

ISSN 1853 - 2772

# SOCIEDADES de PAISAJES ÁRIDOS y SEMI - ÁRIDOS

Revista Científica del Laboratorio – Reserva de Arqueología  
de la Facultad de Ciencias Humanas

Año XIV / Volumen XVIII / Junio 2024



**UniRío**  
editora

# SOCIEDADES de PAISAJES ÁRIDOS y SEMI-ÁRIDOS

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

Año XIV / Volumen XVIII / Junio 2024



**EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE RÍO CUARTO**

Ruta Nac. 36 Km. 601 / (X5804) / Río Cuarto / Argentina

Tel.: 54 (0358) 467 6332 / Fax: 54 (0358) 468 0280 / E-mail: [editorial@rec.unrc.edu.ar](mailto:editorial@rec.unrc.edu.ar)

Web: <http://www.unrc.edu.ar>

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE RÍO CUARTO / FACULTAD DE CIENCIAS  
HUMANAS**

Laboratorio Reserva de Arqueología

Ruta Nac. 36 Km. 601 / (X5804) / Río Cuarto / Argentina

Contacto: [revistapaisajesunrc@gmail.com](mailto:revistapaisajesunrc@gmail.com)

Decreto-Ley 6422/57 de Publicaciones Periódicas

**SOCIEDADES DE PAISAJES ÁRIDOS Y SEMI-ÁRIDOS**

Revista Científica del Laboratorio – Reserva de Arqueología de la Facultad de Ciencias Humanas integra la RED DE UNIVERSIDADES “ESTUDIOS INTEGRADOS SOBRE PAISAJES SUDAMERICANOS”.

<http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/spas>



Ana María Rocchietti. Arte rupestre y surrealismo. Revista Sociedades de Paisajes Áridos y Semi-Áridos, Año XIV, Volumen XVIII, junio 2024: p. 39–55. En línea desde junio 2024. ISSN Impreso: 1852-8783 - Electrónico: 1853-2772. Licencia de Creative Commons. E-mail [revistapaisajesunrc@gmail.com](mailto:revistapaisajesunrc@gmail.com).

<http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/spas/index> Editorial UniRío.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



## ARTE RUPESTRE Y SURREALISMO

### ROCK ART AND SURREALISM

### ARTE RUPESTRE E SURREALISMO

Ana Rocchietti\*

---

#### Resumen

Este ensayo procura esbozar una teoría sobre el arte rupestre suponiendo para él un carácter surreal. Si bien trazar nexos con el surrealismo artístico occidental puede resultar un exceso, se adopta una perspectiva de identidad y diferencia. Identidad en la manera en que el arte, en cualquier sociedad, cultura y persona, es diseñado y receptado; diferencia derivada de la intención que lo lleva a existir en cualquier caso. Se afirma que las obras rupestres se engendraron en la noción de “encanto”.

**Palabras clave:** arte rupestre; surrealismo rupestre; narratividad; brujería.

---

\*

Laboratorio Reserva de Arqueología, Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Humanas. Instituto de Sustentabilidad de Sistemas Productivos, Universidad Nacional de Río Cuarto.

Contacto: [anaau2002@yahoo.com.ar](mailto:anaau2002@yahoo.com.ar)

<http://orcid.org/0000-0003-0516-9297>



### **Abstract**

This essay attempts to outline a theory about rock art, assuming a surreal character for it. Although drawing links with Western artistic surrealism may be excessive, a perspective of identity and difference is adopted. Identity in the way in which art, in any society, culture and person, is designed and received; difference derived from the intention that leads it to exist in any case. It is stated that the rock works were engendered in the notion of “charm”.

**Keywords:** rock art; cave surrealism; narrativity; witchcraft.

### **Resumo**

Este ensaio tenta delinear uma teoria sobre a arte rupestre, assumindo para ela um caráter surreal. Embora o estabelecimento de ligações com o surrealismo artístico ocidental possa ser excessivo, é adotada uma perspectiva de identidade e diferença. Identidade na forma como a arte, em qualquer sociedade, cultura e pessoa, é concebida e recebida; diferença derivada da intenção que a leva a existir em qualquer caso. Afirma-se que as obras rupestres foram engendradas na noção de “encanto”.

**Palavras-chave:** arte rupestre; surrealismo das cavernas; narratividade; feitiçaria.

---

### **Introducción**

Analizar el arte rupestre en perspectiva estética era imposible desde la antropo-arqueología hasta hace un tiempo debido al criterio o principio que mandaba evitar el eurocentrismo. Hasta cierto punto este límite priva de explorar una dimensión inevitable: sus efectos estéticos. He vin-

culado el arte rupestre al surrealismo con anterioridad. El surrealismo (tanto el literario como el expresado en otras artes, particularmente en la pintura de los artistas occidentales)<sup>1</sup> se jactó de recrear en las obras *lo imposible*, aquello que no tiene referencia natural en el mundo, el material del ensueño y de la alucinación.



Allí, estimo, está el núcleo fundamental del surrealismo rupestre y una coincidencia. Esta cuestión de la irreferencialidad fue planteada, más recientemente, por la filosofía derridiana (Groys, 2016).

A continuación, enumero algunas de sus cualidades surreales en términos de un ensayo en el que el punto de partida es que el carácter intrínseco de este tipo de arte es brujeril, adoptando este término despojándolo de su sentido malicioso sino de una subjetividad pretérita, pero aún activa en la cultura popular, que creía en la magia y en los espíritus y se aproximaba así a la sacralidad. En primer lugar, consideraré la referencia y la interpretación; en segundo, su intensidad, su singularidad y su ontología relacional.

La referencia y la interpretación juegan permanentemente en la dialéctica real/surreal aún en los signos que parecen tener fidelidad con seres que existen, por ejemplo, cuando se ha dibujado un animal (Rocchietti, 2015, 2019). La referencia de los signos rupestres requiere la confirmación de su extensión a alguna clase de

seres, pero ésta no necesariamente es material porque puede consistir en las visiones, los sueños o las fantasías. Berger (2018, p.7) dice que “...el conocimiento, la explicación, nunca se adecua completamente a la visión. El pintor surrealista René Magritte comentaba esta brecha siempre presente entre las palabras y la visión en un cuadro titulado *La clave de los sueños*.”

Al respecto, es posible que la génesis de las obras rupestres se encuentre en las visiones sugeridas o proyectadas en los “encantos”, es decir, en los lugares en donde el artista rupestre realizó su ceremonia, su embrujo o su adivinación. Esta palabra es frecuente en los léxicos populares en América del Sur: son los lugares que, por alguna razón, se creen embrujados. Estimo que se puede generalizar a todo arte rupestre como una extensión de mi punto de partida argumental. Si esto no pudiera verificarse tampoco lo sería su contrario, esto es, que el arte rupestre no es ritual, ni sexual, ni religioso.



Se trata de una referencia “en ausencia”, desprovista de densidad ontológica e “interpretada”, esto es, se le asigna un significado exigiendo únicamente que sea consistente y coherente con indicios que lo confirmen puesto que es todo lo que se pide a una interpretación antes que verdad o falsedad (Rocchietti, 2019). Esto se aplica al arte rupestre que se supone “realista” porque la fidelidad a la ontología anatómica de un animal o a una escena de caza no anula el carácter no ordinario (extraordinario en lo “encantado”) del arte rupestre y su quizá función práctica de tratar con otro mundo. Es decir, no es necesaria ni fatalmente “naturalista”.

Los seres rupestres o las ontologías que demarca en términos de animal, humano, signos no figurativos -por las creencias implícitas, su praxis en las oquedades o al aire libre, su narratividad- son intensos (aunque tengan déficit de visibilidad) porque pueden haber procurado captar, atraer o potenciar seres sobrenaturales, protectores o siniestros; es decir, toda obra rupestre debió poseer carácter ani-

mista o brujeril<sup>2</sup> y son singulares justamente por la acción humana que contiene: la que diseñó, en cada caso, una obra sin repetición (aún en el marco del estilo afín). No hay dos sitios rupestres iguales y casi no los hay parecidos. Estos atributos los hacen profundamente surreales dado que deben haberse correspondido con una experiencia específica del autor. La ontología relacional importa sobre todo debido a una ideología en que animales y humanos no son ontologías estables: se pudo creer que unos se transforman en los otros en una tierra poblada de espíritus –cuestión no observable en la obra sino que opera como premisa de mi argumentación- o que una huella tiene la valencia de animal (como cuando se representó la huella del felino) o de humano (al pintar o grabar una mano o un pie). El arte rupestre debe haber sido obra de artistas y/u oficientes que pensaban dentro de esa surrealidad que ofrece un mundo de seres fantásticos en rituales chamánicos. El arte rupestre no fue ni permanentemente mimético ni ilustrador de la rea-



lidad aún cuando exhiba signos que sugieren seres reales desde el punto de vista del observador; su principio de realidad está dislocado, es impreciso e indefinido. Por eso sostengo que existe su estética surrealista, pretérita y original. Lo universal es la aptitud humana para creer y elaborar una ideología, y antes que nada un lenguaje, sin importar el estadio de desarrollo social.

En el arte rupestre existe una unidad sintética compuesta por la situación estético-escénica (el sitio rupestre) y el diseño (la obra). Ella fue fenoménica porque se inscribió en lo real de la roca y del lugar en el paisaje pero con intención y expresión surreal (Rocchietti, 2013, 2017). Una manifestación de conciencia –quizá pasional, esotérica, libidinal- que permite adoptar la perspectiva que denomino “del encanto” que describiré a continuación.

### **Interpretación del arte rupestre**

En los estudios de arte rupestre se han aplicado conceptos provenientes de la historia de las religiones y de la magia, de

la historia de los conceptos (sobre los cuerpos, sobre los animales, sobre las técnicas prehistóricas y precolombinas), del chamanismo, del arte como arte o como actividad lúdica sin propósito.

Pero quienes ofrecieron la mayor aproximación a una teoría general de este arte fueron Leroi Gourhan (1978), Laming Emperaire (1962) –aplicando conceptos psicoanalíticos y estructuralistas- y Groenen (2000) con una aproximación fenomenológica.

No sumo a esta selección ni a Reichel Dolmatoff (1978) ni a Lewis Williams (2008) porque ambos al apoyarse en el estado alterado del cerebro y de la conciencia del artista rupestre inhiben –argumentalmente- la originalidad de su imaginación simbólica y proyectiva suponiéndola predeterminada por el alucinógeno. En definitiva, en él, cada sujeto ve lo que en el fondo quiere ver.

Groenen destaca que el arte paleolítico es un arte de volumen dado por los recovecos, las grietas, las estalagmitas y las salientes de las paredes de roca:



Contrariamente al esquema reduccionista que se impuso durante largo tiempo, el arte paleolítico se muestra, ante todo, como un arte del volumen, en el que los relieves tienen un papel de importancia primordial para la presentación de las obras. Los ejemplos atestiguan la organización de los motivos en función de particularidades arquitectónicas tales como fisuras, salientes rocosos o mantos estalagmíticos están suficiente numerosos para que se pudiera admitir la puesta en escena del arte paleolítico. (Groenen, 2000, p. 12)

A continuación, con esta afirmación inspiradora, voy a asumir la perspectiva del “Encanto”. Este topónimo es habitual en los territorios indígenas y no indígenas populares de América del Sur. El Encanto se define como “lugar de los espíritus invisibles”<sup>3</sup>. El “Encanto” podría sintetizar la fenomenología rupestre (en sentido de teoría filosófica sobre la conciencia

humana) y constituirse en la sede de surrealidad así como lo es en las prácticas rituales populares. Aunque toda obra rupestre ha tenido historia, se trata de un arte “sin historia” a los efectos de su interpretación, en el sentido de que no se conoce autor/a, no se pueden reconstruir ni los pensamientos ni la afectividad que se desplegaron al diseñarlo y, menos, la sociedad y los acontecimientos que pudieron motivarlo. Es decir, su historia biográfica es desconocida y solamente conjetural. La obra rupestre solamente vale por sí porque ninguna termina de ofrecer una narratividad articulada con otras obras y porque su variación es prácticamente infinita sea en el diseño, sea en la combinación de los signos, sea en la selección temática. Esta es la razón de su singularidad.

Para toda conciencia humana, la realidad tiene ingredientes de irrealidad y de desrealización; esto puede predicarse de la mente de los autores de las obras rupestres. Con ese supuesto colocado en forma activa puede alegarse que ellas han tenido



origen en la dialéctica entre lo real, lo no real (o desrealizado) y lo surreal (la imagen imposible). Estas dimensiones permitirían interpretar la naturaleza del arte rupestre con otra mirada, menos fragmentadora en “motivos” y más anclada en la “escena” y en el diseño total.

Si lo real se define como una experiencia objetiva (la del mundo), lo no real lo hace en el sueño, la fantasía, lo imaginario, la ficción. La definición de lo surreal puede considerarse a partir de lo que dijeron los artistas del siglo XX: lo surreal es el arte de lo imposible y del ensueño. Y además, tiene un contenido profundo en sentido psíquico-humano ya que se asume que hay una conciencia y un inconsciente en los que los materiales psíquicos están dispersos, fragmentados, constituidos en el deseo y en la fantasía. Lo surreal es el núcleo de significado de los “Encantos” (la tierra con espíritus) y de la intencionalidad en las obras rupestres. Esto no las “explica” sino que procura entender por qué existieron en una perspectiva de irracionalidad y de ideología.

No obstante, el surrealismo rupestre y el surrealismo occidental no tienen equivalencia. Éste último es una escuela de arte construida para oponerse a una sociedad extremadamente utilitarista haciéndolo en forma anarquista y experimental. En cambio, en el arte rupestre es una dimensión de su estética (no buscada pero ineludible porque hay que considerar que el “brujo”, oficiante –artista que debía contar con una fórmula para doblegar o interactuar con el Encanto) y un fundamento de su intencionalidad: obtener la voluntad o la ayuda del Encanto o un efecto específico como, por ejemplo, curar. Pueden tener coordenadas parecidas, especialmente en la forma de relacionarse y expresar lo maravilloso o lo siniestro, pero difieren en origen histórico y cultural. No obstante, participan en común en su carácter de producto de la conciencia y, por tanto, fundado tanto en la identidad como en la diferencia y en el paso del “ser” (la ontología) al “sujeto” (el yo personal “para sí”) (Cf. Meyer, 2000).



El ritual rupestre (la serie de acciones implícitas en la obra, la gestualidad con que fueron realizadas) debió violentar las reglas de la realidad a partir de un “yo” concreto con experiencia para tratar con lo extraordinario y con las reglas necesarias para “encantar” (curar, dañar, invocar, prevenir, detener, visualizar espíritus, etc.).

Teniendo en cuenta esta perspectiva, sería necesario encontrar la unidad sintética en que se constituye este arte. Es posible que se resuelva en estudiar la escena (el encanto) y el diseño como una sola cosa. El proyecto analítico habitualmente desarrollado –con énfasis de científicidad positivista– que lo descompone en sus elementos y rasgos de diseño no consigue comprender este arte ya que su concreto de existencia está anclado en tres dimensiones: significación, actuación e intención.

Antes que nada, las obras rupestres son obras *con* rocas (inverso de arte *en* las rocas). Las rocas con arte rupestre son ellas mismas arte rupestre (Rocchietti, 2009, 2015, 2019) ya que puede admitirse

su carácter sígnico. Ninguna roca u oquedad habría sido elegida si no hubiera tenido la irradiación mágica del Encanto. Su color, su brillo, su exposición al sol o su yacencia en las sombras debió adquirir sentido específico para una conciencia: la del autor<sup>6</sup>.

Las obras rupestres quizá devienen a partir de las siguientes características: arbitrariedad (en el sentido levistraussiano de la cultura)<sup>7</sup> estética (“estilo”) y espesor surrealista. Todas ellas configuran su metafísica y su ontología.

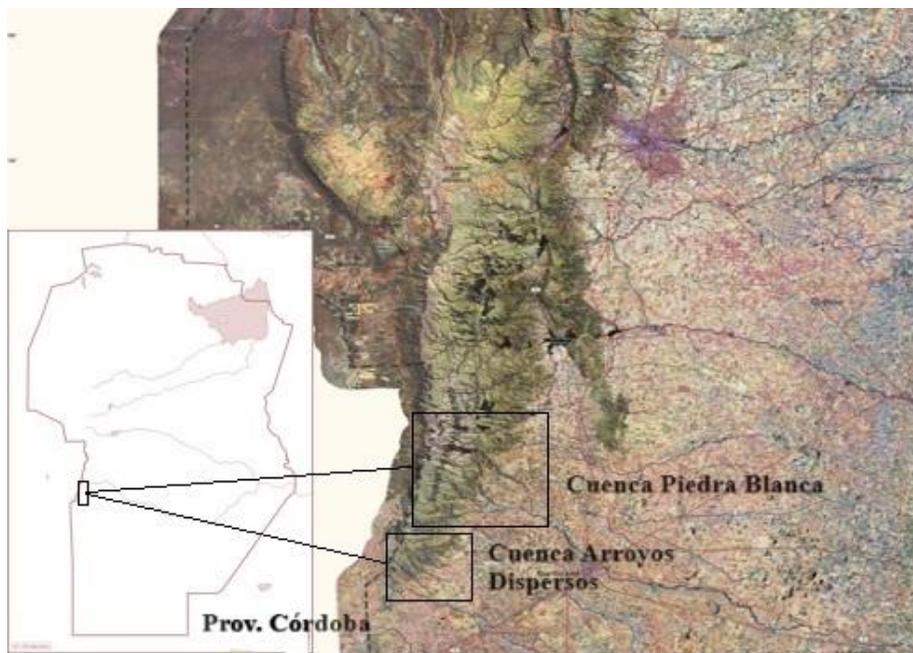
### **Estudio de campo**

Este análisis proviene de extensos estudios de campo en la Sierra de Comechingones, (Departamento de Río Cuarto, Córdoba) entre la cuenca del río Piedra Blanca (río Cuarto superior) y las vecindades del arroyo India Muerta - Achiras. El ambiente de rocas es metamórfico, esquisto-milonítico (esquistos, gneises, anfibolitas y con filones de cuarzo) en la primera y granítico-batolítico en la segunda (Fagiano *et al.*, 1996; Otamendi *et*



al., 2002). Asigno gran valor escénico al ambiente litológico en que se inscribió el

arte, y a las rocas les otorgo valor sónico (Fig. 1).



**Figura 1:** Sierra de Comechingones entre las cuencas de Piedra Blanca y Arroyos dispersos. Fuente: Recursos Hídricos Superficiales. Provincia de Córdoba. Ministerio del Interior, Obras Públicas y Vivienda. Presidencia de la Nación. Disponible en: [https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/000\\_cordoba.jpg](https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/000_cordoba.jpg)

El primero no es ambiente de aleros o abrigos rocosos; sólo existen excepcionalmente. Por lo tanto abundan los bloques de roca aflorantes en los terrenos de

las terrazas del río y junto a los saltos de agua. Aquí el arte rupestre está expresado por petroglifos con cúpulas y morteros, disperso a lo largo de los cursos de arro-



yos torrenciales. Ellos fueron ubicados en rocas junto a cascadas sonoras (rumorosas al caer el agua). Si se compara este tramo de la sierra con el que se encuentra más al sur o batolítico, la diferencia es radical: en ambiente de granito hay aleros, taffoni y cuerpos de roca desnudos relativamente planos y con buzamiento hacia nor-nordeste. Las obras son pictografías.

Por lo tanto, existen dentro de una comarca única dos clases de obras inmersas en dos formaciones de rocas cuya afinidad se verifica particularmente en el brillo de los cuarzos, la biotita y la muscovita<sup>8</sup>.

La figura 2 ofrece cuatro ejemplos provenientes respectivamente del Alero de la Coral (Cerro Intihuasi, pictografía), Piedra Bola del Arroyo el Pantanillo (Estancia Irusta, pictografía), Río Piedra Blanca, puente arriba 3 y Cerro Suco (petroglifo). Éste último es un relieve único de roca ortocuarcítica, aislado en la llanura orien-

tal a la sierra y vale precisamente por su excepción. La columna A presenta pictografías y la B, petroglifos.

La obra A1 se encuentra dentro de un alero bajo y poco profundo en la ladera norte del mencionado cerro, parcialmente iluminada; representa un humano.

La obra A 2 está en el interior de un tafón sin luz, junto a un arroyo; representa dos víboras entrelazadas.

La obra B 1 fue diseñada en un bloque macizo de esquisto; son cúpulas que – juntas- diseñan la huella de un felino.

La obra B 2 es un petroglifo labrado con cúpulas en la pared en la única cueva del cerro Suco. Combina huellas de felino y camélido, bastones o surcos, pie y mano humanos, círculos con cúpulas y cúpulas dispersas colmando todo el espacio gráfico (Fig. 2).



**Figura 2:** Obras rupestres en la Sierra de Comechingones. Columna A, pictografías; columna B, petroglifos.

Existen en la comarca 73 obras rupestres dispersas en los campos de la montaña y su piedemonte, pero éstas cuatro ilustran las situaciones escénicas típicas: alero, tafón, bloque al aire libre y cueva.

El campo de sentido [significación] de las obras rupestres en la región general se diversifica. En las pictografías está conformado por temas de caza o de animales

y/o humanos solitarios y poligonales abiertas y cerradas. En los petroglifos del Piedra Blanca son las cúpulas con lo cual se acentúa su surrealidad, ya que a menudo el eje temático se concentra en cúpulas únicas o formando una nube de puntos y huella del felino armada con cúpulas o con cúpulas y morteros.



### Situación escénica

He empleado el término de “situación escénica” más arriba para describir el *lugar* de la obra rupestre y considero que ese lugar es el espacio del “Encanto”, del manifiesto de la surrealidad rupestre.

Existen varias razones para considerarla el fundamento y motivación surgente (o el conjuro) que llevó al arte brujeril (Figs. 3 y 4)



**Figura 3:** Situación o escenario metamórfico



**Figura 4:** Situación o escenario batolítico.

Puede esgrimirse que pesa en la configuración de la surrealidad la combinación de luz, brillo, sombras, movimiento de la vegetación, sonidos, perfil del terreno (concauidades, planos, convexidades, fracturas), escala y espectro visual (lo que se ve desde el sitio). Pero la fuente de la obra ha sido la tensión psíquica del autor (inobservable pero ineludible), característica que la dota de individualidad y personalidad.

Mi propuesta es enfocar este arte rupestre y todo arte rupestre como *obras*, no como *sitios* (arqueológicos o rupestres), es decir, atendiendo a las imágenes como potencialmente intensas en su exceso de significado o surrealidad estética<sup>9</sup>. En este sentido no es necesario que responda a un estilo (como lo estudia la arqueología); más bien cada obra lo funda en su propia y exclusiva singularidad. También creo que puede afirmarse que en cada una ella no hay ensayo o exploración (no se ad-



vierte en las paredes de ninguna obra rupestre correcciones, tachaduras o indicios de intentos de rehacerla) sino que responde a un acto psíquico –inconsciente– de tipo absoluto como sostienen los artistas surrealistas occidentales. Puede suponerse un origen en torno al deseo, al sueño y a la alucinación, todos componentes de la profundidad inconsciente y de la imaginación pura<sup>10</sup>.

Estimo que estos enunciados valen y son aplicables a las obras únicas en un sitio, a las obras múltiples en un sitio, a la combinación de obras (o estilos) en un sitio porque mi análisis consiste en tomar en cuenta la obra por sí y su estilo como una fórmula destinada a lograr penetrar en el mundo de los espíritus o en su lógica.

### **Conclusiones**

¿Es un reduccionismo comprender las obras rupestres como un arte surreal? Esa posibilidad está implícita pero, a la vez, quedan unidas al arte de toda la humanidad.

Reconocerlas como arte “rupestre” no es reconocerlas como un arte en el mismo sentido con que se aprecian las artes como obras de autor. Y ahí hay un error porque entonces sí se las reduce a su arqueología de relictos, a testimonio prehistórico, a pasado de una habilidad humana cronologizada, a fragmento de un pensamiento científico que lo segmenta en trazos, unidades, elementos con la finalidad de aprehenderlo en una descripción objetiva, contraría a la que habitualmente se califica como “densa”.

No significa más que marcar que la humanidad es y ha sido una sola y que a las obras las une el hecho de que despliegan una ideología que fue universal desde el Paleolítico Superior hasta que la modernidad occidental y su conquista de territorios la eliminó y que no hace sino mostrar intensidad existencial humana ante lo sobrenatural. La historia de la serialidad arqueológico-estilística no atiende a la intencionalidad de la conciencia que diseñó ese arte con rocas, irreductible



a la finalidad utilitaria; una conciencia en *estado de imaginación*.

En la región con que ejemplifico esta cuestión no se emplea el término “Encanto”<sup>11</sup>. Los petroglifos están dispersos y ocultos junto a los saltos de agua de los arroyos; las pinturas se prolongan en la escena batolítica. Las obras forman parte de un sustrato histórico constituido en actos remotos de arte y sus escenarios.

### Notas

<sup>1</sup>El surrealismo fue también una vanguardia estética latinoamericana compartiendo algunas coordenadas: registro de sueños y premoniciones, exaltación del sexo, rebelión ante la vida cotidiana (Cf. Crescenzi, 2013).

<sup>2</sup>También “brujero” para la RAE. Se la considera una práctica de magia para procurar el control de lo sobrenatural. Esta interpretación es la clásica malinowskiana: el brujo intenta controlar lo sobrenatural y ponerlo al servicio de alguna finalidad (Malinowski, 1985) concibiendo a la realidad o el mundo como poblado por

espíritus (Taylor, 1977) cuando los primeros etnólogos abordaban el problema de la caracterización del pensamiento de los por entonces calificados “primitivos”.

<sup>3</sup> Sabio o Maestro Kukama Kukamiria, Loreto, Amazonía Peruana, hablando de los hombres y los animales definió de esa manera el “encanto”. En Taish Maanchi (2003, p. 5).

<sup>4</sup>Esta filosofía es una corriente de reflexividad que tiene como pensadores –sea plenos o como intérpretes en alguna etapa de su producción– a Edmund Husserl, Martin Heidegger, Jean Paul Sartre y Maurice Merleau Ponty (Cf. Abraham, 2017) derivada en varias formas de existencialismo.

<sup>5</sup> Los artistas surrealistas occidentales formaron una escuela influenciada por el psicoanálisis y el relativismo einsteiniano con auge entre 1922 y 1939 (aunque muchos expertos consideran que no ha terminado). Procuraron desarrollar una expresión basada en los materiales inconscientes, en la adhesión a lo sensible y a las percepciones con decidida voluntad



antirreal y lenguaje poco referencial. Los identificaba el concepto de “realidad profunda” y el rechazo a la “oposición de los contrarios” propia del pensamiento lógico o racional a la que procuraban hacer desaparecer. Exaltando el deseo, el ensueño, el erotismo y la premonición lograron personalidad como línea de arte (Cf. Crescenzi, 2013; Breton, 1980).

<sup>6</sup> Puede tenerse en cuenta en este punto la noción de *vivencia interior* de George Bataille (2011), su papel en la sacralidad de lo religioso y su naturaleza en el exceso erótico. También la de *acto psíquico absoluto* de Breton (1980).

<sup>7</sup> Es decir, como bricolaje no sujeto a reglas (Lévi-Strauss, 1964).

<sup>8</sup> La formación metamórfica encierra por el norte y por el oeste a la granítica asumiendo el rol de “rocas de caja” siendo ellas mismas el producto de la transformación metamórfica a que las sometió el plutonismo batolítico (Cf. Pomerol y Fouet, 1952).

<sup>9</sup> En los ritos y en las religiones este carácter se admite sin cuestionamiento esta idea.

<sup>10</sup> Los surrealistas occidentales consideraban (y consideran) a estos componentes como suprarrealidad o realidad absoluta.

<sup>11</sup> Pero sí creen que “en las isletas [de árboles] anda el diablo”.

#### Referencias bibliográficas

- Abraham, T. (2017). *El deseo de revolución*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tusquets.
- Bataille, G. (2011). *Théorie de la religion*. Paris: Gallimard.
- Breton, A. (1980). *Manifiestos del surrealismo*, Barcelona: Labor-Guadarrama (Punto Omega),
- Crescenzi, F. (2013). *Leer al surrealismo*. Buenos Aires: Quadrata/Biblioteca Nacional.
- Fagiano, M., Nullo, F., Otamendi, J. y Feliú, G. (1996). Geología del sur de la Sierra de Comechingones como base para el estudio de sitios arqueológicos. En A. M. Rocchietti (Comp.), *Prime-*



- ras Jornadas de Investigadores en Arqueología y Ethnohistoria del Centro – Oeste del País* (pp. 89-92). Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Groenen, M. (2000). *Sombra y luz en el arte paleolítico*. Barcelona: Ariel.
- Groys, B. (2016). *Introducción a la antifilosofía*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Laming-Emperaire, A. (1962). La signification de l'art pariétal. París: Picard.
- Leroi-Gourhan, A. (1978). *Préhistoire de l'art occidental*. Paris: Mazenod.
- Lévi-Strauss, C. (1964). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lewis-Williams, J. (2008). *The Mind in the Cave. Consciousness and the Origins of Art*, Nueva York: Thames and Hudson.
- Malinowski, B. (1985) [1948]. *Magia, ciencia, religión*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Meyer, M. (2000). *Por una historia de la ontología*. Barcelona: Idea Books.
- Otamendi, J. E., Fagiano, M., Nullo, F. y Castellarini, P. A. (2002). Geología, petrología y mineralogía del granito Inti Huasi, Sur de la Sierra de Comechingones, Córdoba. *Revista de la Sociedad Geológica Argentina*, 57 (4), 389-403.
- Pomerol, Ch. y Fouet, R. (1952). *Las rocas eruptivas*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1978). *Beyond the Milky Way. Hallucinatory Imagery of the Tukano Indians*. Los Ángeles: Universidad de California.
- Rocchietti, A. M. (2009). Arqueología del arte. Lo imaginario y lo real en el arte rupestre. Universidad Nacional de Córdoba: *Revista del Museo de Antropología*, 2, 23–38.
- Rocchietti, A. M. (2013). Arte arqueológico. Aproximación estética. *Atek Na*, 3, 111–145.
- Rocchietti, A. M. (2015). Arte rupestre: imagen de lo fantástico. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 20 (1), 39–49.



Rev. Soc. de Paisajes Áridos y Semiáridos,  
Año XIV, Vol. XVIII, Junio 2024.

Ana Rocchietti

Rocchietti, A. M. (2017). Arte rupestre:  
sitio arqueológico, imagen y estudio  
analítico. *Anti*, Número 13, *Nueva Era*,  
40–71.

Rocchietti, A. M. (2019). Arte rupestre:  
modelo de la referencia. *Anuario de  
Arqueología*, 11, 129–140.

Taish Maanchi, J. (2003). La participa-  
ción de los sabios indígenas y la Edu-  
cación Bilingüe. *Visión Educativa*,  
Año 1, Número 1, 4–5.

Tylor, E. B. (1977) [1871]. *Cultura pri-  
mitiva*. Madrid: Ayuso.

---

Recibido: 08 de diciembre de 2023 / Aceptado: 2 de mayo de 2024