líneas muy absorbidas por la pared, con carácter fantasmático. Bajan desde el techo, en el lugar en el que la roca descende y forma una especie de “pata” que apoya sobre el fondo de granito. En la orientación ambiental 2, en una sección plana y oblicua del bloque parece advertirse una lagartija en blanco. Este sitio es de visualidad muy confusa, cambiante de acuerdo con la hora del día y la luz radiante, de motivos inciertos.

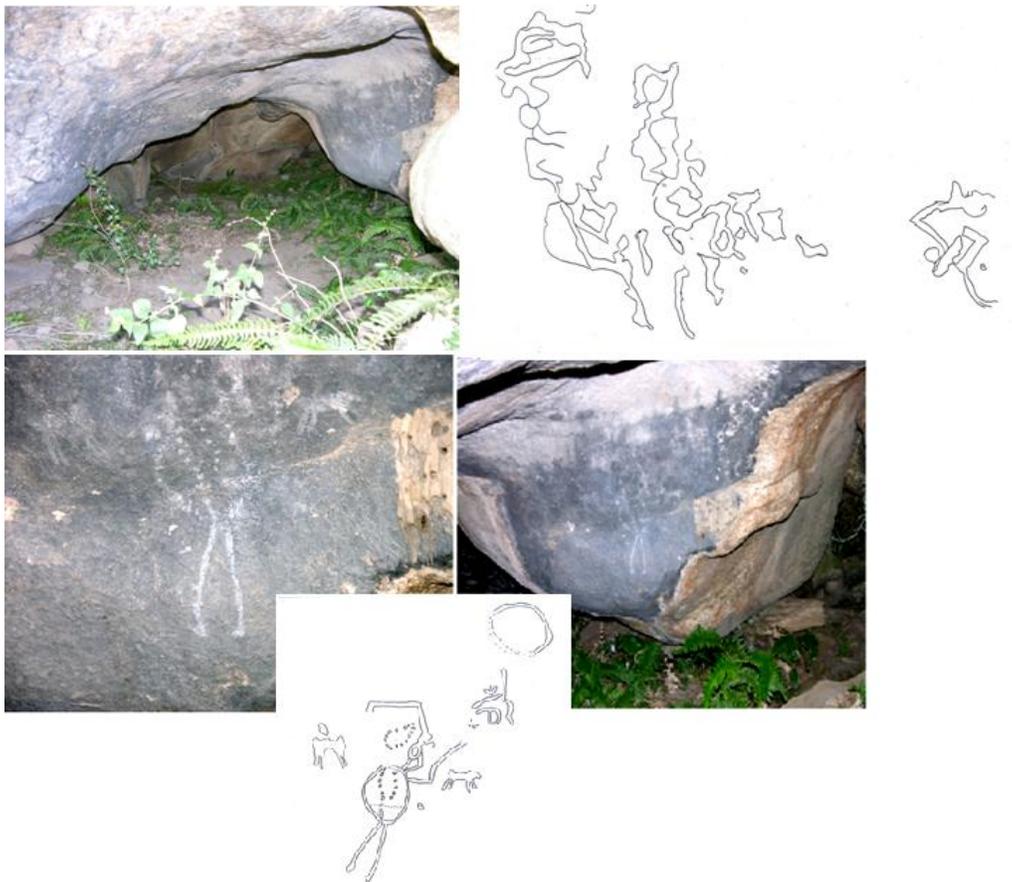
En el interior del socavón había –cuando lo registramos- un aguilucho muerto, devorado por un carnívoros. Las paredes y el techo tienen chorreaduras negras. El arte,



Ana Rocchietti

justamente, fue realizado en ellas. El granito posee abundantes cristales de feldespato y microfisuras internas y externas.

El calco fue realizado dos veces, en distintas condiciones de luz, porque ofrecía dificultades de percepción (Figura 8).



**Figura 8.** Alero de la Coral. Cerro Intihuasi. 1/5 del tamaño real.

El Alero del Norte es una gran geoforma que se ubica en la base de la cuesta norte del cerro; tiene dos orientaciones ambientales relativamente bajas por desplazamiento vertical gravitatorio de los bloques

que la constituyen, seguramente en un evento tectónico marginal, los cuales son frecuentes en la zona. Si hubo subsidencia del bloque fue en conjunto dada la armonía de encaje de las fracturas: el terreno de



roca debe haber servido de contrafuerte y el movimiento suave porque no se trata de un conjunto derrumbado sino fracturado. Corona un planchón de granito desnudo que aflora en un bosquecito de espinillo y romerillos, actualmente mermado. Por esa razón, las pinturas son visibles a cierta distancia. Por detrás del alero se extiende un abra paralela, con rumbo oeste-este a la ladera, bastante plana y colmatada de sedimento en el que crece un alto pastizal; por delante, bajando entre las rocas, cruza un arroyo de potentes barrancas. Éste sigue el perímetro de la ladera Norte y los restantes sitios relevados en ella están a su par en medio de pastizales. No tiene nombre y se pierde hacia el oriente. Cruzando el arroyo existe un plano de sedimentación amplio donde se encuentra un puesto de la Estancia y una plantación de nogales. Más allá, el terreno vuelve a subir entre peñascos. Desde este lugar sale un camino hacia el norte. La ladera norte es empinada, con grandes bloques diaclados. Hacia el nordeste, siguiendo el curso de agua, las riberas tienen un monte espeso. El cerro sirve de marco visual

nítido al alero. Sobre él reposan los jotes carroñeros durante la mayor parte del día, a la espera de algún animal muerto con el cual hacerse un festín.

Las orientaciones ambientales miran hacia el norte y son desiguales. Las denominamos 1 y 2 en sentido oeste-este y por las dimensiones y presencia de diseños de mayor envergadura en la primera. La diaclasa que sirve de separación a ambas tiene una longitud (de orientación vertical) de 2.80 metros y un ancho que oscila entre 0.40 y 0.24 metros. Como se ve es profunda.

En el extremo oriental del alero existe otra oquedad exfoliada que corresponde al fracturamiento del bloque y a su descenso gravitatorio por causas tectónicas. Allí no hay pinturas.

#### *Orientación ambiental 1*

La orientación ambiental 1 es una oquedad relativamente poco profunda, desarrollada a expensas de diaclasas horizontales que forman un escalón y un plano resbaladizo proyectado por fuera de la línea de goteo. El arte rupestre se encuen-

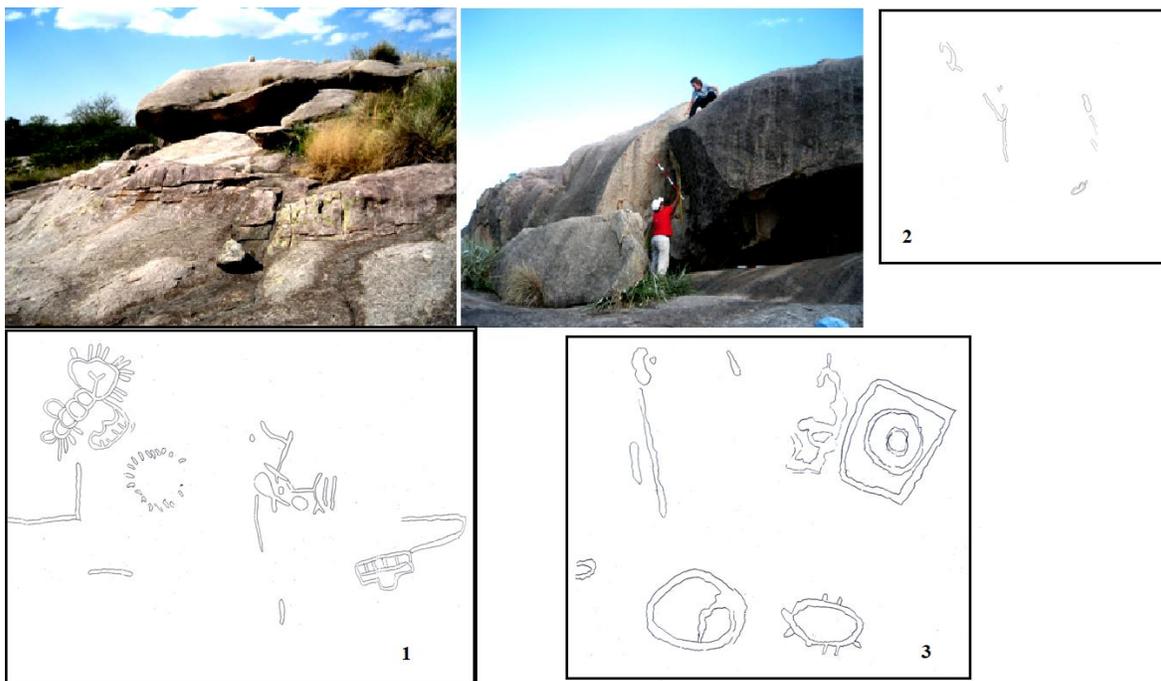


Ana Rocchietti

tra en el techo y en el piso. El techo describe una superficie cóncavo-convexa en la que discriminamos tres orientaciones retinianas, dos de las cuales son dibujos pintados y la tercera un grabado que pudo ser de ejecución secuencialmente anterior o posterior a las pinturas. Sus dimensiones son 10.90 metros de norte a sur y 23.90 metros de este a oeste.

Las pinturas tienen notables diferencias de nitidez y en el piso desnudo, sobre el lateral del este hay dos cupuliformes u hoyuelos, por dentro de la línea de goteo,

iluminados por la mañana y a la sombra después del mediodía en el otoño regional, a los que consideramos arte también. El talud del piso se dirige hacia el norte con un gradiente de 50° respecto al terreno, haciendo incómodo el permanecer bajo el techo. En las fisuras de la roca crecen helechos y se adhiere un pequeño panal de avispas. El arte se despliega en tres orientaciones retinianas –aunque el delimitarlas es un tanto arbitrario– dos pintadas y una grabada (Figura 9).



**Figura 9.** Alero del Norte y sus conjuntos pintados. 1/3 tamaño natural.



En estos cuatro ejemplos, la roca tuvo protagonismo. En la vecindad abundan otras semejantes pero posiblemente su posición topográfica su textura y brillo jugaron un papel importante; en todos los casos su fondo realza los dibujos independientemente de su grado de resolución visual actual. Por otra parte la incidencia solar en el brillo es particularmente notable en el solsticio de verano.<sup>6</sup>

### **La roca**

Aunque fuera imposible separar el arte de la piedra a menos que su reproducción esquemática lo admita, la masa mineral no fue un simple soporte. La roca es un signo en el signo completo que es el arte rupestre. Esta afirmación alude que un lugar con dibujos pintados o grabados debe ser contemplado y tratado como una totalidad significativa, incluyendo la roca. La geoforma, entonces, un hecho natural objetivo, se transforma en un arte pero

desde un punto de vista performativo: si fue elegida es porque tenía propiedades específicas, explícitas y hierofánicas.

Rocas imponentes no fueron elegidas, rocas insignificantes (como la del Alero de la Coral) alojan arte. Es necesario, entonces, abarcar en la mirada analítica el paisaje como un todo y el lugar rupestre como su microcosmos.

En ese sentido, el sitio rupestre abarca un espacio cuya demarcación siempre es problemática porque se puede decidir sobre el volumen de su mole o sobre la superficie marcada por el arte pero es menos segura la que define su perímetro y la ambigua franja de “no sitio” o “fuera de sitio”. Frecuentemente se decide por el área en la que no hay o disminuyen los depósitos arqueológicos superficiales, enterrados o aflorantes o por un arbitrio de delimitación adecuada para el estudio. Obviamente jamás se sabrá cuál fue el espacio significativo que existió para el autor o autores pero se puede inferir que éste tuvo densidad semiótica.

---

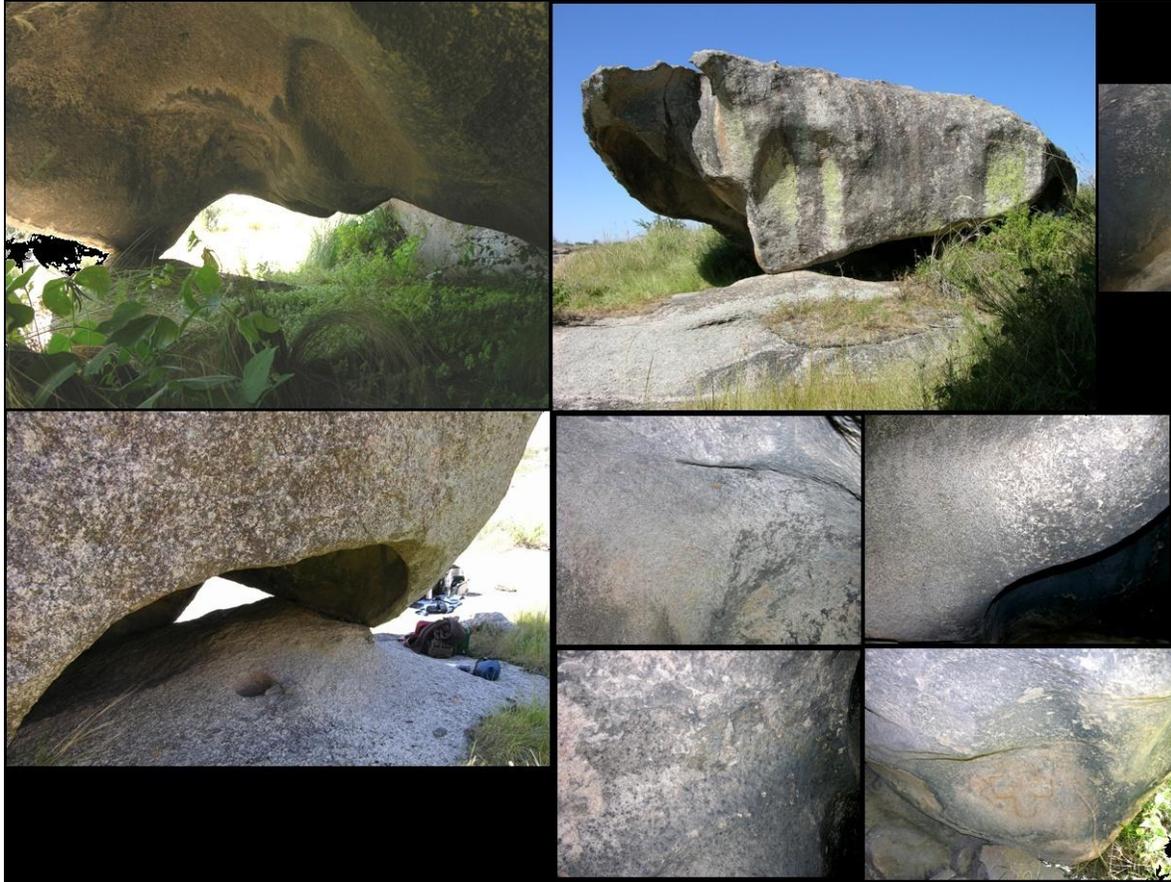
<sup>6</sup> Un interesante ejemplo de esta situación se puede encontrar en lo que dice Falchi (2020) sobre los sitios dispersos en el desierto riojano.



Ana Rocchietti

Ese espacio de entorno o vecindad del sitio rupestre suele aportar planos y secuencias de observación sobre la materialidad del sitio y los entornos mismos. Los casos presentados afirman esta propiedad significativa: tres sobresalen sea por el tamaño o por el brillo radiante, uno por ser una oquedad aparentemente sin importancia. Pero en todos parece haber existido un criterio de elección no utilitario.

En el cerro Intihuasi, las rocas asumen superficies curvas y volúmenes apreciables, forman huecos poco profundos y están gobernadas por la exfoliación “catafilar” del granito; su trama mineral apretada (cuarzo, feldespato y micas blanca y negra) y brillante sobresale especialmente en relación con pisos de granito desnudo, extensos que también brillan bajo la luz solar y lunar (Figura 10).



**Figura 10.** Rocas rupestres.

### **Estilo**

La palabra *estilo* posee dos evocaciones precisas: repetición y diferencia.

La repetición es necesaria para que haya estilo porque ella permite su reconocimiento en cualquier conjunto de imágenes de arte, nivel de su ejecución o de su temática. “Una sola vez” no basta para que el observador reconozca su coheren-

cia fundamental. Encontrar un repertorio de signos con similitud elemental no significa explicarlo; solamente se lo constata. Por otra parte, hay estilo si encontramos en los conjuntos una marca específica (de dibujo, de técnica, de lugares) que ayude a distinguirlo.

¿Qué es el arte rupestre?, ¿cómo se hizo?, ¿dónde se encuentra?, ¿quién lo hizo y



por qué? Son preguntas que se hacen en relación con una práctica remota pero que prueba que la atracción humana por la dimensión esotérica del mundo es profunda, constante y creadora.

Coherencia y variación o espontaneidad merecen, también, un análisis reflexivo sobre sus manifestaciones a través de la confrontación entre lo real y lo imaginario.

#### *Lo Real*

El arte rupestre puede considerarse una formación simbólica temprana, perenne y universal. Se puede suponer que tuvo mito fundador, que implicó conocimiento de los pasos necesarios en la ceremonia o juego que lo suscitó, que sus hacedores tuvieron confianza en su efectividad mágica y que —a través de sus signos— revelaron sus conceptos sobre el universo. En un caso o en otro, este arte revela la vida psíquica de sus diseñadores y en no menor medida su vida social. Le concierne a su estudio tanto los sueños como la vigilia, los estados alterados o cotidianos de sus autores como la sociedad que lo modeló y lo impulsó.

Como todo material simbólico, aporta innumerables cuestiones sobre sus orígenes, intención, competencia para realizarlo y, sobre todo, su fidelidad a lo *real*.

Nada más “real” que el registro arqueológico. Su materialidad se impone a los sentidos a través de huellas, vestigios y monumentos del pasado humano. No obstante, el pasaje de la materia al registro se produce a través de operaciones de rango intelectual que organizan, seleccionan, sistematizan y explican las propiedades “reales” de las distribuciones arqueológicas. Lo mismo sucede con el arte rupestre porque éste no deja de ser un relicto constituido por pinceladas o excavaciones de las paredes y su interpretación se intenta a partir de un registro complejo que emerge de la dialéctica entre lo que se ve y lo que se cree ver. Esta situación es siempre dilemática.

Existe un aspecto en los estudios rupestres que ignora la relación entre lo real y lo imaginario. Al identificar y contabilizar el contenido de los paneles se logra un inventario pero no una comprensión. Al reproducirlos se alcanza fidelidad, nunca



completa, pero no exactamente veracidad, es decir, una impresión de coincidencia con las intenciones de sus diseñadores. Hay por tanto, entre investigación y “realidad” del arte una cierta descompensación que no alcanza para disipar la omnipresente insatisfacción por la inaprehensión del objeto. Seguramente, ésta nunca desaparecerá pero alcanza para examinar algunas cuestiones.

La primera de ellas es la del lenguaje del arte rupestre. Nadie duda de que el arte sea una manifestación cultural. Toda cultura, se sobreentiende, ofrece *estructura* y *modelo*. Esto es, esquemas de pensamiento intensamente activos ante lo *real*. Claude Lévi-Strauss (1988) sostiene, incluso, que se reducen a un número reducido y universal para todos los tiempos y hombres.

El estructuralismo afirma que debiéramos aplicar –en cualquier tipo de configuración cultural– el método de descomponer el todo en sus partes y estudiarlas para volver a recomponerlas en una *totalidad* que demuestre la estructura u orden que en profundidad lo rige. En términos de

interpretación del arte rupestre los expertos no han ido más allá de la recomposición estructural porque evitan *imaginar* explicaciones más audaces. El fantasma de la excesiva imaginación es un síndrome que todo especialista desea y debe evitar. Lo cierto es que el estructuralismo suele llegar a resultados decepcionantes ya que no permite avanzar más allá de algunos obvios pares de opuestos de carácter normatizado (femenino-masculino, alto-bajo, etc.).

Las respuestas culturales nos definen como *humanos* en la misma medida en que ellas manifiestan la existencia de mundos sociales compartidos y heredados históricamente. En ese sentido, el arte rupestre *es más* que la tecnología, el territorio o la comunicación.

Suponer un *real ordenado* por las necesidades sociales (versión economicista sobre la función del arte) o por el espíritu humano (versión estructural y lingüística sobre la conducta semiótica que los originó) son las opciones polares explícitas o implícitas, conscientes o inconscientes que orientan los estudios rupestres pero



que se adscriben al registro psíquico de los autores en el esfuerzo por romper su opacidad..

Construir lo *real* es parte de un proceso de *verdad*, de ajuste entre el pensamiento o el lenguaje con el mundo que está más allá de los sentidos. Lacan (2009 [1936]) estimaba que la construcción de lo real se realiza por la conjunción de *imaginación* y *simbolización*. ¿Cómo se reconoce lo *real*? Lo real no puede ser simbolizado porque está *más allá* del lenguaje. Lo cual deja poco por afuera de la elaboración imaginaria y, por otra parte, funda el carácter ineludible de la imaginación, de la fantasía y de la ficción como carácter básico de la mente humana. Lo *real* es innombrable y permanece desconocido en la misma medida en que constituye esa parte del inconsciente humano que despierta nuestro “horror”, propiedad incommensurable de lo más profundo de nuestro psiquismo y de consistencia parecida a la de lo sobrenatural como constata la antropología de las religiones.

Si atendiéramos a estas cuestiones –las cuales están dirigidas a explorar el in-

consciente humano- el arte rupestre desplegaría un testimonio de la reorganización permanente de los contenidos simbólicos en su articulación fantasmática: por eso no puede ser ajeno a la sexualidad, a los principios femenino y masculino, al deseo de penetrar en la agonía supranatural del mundo. No obstante, en la mayoría de los dibujos rupestres sobre humanos en esta región no tienen ni falos ni penes.

En los enfoques hermenéutico y psicoanalítico, se destaca una doble condición de los símbolos: ellos desplazan lo *real* (en las metáforas se sustituye el objeto por otro) y sustituyen lo *real* de manera arbitraria, no fidedigna.

En el arte rupestre, los signos en la roca se vuelven “marcas”, “inscripciones” en las que lo real-objetivo desaparece, se sustituye por un *real nuevo* (sueño, fantasías, revelaciones, etc.). Su carácter real lo decidió el oficiante (no el observador). La dificultad atañe más al contenido que a la realización ya que esta última responde a una lógica práctica que se podría desenvolver siempre que no estuviera ligada a una creencia cultural; por ejemplo, si el



arte rupestre respondiera, en verdad, al juego.

Otra cuestión es la del arte rupestre como sistema de signos. En esta concepción resuena la división saussuriana entre significante y significado. Se trata de una división rígida: entre ambos hay una frontera no sólo epistémica sino también emocional. El significado es hermético, polivalente, ambiguo en relación con el significante. Éste último posee primacía por la sencilla razón de que el significado es inalcanzable en su realidad aunque, no obstante, esto no impide la comunicación. El lenguaje rupestre como la lengua histórica poseyó dos estratos de distinta intensidad: estructura y actuación, sistema y realización, gramática y uso.

El carácter imaginativo del arte rupestre, su consistencia como *imágenes visuales* (radicalmente distintas a las sonoras aunque hubo tal tipo de imágenes en el arte rupestre, especialmente si los sitios están cercanos al agua sonora de vertientes y cascadas) tiene que ser analizado en términos de su libertad, su cualidad *no normativa*, su espontaneidad.

Pero como el arte rupestre, es factible suponer, tuvo mito fundador, esa libertad imaginativa tuvo restricciones e implicaciones. Las primeras consistían en establecer sus límites de posibilidad a nivel de los temas y de la ejecución, las segundas en su valor performativo y en sus condiciones de efectividad; es decir, su capacidad para producir o anular acontecimientos naturales y sociales. La plenitud de la imagen tiene lugar cuando termina por desinteresarse de lo *real* figurativo porque ya no se subordina a ningún objeto del mundo. Se vuelve *pura episteme*.

Finalmente, no debiera dejarse afuera del análisis la magnitud espectacular del arte ya que todo sitio arqueológico con imágenes ofrece no solamente los dibujos sino también el lugar, lo que se divisa desde ellos, la escenografía que los acompaña, la geografía de sus entornos. Esa magnitud es su dominio político sobre lo real, su competencia para subordinarlo a la voluntad humana. Desde esta perspectiva, los signos forman parte de un montaje sintáctico o gramatical pero in-



confundible, lo cual permite separarlo de otro tipo de arte y de los grafiti.

### *Rocas que simbolizan*

La indudable subsunción del arte en sus entornos naturales o modificados obliga a realizar una mirada sobre la magnitud signífica de las rocas. A partir de los años noventa empezó una tímida alusión al protagonismo de la pared.

Groenen (2000) desarrolló una propuesta de análisis usando el marco teórico fenomenológico. A nuestro juicio es el primer autor que procura separarse del método estructuralista. *Sombra y Luz en el arte Paleolítico* argumenta que el bestiario rupestre de las cavernas del Wurm superior posee “exceso de realidad”. Los hombres de aquellos tiempos no entraron a esos lugares para *ornamentarlos* (como creía Leroi Gourhan) sino para desarrollar una *realidad activa* en la que la pared se torna un *dispositivo*, apoyo de una voluntad de figurar a los animales en su realidad. Groenen rechaza el “modelo santuario” y dice que, en su lugar, habría que preguntarse por la *mirada paleolítica*.

Los estudios arqueológicos de arte rupestre no han podido todavía encontrar un modelo unificado de interpretación, es decir, un conjunto de hipótesis sobre su naturaleza. El esfuerzo compilativo es cada vez más insuficiente (aún cuando sea, en verdad, necesario). Indudablemente aportan a la historia del hombre, de las mentalidades, de la subjetividad, de las sociedades, de las estéticas. Sin embargo aparecen poco impregnados por los avances de la lingüística, la psicología profunda o las ciencias sociales.

Los signos no pertenecen a la Naturaleza pero están dirigidos intencionalmente hacia ella; lo viviente del cosmos es temáticamente tan intenso como el significante vacío. En tanto formación cultural no hacen sino reificar la vida.

En síntesis: cabe esperar que las cualidades de coherencia y variación estén siempre presentes en los dibujos rupestres ofreciendo con grados de autonomía y creatividad pero también de consistencia o repetición. .



### **Conclusiones**

La búsqueda del arte rupestre en el terreno es sumamente contingente, los hallazgos suelen ser inesperados. Las rocas son la clave de esa búsqueda pero no todas – aún siendo conspicuas- contienen pinturas o grabados. Pudieron existir rocas sin arte expreso pero sígnicas por sí mismas (por ejemplo, veneradas o respetadas) pero no es posible sostenerlo en esta región rupestre. Esperando encontrar estilo (coherencia y repetición) la variación es tan grande que lo que predomina es la singularidad. Los casos presentados la confirman aunque tienen un aire de semejanza o de afinidad. Podría contemplarse la posibilidad de reconocer la subjetividad esotérica del autor o autores. En esta presentación se asume que el arte rupestre estuvo ligado a la brujería, al ocultismo, a las prácticas mágicas y que ése es el núcleo del pensamiento que lo creó. En ese marco, las rocas fueron sígnicas y el arte se realizó “con rocas”.

La búsqueda de una interpretación del arte rupestre puede seguir caminos diferentes. En esta presentación se ha puesto

el foco en la entidad sígnica de las rocas como una soldadura ontológica con el diseño pictográfico o petroglífico. Esta tesis requiere un análisis de las obras ajustado a este supuesto. Los casos no son excepcionales a esta perspectiva, solamente la ilustran.

Al hacer ingresar en el estudio rupestre los problemas de estilo, de totalidad estructurante y de variación radical se modifican la perspectiva y las rutinas de registro. La primera se vuelve más perspicaz y las segundas más atentas a los detalles de significación más intangibles.

Al reconocer que la roca es sígnica, se introduce un análisis que trasciende su mineralogía salvo por los detalles que la hacen fuera de lo común (o su inverso). Un estudio de su textura solo por sus componentes minerales es insuficiente.

Retomar problemas de estilo induce a esta arqueología del arte a indagar en problemas generales de estilo (como los de la historia del arte, por ejemplo) y a configurar interrogantes interpretativos sobre los empiristas.

Lo que se descubre es la singularidad y la



versatilidad de las obras en tema y en ejecución por lo que es lícito pensar que ellas respondieron a una contingencia esotérica cuyo efecto se apoya en una variación radical que no es antitética con el núcleo estilístico

### Referencias bibliográficas

- Brakebusch, L. (1875). Informe sobre un viaje geológico hecho en el verano de 1875 por los aleros de Córdoba y San Luis. *Boletín de la Academia Nacional de Ciencias Exactas*. Tomo II. Córdoba:
- Consens, M. (1986). *San Luis, el arte de sus sierras*. San Luis: Dirección Provincial de Cultura.
- Fernández Distel, A. A. (2012). Arte rupestre, teoría de los niveles y un epistemólogo *soslayado* *Revista Lindes*, Número 5, octubre: 1 – 12. 117 – 216.
- Falchi, M.P. (2020). Arte rupestre disperso en el desierto (centro – sur de la Provincia de La Rioja, Argentina). *Cuadernos de Arte Prehistórico*. International Rock Art Congress.
- IFRAO (2018). Número especial, 1, mayo: 27 – 51.
- Gay, H. D. (1957). Las pictografías del Cerro Intihuasi. *Revista de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*. Universidad Nacional de Córdoba, Año XIX, n° 3 – 4, Julio – Diciembre. Córdoba.
- Groenen, M. (2000). *Sombra y Luz en el arte Paleolítico*. Madrid: Ariel.
- Lacan, J. (2009). *Escritos I*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Levi-Strauss, C. (1988). *The jealous potter*. Chicago: University of Chicago Press.
- Otamendi, J. E., M. Fagiano, F. Nullo Y P. A. Castellarini (2002). Geología, petrología y mineralogía del granito Inti Huasi, sur de la sierra de Comechingones, Córdoba. *Revista de la Asociación Geológica Argentina*, 57 (4): 389 – 403.
- Pastor, S. y L. Tissera (2016). Comunicación, identidad y límites sociales prehistóricos (Sur de las Sierras Pampeanas, Argentina). Análisis de imágenes visuales en arte mueble y



Ana Rocchietti

- rupestre. San Miguel de Tucumán: Facultad de Ciencias Naturales e ILM: XIX Congreso Nacional de Arqueología Argentina. Serie Monográfica y Didáctica, volumen 54: 2366 – 2372.
- Rocchietti, A. M. (1991 a). Estilo y diferencia: un ensayo en área espacial restringida. En M.M. Podestá, M.I. Hernández Llosas y S.F. Renard de Coquet (editoras) *El arte rupestre en la Arqueología Contemporánea*. Salón Gráfico Integral. Buenos Aires: 25 – 30.
- Rocchietti, A. M. (1991b). Arte étnico del sur de Córdoba: estilo Cuatro Vientos-Achiras. *Revista de la Universidad Nacional de Río Cuarto*, 10 (2): 133-146.
- Rocchietti, A. M. (1993). El Cerro Intihuasi: Tesoro de imágenes indígenas. [www.cienciahoy.org.ar/hoy44/cerro1.htm](http://www.cienciahoy.org.ar/hoy44/cerro1.htm)
- Rocchietti, A. M. (1994) Archaeological art and visibility's construction: an approximation to prehistoric indigenous designs. South Córdoba (Argentine Republic). *Bolletino del Centro e Museo d'arte preistorica*. Pinerolo. Italia.
- Rocchietti, A. M. (1999). El Arte Rupestre y la visibilidad de la cultura: el caso del Cerro Intihuasi. News 95 International Rock Art Congress. IRAC – IFRAO. CASMAP (Centro Studi e Museo D'Arte Preistorica). Pinerolo. Italia.
- Rocchietti, A. M. (2000 a). Arte rupestre de Córdoba: síntesis regional. *Simpósio Arte Rupestre de América del Sur. Congreso Internacional de Arte Rupestre*. Ripon, Wiconsin. EEUU.
- Rocchietti, A. M. (2000b). Arte rupestre de la Sierra de Comechingones (Córdoba): síntesis regional. En M. M. Podestá y M. Hoyos (editoras) *Arte en las Rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*. Sociedad Argentina de Antropología. Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropo-



Ana Rocchietti

- logía y Pensamiento Latinoamericano. Buenos Aires: 121 – 128.
- 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. (2011). Arte rupestre: Imagen de lo fantástico. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, volumen 20, número 1: 39 – 49.
- Rocchietti, A. M. 2010. Arte rupestre, ambientes litológicos y políticas patrimoniales. *Revista de*
- Sociedades de Paisajes áridos y semi-áridos*, año II, volumen III, diciembre: 83 – 100.
- Rocchietti, A. M. (2019). Teoría del Arte Rupestre: sus efectos estéticos. *Revista Sociedades de Paisajes Áridos y Semi-áridos*, Volumen XII (t. 1): 12 – 36.
- Rocchietti, A. M. (2020). Arte rupestre: el lugar teórico de su intensidad. *Cultura en Red*, año V, número 7: 59 – 77.

---

**Fecha de recepción:** 19 de mayo 2022 / **Fecha de aceptación:** 16 de agosto 2022