

ISSN 1853- 2772

SOCIEDADES de PAISAJES

ÁRIDOS y SEMI - ÁRIDOS

Revista Científica del Laboratorio – Reserva de Arqueología

de la Facultad de Ciencias Humanas

Año XVI / Volumen XXII / SEPTIEMBRE 2026



UniRio
editora

SOCIEDADES de PAISAJES

ÁRIDOS y SEMI-ÁRIDOS

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

Año XVI /Volumen XXII/ Septiembre 2026



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

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

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”.

ISSN Impreso: 1852-8783 - Electrónico: 1853-2772.

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





Ana María Rocchietti. La imaginación rupestre, Sierra de Comechingones, Provincia de Córdoba. Revista Sociedades de Paisajes Áridos y Semi-Áridos, Año XVI, Volumen XXII, Septiembre 2026: Pp. 11 – 32. En línea desde Septiembre 2025. ISSN Impreso: 1852-8783 - Electrónico: 1853-2772. Licencia de Creative Commons E-mail 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/>

LA IMAGINACIÓN RUPESTRE

SIERRA DE COMECHINGONES, PROVINCIA DE CÓRDOBA

THE RUPESTRE IMAGINATION

COMECHINGONES MOUNTAINS, PROVINCE OF CÓRDOBA

A IMAGINAÇÃO RUPESTRE

SERRA DE COMECHINGONES, PROVÍNCIA DE CÓRDOBA

Ana María Rocchietti*

Resumen

Esta presentación es un ensayo dedicado a observar en campo el arte rupestre en términos de post-obra y de interpretarlos desde la perspectiva de la extensión de sus referencias en correspondencia con una semántica post-estructural esotérica. A tal fin estudia dos sitios rupestres en la Sierra de Comechingones.

Palabras clave: arte rupestre; perspectiva esotérica; post obra.



Ana María Rocchietti

Abstract

This presentation is an essay dedicated to the field observation of rock art in terms of the ‘post-work’ concept and to interpreting it from the perspective of the extension of its referents in accordance with an esoteric poststructuralist semantics. To this end, it examines two rock art sites in the Sierra de Comechingones.

Keywords: rock art; esoteric perspective; post-work.

Resumo

Esta apresentação é um ensaio dedicado à observação no terreno da arte rupestre em termos de «pós-obra» e à sua interpretação a partir da perspectiva da extensão das suas referências, em correspondência com uma semântica pós-estrutural esotérica. Para tal, estuda dois sítios rupestres na Serra de Comechingones.

Palavras-chave: arte rupestre; perspectiva esotérica; pós-obra.

Introducción

El arte rupestre fue descubierto en el siglo XIX, en Altamira, España, y rápidamente despertó un interés de primera magnitud por los enigmas científicos y filosóficos que suscitaba: arte de salvajes, arte de hombres prehistóricos, arte de una humanidad que estaba en el propio pasado de los europeos. Aparecía dotado de una radicalidad singular: su significado era descono-

cido y debía ser ubicado en la historia plástica de la Humanidad o, al menos, en la secuencia evolutiva del progreso en sus actividades intelectuales. Interpretar el arte rupestre, desde entonces, habría de consistir en encontrar el vínculo entre los signos y sus significados. Tarea difícil porque las imágenes –como apuntó Lumbreras– son la imaginación sobre el mundo, pero no el mundo mismo (Lumbreras, 1981, p. 158). Esta afirmación orienta esta presentación y coloca su atención en esa imaginación;



Ana María Rocchietti

deja de lado, por lo tanto, explicaciones que se afirman en el plano pragmático como aquellas que argumentan que los sitios fueron marcadores territoriales, medios para generalizar mensajes o señales de algún tipo. Tampoco considero que hayan sido el producto de una actividad totalmente lúdica o poética, del gusto del arte por el arte. Muy por el contrario, desde mi perspectiva, los sitios rupestres constituyeron lugares muy intensos en los cuales el celebrante procuró tener una percepción vibrante, luminosa, espectral, clarividente, adivinatoria o siniestra del Universo. Brujeril.

En los paisajes con rocas, el arte rupestre ha sido una manifestación constante, aunque no se trata, precisamente, de un fenómeno frecuente o repetido. Las obras, a veces, están escondidas en oquedades profundas y umbrías; en otras, aparecen a plena luz del día. La búsqueda debe ser minuciosa y dura muchos años. Su existencia es siempre un tesoro de humanidad y su interpretación es compleja.

En esta presentación voy a hacer consideraciones sobre este arte apoyándome en la teoría referencial y le asignaré un origen esotérico a dos sitios que se encuentran en la sierra de Comechingones, Provincia de Córdoba, Argentina.

Los paisajes montañosos son abruptos y casi inmóviles, sobre todo si son semi-áridos o áridos. En ellos la luz hace de las superficies espacios brillantes y provoca contrastes entre las moles de piedra y sus sombras. Si en el fondo de los valles hay cursos de agua, ellos también brillan y suman sonidos en los deslizamientos y cascadas. La vegetación arbórea disminuye con la altura y es reemplazada por pastizales que oscilan con el viento y que también brillan en el verano por la incidencia del sol y en el invierno por la helada o el rocío. El conjunto sintético de formas, relieves, luz, sombra, sonidos, colores y matices hizo de las regiones montañosas áridas una escenografía estimulante para la actuación rupestre.

Los pintores y/o grabadores rupestres de la antigüedad prehispánica practicaron su



arte en muchos parajes; atribuyo las dos obras mencionadas al formativo andino (Rocchietti, 2000. 2003, 2014, 2011, 2015 a y b, 2016 a, b y c; Ribero, 2015).

Batolitos brillantes

En la sierra de Comechingones, en dos parajes separados por pocos kilómetros entre sí y en geoformas de granito se localizan dos obras rupestres notables y, en relación con las cuales, desarrollaré mi argumentación.

La Sierra de Comechingones, Provincia de Córdoba, Argentina, está formada por

montañas antiguas, sobre-elevadas durante la orogenia andina. Se encuentran en la transición a las tierras áridas y cordilleras del occidente argentino. La sección, en donde llevo a cabo este estudio, se caracteriza por una geología precámbrica y paleozoica instruida por cuerpos graníticos; esta combinación otorga identidad a su paisaje (Nullo et al., 1992, 1995; Otamendi et al., 1998, 2002, 2014; Cristofolini et al., 2015; Mutti y González Chiozza, 2005). El mosaico de la figura 1 muestra características de este paisaje (Fig. 1).



Figura 1. Paisaje rupestre en Sierra de Comechingones, Provincia de Córdoba, Argentina. Batolito. Fotografías de la autora.



Ana María Rocchietti

Las pictografías se encuentran en un área batolítica en la que el plutón tiene color gris-rosado, por su abundante feldespato y mica blanca entramados entre cristales de cuarzo. Son rocas que brillan bajo la luz solar y lunar. Destaco en el resplandor su valor estético-esotérico.

Los dos sitios que describo se hallan en relación con superficies graníticas desnudas. En las inmediaciones se encuentran arroyos que descienden hacia la llanura pampeana, que se divisa a lo lejos. Los dos son pictografías que muestran humanos y animales. Fueron pintados sobre la textura de la roca y son visibles desde el exterior del sitio. Los dibujos están a la luz plena, orientados hacia el norte en un caso y hacia el este en el otro.

Poseen una diferencia, para mí, estratégica: en uno de los sitios, dibujados en una concavidad convexa, los humanos miran hacia la pared de una roca del entorno y en el otro miran hacia una superficie granítica sin final. Y tienen una similitud también

importante: miran de frente como contemplando al observador. La pregunta es: ¿qué significan?

Esta diferencia y la similitud fundamentales tuvieron un propósito. No importa si los autores nunca se vieron, si jamás estuvieron en contacto. Estas obras están conectadas por lo que califico dramaturgia rupestre en una vecindad brillante.

Alero del Abra Chica del Cerro Intihuasi

Su posición está en UTM 20 H 32856582 m por E 634053500 m, a 724 metros de altura, al pie del Cerro Intihuasi. Es un gran tafón granítico con una cavidad interna cuyo piso de roca viva buza hacia el norte, suavemente iluminada a través de una abertura muy estrecha. El techo describe una superficie curva (propia de los tafones). Allí hay dos obras: una se halla en la entrada del hueco y otra sobre la misma pared, pero afuera, en un plano demarcado por una saliente curva. A su pie, hay un pequeño mortero, fijo, que estaba enterrado por un sedimento pulverulento.



En las inmediaciones corre un cauce menor sin nombre; un bosquecito de espinillos (*Acacia caven*) y un pastizal de stipa (paja brava), bien desarrollado, lo separa del sitio rupestre. A la par, se encuentra otro tafón también con representaciones humanas pero distintas en tema, aunque no en estilo. Este otro sitio tiene una datación radiocarbónica que mide la antigüedad de sus depósitos en 1750 ± 110 años AP y es casi seguro que éste que describo e interpreto es su gemelo. Ambos se localizan al final de una cuesta que baja desde la cumbre del cerro hacia el noroeste, lisa y sin vegetación, con numerosos afloramientos con forma de aleros y bloques irregulares de granito. Sólo describiré el que he denominado Alero 2.

La escena muestra a dos humanos con cabeza de felino (se reconoce por las orejas) logrados por raspado de la pared. Probablemente son vestimentas. Portan una maza en la mano izquierda. Son dos humanos como animales. A sus pies hay otra escena: tres felinos rojos atacan a un camélido pintado en blanco a la izquierda, un ave (*Rhea* sp.) corre hacia la derecha y una

especie de sol arriba, debe ser una serpiente. Todos estos fueron pintados. El humano —pintado— de la entrada luce un bonete. Por lo demás presumiblemente está desnudo.

Ni humanos ni animales tienen marcada su genitalidad. Pueden estar vivos o muertos (Figura 2).

Cascada del Cipión

En las inmediaciones de un salto de agua del arroyo que lleva el nombre de Cipión y separado de él por una distancia de 200 metros llanos, edafizados y dedicados actualmente al cultivo, comienza un gran afloramiento granítico sobre-elevado en relación con la llanura, a 717 m.s.n.m. cubriendo casi una hectárea de batolito desnudo con rocas irregulares de gran porte, fallamiento principal con rumbo este-oeste y diques de cuarzo transversales de dirección norte-sur. Su posición está en UTM 20 H 32991543 m por E6342144225. En el extremo occidental se encuentran dos grandes tafones con arte. Solo me ocupó de uno de ellos.



Ana María Rocchietti



Figura 2: Alero del Abra Chica. Cerro Intihuasi. Fotografías de la autora.



Ana María Rocchietti

La gran bocha tiene una cámara abierta en forma de alero que abre hacia el sur. En ella hay dibujos de escasa visibilidad en blanco y en rojo. Los dejo de lado porque consisten en manchas blancas y rojas de diseño ambiguo y distorsionado por la absorción casi completa de la pintura por la piedra. Hacia el norte la geoforma es bien curva y típica, pero en ella se abre una pequeña concavidad convexa de las que suelen ser producto de la erosión catafilar del granito.

En ella fueron dibujados tres humanos (quizá un cuarto, desvaído) con rayos en la cabeza y tapa-penes. Parecen tener una maza o arma similar. Por encima de ellos hay otro humano desnudo con pene y un animal que parece un camélido (Figuras 3 y 4).



Ana María Rocchietti



Figura 3: Cascada del Cipión. Tafón. Fotografías de la autora.

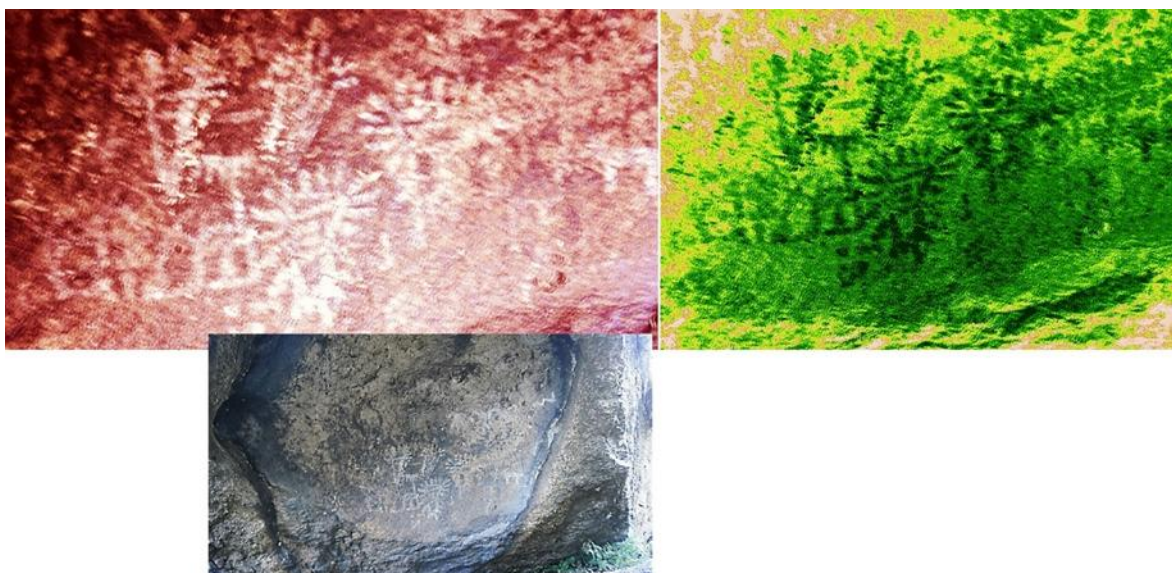


Figura 4: Cascada del Cipión. La obra. Fotografía y conversión de la autora.

Obra y post-obra

Ambos lugares lucen con brillo cegador en primavera y verano y el silencio es completo. Denomino post obra a una situación de observación e inferencia configurada por el sitio arqueológico, sus entornos, las condiciones de visibilidad del arte, el deterioro y la temporada estacional en la que tiene lugar la observación. La relación entre obra y post obra es relevante porque lo que se ve casi siempre está empobrecido por las pérdidas de sustancia pictórica,

pero, si bien este aspecto es importante, no es fundamental. La cuestión principal radica en la dificultad interpretativa que ofrecen los signos, en las intenciones con las cuales la obra fue consumada y en los indicios que ofrece la post obra; es decir, el sitio arqueológico.

La luz es el factor crucial para el arte tanto para huir como para atraparla y nutrirse con ella. En los batolitos la luz parece emanar de la profundidad de la tierra (por la refracción, obviamente); va desde abajo



hacia arriba, hacia la bóveda celeste, incluso bajo la luz lunar. Independientemente de lo que la luz sugirió al autor rupestre, es el principal fenómeno que alienta la post obra.

Signo y referencia

A partir de las consideraciones anteriores, analizaré el arte rupestre desde una perspectiva que le otorga un origen esotérico para deducir a partir de ella implicaciones que agudicen su observación en campo. Supongo que ha sido una actuación ocultista, realizada por un autor u oficiante con habilidades para interactuar con fuerzas sobrenaturales. Rechazo, por tanto, varias teorías: la funcional que supone que el arte satisfizo alguna necesidad práctica o simbólica; la comunicacional que sostiene que mediante los signos rupestres tenía lugar algún intercambio de información; la territorial que ve en ellos señales de dominio grupal sobre la tierra.

De la teoría levi-straussiana tomo la afirmación según la cual existe un pensamiento en estado salvaje (Lévi-Strauss, 1997), abierto, fantástico, desplegado a

partir de fragmentos en bricolaje. Ésta es la situación que creo encontrar en lo que muestran las post obras.

El arte rupestre es un fenómeno inquietante no solamente porque es misterioso sino porque desafía el riesgo de utilizar categorías previamente pensadas para la historia o la comprensión del arte occidental. Merece tener un lugar teórico propio por su irreductible originalidad, aunque su abordaje no puede separarse de algunas ideas antropológicas que han sido discutidas en el siglo XX. Por ejemplo, el enlace o tránsito entre naturaleza y cultura en las sociedades humanas, el carácter lógico o pre-lógico de las creencias míticas o místicas y el involucramiento emocional y la energía psíquica yacentes en la actuación ritual y, especialmente, su alcance performativo en la creencia de que el oficiante pudo incidir en acontecimientos, curar, vengar, matar, embrujar. La post obra puede ser vista como un resultado estético o un caso de brujería o hechizo.

Mi intención es explorar ese carácter esotérico que conjeturo, considerando que se



manifiesta cuando se consideran en conjunto todas las obras de una región, no como sumatoria de casos sino como una configuración integrada que se advierte únicamente cuando se lo estudia en simultaneidad, tal como si estuvieran inmersas en la continuidad histórica de la ideología que las inspiró.

Las ideologías suelen ser duraderas, especialmente en el mundo antiguo.

El tiempo tiene que haber jugado un papel importante en la evolución estilística del arte rupestre pero las ideologías persisten más allá del estilo porque lo que importa en ella es el carácter de la creencia que la sostiene.

Esta dimensión etnológica es constitutiva del arte rupestre.

La teoría de la referencia a la que apelo responde a la filosofía del lenguaje y procura encarar el mayor desafío de esta disciplina: la relación del lenguaje con la realidad sabiendo que ésta no está unificada en una existencia compacta y que la condición humana halla su consistencia en

el lenguaje. No voy a aplicarla en su dureza analítica, sino que haré consideraciones que procuran introducirse en la significación intangible y demostrar que la observación de este arte requiere nociones más vinculadas a la semántica de lo que se ve en la post obra. En ese sentido, las discusiones en el marco de la “referencia” alertan sobre algunos aspectos de la semántica a los que vale la pena tomar en cuenta.

En el marco de esta finalidad, estimo que la referencia del arte se constituye en relación con un mundo de carácter posible y no real. Supone que la realidad precede al signo y es diferente a él: primero estuvo el mundo y luego el signo. El signo, no obstante, se emancipó de él adquiriendo primacía.

La post-obra exhibe esto claramente: las imágenes rupestres, analógicas o no, flotan en el espacio gráfico demarcado en la roca. Nunca hay detalles relativos al medio: no hay dibujo de cerros, de ríos, de vegetación. Los seres representados son prioritariamente hombres y animales; la obra no



describió el país de sus autores, ni su cultura material con salvedad de algunas armas y vestimentas. Fue indiferente a los componentes de su paisaje. Humanos y animales representados pudieron estar vivos o muertos, pudieron ser reales o espíritus o, simplemente, los autores fueron indiferentes a esta condición. Para simplificar esta afirmación: las imágenes tienen contorno, pero no entorno.

Calificar al arte rupestre como expresión esotérica –además de implicar su misterio, su secreto, su ocultamiento, algo que sólo pudo ser realizado o comprendido por iniciados- implica aceptar su condición irracional y, asimismo, su potencialidad semántica como pensamiento visual (Arnheim, 1993; Zacchetto, 2002).

El principal ideologema sería aquél -que todavía tiene notable vigencia social en todas partes- que cree en un mundo habitado por fuerzas (buenas o malas, positivas o negativas).

Adjudicar un significado a lo que se ve en la post obra se vincula a la posibilidad –o a la contingencia- de darle un nombre. Lo

que se ve en los dos sitios rupestres que describí ¿son fantasmas, hombres disfrazados, dioses, antepasados, muertos, aparecidos? Nombrar es un dilema porque actúa sobre el repertorio de referencia al cual asignar las imágenes y, luego, como suele hacerse, inferenciar tiempo, sociedad y cultura partiendo de intuiciones fundadas en el estilo. Nombrar ya es interpretar y el nombre coincide entonces con el significado.

La ambigüedad

Toda obra rupestre manifiesta deliberación por dirigirse hacia determinados objetos (particularmente, los animales que tuvieron un lugar especial en el repertorio) y muchas, algo de las pulsiones sexuales humanas. Como dramaturgia, los autores rupestres transportaron la realidad al arte, pero fueron sostenidamente anti-reales porque seleccionaron arbitrariamente algunos seres –generalmente vivientes- que pudieron ser reales de origen, pero cuya naturaleza quizá fue fantástica (Rocchietti, 2000, 2003, 2011, 2015 a, b, 2016 a, b, c).



En el arte rupestre la ambigüedad de lo que se ve debe dirimirse de sitio en sitio, de obra en obra.

Encuentro dos tipos de ambigüedad: una es la “fundamental” y se aloja en el mismo lenguaje rupestre; otra puede describirse “derivada”, ocasionada por el deterioro material producido por factores ambientales. Ésta última ambigüedad emerge en la post obra.

Para comprender la naturaleza de la ambigüedad rupestre distingo entre arte en las rocas y arte con rocas. El primer enunciado era el sostenido por la posición clásica en este tipo de estudios: lo que se busca en el paisaje son signos aplicados a las rocas. En el otro, la relación se invierte ya que son las rocas las que se vuelven el centro del arte y no al revés. Su centralidad está implicada en el hecho de que la roca no sería un soporte sino un signo.

¿Cómo podría la roca llegar ella misma a poseer centralidad sígnica?: por su forma, por su color, por su brillo, por su ambiente. No obstante, no serían éstas las cualidades principales sino la posibilidad de que “se

revelara” epifánicamente al autor o autores, que se transformara para él o ellos en una visión, que la percibieran dotada de alguna potencia hierofánica o que les suscitara una experiencia religiosa.

El lenguaje no es solamente un límite del mundo (o, el mundo es lo que cabe en el lenguaje) sino también una ontología (una fundación de seres o la captura de seres en el seno de los signos). Desde un punto de vista realista, el mundo al que se referenció el arte rupestre, sostengo, fue ontológicamente imposible. La referencia se constituyó, en existentes idealizados y dotados de potencia simbólica, pero a los que se extrajeron –en favor del lenguaje- sus propiedades de objetos de necesidad. Me refiero al hecho de que los animales, por ejemplo, en su gran hegemonía sígnica, nunca fueron diseñados ni comiendo ni siendo comidos por los humanos.

Mi atención a la teoría de la referencia se debe a un analista que aborda un problema que creo pertinente: Saúl Kripke (2005,



2006). Su argumento se ubica en la capacidad de referencia que posee el lenguaje para sugerir mundos posibles.

“Mundos posibles” es un concepto que problematiza la verdad de los términos que designan cosas que a priori no existen como, por ejemplo, “unicornio”. Kripke lo presenta del siguiente modo: al arrojar un dado al aire cada una de sus caras es un mundo posible (materializado en los valores 1, 2, 3, 4, 5 y 6). Cuando el dado cae, el número que contingentemente efectiviza una de las seis posibilidades se convierte en un “dato”. Las posibilidades que se tenían antes de arrojarlo desaparecen y una sola se vuelve un hecho. Un mundo posible es el estado o historia posible del mundo y el nombre no es su descripción sino directamente su referencia extensional porque comprende el enlace entre el lenguaje y las cosas, entre el lenguaje y lo particular. La extensión es, por sí misma, significado. No hay que buscar otra cosa.

En el arte occidental, la capacidad de referencia de la imagen depende en gran parte de la habilidad del artista individual. En el

arte rupestre ocurre otra situación: el estilo impone la referencia sea a través del tema (ideologema) o de la forma. Similitudes de tema y de forma se verifican aun cuando los diseñadores hayan hecho sus dibujos en lugares y tiempos muy distantes, quizá porque hubo una fórmula performativa para que la dramaturgia fuera efectiva.

La tesis de Kripke obliga a distinguir entre denotación y referencia. La denotación (en este caso atribuida a las imágenes) señala las cosas o entes; la referencia, en cambio, se aplica a los contextos de significación. En esta diferencia hay muchos problemas relacionados con el lenguaje: el obstáculo irremediable de la barra entre significado y significante para los lacanianos; la convicción de que hay que ver el uso del lenguaje para poder demarcar el significado entre los wittgensteinianos, la escala de primariedad, secundariedad y terciaridad para los peircianos (fenómeno, signo analógico, signo arbitrario).

Algunas hipótesis generales de la teoría de la referencia se pueden aplicar al arte rupestre. Una sostiene que la descripción de



un signo no determina su extensión, o sea, los seres que son susceptibles de ser abarcados por él. Otra, que las intenciones y las imágenes mentales de los sujetos (hablantes y/o artistas) son irrelevantes para estudiar el significado. Quiere decir, entonces, que habilita poner entre paréntesis la intención psíquica de los autores (no estoy de acuerdo con esto pero facilita evitar un análisis de inmanencia). La tercera hipótesis afirma que lo único que existe es la extensión y la extensión coincide con el significado (o es idéntico al significado). Considero que ésta es útil para entender el repertorio de signos sea en un arte regional, sea en el arte rupestre universal. Finalmente, podría no haber diferencia entre significado y objetos.

Esta afirmación es particularmente importante porque las imágenes rupestres no requerirían buscar el significado fuera de ellas mismas. La significación poseería, así, autonomía semiótica; existiría solamente por sí. La perspectiva levistrausiana decía algo similar cuando describía la arbitrariedad de lo que designaba pensamiento salvaje: el pensamiento liberado en

su imaginario radical. La hipótesis cuarta es la tesis de Kripke porque, dice, al nombrar alguna cosa ya la significamos.

La referencialidad esperable del arte rupestre, y lo que ella evoca (en un mundo posible o imposible) está alojada en la totalidad de su situación gráfica (el lugar de la roca en el arte o lo que he denominado “arte con roca”). No quiere decir que los límites del mundo real de los autores hayan consistido solamente en lo que representaron, incluso debió ser detallado y rico, pero lo cierto es que el límite de su lenguaje rupestre se puede ver en la roca. Lo que se ve en la roca es el mundo y el pensamiento rupestres.

La roca rupestre se funda como tal en dos cualidades: intensidad y opacidad. Intensidad porque si aquello fue una actuación o dramaturgia esotérica no pudo dejar de tener una atmósfera de excitación y de precaución ya que lo sagrado o lo maravilloso son, como tales, peligrosos para el actor como lo demuestran las prácticas chamánicas en la que el oficiante desarrolla toda



clase de acciones previas para no ser destruido por lo sobrenatural. Opacidad por el carácter de la ritualidad: sostengo que no se trató de un acto público sino intimista y quizá solitario. Obviamente, intensidad y opacidad no debieron ser estáticas: podían ampliarse o reducirse hasta la banalidad según la interpretación y los intérpretes que actuaran. Si la roca fue una revelación, entonces, el arte hubo de surgir de su entraña.

Sin embargo, la roca es un elemento material del ambiente y del paisaje. Es conveniente recordar que ambos no son equivalentes. El primero es el entorno ecosistémico; el otro es el ambiente culturalizado tanto por la intención activa que lo ha construido (o domesticado en la tesis levi-straussiana) como en el resultado perceptivo y escénico. La sola presencia del arte (aún el más escondido) torna a sus vecindades “paisaje”. Las rocas son tanto moles inertes del paisaje como sus signos más sobresalientes. No basta reconstruir la evolución de los ambientes climáticos, geológicos y vegetales para entender los entornos de los sitios rupestres y su influencia en la

conducta humana. Los signos rupestres emancipan a los ambientes de su carácter procesual y los tornan manifestaciones ideológicas.

Si las representaciones son afines a la imaginación, si se conjugan en la conciencia con los objetos intencionales (Ferro, 2017) y si toda sociedad posee un imaginario radical (Castoriadis, 1975), entonces se podría investigar toda la producción rupestre como una totalidad imaginaria (no fatalmente alucinada) que resiste y desafía los modelos que se pretenden racionales sobre el mundo.

La tesis Kripke sirve para evaluar estas dimensiones intangibles del arte rupestre porque cuando se pregunta por los nombres de cosas u objetos imposibles (nuevamente, el ejemplo del unicornio o el fantasma) responde que su referencia (su existencia real) está sujeta a las condiciones contingentes para que exista. Esa misma contingencia es el núcleo de las post obras rupestres.

Pero lo más importante para decidir sobre lo que se ve (o se cree ver) en la post obra



rupestre, es cómo resuelve Kripke la referencia cuando hay que buscarla para términos como “unicornio”: habría que buscar (y distinguir) las condiciones de posibilidad para que “eso” exista.

Humanos como animales, hombres como humanos, humanos animales

Antes aludí a una ambigüedad que denominé fundamental del arte rupestre. Creo encontrar dos.

La primera ambigüedad rupestre se alojaría en la surrealidad del brillo; la segunda en la necesaria apertura interpretativa de lo que se ve en la post obra. Esta doble caracterización no contiene categorías equivalentes porque el surrealismo no sería sino la expresión de una conexión establecida por el autor de la obra; la segunda compete al intérprete, al observador.

Un mundo con animales es perfectamente posible (lo contrario, un mundo sin animales) no lo es. Un mundo de hombres con animales, también pero su contrario no lo es (es posible que existan o hayan existido hombres que los evitaran, no los tuvieran

disponibles o no vivieran con ellos). Pero un mundo de hombres como animales u hombres – animales no son completamente equivalentes. En el primer caso, podría tratarse de un comportamiento o de un disfraz; en el segundo, se fundirían en una sola naturaleza.

Si uno acepta esta alternativa de hombres – animales, podría ser la génesis de los personajes del Alero del Abra Chica.

En Cascada del Cipión, los “emplumados” invitan a pensar la posibilidad de que sean hombres con animales u hombres que comen animales en tanto presuntos cazadores. En contraste, el humano y el animal dibujados tras ellos, más pequeños y aparentemente alejados refuerzan, para mí, la diferencia entre ellos y el mundo real.

El papel sígnico que adjudico a la roca -y del cual se derivaría el surrealismo de las obras– lo encuentro en la combinación del espacio de adentro con el espacio de afuera.

El espacio de adentro se expande en la oquedad y en sus paredes (con arte y sin él); el espacio de afuera es la escenografía



del paisaje: su relieve, sus cuerpos geológicos, su vegetación espinosa, sus aguas menguantes, su atmósfera límpida en la estación cálida y neblinosa en la fría.

La roca lo impregna todo: la pintura rupestre, el mismo espacio extensional de adentro y de afuera, el brillo batolítico.

Conclusiones

Hay un núcleo de contingencia en el arte rupestre que se intuye en la ambigüedad y en la opacidad de la post-obra (que es aquello que el registro arqueológico objetiva ante el analista). Estimo que ese núcleo invita a atribuirle carácter esotérico, no pragmático. Las consecuencias de admitir o adoptar esa tesis son las siguientes: el arte rupestre no fue literal ni ilustrativo, expresó un imaginario radical duradero, buscó efectos compasivos o siniestros, no se lo puede separar del valor sagrado de la roca, su ideología perduró y acabó.

Referencias bibliográficas

Arnheim, R. (1993). *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Eudeba.

Castoriadis, C. (1975). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.

Cristofolini, E., Martino, R., Otamendi, J., Tibaldi, A., Armas, P., Barzola, M. y Zambroni, N. (2015). Faja de cizalla Las Lajas: nuevos aportes al conocimiento de su geología, extremo sur de la Sierra de Comechingones, Córdoba-San Luis. *Actas de la 16° Reunión de Tectónica y 5° Taller de Campo*, 28–29.

Fagiano, M., Otamendi, J., Nullo, F. y Brein, C. (1993). Geología y petrología del granito Los Nogales, Achiras, Provincia de Córdoba. Mendoza: *Actas del 12° Congreso Geológico Argentino y 2° Congreso de Exploración de hidrocarburos*, 4, 33–44.

Ferro, M. V. (2017). Representación en arqueología. *Cultura en Red*, año II, vol. 2, 43–65.

Kripke, S. (2005). *Identidad y necesidad. La búsqueda de significado*. Madrid: Tecnos.



- Kripke, S. (2006). *Wittgenstein: A propósito de reglas y lenguaje privado*. Madrid: Tecnos.
- Lévi-Strauss, C. (1997 [1962]). *El pensamiento salvaje*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Lumbreras, L. G. (1981). *La Arqueología como ciencia social*. Lima: Peisa.
- Mutti, D. y González Chiozza, S. (2005). Evolución petrotectónica del distrito minero Cerro Áspero y modelo de emplazamiento en los depósitos wolframíferos. *Revista de la Asociación Geológica Argentina*, 60(1), 159-173.
- Nullo, F. E.; Fagiano, M. y Otamendi, J. (1992). Geología y petrología de los granitoides del sur de la Sierra de Comechingones, Córdoba, Argentina. Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid. *Estudios Geológicos*, 48(5-5), 209-381.
- Nullo, F., Otamendi, J. y Fagiano, M. (1995). Geología del sur de las Sierras de Comechingones, Córdoba, Argentina. Porto Alegre: *Actas do 1º Encontro de Geologia Do Cone Sul*, 1, 178–180.
- Otamendi, J., Fagiano, M., Nullo, F. E. y Patiño Douce, E. A. (1998). Petrología, geoquímica y metamorfismo del complejo Achiras, sur de la Sierra de Comechingones. *Revista de la Asociación Geológica Argentina*, 53, 22-40.
- Otamendi, J., Fagiano, M., Nullo, F. E. y Castellarini, P. A. (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.
- Otamendi, J.; Cristofolini, E.; Fagiano, M.; Pinotti, L. y D'Eramo, F. (2014). Los Granitos Devónicos del sur de la Sierra de Comechingones. Córdoba: *Relatorio del 19º Congreso Geológico Argentino*, 1, 277–291.
- Ribero, F. (2015). Aproximación al registro arqueológico prehispánico del suroeste de Córdoba. En Austral, A.



Ana María Rocchietti

- G.; G. Pérez Zabala, R. Nuñez Ozán y D. Reinoso (Comps.), *Arqueología y Etnohistoria del Centro-Oeste del País* (pp. 104-113). Río Cuarto: Unirío.
- Rocchietti, A. M. (2000). Sistematización de ambientes rupestres. Recuperado de: <http://rupestreweb.info/ambiente.html>.
- Rocchietti, A. M. (2003). Sistematización de la documentación del ambiente rupestre. Recuperado de: <http://rupestreweb.info/ambiente.html>.
- Rocchietti, A. M. (2011). *Arte Rupestre. Imagen de lo fantástico*. Ginebra: AEB.
- Rocchietti, A. M. (2015a). Arte rupestre: singularidad radical. *Revista Anuario del Departamento de Arqueología*, 88-114. Instituto de Ciencias Antropológicas. Montevideo. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República. Montevideo.
- Rocchietti, A. M. (2015b). Arte rupestre: imagen de lo fantástico. Santiago de Chile: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 20(1), 39-49.
- Rocchietti, A. M. (2016a). Arte rupestre: el lugar del autor. En F. Oliva, A. M. Rocchietti y F. Solomita Banfi (Eds.), *Imágenes rupestres, lugares y regiones* (pp. 19-30). Rosario: Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- Rocchietti, A. M. (2016b). Arqueología del Arte y arte latinoamericano. En F. Oliva, A. M. Rocchietti y F. Solomita Banfi (Eds.), *Imágenes rupestres, lugares y regiones* (pp. 63-70). Rosario: Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- Rocchietti, A. M. (2016c). Paisaje de petroglifos. *Cultura en Red*, 1, 51-90.
- Zacchetto, V. (2002). *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Quito: Abya Yala.



Ana María Rocchietti

Recibido: 4 de mayo de 2026 /

Aceptado 23 de agosto de 2026.

