

LOS HUMANOS EN EL ARTE RUPESTRE DE LA SIERRA DE COMECHINGONES. CÓRDOBA PREHISTÓRICA

Ana María Rocchiatti*

Resumen

Presento un análisis de figuras humanas en pictografías indígenas que se encuentran en sitios arqueológicos del área batolítica de la Sierra de Comechingones, en un paisaje granítico de piedemonte, en la Provincia mediterránea de Córdoba, Argentina. Se trata de diez casos de paneles con representaciones antropomorfas en un universo de treinta y tres sitios rupestres, los cuales se dispersan en una comarca pintoresca, cruzada por arroyos que nacen en la montaña y se pierden en la llanura pampeana. Esta proporción indica su carácter extraordinario.

Palabras clave: Arte rupestre - Figuras humanas - Pensamiento fantástico - Profundidad psíquica del arte.

Resumo

Eu apresento uma análise de figuras humanas em pictografias indígena que está em lugares arqueológicos do área batolítica de Sierra de Comechingones, em uma paisagem granítica de piedemonte, no Município de Córdoba, Argentina. É aproximadamente dez casos de painéis com representações antropomorfas em um universo de trinta três em um distrito pitoresco cruzado por fluxos que você / eles nasce na montanha e eles entram perdidos no pampeana claro. Esta proporção indica seu caráter extraordinário

Palavras chave: Arte rupestre - Figuras humanas - Pensamento fantástico - Profundidade psíquica da arte.

Abstract

I present indigenous pictographies with an analysis of human figures. Archaeological sites are found at batolithic area of Comechingones's mountains, a granitic landscape of Mediterranean Province of Cordova, Argentina. They are ten cases in a universe of thirty three cave inscriptions, they are dispersed in a picturesque region crossed by creeks and forests. This proportion indicates his extraordinary character. I think this rock art is an expression of primary depth, imaginary and fantastic dimension.

Key words: Cave art - Human Figures - Fantastic thought - Psychic Depth of the art.

* Laboratorio de Arqueología y Etnohistoria, Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Río Cuarto. **Contacto:** anaau2002@yahoo.com.ar

Introducción

Las figuras humanas, en el arte rupestre de todo el mundo, son tan variables que hacen verdadera esta afirmación de Bachelard (1984): “[...] *no todo ello es real y la sustancia no tiene idéntica coherencia en todos los niveles; la existencia no es una función monótona*”.

Presentaré diez casos que surgen de la prospección en terrenos en la ladera oriental y sur de la Sierra de Comechingones, entre el río Piedra Blanca (cabecera del río Cuarto) y el arroyo El Pantanillo. Estas montañas antiguas están surcadas por numerosos torrentes que recorren sus valles hasta entrar en la llanura pampeana. En sus trayectos cortan dos ambientes litológicos: uno metamórfico (gneisses, milonitas, esquistos, anfibolitas) y otro batolítico (granitoides y granitos). El arte que analizo se encuentra enteramente en el batolito Intihuasi (Otamendi et al. 1999, 2000) en donde las geoformas predominantes son tafones y aleros, típicas de un paisaje granítico. Son rocas que provienen de un plutón con abundante cuarzo y feldespatos, de coloración gris-rosoado muy brillante¹, de edad paleozoica y cuya genética proviene del ascenso del basamento cristalino y de sucesivas orogenias, cuyas fallas inversas las orientan de norte a sur (Pinotti et al. 2003; Gauna et al. 2008).

En primer lugar expondré las cualidades gráficas que tienen las obras rupestres que son objeto de este trabajo y desarrollaré mi perspectiva sobre estas manifestaciones.

Las obras rupestres y sus cualidades gráficas

Es sabido que, en el arte rupestre, cada obra multiplica el número de las interpretaciones y que éstas abarcan un rango no demasiado extenso: magia o religión, funcionalidad de comunicación, marcación territorial, motivación económica o terapéutica. Me inclino por relacionarlo con el pensamiento mágico e, incluso, chamánico aunque no tengo pruebas de esto último. Estimo que expresa una ideología cósmica, una intensidad emotiva probablemente animista -o con un componente animista- y, en los sitios que estudio, una clara relación con la mentalidad andina.

Asumo que los objetos de investigación existen de acuerdo al método que se les aplica y estoy persuadida de que es el caso del arte indígena prehispánico: en él, es probable que cada espectador vea lo que cree ver en consonancia con sus supuestos de observación o de estética. En cada sitio rupestre se verifica una tensión básica entre lo

que se ve, lo que se cree ver y lo que se podría efectivamente ver (especialmente con técnicas de cámara y de informática). De alguna manera, cada uno encuentra lo que busca. Este relativismo se deriva de mi cita de Bachelard: el arte no es monótono. Afirmo, entonces, que el arte rupestre fue una expresión subjetiva, producto o no de alucinación, pero en todos los casos de creencia en un determinado comportamiento de la realidad, del mundo y, sobre todo, de lo misterioso experimentado por un sujeto. Encuentro evidencia para esta convicción en la variabilidad de signos y de sus combinaciones.

¿Existe el estilo? Si uno repara en la tensión existente entre tema, ejecución, duración y sitios rupestres, puede decirse que sí. Pero carece del peso normativo que se le adjudicaba en otra época. No puede negarse que hay signos de ocurrencia universal y/o episódica en América del sur como los “soles”, las “clepsidras”, la “pisada de puma”, los “tridígitos”, “la cruz doble”, las líneas quebradas y las líneas onduladas, etc., así como los camélidos y los humanos en distintas modalidades. No obstante, sus combinaciones (a las que llamo “sintaxis” de cada sitio rupestre) (Rocchietti 2002) son completamente aleatorias y, frecuentemente, alucinatorias.

Por esa razón insisto en que todo lo que existe en el arte rupestre es significativo, tal y como lo definiera de Saussure: esa capa o estrato visible del signo, relacionado de manera no unívoca con el significado. Hay otras definiciones de signo más ricas, pos-saussurianas, pero ésta es la que habitualmente se evoca en los análisis del contenido sígnico en arqueología, haciendo un esfuerzo por relacionar lo que se ve con una interpretación de significado.

Por eso cuando digo *humano*, designo algo necesariamente irreal. El arte rupestre no permite evocar “reales” existentes más allá de las imágenes mismas, incluso en aquellas en las que con claridad uno podría interpretar con algo de seguridad la referencia sígnica. Sea la fantasía, el ensueño diurno o la imaginación ideológica, el material que encuentran los arqueólogos se vincula a la profundidad primaria de una psique que supo –en vida- atreverse con lo sobrenatural en una expresión de pensamiento salvaje de acuerdo con la fórmula levi-straussiana (una mezcla de imágenes sensoriales, de lógica estructural, de sensorialidad y de retazos de conceptos articulados como bricolaje) o una energía psíquica (*libido*) que ha procurado representar en su escena psíquica algo existente (real o imaginado).

La dimensión social o el campo cultural habría que encontrarlos en su ideología; ella permite pensar en un contexto de personas que coincidía con el autor -o los autores- en una cosmovisión y en una fe, según la cual, los signos dibujados tenían un valor efectivo –performativo- en la realidad. Es decir, la obra rupestre sería social solamente en el plano de la fe pero no en la realización, ni tampoco en su funcionalidad. Mi perspectiva es que el ejecutante dejó liberada su capacidad de imaginación y su resultado fue la alta variabilidad que se constata de sitio en sitio y de región en región. Quiero decir que cada obra es una obra de autor (Rocchietti 2014) aún cuando nos resulte ignoto o aún, cuando en una pared, uno encuentre una suma de signos agregados a lo largo del tiempo por distintas personas. También estoy segura de que la actuación estuvo vinculada al ocultamiento esotérico, a la curación o a la esfera de la capacidad que poseen algunas personas o subjetividades de tratar con lo sobrenatural. Esto es, a la pragmática misteriosa y no utilitaria de los signos.

El lugar elegido para hacer las pictografías que presento fue azaroso. Por eso las rocas tienen tanta importancia para entender el fenómeno rupestre. Ellas –como la dimensión desconocida de la referencia rupestre y su fenómeno mental- integran el arte en calidad de signo o, más precisamente, de significante saussuriano. Hay también una imagen intangible que es la de la roca, constituida por su forma, su brillo, su color. Seguramente, ella fue *hierofánica*; una manifestación de lo sagrado o de lo sobrenatural tal como se ve todavía hoy en las prácticas de los curanderos y maestros andinos y amazónicos. La prospección arqueológica ilustra esta ausencia de monotonía: rocas que uno puede presumir como conteniendo arte rupestre están vacías y otras mucho menos conspicuas lo albergan.

Interpretar el arte rupestre es colocar su acontecimiento en uno de varios mundos posibles: ceremonialismo, magia, estética, comunicación, etc. No obstante, cada sitio es una manifestación de lo singular en lo total, la fracción local de una ideología animista o religiosa mayor, con la cual se relaciona y que se reelaboró cada vez que se la invocó.

Los humanos

Mi búsqueda arqueológica se desarrolla en un ambiente de montaña baja, de contorno suave, de arroyos cristalinos, de campos fértiles y de bosque espinoso (*Espinal*) en el que antaño había abundantes algarrobos y chañares del que básicamente

perduran los espinillos (*Acacia caven*), tortuosos aromitos que, al menos hoy, suelen esconder los sitios rupestres.

Las pictografías pueden asignarse al ceramolítico tardío (Austral y Rocchietti 1994; Rocchietti y Ribero 2015) o final, quizá agricultor (Medina et al. 2014) o recolector de harinas provistas por los algarrobos del bosque.

Los sitios que exhiben figuras humanas seguras son nueve y quizá pueda asignarse a esta clase de signos un décimo. He elegido los dibujos no ambivalentes aunque estoy segura que lo humano pudo estar en las mismas figuras de animales en carácter de “animal como humano” y del carácter transformante asignado a los seres que suele poseer el pensamiento de raíz e historia mitológica.

A continuación consigno la lista de sitios con figuras humanas no ambiguas. Algunos tienen dataciones radiocarbónicas obtenidas en sus depósitos arqueológicos estratificados, lo cual no siempre es posible de lograr dado que, especialmente, los tafones suelen estar desprovistos de acumulaciones de material cultural. Su espectro temporal va desde 2.800 AP hasta 320 AP, tomando como parámetros los tres sitios rupestres de esta selección que cuentan con depósitos fechados (no el arte mismo); se hallan en una cota de 700 a 790 metros sobre el nivel del mar, con una buena perspectiva paisajística y mucho silencio, a veces ubicados junto a arroyos, habitualmente, de poco caudal o a “ojitos” (surgentes) de agua.

El polígono territorial que los enmarca se extiende entre el arroyo Cipión por el norte y el arroyo Achiras por el sur (Figura 1). Consigno los nombres en lengua castellana y sus posiciones UTM (Cuadro 1) este-norte-sur-oeste respectivamente.

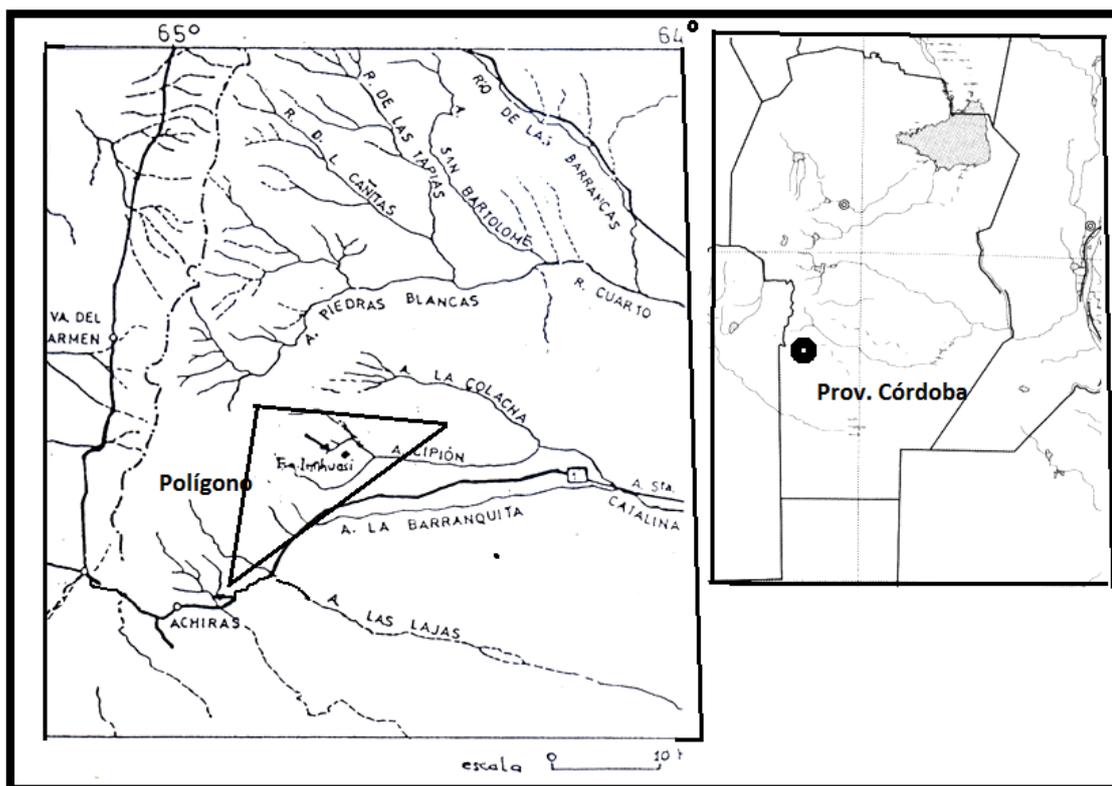


Figura 1: Polígono rupestre del Batolito Intihuasi.

Sitio	Geoforma	UTM
Cascada del Cipión	Tafón	20 H 329719 6342345
Alero del Norte – Cerro Intihuasi	Alero - granito	20 H 327093 6341030
Alero de la Coral – Cerro Intihuasi	Alero - granito	20 H 327045 6341060
Alero 1 del Abra Chica – Cerro Intihuasi	Alero - granito	20 H 326584 6340330
Alero 2 del Abra Chica – Cerro Intihuasi	Alero - granito	20 H 326604 6340359
Casa Pintada – Cerro Intihuasi	Alero -granito	20 H 326975 6340353
Alero del Cáliz – Cerro Intihuasi	Alero- granito	20 H 327001 6340350
Alero de la Máscara – Cerro Intihuasi	Alero - granito	20 H 327231 6340545
El Zaino 1 – La Barranquita	Sin posición GPS	Sin posición GPS
Chorro de Borja – Arroyo Achiras	Alero - granito	20 H 317422 6328273

Cuadro 1: Posiciones UTM de los sitios rupestres estudiados.

Seis de ellos están en las laderas norte, sudoeste y sudeste del cerro Intihuasi y tres de ellos en posición al oriente y al occidente de él, pero todos formando parte del mismo batolito.

Estimo que todos son obras que contienen humanos. Asimismo, considero que independientemente de su cronología poseen unidad ideológica o estilística.

El polígono en los cuales los he enmarcado tiene como centro el Cerro Intihuasi. Los demás sitios de la comarca se hallan dispersos en el paisaje y no tienen figuras humanas sino de animales o poligonales de distinto tipo. En relación con el inventario de sitios localizados en esta zona granítica, aquí el porcentaje de humanos representados es muy alto (38%), que luego se diluye en el conjunto comarcal (25%).

Casi todos ya fueron publicados o mencionados en anteriores publicaciones (Rocchietti 2011). A continuación daré una breve descripción de los registros que integro a este trabajo.

Sitios con humanos

Los sitios rupestres que he enumerado tienen figuras humanas. Su ubicación en las geoformas varía de lugar en lugar, por lo cual considero oportuno indicar cómo sistematizo la arquitectura de los sitios rupestres.

En primer lugar tomo en cuenta la estructura general de la geoforma (si tiene cámaras o ambientes internos, si posee depósitos arqueológicos internos o externos o ambos, si admite o no la luz, si tiene biota interior y/o exterior, si presenta o no diaclasas estructurales). Luego delimito los ambientes internos y los denomino *orientaciones ambientales*; registro el arte según paneles, espacios o localización y a esto lo llamo *situación gráfica*, lo cual implica advertir el juego del lugar, la luz, el agua y la estructura de la geoforma. Más luego, describo la textura de la roca en donde está el arte y lo que se percibe en el interior y desde ella hacia afuera para captar los aspectos escenográficos. Estas cuestiones se advertirán en la terminología que uso (Rocchietti 2000).

Como estos sitios rupestres son aleros y tafones, se puede constatar que sus estructuras carecen de complejidad espacial y que los paneles gráficos se encuentran en techos (abovedados o alabeados) y paredes, en situación de buena u óptima visibilidad, sin superposiciones; con excepción de dos, no tienen grafitti.

Perspectiva

Como lo he hecho en otras presentaciones, mi enfoque se basa en tres dimensiones que creo encontrar en los sitios: escenografía, escena y textura (Rocchietti 2000).

Asumir una perspectiva escenográfica significa estudiar el sitio rupestre en sus múltiples relaciones espectaculares: algunas son de diseño, otras de luz; unas de espacio y una serie importante, por fin, de ambiente interno y externo en los sitios. Ella se articula con la perspectiva escénica (sin importar si expresa una dramaturgia o no porque es *escena* todo signo inscripto en la roca). Abarca los signos rupestres en sentido estricto y sintetiza el campo discursivo de las imágenes. Defino a este campo como la organización visual que responde a algunas pocas –pero coherentes- reglas de diseño que, en el arte que analizo, luego especificaré.

Finalmente, existe la textura. Denomino acciones o actos de imposición a la conversión de una roca en una pictografía, dado que dibujos y soporte constituyen una convergencia semiótica indisoluble.

La textura resulta tanto de los factores pre-imposicionales como de los factores post-imposicionales porque la roca es modelada por el agua, el viento y los organismos, especialmente los líquenes. En esta sierra las pátinas son raras y lo que se verifica es que los granitos se exfolian siguiendo líneas catafilares propias de su estructura geomorfológica y mineralógica. Estas piedras están formadas por una apretada trama de cuarzo, feldespato, muscovita y biotita, la que le otorga una textura macrocristalina de tono blanco-grisáceo y/o rosado-grisáceo según predominen unos u otros.

Las texturas de las exposiciones del polígono Cuatro Vientos-Achiras poseen dos características: en primer lugar, la dinámica que actúa sobre el soporte -previa a la realización del dibujo- no es distinguible de la que tiene lugar en la actualidad. Los sitios sin arte tienen las mismas superficies de color y rugosidad que los que sí lo poseen. Eso se debe a que las condiciones climáticas y ecológicas no han variado en términos generales desde los tiempos en que se hicieron los dibujos; en segundo lugar, la dinámica post-imposicional muestra una argilización del componente feldespático y una mecánica de lavado de la superficie que resta nitidez a la pictografía.

Casi siempre los paneles reciben luz indirecta pero plena en algún momento del día (es decir, nunca hay dibujos en oscuridad completa) y se emplazan en las paredes

frontales, aquellas que el observador tiene frente a sí apenas entra en la cámara u oquedad del sitio. Se suelen presentar dos situaciones en relación con los planos gráficos: la más simple es cuando fue hecho una obra única (en techo o paredes); la más compleja es cuando existen varias pinturas en el mismo lugar (Figuras 2 -a y b-). Ejemplifica a ésta última, las pinturas del sitio El Zaino 1. Allí, en dos ambientes, se suceden varios planos de dibujo no superpuestos. No quiere decir, que allí todas las pinturas fueran realizadas en una sola vez, ni por un solo autor, sino que ilustra una manera de usar el espacio, potencialmente gráfico, provocando una articulación – buscada o no- entre ellas sin apelar, en este caso, a las superposiciones. Este alero exhibe la más completa que yo haya registrado pero no la única y, en cierto modo, es ilustrativa de la intención que presidió la realización, ya que el primer autor (o el mismo autor) tenía frente a sí la pared y techo del abrigo rocoso limpio, pero una vez hechos sus dibujos éstos fueron visibles para los demás (posteriores, contemporáneos o él mismo). Cada plano de dibujo significó, de ese modo y respecto a los otros, un intertexto. La misma situación gráfica se verifican en los sitios Cascada del Cipión, Alero del Abra Chica 2, Chorro de Borja (los selecciono porque en ellos hay humanos pero se repite en varios casos desprovistos de este tipo de figuras).

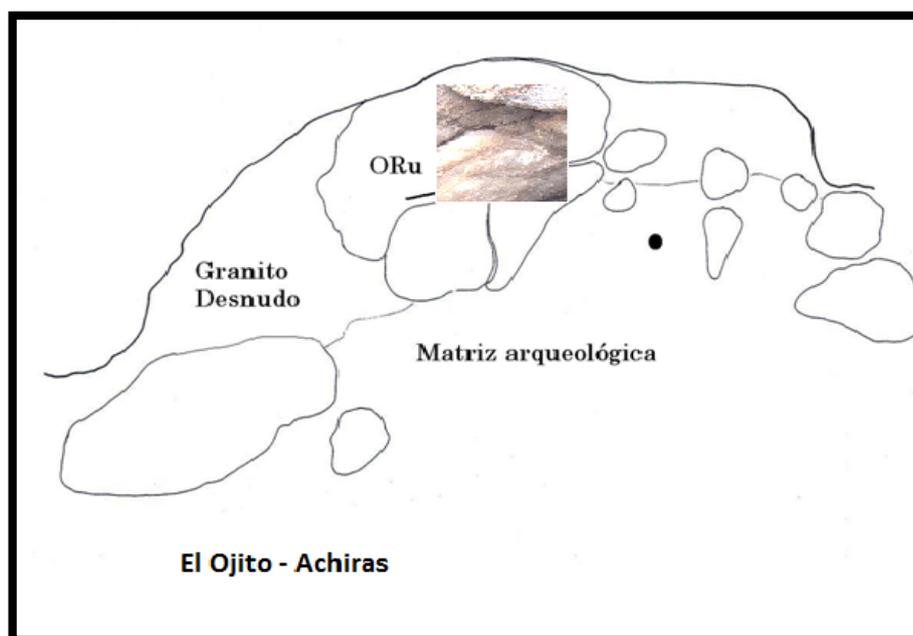


Figura 2a: Situación 1. Relación entre planos de dibujo: plano único. El Ojito (Achiras).

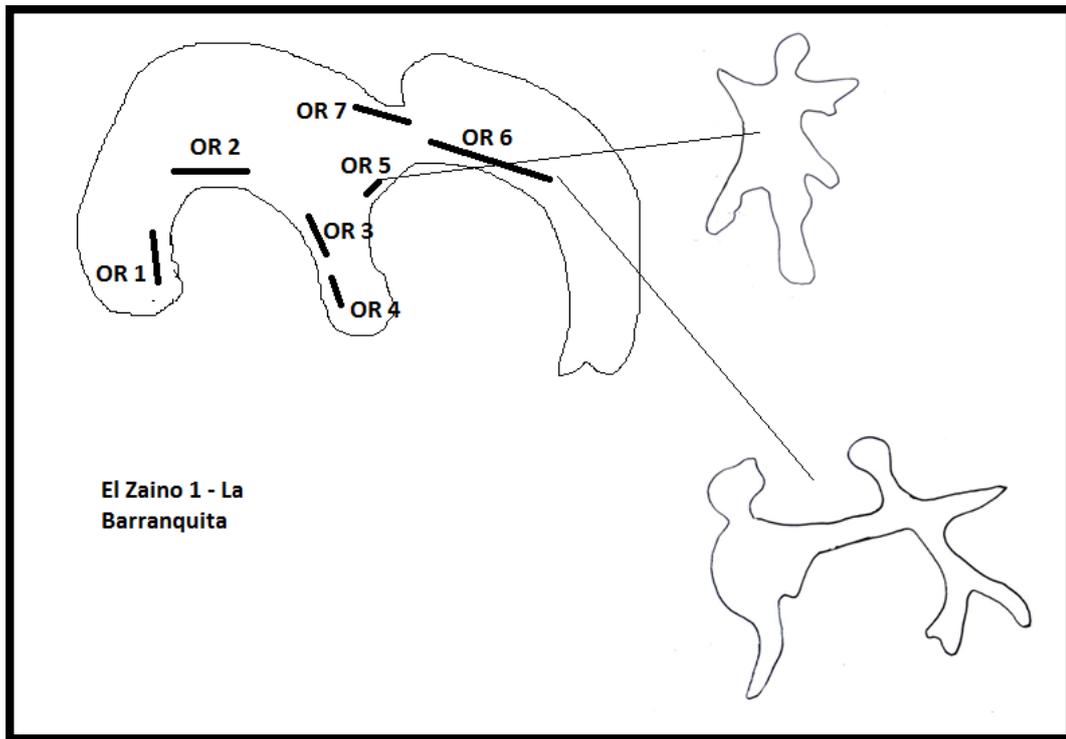


Figura 2b: Situación 2. Relación entre planos de dibujo: múltiples.

En la comarca de donde provienen los casos, el universo completo de pictografías muestra un conjunto de características comunes (las cuales podrían ser adscriptas a la noción de *estilo* con atributos constantes que les dan un aire de familia): se ha representado la fauna (camélidos, ñandúes, felinos) en notorio movimiento y con notable esfuerzo narrativo (como hombres cazando, felinos que atacan a otros animales, ñandúes con sus alitas levantadas); los animales fueron dibujados completos pero también solamente sus huellas (de felino, de ñandú, de humano); las imágenes humanas suelen “flotar” en el espacio gráfico y a veces con sus genitales siempre masculinos mientras que los animales nunca tienen dibujados sus sexos; son muy frecuentes las líneas (poligonales) curvas y rectas, abiertas y cerradas y éstas últimas a veces subdivididas. Predomina el pigmento blanco pero también se verifica el rojo y el amarillo. El negro es prácticamente inexistente. En todos los casos las pinturas fueron realizadas sobre texturas de roca equigranulares, brillantes y en planos cóncavos o alabeados. Desde el punto de vista estilístico, las obras tienden a agrupar o alinear figuras del mismo tipo (por ejemplo, camélidos o ñandúes), a dibujar poligonales

complejas, hombres y animales de perfil, a representar escenas de caza o de captura de animales, a ubicar las imágenes según un orden de arriba hacia abajo en el plano gráfico, con escasas superposiciones, a recurrir mínimamente al recurso metonímico (es decir, la parte por el todo), a usar separadamente la serie cromática blanca y la serie cromática roja, con predominio neto de la primera, y en menor medida la serie cromática ocre. El efecto visual es el de una trama granulosa de color gris-rosado-blanco, rugosa al tacto; los sectores pintados, por la calidad de la pintura, consisten en líneas levemente transparentes para la serie roja y levemente compacta para las series blanca y ocre.

Estas cualidades pictográficas son comunes a las obras que he descripto en dos situaciones diferentes: los humanos están solos constituyendo por sí la escena; los humanos están en el seno de una escena con dramaturgia (humanos cazando, humanos presidiendo un cosmos, humanos acompañados por otros signos figurativos o no) que no parecen integrados en forma narrativa a ellos. Las diaclasas contornean los planos gráficos –nunca los atraviesan- y brindan estructura al espacio del arte.

A continuación sintetizo brevemente las características de las obras rupestres en su sitio. Aquellos que poseen datación en los depósitos los consigno en el Cuadro 2.

Sitio	Posición Georreferenciada
Alero 1 del Abra Chica	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 1492 - 1497 cal AP 1509 - 1725 cal AP Edad calibrada 2 sigma 1373 - 1835 cal AP

<p>Casa Pintada</p>	<p>LP-366 Inti Huasi IW5, sondeo 2 (carbón vegetal a 0,40 - 0,50 m de prof. desde superficie).</p> <p>Edad radiocarbónica convencional: 780 ± 100 años AP</p> <p>Edad calibrada 1 sigma 563 - 602 cal AP 628 - 745 cal AP</p> <p>Edad calibrada 2 sigma 563 - 818 cal AP 834 - 836 cal AP 865 - 904 cal AP</p>
<p>Chorro de Borja</p>	<p>LP-1615 Chorro de Borja, Pedanía Achiras, Sierra de Comechingones, Cba. (huesos fragmentados).</p> <p>Edad radiocarbónica convencional: 570 ± 110 años AP.</p> <p>Edad calibrada 1 sigma 541 - 674 cal AP 2 sigma 505 - 785 cal AP</p>

Cuadro 2: Fechados radiocarbónicos para la comarca de Achiras. Los fechados fueron realizados en el Laboratorio de Litio y Radiocarbono, LATYR, Universidad Nacional de La Plata.

1. Cascada del Cipión

Este tafón se encuentra en las cercanías del arroyo Cipión, en el extremo occidental de un afloramiento con frente al norte en donde se hallan otros sitios arqueológicos (rupestres y no rupestres) de la época indígena. No tiene datación. Sus humanos son imponentes, no por el tamaño porque no exceden los 0.20 metros sino por su diseño (Figura 3). Están en un conjunto de tres emplumados, uno desnudo, una serpiente y un camélido, en una oquedad muy cóncava y a plena luz. Todos los humanos tienen marcado su sexo (masculino). En otra orientación ambiental, existen signos geométricos. No tiene depósitos ni datación.

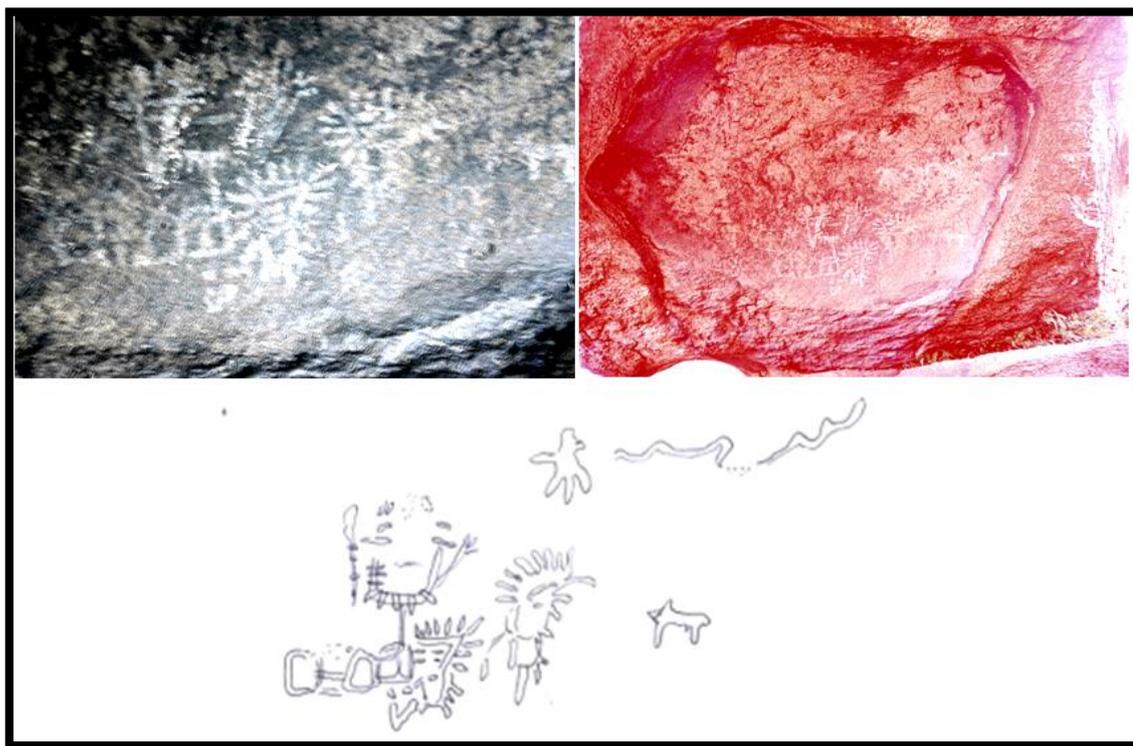


Figura 3: Humanos en Cascada del Cipión.

2. Alero del Norte del Cerro Intihuasi

Alero del Norte es una gran geoforma que se ubica en la base de la cuesta norte del cerro; tiene dos orientaciones ambientales que tiene frente a sí una amplia superficie desnuda. Las figuras que estimo pueden ser clasificadas como de humanos son dos: una es un ser vermiforme pintado en negro (color excepcional) y otra es la que se suele denominar “sol” (por ejemplo, Gardner 1931) pero que, a mi juicio, podría representar una ronda de humanos (Figura 4) en blanco. No tiene depósitos datados.

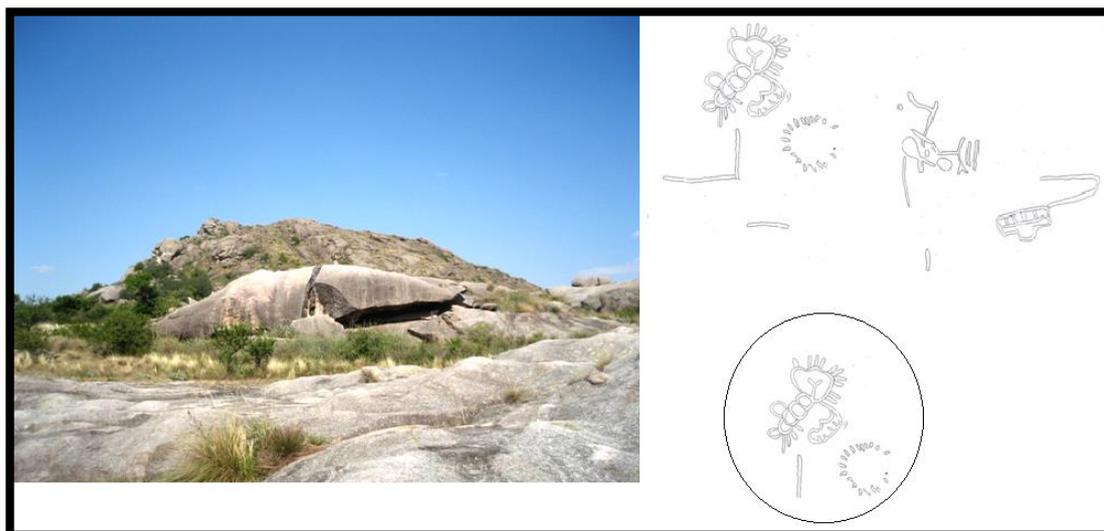


Figura 4: Humanos (¿?) en Alero del Norte del cerro Intihuasi.

3. Alero de la Coral del Cerro Intihuasi (AlCo)

El Alero de la Coral –le apliqué este nombre por las víboras que hay en sus vecindades- está ubicado a 38 metros del Alero del Norte, 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. Su piso de sedimento muy somero y pulverulento y la línea de goteo orlada de helechos, y otra más pequeña, de desarrollo oblicuo, ocupada por pastos, rosáceas y helechos *serruchos*, 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 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. 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 fantasmagórico. Baján 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. El olor a animales que se refugian en él es muy fuerte todo el año.

Las paredes y el techo tienen chorreaduras negras. El arte, justamente, fue realizado en ellas. El granito posee abundantes cristales de feldespato y microfisuras internas y externas. La figura humana ofrece dificultades de registro; por esa razón, la figura 5 muestra las dos versiones. No tiene depósitos ni datación.

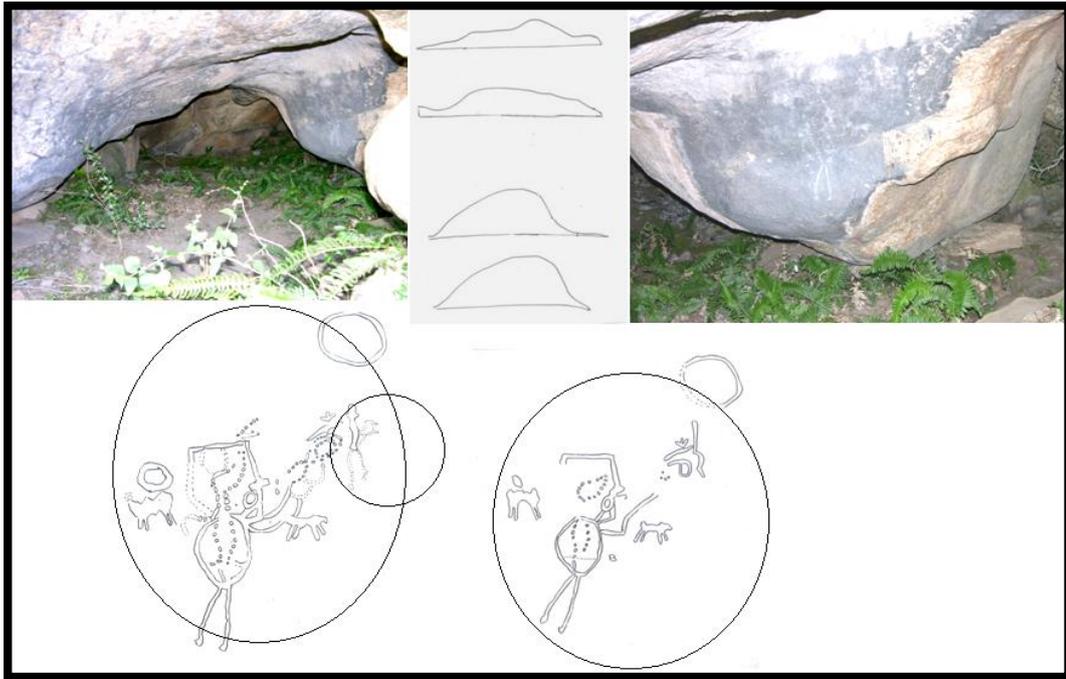


Figura 5: Humanos del Alero de la Coral. Las líneas de puntos corresponden al diseño original.

4. Alero 1 del Abra Chica del cerro Intihuasi

Sobre la ladera noroeste del Cerro Intihuasi se encuentran al pie de un abra y a pocos metros de un arroyo de caudal muy somero, dos tafones de gran masa, uno al lado del otro. El número 1 se halla al oeste y el número 2 al este.

El primero tiene en su frente sur forma de alero con sedimentos naturales y arqueológicos; el resto de la bocha de roca parece carecer de cámara interna o ser muy reducida. La pared exhibe dos humanos con trajes rígidos que los cubren casi totalmente, dejando en uno de ellos visibles las piernas (Figura 6). Los dibujos son blancos y existe una pequeña figura confusa, en negro (excepcional), que pudiera ser un ñandú. Tiene datación.

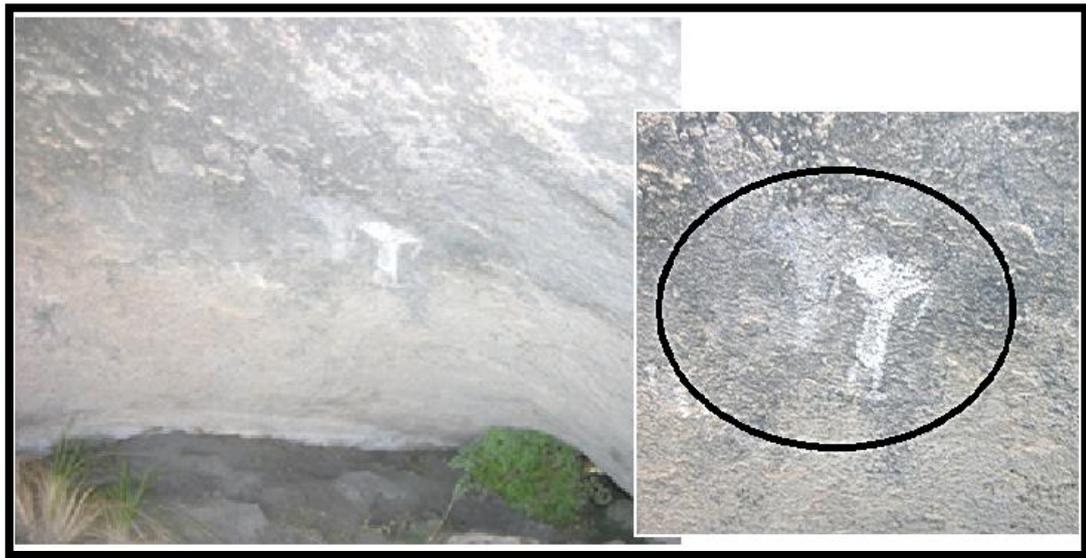


Figura 6: Humanos Alero del Abra Chica 1.

5. Alero 2 del Abra Chica del Cerro Intihuasi

El tafón contiguo ofrece una arquitectura mucho más complicada. Es una enorme mole que apoya sobre un plano oblicuo del terreno cayendo en ángulo abrupto hacia el arroyito. Está atravesado por diaclasas profundas, especialmente dos de ellas que descienden por su lateral sudoeste. 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 nordeste. 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, también, el arte tiene características notables tanto en lo narrativo como en el diseño.

En este lugar, hay dos obras: una está sobre una pared que mira hacia el este, bajo una saliente delgada y otra se halla en la entrada a la cámara, separada de la anterior por una curvatura de la pared; no son mutuamente visibles por lo que las considero dos trabajos diferentes. Adentro no hay arte.

La obra más extensa e intensa es la de dos humanos vestidos con trajes rígidos que cubren sus cabezas, las cuales terminan en orejas de felino. Rodeándolos hay víboras, zorro, suris, venado (¿) y camélidos. Uno de estos está siendo atacado por felinos. Todos los dibujos son blancos pero la víctima del ataque fue pintada en rojo (Figura 7).



Figura 7: Humanos Alero 2 del Abra Chica, Cerro Intihuasi.

Estos humanos-felinos están armados presidiendo –interpreto- un cosmos animal. No tiene depósitos ni datación.

6. Casa Pintada del Cerro Intihuasi (CPin)

Su geoforma es un alero ancho y poco profundo, con una buena visera y una especie de cilindro de roca que hace las veces de pared de fondo y en el que ha sido pintada una escena, en color blanco. Su granito es rosa grisáceo por los abundantes cristales de feldespato y tiene brillo especial dado por las micas intersticiales en la fábrica de la roca. Está emplazado en la ladera suroccidental, en lo alto de una explanada que mira hacia la cumbre y en las nacientes de un abra grande que se colma de agua cuando llueve. Quien pintó esta extensa y hermosa escena privilegió dibujar en la faja alabeada del desarrollo de la especie de *talo* que describe la formación rocosa. La escena es muy extensa -supera los dos metros de longitud por el metro de altura y está plena de dibujos que representan camélidos, ñandúes y cazadores desnudos (alguno con un bonete

parecido al del Abra Chica 2) con arco. Hay felinos atacantes de los animales y líneas curvas que podrían ser víboras (Figura 8). Tiene datación de los depósitos arqueológicos.

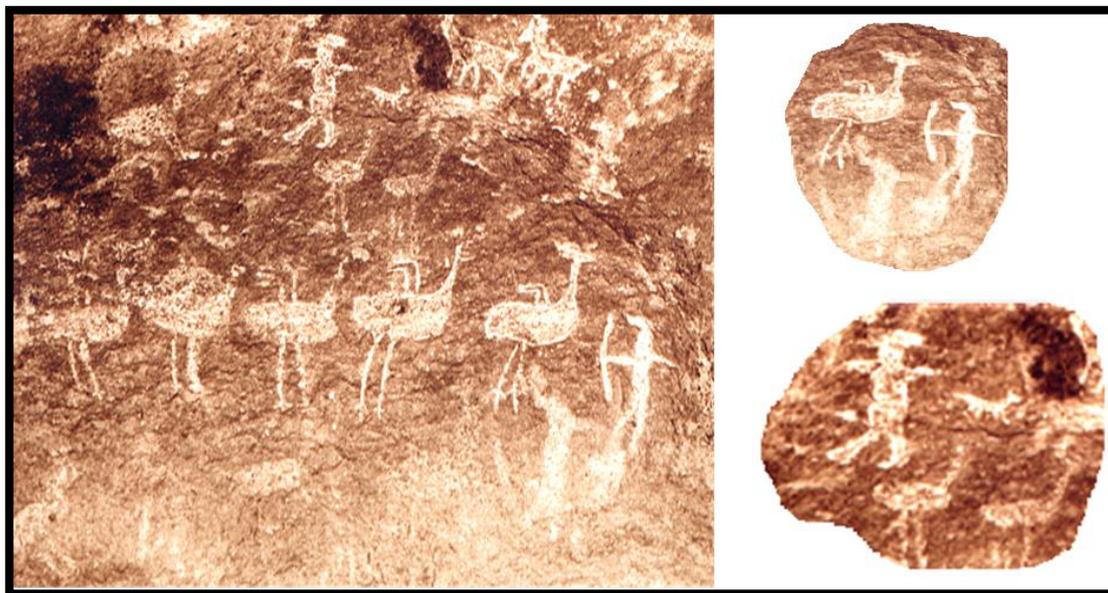


Figura 8. Humanos. Casa Pintada del Cerro Intihuasi.

7. Alero del Cáliz

Este alero se encuentra en el mismo afloramiento que contiene a la Casa Pintada y a pocos metros de ella. Es una masa granítica compacta pero el frente de erosión abrió en ella una pared muy inclinada de donde sale, desde el interior de la roca, una gran mancha roja que Hebe Gay llamó (cuando la relevó) *cáliz*. Se halla junto a pisadas de animal y un felino. Pero la oquedad con humano es prácticamente invisible. Se encuentra en un plano muy cóncavo, ubicado casi al ras del suelo y sobre el lateral del este. En él fue pintado un hombre tirando de un animal que pudo ser una llama (¿) (Figura 9). No tiene depósitos ni datación.

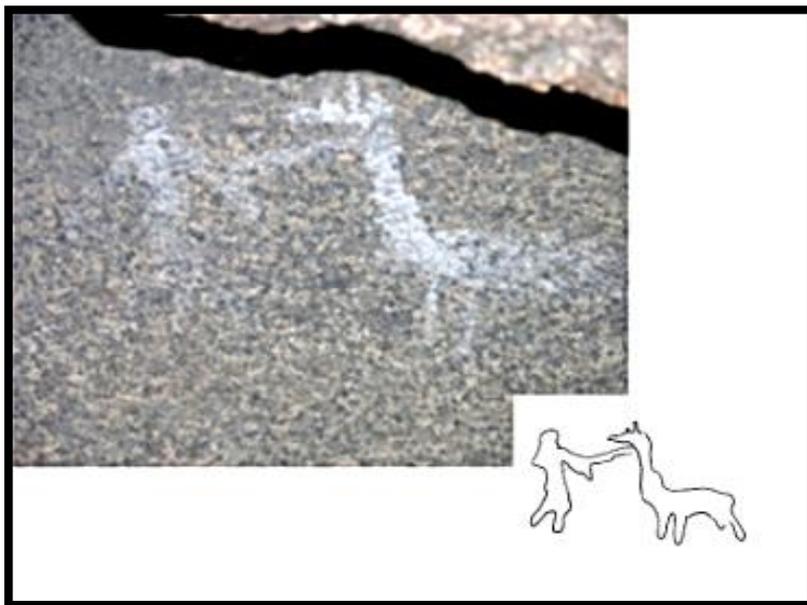


Figura 9: Humano. Alero del Cáliz. Cerro intihuasi.

8. Alero de la Máscara

Este sitio se halla en la ladera sudeste del cerro, próximo a otros que no tienen figuras humanas. Lo primero que se ve en él, desde la superficie desnuda sobre la cual se sobre-eleva, es el dibujo de un rostro de perímetro irregular, con ojos cuadrados, boca circular que es parte del contorno escalonado y una especie de vincha o tiara en la frente. Se trata de un llamativo dibujo en rojo, colocado en una curvatura del techo del abrigo, bien visible por debajo de la visera, discordante respecto a la gráfica habitual en esta latitud. Como todos los diseños que guarda este abrigo, está tizado. No tengo información sobre cuándo pudo haberse producido este daño (Figura 10).

Este alero muestra una confusa proliferación de signos poligonales en colores rojo y ocre. Se despliegan por todo el techo curvo y accidentado. A esto se agrega el hecho de que posee una planta con dos cámaras, aunque el ambiente es único. Una de ellas, posterior, es muy baja; la otra –la de acceso- tampoco admite que una persona permanezca de pie. Allí todo conspira para poder abarcar con la mirada todo el techo y, por consiguiente, las pinturas. He diferenciado arbitrariamente dos orientaciones retinianas: una corresponde al plano que contiene la Máscara y otra al techo ya que ambas tienen una orientación espacial divergente.

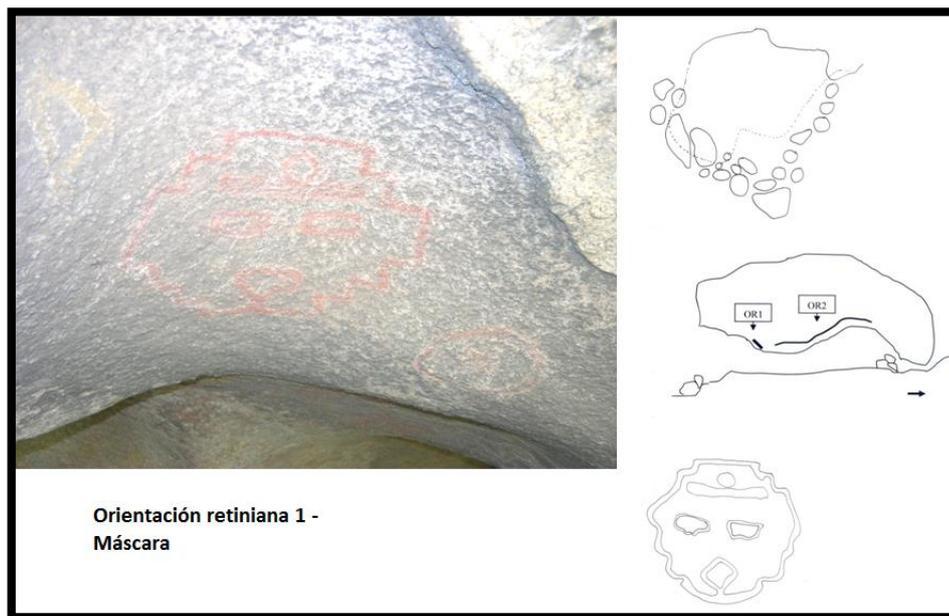


Figura 10: Humano. Alero de la Máscara.

Desplegada la obra en toda su superficie, la Máscara queda incluida como un motivo más. No obstante ella queda demarcada por una curvatura del techo como una orientación retiniana independiente (Figura 11). No tiene depósitos ni datación.

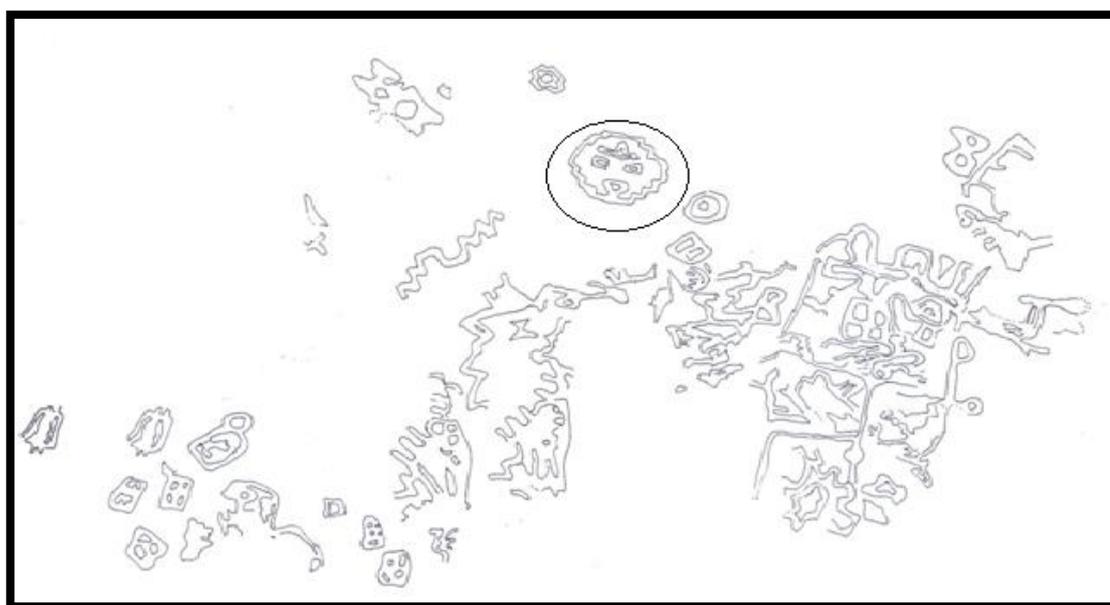


Figura 11: Humano. Alero de la Máscara del Cerro Intihuasi.

9. El Zaino 1 (EZ 1)

En rigor, La Barranquita es un apéndice del Cerro Intihuasi, ubicado al sur. Se encuentra en el lugar en el que el arroyo El Salto corta los afloramientos finales de aquel, hundido en el llano. Allí existe una importante localidad rupestre, en una sección de hundimiento del plutón bajo los sedimentos modernos, en un área de afloramiento granítico relativamente plano y cromáticamente claro (desde el punto de vista de su composición mineralógica en la que predomina el feldespato y la muscovita). Los sitios arqueológicos se encuentran en el monte bastante tupido. No tiene datación. Aquí fue dibujada una escena muy similar a la de Casa Pintada del Cerro Intihuasi y, en su compleja disposición de pictografías tal como he descripto más arriba, el sitio la ofrece como escena frontal muy visible mientras que los demás paneles, en las otras orientaciones ambientales, están casi ocultos. En el arroyo cercano existe un salto de agua. La superficie desnuda de granito que lo rodea es muy brillante (Figura 12). Los humanos cazadores están desnudos y un felino -muy realista- está dibujado en acción de ataque a algunos animales (Figura 13).

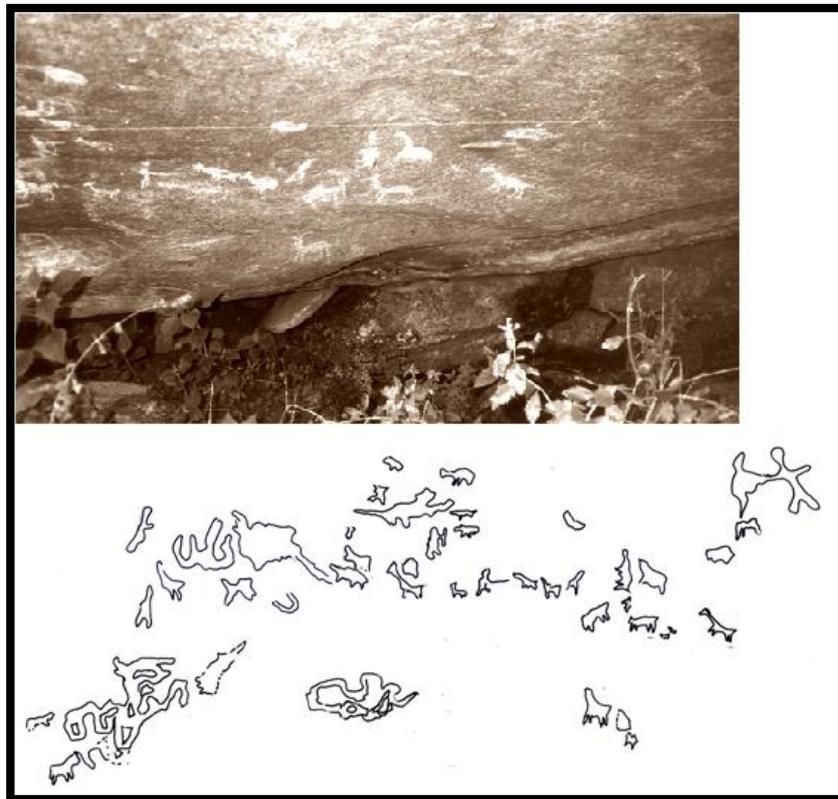


Figura 12: Humanos. El Zaino 1 - La Barranquita.

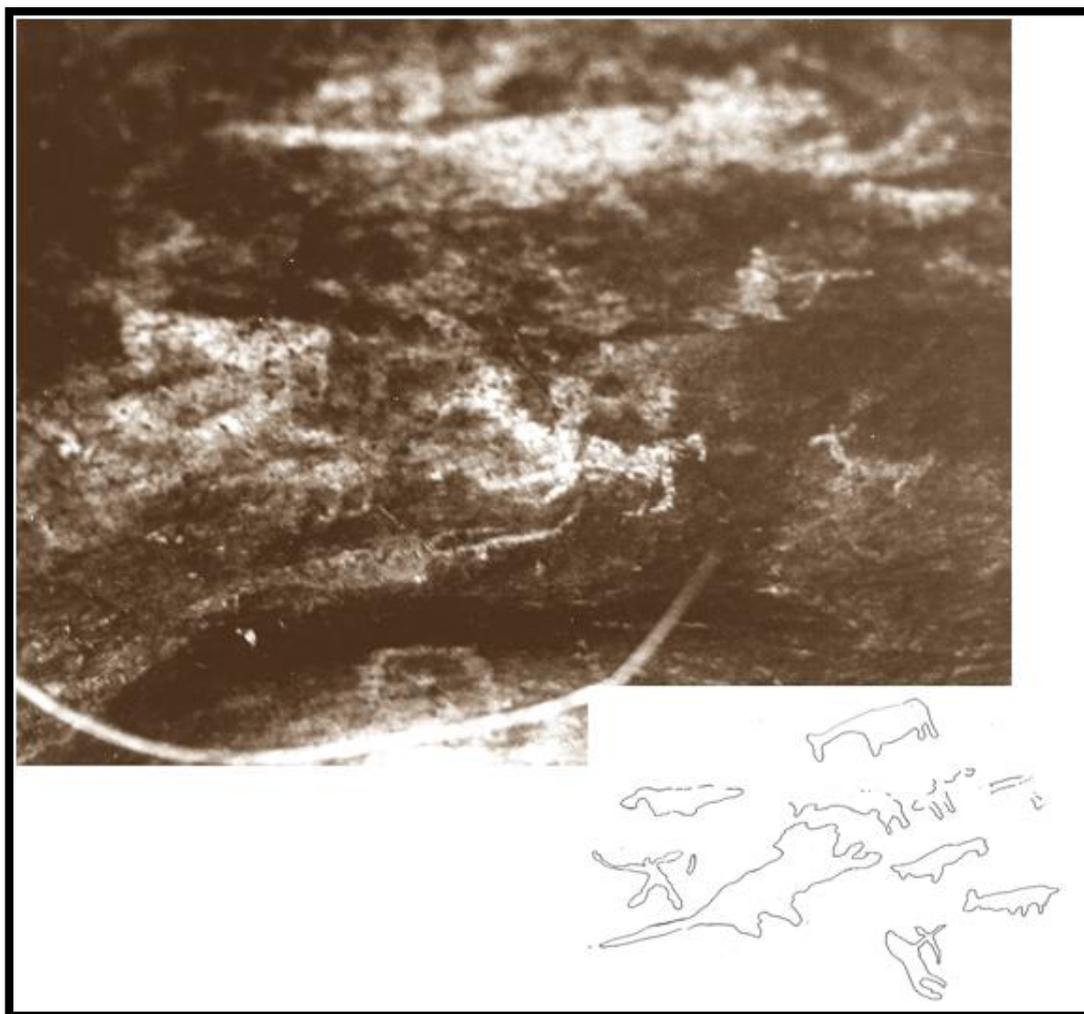


Figura 13: Humanos. El Zaino 1. Afloramientos de La Barranquita.

Estos dibujos tienen claridad de resolución en algunas de sus partes; en otras es notoria la dificultad de percepción. El obstáculo de reproducción que ofrecen es cierto “empastamiento” de la imagen. Todo fue pintado en color blanco. No tiene datación.

10. Chorro de Borja (ChBor)

En un paraje junto al arroyo Achiras y a 300 metros de la ruta provincial 30, se encuentra un bloque de granito, bien visible en el paisaje, de forma paralelepípeda, en cuyas caras se verifica la existencia de un arte basado en puntos pintados y una versión de la figura de un humano enmascarado. Este sitio es un extraordinario documento visual. Su geoforma no ofrece abrigo porque no tiene las oquedades características de

los aleros o de las cuevas (Figura 14). Además del arte indígena, su registro arqueológico incluye dos plantas de habitación, delimitadas por conjuntos de roca de gran tamaño en un sector y de menor porte en el otro. Está rodeado por campos de cultivo y pastoreo. Culmina un afloramiento de rumbo norte que hace mucho tiempo fue explotado como cantera de granito. En su lateral sur hay una piedra con cupuliformes formando un alineamiento. Cada cara del bloque tiene una pictografía. La del norte tiene un hombrecito armado. Tiene datación de depósitos.



Figura 14: Humanos. Chorro de Borja.

Gramática rupestre

¿Qué humanos ofrece este arte? Masculinos, Humanos estáticos o extáticos que miran al observador, humanos integrados a una narración (siempre caza), mixtos (humanos como felinos mirando de frente en medio de un mundo de caza animal).

¿Qué hacen? Lo que se ve es que hay humanos que cazan o pastorean, humanos que *miran* de frente al observador.

¿Qué cuerpo poseen? Un cuerpo lineal, de frente o de perfil, sin extremidades, sin rostro (salvo la *máscara*), con y sin sexo (Figura 15), desnudos o vestidos (solamente tres casos), con tocado (sólo tres casos).

¿Qué transformaciones sugieren? Humano como humano, Humano como animal (los hombrecitos con orejas de felino), ¿Animal como humano?



Figura 15: Humanos. Versiones.

Esta última pregunta es perturbadora porque pone en cuestión la realidad de estos humanos o la opción entre realismo y ficción.

Los humanos podrían ser espectrales; ésta es una hipótesis que no debería ser desechada: aparecidos, ánimas, “madres”, duendes, cerros y rocas como hombres, soplo, *upamarca*, etc.

Pero también dije antes que las rocas son sígnicas en la medida en que ellas seguramente se *revelaron* como la sede de las transfiguraciones necesarias para pasar de la realidad (el mundo y sus entes) a la imaginación o, incluso, la alienación. La máscara -la he llamado así sin una razón de peso- sugiere un descabezado o el poder de una cabeza flotante, justamente en un alero cuyo techo está cruzado por una multitud de líneas que pretendieron recorrerlo todo, casi con frenesí. Es el caso que mejor y más sugiere alucinación, deslumbramiento y esplendor; es decir, tres cualidades que debe tener un oficiante animista, especialmente en un posible estado alterado de conciencia.

Las figuras humanas se parecen entre sí; no obstante, no fundan una gramática dado que no promueven la certeza de que fueron realizadas de acuerdo a una fórmula litúrgica, necesariamente repetitiva.

Si aplico el concepto de realidad, al menos en un marco freudiano, podría tratarse de una de estas tres opciones: 1. Petición de prueba de realidad como renuncia a la omnipotencia del pensamiento, 2. “exigencia de realidad”, es decir, de acuerdo a las restricciones que impone la cultura en una sociedad, 3. Distinción entre verdad o certeza e ilusión (Aulagnier 2016:139). Cada una de ellas podría describir el material rupestre que, a partir del hallazgo arqueológico, se vuelve objeto de análisis.

Conclusiones

Considero que el arte rupestre es un fenómeno *constructivo* porque, en primer lugar, se constituye en la consonancia de las observaciones en un conjunto de sitios (y no en uno solo o aislado) a la manera del descubrimiento de una intertextualidad. Por supuesto, no son textos; pero si hay que buscar un *estilo* habría que hacerlo en ese mutuo concierto que admite la variación radical y el “aire de familia”. Creo que este conjunto de representaciones humanas ejemplifica lo que quiero sostener. De ese modo, este arte puede soslayar la gramática básica que uno esperaría en el estilo. La tensión entre ausencia de gramática y fondo común de imágenes es lo que aporta mi estudio.

Otro elemento que aporta es el reconocimiento de las rocas como sónicas y hierofánicas y su síntesis (no su rol de *soporte*) con las pictografías. Finalmente, destaco el papel del autor con su propia elección de realidad.

Agradecimientos

A José Luis Godoy, en donde se encuentre.

Notas

¹ El brillo se debe a la muscovita. El granito Intihuasi aflora en un área aproximadamente cuadrada de 3,5 km² y la mayor parte de él se encuentra bajo los sedimentos cuaternarios. En él la roca más abundante es el monzogranito con biotita y muscovita que provienen de un magma resultante de la fusión de rocas intermedias en sílice y metaluminosas (Otamendi et al. 2002). Este batolito ha intruído un conjunto geológico que se denomina Complejo Monte Guazú

(Otamendi et al. 1998 y 2000) el cual también comprende esta prospección pero en el cual no se encuentran pictografías. El brillo es una cualidad muy importante en la ideología animista.

Referencias bibliográficas

- AULAGNIER, P. 2016. *Los destinos del placer*. Paidós, Buenos Aires.
- AUSTRAL, A. G. y A. M. ROCCHIETTI. 1994. Arqueología de la pendiente oriental de la Sierra de Comechingones. *IX Congreso Nacional de Arqueología Argentina. Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael*, t. XIV, N° 1/4. San Rafael: 60-62.
- BACHELARD, G. 1984. *La Filosofía del No. Ensayo de una Filosofía del Nuevo Espíritu Científico*. Amorrurtu, Buenos Aires.
- GADNER, G. A. 1931. *Rock-Paintings of North-West Córdoba*. Clarendon Press, Oxford.
- GAUNA, S; L. D. ESCOSTEGUY; R. MIRÓ; J. C. CANDIANI y M. F. GAIDO. 2008. La susceptibilidad magnética del batolito de Achala (Devónico, Sierra Grande de Córdoba) y sus diferencias con otros granitos achalianos. *Revista de la Asociación Geológica Argentina*; Vol. 63, N° 3, julio/septiembre. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0004-48222008000300006. Consultado el 25 de marzo del 2016.
- MEDINA, M.; S. PASTOR y E. E. BERBERIÁN. 2014. “Es gente fácil de moverse de una parte a otra”. Diversidad en las estrategias de subsistencia y movilidad prehispánicas tardías (Sierras de Córdoba, Argentina). *Complutum*, 25 (1): 73-88.
- OTAMENDI, J. E.; M. R. FAGIANO; F. E. NULLO y A. E. PATIÑO DOUCE. 1998. Petrología y geoquímica del Complejo Monte Guazú, sur de la Sierra de Comechingones. *Revista de la Asociación Geológica Argentina*, Vol. 53: 27–40.
- OTAMENDI, J. E.; M. R. FAGIANO y F. E. NULLO. 2000. Geología y evolución metamórfica del Complejo Monte Guazú, sur de la Sierra de Comechingones, Provincia de Córdoba. *Revista de la Asociación Geológica Argentina*, Vol. 55: 265–279.
- OTAMENDI, J. E.; M. R. FAGIANO; F. E. NULLO y P. A. CASTELLARINI. 2002. Geología, petrología y mineralogía del granito Intihuasi, Sur de la Sierra de Comechingones. *Revista de la Asociación Geológica Argentina*, Vol. 57, octubre –

diciembre. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/pdf/raga/v57n4/v57n4a04.pdf>.
Consultado el 12 de junio de 2016.

- PINOTTI, F. D.; J. ERAMO; J. CONIGLIO; A. ARANGUREN y J. M. TUBÍA. 2003. Fábrica magnética y emplazamiento del Plutón Alpa Corral (Sierras de Córdoba, Argentina). *Geogaceta* 34: 67–70.
- ROCCHIETTI, A. M. 2000. Motivos abstractos en el arte rupestre de Cerro Intihuasi. Río Cuarto. Córdoba. En Podestá, M. y M. Hoyos (eds.), *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*: 129-134. Sociedad Argentina de Antropología. Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Buenos Aires.
- ROCCHIETTI, A. M. 2002. Chorro de Borja: un alero con arte rupestre en la Sierra de Comechingones Sur (Córdoba. Argentina). En *Rupestreweb*. Disponible en: <http://www.rupestreweb.infoborja.html>. Consultado el 12 de mayo de 2016.
- ROCCHIETTI, A. M. 2011. Arte rupestre: imágenes de lo fantástico. *EAE*, Ginebra.
- ROCCHIETTI, A. M. 2014. Arte rupestre: el lugar del autor. *Primer Congreso Nacional de Arte Rupestre*. Rosario. En prensa.
- ROCCHIETTI, A. M. y F. RIBERO. 2015. Fechados radiocarbónicos y distribuciones arqueológicas en localidades del Sur de Sierra de Comechingones (Provincia de Córdoba). En Pifferetti, A. e I. Dosztal (comps.), *Metodologías científicas aplicadas al estudio de los bienes culturales. Datación, caracterización, prospección y conservación*: 31-54. Editorial ASPHA, Buenos Aires.

Fecha de recepción: 4/5/2017

Fecha de aceptación: 12/7/2017