



RMA
Arqueología

Arqueología del arte. Lo imaginario y lo real en el arte rupestre

Ana María Rocchietti

Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Río Cuarto. E-mail: anaau2001@yahoo.com.ar

Resumen

El arte rupestre constituye un universo de imágenes que sigue teniendo un carácter perturbador para la investigación arqueológica. Su estudio no es independiente de los horizontes epistemológico-culturales que se han desarrollado desde que fuera descubierto y admitida su autenticidad. Este trabajo tiene por finalidad examinar reflexivamente distintos aspectos de su problemática. El arte rupestre supone la importancia del soporte, su aporte de color y textura, de administración de la luz y la sombra, de los marcos perceptivos que ofrecen las diaclasas y las huellas de los chorreos de agua. Las paredes simbolizan y aportan un imaginario, no «sostienen» solamente. Los signos en la roca se vuelven «marcas» o inscripciones en las cuales lo real-objetivo desaparece, se sustituye por un real nuevo (sueños, fantasías, revelaciones). Su carácter real lo decidió el oficiante como parte de un proceso de verdad. El arte rupestre tiene una cualidad «no normativa» en la dimensión de sus variaciones y, por lo tanto, es genéricamente anticultural.

Palabras clave: arte rupestre, imaginario, real, teoría, paredes simbolizantes.

Archaeology of art. The imaginary and the real in rock art.

Abstract

Rock art constitutes a universe of images that continues having a disturbing character for the archaeological research. Its study is not independent from the epistemologic-cultural horizons that have developed since it was discovered and admitted its genuineness. This paper examines reflectively different aspects of its problematic nature. Rock art supposes the importance of bear, colour and texture, administration of light and shadow, perceptive frames that offer the diaclasas and drip of water. The walls symbolize and give an imaginary; do not «sustain» only. The signs in the rock go back «marks» or registrations in which the real-objective disappears; construct a real new (dreams, fantasies, disclosures). Its real character is decided by officiant like part of a process of truth. Rock art has a no normative «quality» in the dimension of it variations and, therefore, it is anticultural.

Keywords: rock art, imaginary, reality, theory, symbolical walls.

«En la producción social de su existencia los seres humanos entran en relaciones determinadas, necesarias, independientes de su voluntad, relaciones de producción que corresponden a un cierto grado de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción constituye la estructura económica de la sociedad, la base concreta sobre la que se eleva una superestructura jurídica y política y a la cual corresponden formas de conciencia sociales determinadas. El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de vida social, política e intelectual en general. No es la conciencia de los hombres la que determina su estado sino que a la inversa, en su estado social el que determina su conciencia.» (K. Marx *Contribución a la crítica de la economía política*, 1859).

Introducción

¿Qué es el arte rupestre?, ¿cómo se hizo?, ¿dónde se encuentra?, ¿quién lo hizo y por qué? Son las preguntas más obvias que suscita la pretérita práctica de pintar o grabar las rocas con la finalidad, probable, de convertirlas en un lugar sagrado. Sus registros están en todo el

mundo y su antigüedad más remota supera los treinta mil años, como prueba de que la atracción humana por la dimensión esotérica del mundo es profunda, constante y creadora.

Arte e imaginación son, por supuesto, dimensiones de la competencia simbólica de los humanos pero en el caso del arte rupestre (prehistórico, precolombino, indígena) los marcos explicativos suelen oscilar entre la descripción analítica positivista y los esfuerzos por encontrar testimonios sobre las estructuras subyacentes o sobre evidencias de *shamanismo*. Este trabajo desenvuelve, bajo la forma de ensayo, un análisis reflexivo sobre sus manifestaciones a través de la confrontación entre lo Real y lo Imaginario.¹

Lo Real

El arte rupestre se halla en todas partes del mundo y

Recibido 04-05-2009. Recibido con correcciones 15-08-09. Aceptado 16-08-2009

existe desde hace mucho tiempo (con mayor precisión, a partir del Paleolítico superior europeo). Documenta los itinerarios intelectuales, culturales y artísticos de la Humanidad. En todo ese tiempo proliferaron los estilos, hubo diversificación étnica y evolucionaron las creencias y las prácticas religiosas (Bednarik, 1998). Al comienzo fue un arte de las tinieblas en las profundas cuevas glacio-cuaternarias y luego se realizó como práctica consuetudinaria en numerosas regiones hasta llegar, en nuestros días, a plasmarse como continuidad artística entre los aborígenes australianos.

Lo Real es una noción lacaniana; para comprenderla y abarcar la totalidad de la vida psíquica del hombre debemos referirla a otras dos: lo *imaginario* y lo *simbólico*. A diferencia de la realidad fenoménica del mundo, Lo Real no puede ser expresado por el lenguaje, no se sujeta al principio de realidad porque en él se refugian lo sagrado y las pulsiones de muerte; por tanto, se torna inabarcable, indescriptible y generalmente produce horror. Estas percepciones son habituales en las ceremonias en las que el oficiante-mago intenta dominar las fuerzas del cosmos. Designa el delirio y la alucinación y la atracción abismal de lo extraordinario. Ante él, todas las palabras se detienen. Lo imaginario es pensar sin palabras y Lo simbólico, a su vez, es el conjunto de reglas (la ley) que inserta a los humanos en su cultura en la misma medida en que produce las primeras reglas. Imaginar y simbolizar constituyen la actividad psíquica de los humanos desde la formación de su yo hasta la muerte, el núcleo de la estructuración del inconsciente como lenguaje, la mediación de Lo Real. Lo Real es indiferenciado, en cambio, lo simbólico está formado por elementos discretos y diferenciados (Cléro 2004: 171-172).

Emmanuel Anati (1998) dice que toda su temática gira en torno a la sexualidad, el alimento y el territorio. Este investigador distingue entre sintaxis y gramática del arte rupestre: llama sintaxis al modo de yuxtaposición, secuencia y escena que aparecen en los paneles y denomina gramática a las formas específicas de cada signo. En todas partes habría tres tipos de imágenes: los *pictogramas* (o *mitogramas*, figuras en las que se pueden reconocer objetos reales o imaginarios, animales, seres humanos o cosas), *ideogramas* (signos repetidos y sintéticos que se presentan a veces en forma de discos, ramas, palotes, estrellas o serpientes, zig-zags, símbolos fálicos o vulgares, etc.) que expresarían conceptos convencionales y, por último, *psicodramas* (signos producidos por descargas de energía muy intensa en estados alucinatorios). Frecuentemente se combinaron pictogramas e ideogramas. Lo importante es que este autor destaca cierta universalidad en el arte rupestre. En todos los continentes se habrían usado los mismos colores y técnicas, formas semejantes de asociación, el mismo tipo de lógica, la reiteración de ideologías simbólicas, lo cual indicaría que se produjo sobre la misma base estructural y con una dinámica conceptual similar.

Jean Clottes (1998), en cambio, se inclina por el

shamanismo como marco explicativo. ¿Qué significa? En principio la concepción de un universo en varios niveles que corresponden a mundos superpuestos o paralelos. Los acontecimientos del mundo dependen de poderes que viven en alguno de esos «otros mundos». Además, la creencia de que algunos individuos pueden entrar en contacto con ellos y aplicarán este poder para curar, para reestablecer el equilibrio del mundo, para obtener la caza o para evitar el «daño». El contacto con esos poderes podrá hacerse porque los espíritus ayudan (adoptando a menudo forma de animal) siendo que el hombre puede transformarse -él mismo, en el transcurso de la ceremonia- en un animal. Pero también el shamán puede mandar su alma al otro mundo y así encontrar ayuda entre los espíritus. El viaje será en estado de trance provisto por alucinógenos. Para Clottes, el shamanismo tendría su origen en la necesidad de comprender y explotar los estados de alteración de la conciencia. Estas creencias implican varias nociones: cuerpo-doble-sueño, posesión (es decir, el descenso de los dioses al hombre), shamanismo (ascenso del hombre hacia los dioses), intimidación sustancial del cuerpo y de los elementos que lo habitan, lo abandonan y retornan a él. Sueño y posesión serían fenómenos inversos, no contrarios ya que el poseído está desposeído de sí mismo. El sueño es un enigma de la *presencia* mientras que la posesión es un enigma de la *ausencia* (Augé 1998).

Por estilo pueden concebirse dos nociones: el estilo como «manera de hacer las cosas» y como «configuración característica de atributos que tienen las cosas». Éste sería, en rigor, el estilo material.

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

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

Al parecer, nada es más «real» que el registro arqueológico. Él es, en cierto sentido, tangible. Su materialidad se impone a los sentidos a través de huellas, vestigios y monumentos del pasado humano. No obstante, el pasaje de la materia al registro se produce a través de operaciones de rango intelectual que organizan, seleccionan, sistematizan y explican las propiedades «reales» de las distribuciones arqueológicas. Lo mismo sucede con el arte rupestre porque éste no deja de ser un relicto constituido por pinceladas o excavaciones de las paredes y su interpretación se intenta a partir de un

registro complejo que emerge de la dialéctica entre lo que se ve y lo que se cree ver. Esta situación es siempre dilemática.

Existe un aspecto en los estudios rupestres que ignora la relación entre lo real y lo imaginario. Al identificar y contabilizar el contenido de los paneles se logra un inventario pero no una comprensión. Al reproducirlos se alcanza fidelidad, nunca completa, pero no exactamente veracidad, es decir, una impresión de coincidencia con las intenciones de sus diseñadores. Hay por tanto, entre investigación y «realidad» del arte una cierta descompensación que no alcanza para disipar la omnipresente insatisfacción por la inaprehensión del objeto. Seguramente, ésta nunca desaparecerá pero alcanza para examinar algunas cuestiones.

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

El estructuralismo afirma que debiéramos aplicar -en cualquier tipo de configuración cultural- el método de descomponer el todo en sus partes y estudiarlas para volver a recomponerlas en una *totalidad* que demuestre la estructura u orden que en realidad lo rige (Lévi-Strauss, 2007). En términos de interpretación del arte rupestre los expertos no han ido más allá de la recomposición estructural porque evitan *imaginar* explicaciones más audaces. El fantasma de la excesiva imaginación es un síndrome que todo especialista desea y debe evitar. Lo cierto es que el estructuralismo suele llegar a resultados decepcionantes ya que no permite avanzar más allá de algunos obvios pares de opuestos de carácter normatizado (femenino-masculino, alto-bajo, etc.).

Las respuestas culturales nos definen como *humanos* en la misma medida en que ellas manifiestan la existencia de mundos sociales compartidos y heredados históricamente. Que los dibujos rupestres sean *cultura* no hace sino reafirmar la capacidad de crearlos y transmitirlos. En ese sentido, el arte rupestre *es más* que la tecnología, el territorio o la comunicación.

Estos enunciados suponen un *real ordenado* por las necesidades sociales (versión economicista sobre la función del arte) o por el espíritu humano (versión estructural y lingüística sobre la conducta semiótica que los originó).

La relación del hombre con lo *real* parece que no es tan clara. En 1930, Sigmund Freud -como filósofo de la cultura más que como psicoanalista- descubrió

«¿Por qué caminos habrán llegado tantos hombres a esa extraña actitud de hostilidad contra la cultura?» (Freud, 2007: 37).

Él estaba pensando en la extraña vinculación que los contemporáneos occidentales tenían y tienen con la cultura, adjudicándole la responsabilidad por no ser felices. No obstante, venía a indicar una dimensión de toda cultura: su malestar.

La cultura, entonces, ya no consiste en realizar una *norma* (como sostiene el culturalismo) sino en realizar su *malestar*. Si la cultura consiste

«en la suma de las producciones e instituciones que distancian nuestra vida de la de nuestros antecesores animales y que sirven a dos fines: proteger al hombre contra la Naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí.» (Freud, 2007: 41),

su contrapartida es su poder de represión sobre los instintos, los deseos y el amor. El carácter represor de la cultura, concluye, tendría dos efectos: permite a los hombres vivir entre sí sin matarse e impide que -al amarse demasiado- algunos conspiren contra ella². En ese marco, los símbolos se vuelven los síntomas en los que se depositan los impulsos anticulturales. No se ha prestado atención a esta cuestión en los estudios rupestres.

Construir lo *real* es parte de un proceso de *verdad*, de ajuste entre el pensamiento o el lenguaje con el mundo que está más allá de los sentidos. Jacques Lacan -quien también exploró la filosofía de la cultura- estimaba que la construcción de lo real se realiza por la conjunción de *imaginación* y *simbolización* (Lacan, 2005). ¿Cómo se reconoce lo *real*? Lo real no puede ser simbolizado. Lo cual deja poco por afuera de la elaboración imaginaria y, por otra parte, funda el carácter ineludible de la imaginación, de la fantasía y de la ficción como carácter básico de la mente humana. Podemos estimar que los rituales que plasmaron lo que el observador concibe como arte rupestre, estuvieron acompañados de *palabra* porque la palabra es una dimensión sobresaliente del poder de la magia; es menos aprehensible el hecho de que en ellos estuvo también lo innombrable, lo tremendo y hasta pavoroso. Los paneles parecen mucho más inofensivos.

Si atendiéramos a estas afirmaciones -las cuales están dirigidas a explorar el inconciente humano³- el arte rupestre desplegaría un testimonio de la reorganización permanente de los contenidos simbólicos (sea en los bestiarios, sea en los signos geométricos).

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

En el arte rupestre, los signos en la roca se vuelven «marcas», «inscripciones» en las que lo real-objetivo desaparece, se sustituye por un *real nuevo* (sueño, fantasías, revelaciones, etc.). Su carácter real lo decide el oficiante. Si la cultura tuviera siempre un carácter de censura sexual, los fundamentos ceremoniales del

arte rupestre tendrían otra arista: la de la organización gramatical básica del cerebro humano de la cual hablan los estudios chomskianos del lenguaje.

En este sentido, quienes lo estudian tropiezan con el mismo problema que acosó a Freud: la existencia de símbolos [signos] universales y símbolos [signos] particulares. Este perturbador investigador de la mente humana encontró en el contenido de los sueños ambos tipos. Atribuyó a los primeros un carácter filogenético, testimonio de los pensamientos de la humanidad primordial y a los segundos su vinculación con las causas del malestar psíquico de sus pacientes. Anati (1998) señala, por su parte, la existencia de dibujos rupestres universales (están en todas las culturas) en contraste con otros que no lo son. Es evidente que la difusión culturalista no alcanza para dar respuesta a este fenómeno. Sin embargo, éste abre una interesante vía de análisis; aquella que tiene que ver con dos teorías sobre los símbolos o signos.

Una puede denominarse *teoría histórica*: formula la necesaria existencia de un acontecimiento fundador que luego se repetirá en toda la historia de la humanidad (fundamentalmente, la prehistórica). De acuerdo con ella, los signos se esparcen, se adoptan, se copian por distintas sociedades y geografías. Fue inaugurada con la obra de Franz Boas (1955). La otra debiera llevar el nombre de *teoría genética del signo*. Su explicación acude a las condiciones primordiales y a lo «primario estructurante» de la organización cerebral de los humanos. Las investigaciones realizadas sobre el valor de las sustancias alucinógenas en el cerebro humano pueden ser consideradas en esta clase. La obra de Reichel Dolmatoff (por ejemplo, 1970 y 1975) fue pionera. Así también, Marshack (1985) insistió en las capacidades para la comunicación y la percepción visual abstracta. Aquellos acontecimientos son imposibles de verificar o reconstruir. Lo primario instintivo y genético apela a las etapas más antiguas y oscuras de la evolución humana aunque abarca, asimismo, la posibilidad de que los símbolos producidos bajo alucinógenos tengan una sobredeterminación por la reacción cerebral que éstos producen. Al amparo de ambos tipos de teoría, siguen siendo un obstáculo casi imposible de atravesar la génesis y la interpretación. La dificultad atañe más al contenido que a la realización ya que esta última responde a una lógica práctica que se podría desarrollar siempre que no estuviera ligada a una creencia cultural; por ejemplo, si el arte rupestre respondiera, en verdad, al juego.

Otra cuestión es la del arte rupestre como sistema de signos. Aquí cambia el planteo. En primer lugar resuena la división saussuriana entre significante y significado. Se trata de una división rígida: entre ambos hay una frontera no sólo epistémica sino también emocional. El significante es hermético, polivalente, ambiguo en relación con el significado. Éste tiene primacía por la sencilla razón de que el otro es inalcanzable en su realidad aunque, no obstante, ni impiden la comunicación. El lenguaje rupestre como la lengua histórica poseyó dos estratos de distinta intensidad: estructura y actuación, sistema y realización,

gramática y uso.

En 1995, José Berenguer -para el arte rupestre chileno- asimiló las manifestaciones rupestres a una semiótica, esto es, con las mismas dimensiones *semióticas* que el lenguaje general: sintácticas, semánticas y pragmáticas. Además, tendría dimensiones *no semióticas* como las relaciones cronológicas y espaciales entre signos rupestres así como una sucesión lineal de eventos físicos, químicos y biológicos.

Los avances decisivos en el estudio clásico de los signos los dieron Ferdinand de Saussure y Charles Peirce. De Saussure sistematizó el signo en dos partes, una sensible (el significante) y la otra conceptual (el significado). Su relación es arbitraria porque no está suscitada por el objeto (lo real). Su esquema recibe el nombre de *binario*. Peirce fue bastante más allá porque primero postuló que el pensamiento organiza y transforma el campo de la experiencia con la finalidad de coordinar las acciones humanas. El pensamiento capta los efectos y los significados prácticos de la acción y no puede ser sino pragmático. El pensamiento es una forma de acción (no una imagen en el espejo). Postuló una tríada formada -en el signo- por:

- El *representamen* o aquello que funciona como *signo*, lo que está en lugar de otra cosa.
- El *Interpretante*: la idea o concepto en la mente del que percibe el signo, es el efecto mental causado por el signo. El interpretante es otra representación referida al signo, es el significado de los significantes.
- El *objeto*: aquello a que alude el *representamen*, aquello a lo que el signo está referido (Deladalle, 1996; Zecchetto, 2005).

La problemática se fue desarrollando durante el siglo XX de una manera cada vez más sofisticada. Todas las corrientes acuerdan en que tiene valor institucional, cultural. Su relación con lo *real* y la *realidad* es semióticamente confusa. Si bien estas miradas no son aplicadas nunca en los estudios rupestres vale la pena explorarlas porque la función semiótica es una cualidad de la especie humana.

Los trabajos y conferencias de Austin, especialmente su célebre *Cómo hacer cosas con palabras* (1955) aportaron -en el campo de la Filosofía del Lenguaje- una visión dinámica del lenguaje en su capacidad para producir acontecimientos. Forma parte de su teoría una afirmación fundamental: el acto lingüístico total, en la situación lingüística total, constituye el único fenómeno real que, en última instancia, estamos tratando de elucidar. De ese modo, los enunciados de la lengua poseen fuerza ilocutiva, es decir, intencional por parte del que usa las palabras. El uso de qué las palabras en qué situaciones es la clave de esa fuerza. El problema es que ninguna *situación* puede ser completamente descripta. Esto puede aplicarse al arte rupestre. Debió estar pleno de ilocución pero sólo resta su huella material, arqueológica.

La escisión sistemática que hicieron Saussure y Peirce

entre significante y significado parece demasiado simple cuando se busca la causa profunda de la simbolización. En su contexto, el significado -además de ser el contenido profundo y no unívoco del signo- tiende a avanzar sobre el significante y resulta adverso a la imposición de éste último. Por su lado, el significante ampara o reprime un significado es resistente. Por esa razón, el vínculo entre ambos y con lo real es arbitrario: no tanto por un deseo de la voluntad histórica colectiva o por su abstracción como por el conflicto implícito que alimenta a ambos. Ese potencial se manifiesta podría manifestarse de distintas maneras pero la principal es su capacidad productiva ya que -como todo lenguaje- habrá de tener consecuencias prácticas (*efectos preformativos* o capacidad de hacer cosas con signos) e históricas (capacidad para sofocar o impedir acontecimientos). Esta última afirmación merece ser desarrollada.

El dibujo y la escritura reprimen el acontecimiento (el de su realización, el de la ceremonia que lo desencadenó, el mito fundador, etc.). En ambos subyace la misma tensión estructural saussuriana del signo (aunque ambos son radicalmente diferentes en su producción e historia): arbitrariedad, fidelidad figurativa respecto a lo real, inmovilidad del signo frente al acontecimiento, etc.

Si bien el dibujo «descarga», por así decirlo, al acontecimiento realizador, también lo inmoviliza para siempre, clausurando su posible apertura a la significación. A la realidad, el dibujo la pierde para siempre, en algún sentido, porque lo real pasa a ser el dibujo mismo. De ese modo, el arte rupestre no fue solidario con el mundo en que se lo creó. *Inscribir* en las paredes de roca, en tabletas, en papiros, en papel, no es sino *apaciguar* o *producir* a los acontecimientos de cualquier orden (natural o humano) convirtiéndolos definitivamente en *pasados* en un caso y en el otro.

No puede ignorarse que -simultáneamente- toda sociedad histórica impone sus mandatos y sus creencias. Y ningún oficiante habrá de obviarlos precisamente porque es la medida de su vigencia y conservación. Indefectiblemente, el dibujo rupestre impuso una arbitrariedad simbólica que asimilaba lo real: fue *arbitrio*, no *realidad*. Mientras que el estudio de base semiótica se centra en la naturaleza de los signos en términos de denotación o referencia, una mirada constituida en la psicología profunda apela al conflicto interno que ya mencionado y al retorno de lo reprimido. Es necesario, entonces, reconocer que el arte rupestre no se agota en la taxonomía de los signos.

El carácter imaginativo del arte rupestre, su consistencia como *imágenes visuales* (radicalmente distintas a las sonoras, por ejemplo, aunque no las excluye tal como se verá más adelante) tiene que ser analizado. Especialmente, su libertad, su cualidad *no normativa* como lo muestra la historia general del arte. Y, por lo tanto, genéricamente *anticultural*.

Pero como el arte rupestre, es factible suponer, tuvo mito fundador⁴, esa libertad imaginativa tuvo restricciones e

implicaciones. Las primeras consistían en establecer sus límites de posibilidad a nivel de los temas y de la ejecución, las segundas en su valor preformativo y en sus condiciones de efectividad; es decir, su capacidad para producir o anular acontecimientos naturales y sociales. La plenitud de la imagen tiene lugar cuando termina por desinteresarse de lo *real* figurativo porque ya no se subordina a ningún objeto del mundo. Se vuelve *pura episteme*.

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

Lo Imaginario

Se pueden aplicar sobre lo imaginario en el arte rupestre: *tópica* y *economía*. La primera alude a dónde fueron producidas las imágenes, la segunda al valor de compromiso de cada signo con el sistema global, estructura o modelo al que pertenece. En cierto sentido la segunda perspectiva es más *real* que la primera porque se desconoce el mito fundador, porque no es posible aprehender el significado y porque permite deducir el signo a través del sistema. Ese sistema crece y adquiere magnitud a medida que se amplía la compilación arqueológica del arte rupestre. Si la realidad de los signos deviene de la realidad del sistema, entonces, el sistema es más real que el signo. La prospección arqueológica tiene la clave del sistema porque si ella es limitada también lo es el sistema signico o de imágenes.

Se puede advertir, sin embargo, en una magnitud nunca bien reconocida que tanto en los temas como en la ejecución existe mucha variación, a despecho de su reconocida universalidad. Por supuesto, es en la radical arbitrariedad de la simbolización que anida el potencial de la variación. La arbitrariedad simbólica es libre pero requiere efectividad porque si no puede producir acontecimientos o no se ajusta al mito fundador se vuelve inviable. La variación viene a contradecir el sistema signico (aunque no necesariamente sus fundamentos), lo violenta cada vez que lo modifica. La variación se torna por derecho propio en acontecimiento. Es decir, en una relación inversa entre el signo y el sistema a la que existe entre el signo y lo real. Ya se dijo que, en esta mirada, el signo obtura el acontecimiento y reprime un contenido -el cual, sin embargo, puede retornar- hasta que finalmente desaparece como tal. En cambio, en la contradicción que advertimos entre el signo y el sistema a que pertenece el signo disidente se verifica la introducción de un conflicto que inviste a éste de unicidad histórica. Este fenómeno de simbolización es de mayor magnitud que el que ocasiona la variación interior de las lenguas y no son asimilables.



Figura 1a y b. Lo viviente. Casa pintada del Cerro Intihuasi. Departamento de Río Cuarto. Provincia de Córdoba (el remarcado es daño antrópico). En estos paneles del Cerro Intihuasi, Pedanía Achiras, departamento de Río Cuarto, Provincia de Córdoba, sitio Casa Pintada (Figura 1a) vemos lo viviente animal en su movimiento y mundo. La segunda (figura b) un animal ataca a otros: juegan aquí Lo real (la muerte, el miedo, el horror) y lo simbólico (el poder mágico de los pumas en la iconografía sudamericana).

Aunque sí, en ambas, el papel del oficiante y del hablante son de máxima importancia.

Por otra parte, nunca sabremos en qué medida los signos o símbolos singulares contradicen a los signos universales o al sistema mismo al que pertenecen. Los tridígitos, las huellas de puma, los «soles», las víboras, la triple cruz, los genitales femeninos y masculinos son ejemplos de signos universales. En todo el mundo y en todos los sitios rupestres siempre existe una constelación de signos de distinta forma, color y tamaño, en los que no se respetó la regla general de ejecución. Da la impresión que mientras los signos tópicos desenvuelven su economía estructurando la versión sobre lo *real* que portan mientras que los variantes alojan una «anarquía» propia de la fantasía y del hermetismo de la magia puesta en juego en la ceremonia; esto es, deseo anticultural. Su libertad de diseño equivale, frecuentemente, a «sin sentido».

La oscilación entre *sentido* y *sin sentido* es ambigua pero dependerá de la relación con el sistema del que forma parte. La mirada de este trabajo divide el universo de imágenes rupestres en aquellas que se vinculan con lo *viviente* (animales y humanos) y aquellas que describen estos principios del *sin sentido* y de la *anarquía*.

Esto no deja de lado las *motivaciones* supuestas para el arte desde los comienzos mismos de su investigación del

arte rupestre: ahuyentar las desgracias, las hambrunas, solicitar la fecundidad animal y humana, aprehender la voluntad del Universo, manifestar los sueños premonitorios, someter el calendario de las estaciones, desplegar la fantasía conciente e inconciente. Son distintos registros para la arqueología de las paredes rupestres.

Los siguientes son algunos ejemplos del *principio de lo viviente* en los documentos rupestres correspondientes al Cerro Intihuasi, Departamento de Río Cuarto, Provincia de Córdoba.⁵

Los diseños que se insertan a continuación (Figuras 2, 3 y 4) ilustran el principio de la variación, anarquía o sin sentido, a partir de del mismo conjunto rupestre del Cerro Intihuasi

El documento rupestre –todas las formas de reproducción de los dibujos- tiene otra problemática mucho más «arqueológica» porque debe procurar fidelidad, veracidad y exhaustividad. Estas tres exigencias se aplican a la materialidad del arte; muy diferentes a su existencia como obra cultural y a su genealogía como actividad de la mente humana.

Ya decía Leroi Gourhan:

«Esta necesidad, propia de la prehistoria, de separar nítidamente el establecimiento de los hechos de su interpretación, determina no sólo la existencia de un proceso de fotografía y levantado de planos que no guarda proporción con aquéllos con que se ha conformado en el pasado la investigación tradicional sino también la construcción de una semántica que permite prolongar indefinidamente, de investigador en investigador, las posibilidades de la interpretación.» (Leroi-Gourhan 1982: 236).

Hacer uso de un símbolo significa reactualizar las condiciones en que éste fue creado alguna vez (Maffi, 2005: 62). Si esto es así, *no hay origen por cuanto el origen es cada vez*; especialmente, porque median en la vinculación estratégica de los humanos con los vivientes, con el sueño, con la adivinación y con el mito fundador.



Figura 2. Poligonal (Cáliz). Alero 1. Cerro Intihuasi, Departamento de Río Cuarto. Provincia de Córdoba. El largo camino de la poligonal (original en rojo) hacia lo profundo de la roca (límite inferior de la pared) sugiere la comunicación de mundos.

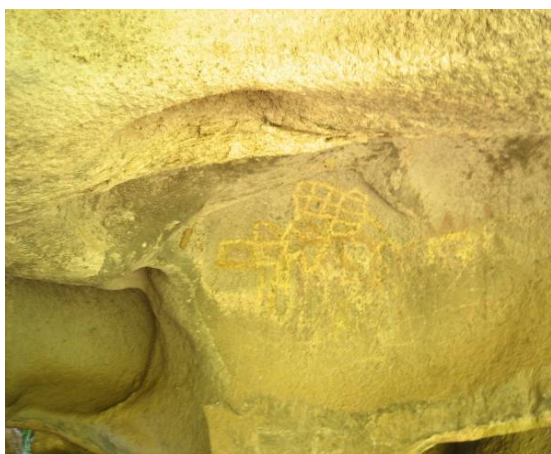


Figura 3. Poligonal. Alero Mayor. Cerro Intihuasi. La cruz es un símbolo universal en América: conecta las cuatro partes del espacio mágico.

En los estudios rupestres arqueológicos, el rol del sistema está sintetizado en el *estilo*. La variación no tiene nombre. La mirada de este trabajo propone abarcarla con la designación de *movimiento interior al estilo*.

La sistematización corriente, tanto en la Argentina como en el resto del mundo, no es demasiado diversa. Los investigadores usan términos tales como *estilos*, *grupos estilísticos*, *unidades estilísticas*, *modalidades estilísticas* o, en su defecto, letras, números o códigos para abarcar en la denominación sitios, paneles y motivos o signos. No siempre tienen éxito en su comunicabilidad. Generalmente, estamos ante una situación en la que *ideas expresan ideas*, en la que se usan conceptos para poder dar cuenta de las nociones que sostienen y enuncian las imágenes rupestres. En ese sentido, los estudios participan de los horizontes epistemológicos que batallan en la filosofía contemporánea. Los marcos teóricos pueden estar manifestados ampliamente en las publicaciones o aflorar en sus textos. La lista no es muy extensa desde el momento mismo en que Sautuola descubrió Altamira: racionalismo y empirismo, materialismo e idealismo, positivismo e inducción, materialismo crítico popperiano, individualismo metodológico weberiano, materialismo dialéctico, Filosofía de la subjetividad, estructuralismo, posestructuralismo y posmodernismo. El arte rupestre -si llega alguna vez a constituirse como un campo disciplinar- no posee autonomía histórica en sus marcos interpretativos pero suele desenvolverse en un contexto de elogio de la ciencia y del rigor metodológico. Son ambiciones arduas para el análisis del arte que no se sujeta a los axiomas que los caracterizan.

El análisis que ofrece este trabajo asume los siguientes supuestos: 1. hay unidad dialéctica entre Naturaleza y Sociedad, 2. la sociedad humana tiene carácter natural pero el enfoque más preciso es la concepción social de la Naturaleza, 3. no hay diferencia entre espíritu y materia, 4. la Naturaleza y los procesos que ocurren en ella son abordados desde una racionalidad social, 5. los fenómenos naturales y sociales tiene un encadenamiento causal en la relación de la humanidad con el mundo natural es una relación productiva y la clave de las relaciones de causalidad es la actividad humana (que permite la



Figura 4. Poligonal. Alero Mayor. Cerro Intihuasi. Las poligonales son herméticas, secretas, son pensamiento visual, imaginario.

representación de la causalidad), la transformación de la Naturaleza por el hombre es producto del pensamiento humano y, finalmente, el conocimiento deriva de la experiencia.

Acorde con esto, el arte rupestre ha sido (y es) una actividad social productiva y epistémico-ideológica de la imaginación, de la superestructura ideacional de una sociedad (cualquiera fuera) histórica. El arte, en cualquiera de sus manifestaciones -pretéritas o de nuestro tiempo- es una forma cognitiva de organizar la experiencia humana. Al respecto podríamos decir que si las maneras de pensar producen maneras de vivir y estilos de existencia; el arte rupestre fue una de esas maneras.

En 1993, apareció un volumen, editado por Lorblanchet y Bahn, que daba a conocer los trabajos presentados en un simposio celebrado en el Segundo Congreso de la AURA en Cairns (Australia); en él se daba por iniciada la era *post-estilítica*, entendiendo por tal la llegada a escena de los nuevos métodos de datación del arte -que vendrían a reemplazar al uso cronológico de los estilos- y el albor de una crítica profunda a la manera de cómo los estilos habían sido elaborados y utilizados como indicadores cronológicos en Europa y en Australia (Lorblanchet y Bahn, 1993). Si bien su lectura no obliteró ni la existencia de los estilos como referentes para describir el arte rupestre ni la tarea de seguir proponiéndolos en los estudios regionales, provocó una reflexión seria sobre ellos y sobre el análisis del arte arqueológico en general.

Desde entonces, el estilo será solamente una herramienta de análisis y un nombre sintético de inventario para responder a tres preguntas:

1. ¿qué se ve?,
2. ¿cómo está organizado lo que se ve?
3. ¿por qué se ve lo que se ve? (es decir, ¿qué causas han originado lo que se ve?).

«Lo que se ve» puede ser sistematizado en tres dimensiones indivisibles: escena, textura y escenografía.

La *escena* designa, en la conceptualización que se presenta en este trabajo, el conjunto de signos o imágenes que podemos hallar en el registro sin importar si lo que se ve es narrativo o no; por ejemplo, se suele pensar que una escena de caza despliega un relato y que una poligonal o un animal solitario no, sin embargo, todo motivo consiste él también en un microrrelato y escena tal como lo informa la semiótica.

La *escenografía* se materializa en la síntesis entre la geoforma del sitio rupestre y sus vecindades (actuales pero con la posibilidad de inferir las antiguas porque la litología de los batolitos es muy uniforme en las posibilidades que brinda a la vegetación, a los animales y a las actividades humanas). Es necesario considerar y evaluar en cada sitio rupestre, como aspectos integrantes de su escenografía, el *ambiente litológico* y el *ambiente general*, discernibles ambos en la escala de su vecindad o de su región geográfica. Al primero lo conforman sus características litológicas, mineralógicas, geológicas y geomorfológicas (los monzogranitos de la Sierra de Comechingones⁶); al segundo, todas sus dimensiones ecosistémicas. El primero puede estar relativamente intacto, a despecho de sus transformaciones evolutivas; el segundo puede encontrarse más o menos invadido por la economía y el uso del suelo actuales (Figura 5).

Finalmente, la *textura* reside en la roca misma, en el soporte que ella da al arte: su color, su granulosidad, la combinación de sus minerales, su proceso geomorfológico.

«Cómo está organizado lo que se ve» abarca la relación mutua entre signos ¿a qué se opone?, ¿con cuál se combina?, ¿con cuál se complementa? Dilucidar estos problemas gráficos y semánticos implica proponer algún camino de análisis y descubrir reflexivamente nuevos problemas.

«Por qué se ve lo que se ve» es la acumulación de actos de dibujo (pintura o grabado), hayan sido producidos una sola vez o en muchas ocasiones en el marco de la



Figura 5. Escenografía en el Sitio Intihuasi 4. Cerro Intihuasi). La escenografía completa al dibujo, lo transforman en una manifestación continua con su paisaje.

repetición ritual de una ideología. La organización de estos actos -y, quizá, de la ideología misma- pudo ser considerablemente alta o desconcertantemente baja. Si ocurre esto último, podría ser estimada la libertad de diseño que ofrecen los registros, especialmente a través de la presencia de dibujos autónomos o en la variación combinatoria. Lo contrario, manifestaría el peso cultural de la regla social o religiosa.⁷

El término *ideología* no es unívoco. Expresa cosmovisión -cómo está organizado el universo- cosmogonía -cómo se originó el universo- simbolización, construcción de significados, lucha material y simbólica entre coaliciones sociales, máscara, trama de símbolos que ocultan la realidad, cultura (Therborn 1995, Ricoeur 1989, Eagleton 2003, Zizek 2003).

El estilo puede ser tomado como un reflejo pasivo de los componentes sociales y de las nociones culturales compartidas (como las producidas por el «gusto» y por la «moda») o, por el contrario, como un instrumento de la acción social. Tanto los enfoques sistémicos cuanto los estructuralistas tienden a ver en el estilo un reflejo de otra realidad: organización social, modo de residencia, estructuras de parentesco o estructuras profundas que equivalen a propiedades del espíritu humano.

Cuando se concibe al estilo como información resalta su carácter de combinación de caracteres decorativos, técnicos y formales especialmente orientados hacia la constitución de objetos con valor iconológico activo, en tanto portador de signos. El riesgo que corre esta concepción es la de transformarlo en un elemento suplementario en tiempo y trabajo, en costo y beneficio de energía invertida como derivación de la economía neo-clásica. Ejemplos de este tratamiento podemos encontrarlos en la obra de Sackett (1993).

James Sackett se pregunta por la relación entre *estilo/etnicidad/cultura material*. Más concretamente: ¿cómo se impone el estilo de los productos y artes humanos sobre la forma y cómo expresa los límites e interrelación entre los grupos étnicos? ¿cómo funciona para dar congruencia simbólica al medio natural que ayuda a estructurar el día a día de las vidas de sus miembros de manera que sea culturalmente apropiado? Para ensayar una respuesta parte de la perspectiva que llama *isocréstica*.

El modelo isocréstico se aplica al estilo en general y es -tal como fue formulado originalmente- válido para todas las ramas de la arqueología. De acuerdo con él, el estilo refleja a la gente haciendo cosas; promueve el dualismo entre el actor y la acción, entre el grupo y las tareas, entre la etnicidad y la actividad. El *pattern* exhibe distintos niveles de variación y se suele pensar que ella es funcional. Pero el estilo podría representar distintos niveles de resolución étnica (desde grupos de parentesco dentro de asentamientos individuales hasta los complejos cultural-históricos que ocupan determinados bloques de espacio y de tiempo). Sackett supone que existen relaciones sociales que subyacen a las unidades étnicas y

que se advierten tanto en lo técnico-utilitario como en los aspectos no estilísticos así como en la vida ideacional. ¿Cuál es, entonces, el lazo entre el estilo y la etnicidad?: habrá un número de alternativas equivalentes, de opciones igualmente viables para manufacturar cualquier ítem material. Él constituirá la variación isocréstica (neologismo que significa «equivalente en uso»). Se trata de elecciones específicas y consistentes. Hay otra pregunta clave: ¿dónde reside el estilo?: donde existan *opciones isocrésticas* y donde haya factores aliados a la etnicidad dictando las elecciones entre ellas. Esta teorización posee algunas implicancias (que las extrae el mismo autor): 1. el estilo (omnipresente en toda variación formal) debe exhibir variación con función, por lo cual el estilo *equivale* a función. 2. la dualidad entre estilo y función se proyecta a conjuntos en los objetos pueden reunirse. 3. a nivel de atributos, objetos o conjuntos, el estilo debe ser visto como una función de los límites étnicos de las relaciones étnicas. 4. la variación estilística es *ética* (es decir, es una perspectiva externa). 5. el estilo es un elemento dinámico de la cultura. 6. el argumento iconológico debe ser visto como un modelo empírico de expectativas (no como una metáfora) por cuanto implica una afirmación teórica sobre dónde reside el estilo (Sackett 1993: 34).

Hodder (1988) ha estudiado el estilo como recurso de la cultura material para señalar fronteras étnicas y tensiones económicas y sociales. También Hodder (1982) y Tilly (1984) avanzaron en el sentido de asimilar el estilo a la escritura en tanto objeto semiótico sobre el cual sería posible efectuar un tipo de análisis parecido al que la Semiótica hace de los textos.

En una exposición detallada, Ian Hodder (1990) explicita lo que a su juicio el estilo *no es* y, finalmente, lo que *sí es*. En primer lugar, aunque el estilo tiene funciones sociales (como por ejemplo la de proveer información en relación con un grupo humano) no consiste en dichas funciones; en segundo lugar, el estilo no es suma de atributos culturales, no equivale a un set politético de similares pero variantes atributos (de acuerdo con la propuesta de David Clarke en los años 70); en tercer término, el estilo no es un conjunto de reglas («rules») para la acción. Las reglas de configuración del diseño son un componente del estilo pero no forman el estilo mismo. Luego, en cuarto lugar, el estilo no es la suma del contenido objetivo y del *set* politético: dos objetos pueden ser simultáneamente similares pero distintos (como un vaso de cerámica y su versión en metal), esto no nos permite identificar las similitudes objetivas que hay sumar para que se produzca el estilo. Finalmente, el estilo no es una elección entre equivalencias funcionales (la mayor limitación de la visión isocréstica es que mientras el estilo involucra elecciones, la elección tiene estilo).

Este autor describe, a continuación aquello en que consiste el estilo: éste debiera comenzar con la noción coloquial de que el estilo es una «manera de hacer», donde «hacer» incluye actividades del pensamiento, del sentimiento y del ser. Al respecto hace algunas observaciones que van



Figura 6. Dibujo y Textura. Sitio Intihuasi 2. Cerro Inithuasi. El dibujo se imbrica con la trama de la piedra hasta hacerse una sola cosa con ella.

constituyendo la definición que propone. Hay objetos cuyo estilo está totalmente determinado por la función pero también los arqueólogos usan la palabra para estilo para referirse a una «manera de hacer» particular e histórica: entonces, la definición del estilo como «forma de hacer» nos forzaría a considerar las relaciones entre lo general y lo particular. Así, el estilo habría de ser una propiedad relacional pero no es una relación enteramente objetiva. Es una propiedad interpretativa de todos los eventos. Define, entonces, al estilo como un «referente de un evento individual o una forma general de hacer».

Esta afirmación tiene varias implicaciones que son detalladas en este caso, también, por el autor. Ante todo, el estilo existe solamente en referencia a otros eventos; el estilo es el *pattern* que nosotros hacemos alrededor de un evento particular re-denominado y a partir de buscar similitudes y diferencias; justamente, el estilo sólo existiría en esas similitudes y contrastes. Allí surge una ambigüedad fundamental: ¿el estilo es observado o es actuado?:

1. un evento puede ser interpretado a la luz de otro evento (con lo cual se constituiría una interpretación subjetiva) y
2. el estilo existe en similitudes y diferencias materiales creadas por comparación (desenvolviéndose a partir de un evento objetivo)

La dicotomía entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo materialista y lo idealista que tanto ha preocupado a la arqueología podría y debiera ser superada ya que el actor y el observador están juntos en el evento y en la interpretación simultáneamente. Aunque el autor no explicita la connotación de lo que denomina «evento», aclara que por evento de interpretación debemos entender que cada afirmación es ella misma un evento con efectos en el mundo. *Todo acto en el mundo es interpretación del mundo* (la comprensión verbal o material entre las formas, por el uso del comentario, la metáfora y la analogía). Cada evento tendría una comprensión subjetiva y un componente creativo. El estilo, es así, un *constructo* especial. En arqueología significa normalmente un *pattern* que está congelado dentro de un grupo de fases

temporales. El estilo involucra relaciones especiales en un esquema de tiempo de «ahora» o «entonces». Es sólo cuando el tiempo pasa de fase en fase que los estilos (en tanto relaciones espaciales) cambian. Pero la mayor parte de los eventos ocurren o son observados en secuencia y, por tanto, cada *pattern* espacial es producido a través del tiempo. Pero cada vez.

En síntesis, el estilo tendría tres componentes:

1. *Estructura y contenido objetivos*. La manera de hacer incorpora el *pattern* espacial y temporal y la secuencia,
2. *Interpretación y evaluación*. Desarrolla un enunciado de similitud y de diferencia pero también involucra un juicio de calidad puesto que el actor juega con las reglas de manera competente y apropiada. Así se asegura el nexo entre las reglas generales y un contexto específico, refiriendo un evento individual a una «manera general de hacer».
3. *Poder*. El estilo es activo y creativo en las relaciones. El estilo no existe simplemente sino que debe ser «creado». Crear un estilo es crear una ilusión de relaciones fijas y objetivas. Él provee el potencial para el control del significado y, así, del poder. El estilo, en fin, liga el contexto social particular a una forma general de hacer y de esa forma actúa sobre aquel contexto.

Hasta los años sesenta del siglo XX el estilo fue visto como un concepto que podía describir el registro arqueológico en términos de las similitudes entre los contenidos de los sitios arqueológicos, especialmente a raíz del fuerte predominio de los estudios tipológicos y cronológicos.

Después, con el advenimiento de la llamada Nueva Arqueología se pudo apreciar un cambio de orientación, por la cual estilo tenía que ver en primer lugar con lo residual de la forma funcional de las cosas y en segundo término con la finalidad de hacer *analogías* (no homologías) con la vida prehistórica (Conkey, 1990). Hay dos aspectos relevantes en la historia del estilo en arqueología: en primer lugar, el concepto del estilo como *entidad* y, también de que es un fenómeno único y personal. Por este tipo de enfoque es que el estilo debiera poder ser clasificado, conservado y generalizado en la medida en que la manera de conocerlo tendría raíces visuales. En segundo lugar, el estilo sería el epifenómeno de algo que está «por detrás», especialmente un grupo social o una sociedad. Pero los pueblos estudiados por la arqueología se vuelven rótulos que designan los *patterns* bajo los cuales se diseñaron sus objetos. Puesto al servicio de la cronología, el estilo fue el eje de la historia cultural que dominó casi todo el siglo XX. Cuando el registro arqueológico pasa a ser leído de otra manera, la variación que expresan los objetos se comienza a tratar de otra forma; especialmente porque la cultura se concibe como un sistema adaptativo: los artefactos y objetos hechos y usados por los humanos serían *out-puts* de sistemas conductuales y culturales. En este sentido, el estilo sería una propiedad inherente a los materiales arqueológicos que debiera ser descubierta por el investigador. La característica de estos estudios es que el estilo viene a ser considerado equivalente a sus variaciones formales y

su estudio como una parte de la antropología social (no de la ubicación cronológica como en el normativismo condenado por Binford y sus discípulos). En este marco, el estilo es visto como teniendo una función en el dominio de la información y de la comunicación, siendo así que es concebido, asimismo, como una señal o marca cultural.

Implícitamente se advierte que tanto los autores culturales como sus investigadores han estado constreñidos por estructuras sociales y culturales. Por esa razón, Conkey (en el trabajo citado) sugiere que -después de la obra de Bourdieu- debiéramos tomar a los objetos como praxis, como producciones, como actos simbólicos, no como reflejos ni como textos o como producciones *a ser leídas*. El estilo estaría embebido en la práctica cultural humana.

En la Argentina, tempranamente (1974), Alberto Rex González ensayó -para la Aguada- una interpretación estructuralista. González encuentra en el heterogéneo conjunto de imágenes el principio de la dualidad: *piezas con rasgos mixtos felino-humanos, piezas rasgos híbridos múltiples, mezcla felino-humana, imágenes duales realistas, dualidad de oposición binaria como expresión de otros conceptos, figuras anatómicas, dualidad por representación bipartida (split representation) y dualidad por figuras antípodas*.

Las *figuras duales* muestran mezcla de dos especies zoológicas diferentes o determinados rasgos en oposición. Su método consistió en agrupar estas imágenes, relacionarlas con los contextos culturales a los que pertenecen para trazar su historia arqueológica en el noroeste argentino, comparando su similitud básica con otras culturas (olmecas, chavines) para, finalmente, efectuar un ensayo interpretativo (González, 2007). Este análisis se llevaba a cabo una década después de la aparición de la obra de Laming-Emperaire (1962) destinada a explorar la significación del arte aludiendo a la sexualidad y a relaciones de tipo estructural.

En los años noventa, al inaugurar una era *post-estilística*, los especialistas europeos hacían una crítica radical -la cual, según sus afirmaciones- no buscaba invalidar el concepto como tal sino despojarlo de su carácter cronológico. La misma aludía a que se había usado la determinación de estilos para crear una secuencia definitivamente unilineal del arte Paleolítico, se partía del supuesto de fueron producidas de acuerdo con el mismo criterio (en forma y en localización) dentro de la misma cueva con el fin de hacer legítimas las comparaciones entre imágenes y arte mueble. Asimismo, el método estilístico habría obligado a las figuras a «ajustarse» a las reglas formales hipotéticas cuya credibilidad se basa en la metodología y que tiende a conceder valor absoluto a las técnicas con que fueron hechas siendo, especialmente porque el grabado podría hacerse rápidamente y sin mayores preparativos a diferencia de la pintura que requería hisopos, preparación de los pigmentos y, probablemente, ayudantes en la ejecución. De todos modos el empleo de los estilos funciona todavía como un lenguaje común entre los expertos (González García 1993).⁸

Lantaigne se interesa por un modelo cognitivo-perceptual del arte. Desde su perspectiva cualquier arte representa el «verdadero» registro histórico de su cultura imbuida de complejas series de códigos infraestructurales definidas ideológicamente (Lantaigne 1990: 52). Ellos integran una lógica analítica con discontinuidad en su transmisión en las memorias colectivas que se reflejan en los conjuntos rupestres (antes llamadas, erróneamente para él, *tradiciones estilísticas*).

Mario Consens apunta que los estilos pueden tener repertorios distintos, pero no necesariamente diferentes ya que los mismos «motivos» podrían estar presentes en varios estilos pero en ellos habría de variar la correlación contextual, la distribución «corológica», la frecuencia, los elementos técnicos (Consens 1986: 116).

Los «estilos epistemológicos» de análisis se encuentran, en la Argentina, dispersos en muchas publicaciones. Las síntesis de Schobinger y Gradin sobresalen en su empirismo compilativo y tres obras, que contienen los trabajos presentados a reuniones científicas de excepcional carácter por cuanto el arte rupestre no parece ser objeto frecuente de las que se celebran a nivel nacional, también constituyen ejemplo de dichos «estilos». Se trata de *El arte rupestre en la arqueología contemporánea* (Podestá et al. 1991), *Arte en las rocas* (Podestá y Hoyos 2000) y *Tramas en la Piedra* (Fiore y Podestá 2006).

La duración

La investigación de los signos rupestres indígenas es también la investigación del pacto convencional que ofrece su código. Su aprehensión depende de la relación intensa con los procesos arqueológicos que devinieron sobre los signos en tiempo y espacio. Existió una Duración (en el sentido de Fernand Braudel) en dos planos de realidad:

- *Duración* de la vigencia performativa del discurso, y
- *Duración* de la contundencia material de los signos (específicamente duración de su visibilidad).

La duración puede equivaler a la existencia sea como tiempo de poder real del código para ser entendido y obedecido en tanto convención sea como tendencia a desaparecer como pigmento o como incisión o pulido en la roca. La duración ha sido milenaria como acto social y como materia. Constatar la duración concierne a la evaluación de la correspondencia y complementación entre escena y arqueología de pared, entre signos y residuos.

Reconocer a la duración como dimensión importante para el análisis de una región rupestre (así como ha sido definida aquí) da base al argumento de que es necesario asumir la existencia de dos campos: uno histórico, el otro social que se describen separados solamente por decisión. El campo histórico comprende los actos de uso de los signos (y su sistema) materializados por los paneles en las Casas de Piedra, el campo social sintetiza las prácticas

de magia, ceremonia y todos los juegos performativos en que el lenguaje rupestre pudo estar comprometido. El acto social que dibuja o «marca» los aleros debe ser visto como una corriente de acción colectiva de cuyo carácter imaginario se deriva el valor ideológico de las paredes de piedra. La arqueología *de* pared sería correspondiente de la ideología *en* la pared.

De allí que los signos sean, inciertos, equívocos y liminares pero también respondan a la duración de un sistema, el cual sólo puede ser concebido como control sobre la variación, gobierno sobre la innovación. Por esta razón su continuidad en el tiempo sugiere -habitualmente- la posibilidad de identificación de una *comunitas* (Turner, 1980) que convoca a la «pertenencia» y a la «identidad [identificación] de sus miembros. El sistema del lenguaje rupestre deviene, así, una fuerza social de la continuidad. Aquél que pintó o grabó [marcó] fue un actor social y político, no solamente un actor técnico. Asimismo, las metáforas son una forma de entender el devenir reflejando los temas principales que acosan a los hombres en una época dada.

Las imágenes, en conclusión, ofrecen testimonio de una hegemonía que para realizarse debe transar con los mundos no materiales y no humanos. Esta idea de hegemonía no contradice el principio de una sociedad igualitaria. En tanto las comunidades igualitarias sostienen este carácter también de un modo político. Pierre Clastrés afirma que las sociedades primitivas no son solamente sociedades *sin* Estado sino sociedades *contra* el Estado (Clastrés, 1987). Su sistema de vida se orienta para evitar que surja un nivel político autónomo y demandante (aquello que habitualmente llamamos Estado).

Vistas a la luz de estas ideas, los sitios rupestres serían -además de hogares «semantizados»- que establecen *diferencia* respecto a los que no ofrecen esta marca, documentos de la socialización del espacio geográfico, de la ocupación y uso en términos de organización y organizadores territoriales. Considerados en su totalidad y como distribuciones en una geografía, toman un carácter de lógica topográfica (los emplazamientos que tienen los sitios y los caminos que seguramente llevaban a ellas) y de lógica de pensamiento en el contexto de su duración.

Su gramática (es decir, las reglas de la combinación y realización particular de los signos) importa como orden moral, como la prescripción de cómo -positiva o negativamente- han de marcarse los lugares rupestres. La situación gráfica en cada sitio es una manifestación de una razón que «realiza» una tradición de hacer las cosas y de la práctica de significar.

La determinación del diseño (opuesta a su variación) establece la imposibilidad de la ambigüedad moral (gramatical). El ajuste de la forma, del material y de la técnica en el arte rupestre a una reproducción sistemática hace de su gramática un hecho político. No así su sintaxis en la medida en que la combinatoria (en rigor, la escena) admite, en la sierra, un gran nivel de variación.

La política como dominio de la vida social es más amplia e independiente a la existencia de un aparato político. Por tanto este carácter del fenómeno rupestre no es incompatible con el carácter presupuesto de igualitarismo con que siempre se ha descrito a las comunidades precolombinas en esa parte de América. Por el contrario, el lenguaje político no es únicamente «poder sobre» sino también (y quizá, sobre todo) «poder para». Una sociedad igualitaria no carece de política; y si esto es así, entonces, el arte rupestre podría tener el carácter de una política visual. En su Duración, entonces, las sociedades serranas no habrían desarrollado prácticas esotéricas, debidas a inscripciones ceremoniales únicamente sino que ellas -en tanto sociedades políticas- habrían marcado los aleros como parte de una política visual dotada de hegemonía y continuidad. Su gramática se configuraría en el marco de un orden moral expresado como simbólica de paredes. Las paredes del arte rupestre serían, desde nuestra perspectiva, paredes políticas. Verificaríamos la interrelación entre espacio, pensamiento y sociedad derivada de la construcción social de la realidad (Berger y Luckman 2001). La acción para dominar lo sobrenatural, la acción individual y colectiva, la continuidad de lo viviente, el curso de las cosas y acontecimientos es predominante en el testimonio de los sitios rupestres. Cada una de ellas es un episodio en la historia de ese intento de gobierno.

Una sociedad se define por las relaciones materiales entre los hombres y mujeres en el interior de lo que ellos establecen como frontera para un grupo dado. Los intercambios de distinto tipo, cotidianos o estacionales, dotados de continuidad, de prolongación en el tiempo, de memoria de posibilidad de participación se tornan principios organizativos «reales» y figurados. En cuanto a los primeros basta con constatar la distribución, la localización de las Casas de Piedra, para los segundos se deriva de los espacios semantizados por el arte rupestre y su naturaleza consiste en su lugar superestructural en la sociedad. En esta perspectiva, los signos deben verse en correspondencia directa con lo ideológico, con la hegemonía y con el funcionamiento, especial, de la esfera de la cultura. Ésta conforma un sistema de representaciones factible de ser analizado en términos de enunciados y discursos. Los enunciados no son ideas sino acontecimientos y su correspondiente «archivo» en la memoria colectiva es un sistema que regula la formación y la transformación de los enunciados en un devenir histórico determinado. El discurso determina, así, un orden que posee el control sobre el régimen de las eventuales prácticas discursivas «autorizadas» y «legitimadas» institucionalmente.

La duración manifiesta la transtemporalidad e *intensidad* de los signos de modo tal que su continuidad consuma e instituya la ideología.

Queda pendiente, sin embargo, la constatación de que parece haber habido signos *universales* (signos que se han usado en todo tiempo y lugar) como las impresiones negativas de manos, las huellas de pies humanos, los

tridígitos, los círculos concéntricos, los puntos; signos *particulares* (signos únicos o signos propios de una región, más ligados o a la creatividad o a los procesos históricos locales) como las imágenes de guanacos o de ñandúes en el territorio de nuestro país y signos *especiales* (signos dotados de características sobresalientes) como, por ejemplo, las máscaras. Pareciera evidente que los primeros debieron poseer una eficacia preformativa muy alta, un potencial sagrado muy intenso. Esto permite demarcar, al menos, categorías de signos.

En relación con el problema de si *estilo* concierne o no a *contenido*, si la suma de contenidos sirven a la definición de estilos o no tienen nada que ver con una definición estricta como tal, en principio debiéramos señalar que las consecuencias de adoptar un punto de vista u otro no son indiferentes en la caracterización del objeto de estudio. Si tomamos como parte de lo que consideramos *estilo* a sus temas, total o parcialmente, entonces el estilo equivale al conjunto imaginativo y compositivo que ellos expresan. Si entendemos por estilo, por lo contrario, la modalidad de ejecución (grabado, pintura, técnica) lo que importa es la destreza y particularidad técnica y gestual. En el primer caso, el estilo es el residuo isocréstico, autoral de una construcción declarativa, cosmogónica y cosmológica. En el segundo, en el centro de la investigación se aloja su materialidad gráfica. En la primera posición se supone que lo que importa es el signo (y que él y sólo él es preformativo, que la intención estuvo puesta en el signo); en la segunda adquiere importancia la posibilidad de reconocimiento identitario (autoral, étnico).

También subsiste el problema de cómo considerar a las superposiciones de figuras. En términos generales en todas las investigaciones se afirma el supuesto de que ellas representan secuencia temporal (las que están por debajo son más antiguas que las que están por arriba) de acuerdo con un criterio estratigráfico. Pero si las tomamos desde el punto de vista de su intención en el acto de superponer, el intervalo entre las unas y las otras, los eventos de diseño sucumben ante el hecho -innegable- de que los diseñadores veían los signos precedentes tal como nosotros podemos percibirlos ahora (quizá con mayor nitidez), por lo tanto, la superposición puede considerarse una *composición integrada*, un propósito de anular los eventos de diseño en un acontecimiento significativo único y total. Si esto hubiera sido así, la efectividad potencial de los signos se hubiera magnificado. El tiempo resultaría, así, obturado por la composición (Figura 7).

El problema de cuál es la naturaleza del arte rupestre puede obtener respuestas disímiles en el campo de la filosofía materialista dialéctica y en el del idealismo historicista, metateorías que sobrevuelan este tipo de estudios. Para el primero la práctica estética del hombre (*poética*) ha asumido distintas formas en la historia y es producto de las contradicciones que suscita tanto la práctica social como la naturaleza amenazante. Por lo tanto, el proceso estético es siempre una práctica condicionada.

El historicismo lo ve de otra manera. Habría una facultad representativa (como parte de un sentido interno) y formas pre-establecidas en la sensibilidad y en las categorías intuitivas. De ese modo, no repara en la diferencia entre el mundo (físico, histórico) y el mundo de la representación. El espíritu humano construiría permanentemente sus objetos de referencia como su misma prolongación. El psicoanálisis aporta otra perspectiva: el mito, los signos son la sede de la fantasmática colectiva.

Paredes de roca que simbolizan

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

El arte en las rocas supone la importancia del soporte, su aporte de color y textura, de administración de la luz y la sombra, de los marcos perceptivos que ofrecen las diaclasas y las huellas de los chorreos de agua. Especialmente, es constitutiva la arquitectura que ofrecen las geoformas (Figura 8a y b).

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

Criado Boado afirma que los elementos del registro arqueológico pueden ser definidos de acuerdo con su visibilidad ya que ella está implícita en la acción social. Las estrategias de visibilidad dependieron de una racionalidad cultural que se plasma en el paisaje como una objetivación de prácticas de carácter *material* e *imaginado*. Se verificaría, entonces, un deseo de visibilizar o de invisibilizar la acción social, de manera conciente o inconciente. El arte paleolítico ejemplificaría -según él- estrategias de ocultación y de monumento «salvaje» (Criado Boado, 1993).

Ambas formas de ver la arqueología del arte rupestre ponen en foco una fenomenología cercana a la hermenéutica donde el signo es intangible: radica en la pared o en los entornos.

La mirada debió abarcar más que los dibujos mismos. Eso hace interesante la tesis de Groenen. Las rocas mismas, las sombras, la luz, el agua, la vegetación son signicas. Únicas a la *mirada* del oficiante.

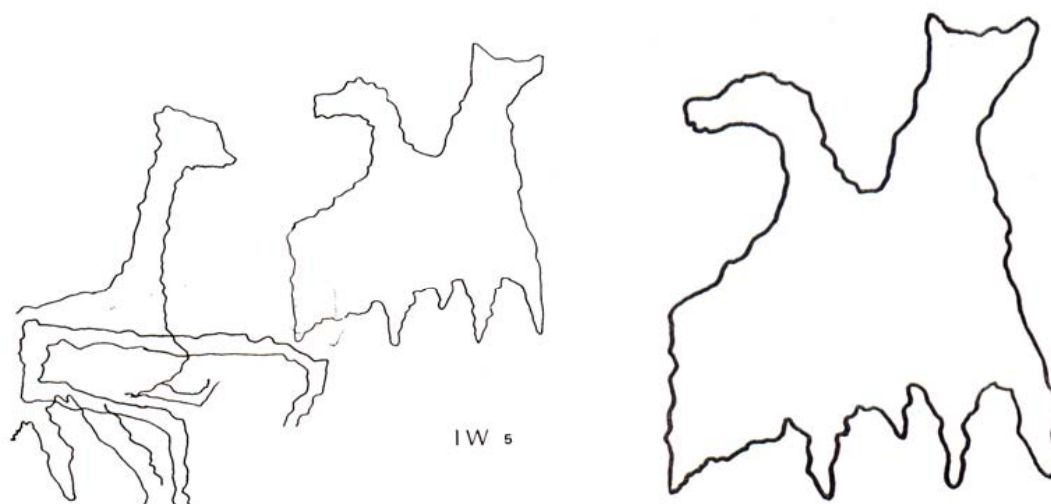


Figura 7. Superposiciones. Casa Pintada del Cerro Intihuasi. Las superposiciones parciales o totales, fusionan dos o más signos. La mano del autor de la figura o la línea superpuesta ha visto a la que subyace como parte de su propio dibujo recuperando un ritual anterior; permanece desconocido el sentido de un significante metonímico.



Figura 8a Tafón de Granito, 8b Cueva. Los soportes del arte pueden revestir numerosas formas: las cuevas (huecos profundos y oscuros) son antitéticas de los tafones (cámaras exfoliadas, casi aéreas)



Lo cierto es que los dibujos no pueden aislarse de su textura. Se puede suponer que se hicieron en aquellos lugares en los que había algún significado ritual, mágico. Las piedras con «marcas» resultaron así semantizadas sin una necesaria voluntad de eternidad pero lográndola de manera implícita. Es atrayente todavía hoy la tesis durkheimiana de que, en las creencias religiosas, la sociedad se adora a sí misma. Vale la siguiente afirmación de Lévi-Strauss (1986): el pensamiento mítico proviene desde el fondo de los tiempos, y nos ofrece un espejo de aumento en el que, en forma concreta y gráfica, se reflejan algunos de sus mecanismos a los que se halla sujeto el pensamiento humano.

Conclusiones

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

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

Bibliografía

- Anati, E. 1998 *L'art rupestre dans le monde*. Larousse. Paris.
- Augé, M. 1998 *La guerra de los sueños*. Gedisa. Buenos Aires.
- Austin, J. L. 1982. *Como hacer cosas con palabras*. Paidós. Barcelona.
- Bednarik, R. 1998 Los primeros testimonios del espíritu creador. En *El Correo de la UNESCO. El Arte de los comienzos, pinturas y grabados rupestres*. Abril: 4 – 10.
- Berenguer, J. 1995 El arte rupestre de Taira dentro de los problemas de la arqueología atacameña. *Chúngara*, vol, 27, n, vol, 27, número 1, enero-junio: 7-48. Universidad de Tarapacá. Arica, Chile; 7- 48.

- Berger, P. L. y T. Luckman 2001 *La construcción social de la realidad*. Amorrortu. Buenos Aires.
- Boas, F. 1955 *Primitive art*. Dover Publications. New York.
- Clastrés, P. 1987 *Investigaciones en Antropología Política*. Gedisa. México.
- Cléro, J. P. 2004 Conceptos lacanianos. En I. Ch. Zarka (director) *Jacques Lacan. Psicoanálisis y política*. NuevaVisión. Buenos Aires.
- Clottes, J. 1993 Post – stylistic? En M. Lorblanchet y P. G. Bahn (editores) *Rock Art Studies: The Post-stylistic Era or where do we go from here?* Oxbow Monograph, The Short Run Press, Exeter: 19 – 26.
- Conkey, M. W. 1990 Experimenting with style in archaeology: some historical and theoretical issues. En Conkey, M. W. y C. Hastorf *The uses of style in Archaeology*. Cambridge University Press. Cambridge: 17-41.
- Conkey, W. W. y C. A. Hastorf (editoras) 1990 *The uses of style in Archaeology*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Consens, M. 1986 *San Luis. El arte rupestre de sus sierras*. Dirección Provincial de Cultura. San Luis.
- Criado Boado, F. 1993 Visibilidad e interpretación del registro arqueológico. *Trabajos de Prehistoria*, 50. Madrid.
- Deladalle, G. 1996 *Leer a Peirce hoy*. Gedisa. Barcelona.
- Eagleton, T. 2003 La ideología y sus vicisitudes en el marxismo occidental. En S. Zizek (compilador) *Ideología, un mapa de la cuestión*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.
- Fiore, D. y M. M. Podestá 2006 *Tramas en la Piedra*. Sociedad Argentina de Antropología, Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología. Buenos Aires.
- Freud, S. 2007 *El malestar en la cultura*. Folio. Buenos Aires.
- Gay, H. 1957 Pictografías del Cerro Intihuasi. *Notas del Museo de Ciencias Naturales, Bartolomé Mitre*. Córdoba.
- González García, R. 1993 The validity of generalizad comparissons in Palaeolithic parietal figures. En M. Lorblanchet y P. G. Bahn (editores) *Rock Art Studies: The Post-stylistic Era or where do w ego from herre?* Oxbow Monograph, The Short Run Press, Exeter: 37 – 50.
- González, A. R. 2007 *Arte, arqueología y estructura*. La Marca. Buenos Aires.
- Gradin, C. J. y J. Schobinger 1985 *Cazadores de la Patagonia y agricultores andinos*. Encuentro. Madrid.
- Groenen, M. 2000 *Luz y sombra en el arte paleolítico*. Ariel. Barcelona.
- Hodder, I. 1982 Theoretical Archaeology. A reactionary view. En I. Odré (editor) *Symbolic and structural archaeology*. Cambridge. University Press. Cambridge.
- Hodder, I. 1988 *Interpretación en arqueología. Corrientes actuales*. Crítica. Barcelona.
- Hodder, I. 1990 Style as historical quality. En M. Conkey, y C. Hastorf (editoras) *The uses of style in archaeology*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Lacan, J. 2005 *Los nombres del Padre*. Paidós. Buenos Aires.
- Laming Emperaire, A. 1962 *La signification de l'art rupestre paleolithique*. Picard. Paris.
- Lantaigne, M. 1990 The Precambrian Shield. Rock Paintings: general applications in cognitive perceptual modeling. *Survey. Bolletino del Centro Studi e Museo d'Arte Preistorica di Pinerolo*, año 4, nº 6: 46 – 63.
- Leroi-Gourhan, A. 1982 *Les racines du monde*. Pierre Belfond, Paris.
- Lévi-Strauss, C. 1986 *La alfarera celosa*. Paidós. Buenos Aires.
- Lévi-Strauss, C. 1988 *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Lévi-Strauss, C 2007 [1975] *La vía de las máscaras*. Siglo XXI. México.
- Lorblanchet, M. y P. G. Bahn (editores) *Rock Art Studies: The Post-stylistic Era or where do we go from here?* Oxbow Monograph, The Short Run Press, Exeter.
- Maffi, C. 2005 *Freud y lo simbólico*. Nueva Visión. Buenos Aires.
- Marshack, A. 1985. Theoretical concepts that lead to new analytic methods, modes of inquiry and classes of data. *Rock Art Research*, 2: 95-111.
- Mountford, Ch. P. 1964 *Pinturas australianas aborígenes*. UNESCO-Hermes. México.
- Otamendi, J. E., M. Fagiano, F. Nullo y P. A. Castellarini 2002 Geología, petrología y mineralogía del granito Inti Huasi, sur de la sierra de Comechingones, Córdoba. *Revista de la Asociación Geológica Argentina*, 57 (4): 389 – 403.
- Podestá, M.M., M. I. Hernández Llosas y S.F. Renard de Coquet (editoras) 1991 *El arte rupestre en la arqueología*

- contemporánea*. Salón Gráfico Integral. Buenos Aires.
- Podestá, M. M. y M. De Hoyos 2000 *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*. Sociedad Argentina de Antropología. Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología. Buenos Aires
- Reichel Dolmatoff, G. 1970 *Amazonian Cosmos: the sexual and Religious Symbolism of the Tukano Indians*. University of Chicago Press. Chicago.
- Reichel Dolmatoff, G. 1975 *The Shaman and the Jaguar: a Study of Narcotic Drugs among the Indias of Colombia*. Temple University Press. Filadelfia.
- Ricoeur, P. 1986 *Ideología y utopía*. Gedisa. Barcelona.
- Rocchietti, A. M 2000 Arte rupestre de Córdoba: síntesis regional. *Simposio Arte Rupestre de América del Sur. Congreso Internacional de Arte Rupestre*. Ripon, Winsconsin. EEUU.
- Rocchietti, A. M 1987 Análisis bajo protocolo de los diseños ideográficos del Cerro Intihuasi. Departamento de Río Cuarto. Córdoba. *Cuadernos de la Escuela de Antropología*. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario. 5/87.
- Rocchietti, A. M 1994 Archaeological art and visibility's construction: an approximation to prehistoric indigenous designs. South Córdoba (Argentine Republic). *Bolletino del centro e Museo d'arte preistorica*. Pinerolo. Italia.
- Rocchietti, A. M 2001 Arte de los Cuatro Vientos: humanidad y máscara. En Ana María Rocchietti y Antonio Austral (compiladores) *Segundo Encuentro de arqueología Histórica y Seminario de Etnohistoria y Terceras Jornadas de Investigadores en Arqueología y Etnohistoria del Centro-Oeste del País*. Universidad Nacional de Río Cuarto. Río Cuarto.
- Rocchietti, A. M y M. L Gili 1999 Arte rupestre del sitio campo Toledo. *Primeras Jornadas de Investigadores en arqueología y etnohistoria del centro-oeste argentino*. Universidad Nacional de Río Cuarto. Río Cuarto: 133 – 141.
- Rocchietti, A. M. 2002 Arte rupestre en ambiente granítico de la Sierra de Comechingones: formación arqueológica y marco teórico. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología*. Córdoba: 65 – 73.
- Rocchietti, A. M. 2004 Arte rupestre: su sintaxis. *Taller Internacional de Arte Rupestre*. La Habana. CD.
- Sackett, J. 1993 Style and ethnicity in archaeology: the case for isichrestism . En M. Conkey y Ch. Hastorf (editoras) *New Directions in Archaeology. The uses of style in archaeology*. Cambridge University Press. 32-43.
- Schobinger, J. 1969 *Prehistoria de Sur América*. Labor. Buenos Aires.
- Schobinger, J. 1997 *Arte prehistórico de América*. Jaca Books y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México.
- Therborn, G. 1995 *La ideología del poder y el poder de la ideología*. Siglo XXI. México.
- Tilley, C. 1984 *Places, paths and monumets. A phenomenology of Lanscape*. Berg. Oxford.
- Turner, V. 1974 *O processo ritual. Estrutura e Anti-Estrutura*. Vozes. Río Janeiro.
- Vitale, A. 2002 *El estudio de los signos: Peirce y Saussure*. Eudeba. Buenos Aires.
- Zecchetto, V. (coordinador) 2005 *Seis semiólogos en busca del lector*. La Crujía. Buenos Aires.
- Zizek, S. 2003 (compilador) *Ideología, un mapa de la cuestión*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires

Notas

¹ Este trabajo fue elaborado sobre la base de la experiencia de la autora en sitios rupestres de la Sierra de Comechingones, Provincia de Córdoba, para la Secretaria de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Río Cuarto.

² «conspirar» contra la sociedad -al amarse *demasiado*- sería, de acuerdo con Freud, arrojarse al incesto.

³ La naturaleza de lo inconciente separó a los freudianos puros de los lacanianos. Para los primeros ella consiste en libido, «deseo»; para los segundos, en lenguaje.

⁴ En América del Sur, la etnografía registra como fundamentales el culto al jaguar (o puma), el culto a los muertos, el valor efectivo de la sangre de los camélidos para evitar la desgracia, el señor de los animales y otros.

⁵ Gay, 1957; Rocchietti, 1987; 1994, 1999, 2000, 2001, 2002, 2004; Rocchietti et al, 1999.

⁶ Los monzogranitos son granitos en los que más del 35% de sus feldespatos son plagioclasa. En la sierra de Comechingones tienen cualidades de peraluminosos y de ser ricos en potasio. Están en contacto, hacia el oeste, con gneises del Complejo Monte Guazú y subyacen bajo la cubierta sedimentaria pampeana (Otamendi et al, 2002). Esta composición es fundamental para la dimensión de la textura del arte rupestre.

⁷ La observación etnográfica de la producción de arte rupestre por los aborígenes australianos revela que éste está sujeto a rígidas y antiguas prescripciones. Pero, asimismo, existe un arte profano en el que el artista tiene libertad para elegir entre los temas disponibles en la comunidad, ligados a los acontecimientos (Cf. Mountford, 1964: 7 – 8).

⁸ Este autor sostiene que, más bien, en aquellas cuevas lo que existe es un *programa decorativo* que pudo condicionar la ejecución de las pinturas (González García, 1993: 50).