



ARTE RUPESTRE: IMAGEN DE LO FANTÁSTICO

ROCK ART: IMAGE OF THE FANTASTIC

ANA MARÍA ROCCHIETTI*

*El conocimiento vale por su objetividad,
el arte por su humanidad*

Roger Garaudy

El arte rupestre ofrece una amalgama de documento, emoción y sensualidad, la que ilustra el impulso social no necesariamente consciente que desenvuelve lo simbólico y lo imaginario en el interior de las propiedades de la materia que transforma. Este trabajo es un ensayo que procura demostrar que ese juego impulsivo tiene lugar en la combinación de escena (dibujo), escenografía y textura que se verifica en cada obra tomando como objeto de análisis pinturas ubicadas en una comarca mediterránea de Argentina, en el cerro Intihuasi. La perspectiva estética requiere explorar la latencia de la fantasía transformacional del arte rupestre.

Palabras clave: cerro Intihuasi, perspectiva estética, fondo de imágenes originarias, fantasía transformacional

Rock art offers a mixture of documentation, emotion and sensuality, which illustrates the social impulse—not necessarily conscious—deployed by the symbolic and the imaginary inside the properties of the matter that such art transforms. This essay intends to demonstrate that this impulse takes place by the combination of scene (drawing), scenery and texture present in every work. Paintings analyzed here are located in cerro Intihuasi, in the center of Argentina. The aesthetic perspective needs to explore the latency of the transformational fantasy in rock art.

Key words: Intihuasi, aesthetic perspective, fund of indigenous imagery, transformational fantasy

INTRODUCCIÓN

Garaudy (1986) estimaba que el arte es la prolongación del trabajo, una de las formas de humanización de la naturaleza o la construcción de una *naturaleza específicamente humana*, puesto que él reconstruye el mundo según un plano humano. Esta argumentación es adecuada para juzgar el arte rupestre en el plano estético, si lo analizamos en términos de una imaginación cultural definida y de los procesos emocionales reflejados en él. Un magma sensorial –lúdico y mágico– se encuentra en su origen profundo, probablemente onírico y exaltado.

El arte rupestre, en todo el mundo, ofrece una amalgama de documento, emoción y sensualidad, posiblemente, efecto de un impulso tanto individual como social, no necesariamente consciente. Sus autores impusieron lo simbólico y lo imaginario en el interior de las propiedades de la materia que transformaron. En este ensayo procuramos encontrar ese juego sensorial en la combinación de escena (dibujo), escenografía y textura, dimensiones que se descubren en cada sitio en que el arte arqueológico manifiesta la singularidad y la subjetividad de la creencia así como la participación –quizá

* Ana María Rocchetti, Laboratorio de Arqueología y Etnohistoria, Cátedra Prehistoria y Arqueología, Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Río Cuarto, Salta 1363, 8° C, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, CP 1137, email: anaau2002@yahoo.com.ar

colectiva— en una formación ideológica de contornos imprecisos para nosotros, observadores lejanos de ese mundo de vida y de cultura.

La dimensión estética de las pinturas permite reconocer la cosmogonía fundadora en su campo práctico, es decir, en su juego de *contorno-superficie* que revela cómo la intención figurativa puede esconder la trama más profunda de la ideología. En este sentido, el antiguo arte indígena americano podría asimilarse al arte moderno en su dimensión de estética surrealista (la desaparición de la realidad en el seno del sueño y de la fantasía, su constelación de imágenes equívocas y desconcertantes) y, asimismo, hiperrealista (haciendo, si es posible, a la realidad *más real*, contorneada, detallada y pormenorizada).

La arqueología del arte rupestre no suele detenerse en la perspectiva estética porque generalmente la estima como un efecto no querido por los autores de las obras y porque ellas estarían destinadas a otro tipo de actuación o resultado (por ejemplo, terapéuticos, mágicos positivos o negativos, marcadores de territorio, elementos de comunicación, etc.). Sin embargo, la mirada estética puede descubrir significados latentes que no residen tanto en la forma o en la función sino en el “tema” que comparte un conjunto de pictografías afines en distintos sitios rupestres, en los “indicios” que subvierten la intención explícita de los autores deslizando contenidos implícitos o inconscientes (Guinzburg 2013: 176).

La perspectiva estética requiere, no obstante, desenvolverse metódicamente, explorando la latencia por comparación de los signos comunes en las escenas y por la composición de los paneles. Desde nuestro punto de vista, tal desarrollo metodológico requiere de varios supuestos explícitos y una secuencia de acciones de registro, análisis e interpretación. Los supuestos que proponemos son los siguientes:

1. El arte rupestre contiene una fantasía transformacional.
2. Las obras pertenecen a una totalidad de discurso y, por consiguiente, si existe afinidad temporal y geográfica, son intertextuales.
3. El centro de la intertextualidad es el *tema*.
4. El tema es fundador de un sistema social de pensamiento y afectividad.
5. La estética es un efecto: impensado, involuntario o buscado en su dimensión performativa, esto es, el nivel en el que el lenguaje pictórico opera sobre la realidad, aquel en que él mismo se vuelve “realizante” (cf. Austin 1982 [1955]).
6. La estética puede desentenderse del problema *significado/significante* porque se trata de una situación pretérita en la que el significado *se prolonga* en el significante tal que si no se evoca o se realiza

adecuadamente el significante nunca se presentaría —ante el oficiante— el significado mismo de sus acciones rituales o lo que ellas quieren producir. A diferencia de nuestro propio sistema de arte, el rupestre no sería polisémico en la ceremonia.

7. Hubo, indudablemente, una dimensión de lo que llamamos *realidad*, pero, asimismo, pudo existir un “exceso de realidad” de manera tal que el arte se tornó irreal, surreal e hiperreal. Estos términos demarcan la estética del arte rupestre.

En ese marco, proponemos un esquema de percepción que atrape la estética del arte rupestre en tanto efecto —voluntario o no— de su despliegue fantástico. Nos parece que su secuencia propedéutica debiera atender a estos pasos:

1. Registrar tres “dispositivos”, los cuales —provisoriamente— son “estéticos”: la pared, la luz, el agua.
2. Describir el tema detectando su contenido fantástico, libre, invisible, sugerido (real, surreal, hiperreal).
3. Describir la conjugación sintáctico-sintomática entre todas las obras seleccionadas (intertextualidad). En este sentido, se puede omitir la distancia cronológica entre las obras en la medida que asegura la continuidad ideológica del tema y de la estética que fuera realizada.

Sintéticamente, trataríamos de captar la situación estética proponiendo un *primer sentido* (el que aporta la mirada del primer relevamiento) y un *posterior sentido* (la mirada interpretante) adoptando como punto de partida la afirmación de que hay una relación profunda entre estética rupestre y erotismo, siendo ese vínculo el que guía tal tipo de aproximación.

Los documentos rupestres sobre los que desenvolvemos este marco teórico corresponden a una región que integra las sierras pampeanas orientales, en la provincia de Córdoba (fig. 1). Es necesario advertir que la problemática estética desliza el análisis en un dominio de conceptos en el que el arte rupestre ya no es solamente un arte arqueológico y un objeto de investigación constituido en esa disciplina, sino una producción inserta en la historia de la cultura y del inconsciente humano. La originalidad de su construcción la ofrece la radicalidad del trabajo de campo: su búsqueda, su registro, la percepción del sitio que lo contiene, de los sonidos, de los aromas, del brillo y de los contrastes de luz y sombra. Este tipo de *mirada interpretante* privilegia otras características o propiedades de las imágenes, infrecuentes en el estudio de otras artes con excepción de las que estudia la etnografía.

Los sitios están localizados en las laderas norte, sur, sudoeste y sudeste de un cerro de 800 msnm, en el piedemonte de la sierra de Comechingones. Podemos



Figura 1. Región de donde proceden los documentos rupestres.
 Figure 1. Area from which these documents originated.

considerarlo un verdadero centro ritual –por la concentración de sitios con arte, su número y el carácter sobresaliente de esta montaña en el paisaje– no común en esta latitud. Las identificamos con nombres analógicos; tienen sedimentos arqueológicos asociados en casi todos los casos y para esta localidad se obtuvieron dos fechados radiocarbónicos sobre ellos,¹ los cuales –en principio– podrían pertenecer a ceremonias realizadas en un tiempo muy amplio.

Las manifestaciones rupestres del cerro Intihuasi –tal es su nombre– pueden estimarse como pertenecientes a ocupaciones humanas que se desarrollaron desde 2800 AP hasta la conquista española de la región. Los sitios que presentamos son todos prehispánicos, tanto por temática como por depósitos arqueológicos. La ideología principal de este arte es la caza, pero suponemos para ellos una economía complementaria de explotación del bosque del Espinal mediterráneo con sus especies farináceas y agricultura de baja intensidad. Las pinturas rupestres poseen alta homogeneidad de estilo y casi no

verificamos superposiciones de signos. Seguramente las pictografías no fueron todas contemporáneas, pero ofrecen la posibilidad de analizarlas como si lo fueran merced a su homogeneidad de estilo.

No las describimos en su detalle, sino que las ofrecemos como conjunto *estético* que comparte tema y forma de ejecución. Pueden, asimismo, estimarse como un caso compacto en diseño y en temática, en el que las pinturas despliegan una argumentación que se verifica de documento en documento rupestre.

Sus características en común indican compacidad de la ideología a lo largo del tiempo. Posiblemente las pinturas fueron producidas por gentes dedicadas a la actividad agraria, en el marco de un denso bosque espinoso, en una región de montañas bajas con numerosos arroyos colectados por ríos de curso latitudinal, los que desembocan en la cuenca del Plata. Sin embargo, se trata de una comarca semiárida sostenida sobre un gran batolito que delinea un paisaje granítico como los que existen en diversas partes del mundo. La escenografía de los sitios arqueológicos comprende las geoformas de grandes rocas redondeadas intersectadas con esquistos. El tema compartido central es la caza, los animales, los humanos en medio de un mundo prolífico en animales pero reducido en especies (camélidos, ñandúes, víboras, felinos) y numerosas líneas –poligonales– de formas arbitrarias. Los *vivientes* fueron representados de una manera que puede calificarse como *real* ante la mirada del *primer sentido* al que aludíamos antes: los vemos en acciones dinámicas y con cuerpos como los que efectivamente tienen en la naturaleza real. Los animales se ven en dos casos –cuando se concentra la mirada– agrupados por especies, en una suerte de taxonomía gráfica. Los dibujos de los humanos son todos diferentes y versátiles. Los signos geométricos –poligonales– son todos diferentes entre sí y alguno puede, en rigor, referirse a las víboras que son abundantes en este país.

ESTÉTICA

En principio debemos admitir la entidad de cada sitio rupestre –en todo el mundo– como objetos únicos que *singularizan* el espacio en que se encuentran. Las creencias mitológicas desenvuelven un mundo fantasmático que debe haber aportado solemnidad a la sinergia de la liturgia rupestre y a su probable misterio devenido de la comunicación con él y seguramente de las cuatro dimensiones de cualquier sociedad: trabajo, sexo, consanguinidad e interacción. Es por esa razón que la síntesis roca-signos-escenografía rupestre (Rocchietti 2008, 2009, 2010, 2012) es, a la vez, una síntesis “ficticia”, immanente

al sitio como arte. Los actos que debemos suponer en el arte rupestre ofrecen al espectador actual las *posibilidades* –radicales, autónomas– seleccionadas por el oficiante, expresivas tanto de la manifestación religiosa como de una elección estética, en la que cuentan tanto el acto –*acting, performance*– efectivo como los *efectos* del acto. Podríamos llamar a estas posibilidades “opción por el significante”, consistente en *hacer cosas con signos*.²

En ese sentido, cada sitio rupestre implica un modo histórico de arte: es decir, la relación entre las obras y el pensamiento que sobre ellas existió al ejecutarlo (Badiou 2009), un régimen estético aun cuando no existiera intención estética, como una forma de huella o marca de una forma de constituirse como humano.

Menke (2011: 77) afirma que “[...] lo estético es un modo de regresar a un fondo de imágenes originario y oscuro [...] el arte entendido de manera estética no es la imitación de lo probable en el mundo de la vida sino la exploración de formas de perceptibilidad y representatividad de la plenitud de posibilidades pero no de las posibilidades de la vida imitadas por el arte sino del presentar mismo. El arte entendido de manera estética desarrolla el juego de la facultad de imaginación”.

De esta perspectiva surge la interesante fuente posible del arte rupestre: el *fondo* genealógico y fantasmático de ese modo histórico de expresión. La singularidad de los sitios rupestres tiene lugar en su intensidad real, surreal o hiperreal. Llamazares y Martínez Sarasola (2004: 14) –en el marco de la comunicación entre lo divino y lo humano– aluden a esta cuestión de la siguiente manera: “[...] el arte puede verse como la bitácora de ese viaje de la humanidad en busca de su más profunda naturaleza”.

Arte del centro de la Argentina

Las tierras altas argentinas, de influencia andino-altiplánica, están comprendidas entre los Andes y una diagonal árida que comprende varias provincias de este país sudamericano. Allí las culturas andinas tuvieron menor esplendor arquitectónico y menos ejemplos de cultos colectivos y públicos si se las compara con las peruanas y bolivianas. Pudo ser un universo agrícola generalizado en sus últimas etapas históricas antes de la invasión castellana. No cabe duda de que interactuaron con las sociedades del trópico húmedo y con las vastas pampas argentinas.

Su chamanismo –que estuvo generalizado si usamos la definición más amplia de esta institución indígena– estuvo sostenido en el cebil (*Anadenanthera colubrina*) o vilca, unas semillas negras que –tostadas, molidas y aspiradas– provocaban un estado de alucinación. Debieron existir otras similares en las comarcas que carecían de ella aunque

su valor religioso debió ocasionar comercio a distancia para obtenerlas. Con la excepción de las religiones de gran espectacularidad pública, como las andinas, en Sudamérica hubo un ocultismo generalizado todavía hoy dotado de vitalidad y significación en la cultura popular.

El arte rupestre acerca de cuyo régimen estético intentamos explicar procede de una localidad con concentración de sitios, cerro Intihuasi. Se trató evidentemente de un centro ritual de larga duración y, por tal razón, extraordinario, aun cuando –en definitiva– no se puede afirmar que hubo allí una actividad ceremonial numerosa, ya que el total de sitios alcanza el número de 11, lo que no es mucho en realidad.

En relación con estos enigmas religiosos intentamos un esbozo de aproximación al que llamamos *intertextualidad*.

Este punto de partida podría ser cuestionado porque las pinturas y grabados rupestres no son textos ni debieran ser considerados como tales. Intertextualidad significa, en este problema, argumentación convergente, tema reiterado y, asimismo, su forma de realización.

Presentamos paneles que tienen en común figuras humanas y bestias ejecutadas con unidad de estilo; nuestra tesis es que se vinculan de una manera singular en el seno de una ideología milenaria, destacando que bajo su aparente literalidad figurativa pueden expresar una sexualidad difusa fundada en tres principios estético-religiosos: devorar, devenir y delirar.

Estos tres ejes semióticos fueron realizados de manera aparentemente *real*, bastante fieles a los cuerpos, movimientos y las conductas tanto de humanos como de animales. Pero podemos suponer una expresión *surreal* con el carácter de fondo psíquico o subjetivo estético formado por una imaginación de lo fantástico, no importa si fuera bello u horroroso, en vigilia o en éxtasis.

Las figuras 2 a 12 presentan las pinturas del cerro Intihuasi, a las que consideramos intertextuales en el sentido que definimos más arriba, es decir, en la dimensión sintáctico-sintomática del tema y sus nociones asociadas.

Los paneles pintados fueron realizados sobre roca de granito. En la ladera sudoeste junto a una explanada desnuda y en el comienzo de un abra abierta por un surgente que se extiende hasta la base del cerro, se encuentran cinco sitios entre los cuales la Casa Pintada despliega una escena muy parecida a la de El Zaino 1. En los otros casos el diseño desenvuelve animales, humanos y poligonales cuyas versiones son únicas. Todas las manifestaciones rupestres del Intihuasi, por lo tanto, son irreductibles en cuanto escena pero no en tema y técnica: felinos que atacan una tropa de camélidos (Casa Pintada y El Zaino), camélidos y ñandúes

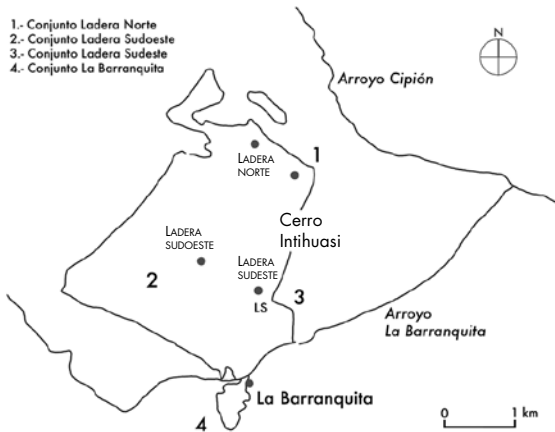


Figura 2. Cerro Intihuasi, Casa Pintada.
Figure 2. Cerro Intihuasi, Casa Pintada.

alineados, los primeros frente al cazador (Casa Pintada y El Zaino), animal tirado del cuello por un hombre (El Cáliz), camélido y “soles” y camélido solitario en un hueco (Alero 2 de la ladera sudoeste), poligonales de distinto tipo, laberínticas o simples (Aleros 3 y 4 de la misma ladera, Alero del Norte, Alero Mayor, Alero de la Máscara), distintas versiones de humanos vestidos (Aleros del Abra Chica), dos de ellos con cabeza de felino (Alero 2). El tema general –independientemente de la singularidad con que fue tratado en cada sitio– denota una sintaxis común: animales y humanos en la caza, animales clasificados gráficamente de acuerdo con su “género”, animales o sus huellas y, por fin, poligonales todas ellas muy diferentes entre sí.

El tema de las escenas se completa con la sensación radiante que ofrece el granito feldespático: brilla su muscovita sobre un fondo gris (por los cristales de cuarzo) y rosado (por el feldespato) bajo el sol pleno o en suave penumbra en la mayoría de los casos.

La representación de los animales adquiere valor simbólico por razones contingentes a su animalidad. Puede vincularse a lo culinario, a las etimologías o a las relaciones con los ancestros; los animales fantásticos se ubican por fuera de las taxonomías existentes y evidentes (Sperber 1996).

Los animales del Intihuasi no son monstruosos; se trata de un bestiario “real”; no son anómalos, sino muy fieles a los verdaderos tanto en la forma como en el movimiento y en la conducta, siendo, en ese sentido, hiperreales. Son *fantásticos* (igual que los humanos y las poligonales) solamente y a partir del hecho de que están dibujados. Son estéticos por estéticos, quizá, en la dirección de una regresión al fondo psíquico del que habla Menke (2011).

El papel importante del felino (jaguar o puma sagrado) en dos de los sitios (Casa Pintada y El Zaino) en su papel de desorganizador y muerte de los demás animales lo hace análogo en los hombres con arcos: los felinos y los humanos pertenecen a la categoría de los *devoradores*. En el Cáliz, la pintura roja que se pierde en la entraña de la piedra, y en el Alero de la Máscara, en la que todo el techo está cruzado por poligonales de línea gruesa, rojas, blancas y amarillas se manifiesta el *delirio*, el descenso o el ascenso a mundos exaltados. En ellas, la regresión es todavía más profunda. Finalmente, todo el conjunto sugiere lo genitivo en el ser de los vivientes: nacen y mueren devorados, proliferan delirados y se pierden en la trama de la roca con gracia dramática.

Efectos estéticos

¿Cómo aprehender, en este arte, el “fondo” de una estética fantástica?

Si los dibujos manifiestan una conciencia intencionada o un síntoma (realidad reveladora de impulsos profundos) entonces deberíamos admitir, con Melman (2011), que la cultura es un síntoma colectivo y que el tipo de cultura, su régimen, establece el tipo de inconsciente que nos posee. Vale esto para cualquier sociedad y para cualquier tiempo. La expresión lacaniana “señal es lo que significa algo para alguien” también vale aquí: el arte rupestre no existiría –en tanto documento rupestre– *si no hubiera significado algo para alguien*. A lo que debiéramos, quizá, renunciar es a conocer ese significado –de nivel seguramente consciente– para buscar implicaciones “profundas”, inconscientes. Esto habría de requerir un método en la percepción: un acceso a la singularidad del objeto-arte rupestre.

Para los fenomenólogos este se formula como una intuición acerca de la estructura del objeto a partir de su *presentismo* [sic] radical y la “mirada” de quienes lo realizaron (Groenen 2000); para los estructuralistas la iconografía rupestre es un complejo en el que hay que descubrir opuestos sexuales o sexualizados (Leroi-Gourhan 1971, 1981) o de una metafísica sexual difusa (Laming 1962); para los historicistas, se trata de magia chamánica (Clottes & Lewis-Williams 1996; Layton 2000) que es necesario aprehender por medio de los contextos arqueológicos y del estilo. Finalmente, la convicción de que la mente cultural de los homínidos produce el arte, la religión y la ciencia (Mithen 1998) implica una búsqueda tan ímproba, como el de las significaciones historicistas, cual es la de los conceptos y cogniciones fundados en una estructura cerebral determinista. En todas estas teorías la estética apenas está rozada salvo



Figura 3. Cerro Intihuasi, ladera sudoeste, Casa Pintada. Detalle (fotografía: Ana María Rocchietti).
 Figure 3. Cerro Intihuasi, southwest slope, Casa Pintada. Detail (photo: Ana María Rocchietti).

por la presunción de lo genitivo de la dimensión sexual en el arte (Laming 1962; Leroi-Gourhan 1971).

Es necesario recordar que en la teoría del arte –universal– desarrollada en el siglo xx, dos obras han sido fundamentales para despegar la estética de lo bello (con su teoría del valor) y adherirla a la sensibilidad de la percepción, al momento de la intuición (Croce 1985)



Figura 4. Cerro Intihuasi, ladera sudoeste, alero 1 (fotografía: Ana María Rocchietti).
 Figure 4. Cerro Intihuasi, southwest slope, rock shelter 1 (photo: Ana María Rocchietti).



Figura 5. Cerro Intihuasi, ladera sudoeste, alero 2 (fotografía: Ana María Rocchietti).
 Figure 5. Cerro Intihuasi, southwest slope, rock shelter 2 (photo: Ana María Rocchietti).

y a la simbología como desprendimiento de la teoría lingüística general. Al respecto fue Cassirer (1968) quien dio un vuelco en la investigación cultural porque afirmó que todos los productos humanos son susceptibles de una consideración lingüística debido a los procesos simbólicos que los constituyen.

Este conjunto de ideas autoriza a enfocar el arte rupestre con algunos –por lo menos– criterios estéticos: 1) la representación no es la de la realidad sino la de la realidad por el autor; 2) el efecto estético está ligado a una seducción sensorial no sujeta a juicio (y en el caso del arte rupestre no podría estarlo de ninguna manera por cuanto debe respetarse el relativismo epistemológico y antropológico en relación con él); 3) las relaciones (sensoriales) que puedan identificarse tendrán carácter subjetivo y solo subjetivo y, 4) el estudio estético del arte rupestre debiera basarse en los



Figura 6. Cerro Intihuasi, ladera sudoeste, alero 3 (fotografía: Ana María Rocchietti).
 Figure 6. Cerro Intihuasi, southwest slope, rock shelter 3 (photo: Ana María Rocchietti).

signos y la síntesis escena-escenografía y textura y en ninguna otra cosa. El riesgo de la aplicación de estas reglas es la inconmensurabilidad de los sitios rupestres o la incontrastabilidad arqueológica de toda hipótesis simbolista sobre ellos.

Deducir de la intertextualidad y de la sugestión interpretante de los sitios que estudiamos como constituida en torno a los sentidos de las acciones y estados que llamamos *devorar*, *devenir genitivo* y *delirar* es arbitraria pero heurística: en esa gráfica hay animales devoradores y animales que no lo son, hay un fluir de seres que pueden transformarse en unos y otros deviniendo un real cualquiera, hay un delirio fantástico que no se infiere directamente de la literalidad de lo que se ve sino de la potencialidad de expresar muchos seres a la vez. La hegemonía de los humanos en los paneles de estos sitios arqueológicos es innegable pero esta figuración se encuentra, en definitiva, en un número reducido (siete u ocho sobre treinta y cinco), salvo uno, todos en una sola localidad. Esa presunta hegemonía se asemeja a la visión occidental de que el hombre preside la naturaleza. ¿Por qué en el resto del

inventario de sitios rupestres los humanos se encuentran desaparecidos?, ¿lo están ciertamente?, ¿son sitios dedicados al culto de los animales exclusivamente?, ¿o lo que sucede es que al pertenecer los humanos al conjunto de lo viviente no fue necesaria la demarcación humano-animal? Si el cimiento y cemento de este arte respondiera a una lógica transformacional fantástica, esto sería admisible.

Volvamos a considerar la noción de *regresión* proporcionada por Menke (2011). Al respecto, y en primer término, está la cuestión de la *verdad* de la hipótesis estética. Ella es casi paralela a la cuestión de *la verdad de lo que imagina el arte rupestre* (es decir, como ilustración de las necesidades productivas o prácticas como sostienen las tesis pragmáticas y funcionalistas acerca de lo que comunica o señala). El arte rupestre podría expresar el fundamento de una *ficción absoluta*, ya que hacer cosas con signos es una forma de presentar la verdad mítica, la verdad del sueño o la verdad del delirio y no requiere el correlato empírico como verdad, como árbitro de su enunciación. Puede mentir concerniente a la realidad pero no acerca de la



Figura 7. Cerro Intihuasi, ladera sudoeste, alero 4 (fotografía: Ana María Rocchietti).

Figure 7. Cerro Intihuasi, southwest slope, rock shelter 4 (photo: Ana María Rocchietti).

irrealidad. Esa sería su primera regresión. La segunda abre curso, destapa los contenidos surreales (por no sensibles) e hiperreales (por exceso de detalle en la forma que los vuelve más reales que los que lo son).³ La tercera –imbricada en la sexualidad difusa de los rituales rupestres– es la del deseo.

Dice Bersani (2011: 15) que el arte es más bien metáfora material de los movimientos de conciencia en los que ellos no pertenecen a ningún dominio cultural en particular, sino que cruzan transversalmente la extensión completa de la expresión cultural, volviéndose una conciencia erotizada. Esas tres regresiones se verifican en los documentos rupestres como un despliegue que da identidad o singularidad a un *modo histórico de imaginación*.

La imaginación no es solamente gráfica. Se encuentra en los ecos que despertó el tipo de roca, el rincón en el paisaje, las luces, las sombras y los ruidos que evocan una escenografía alguna vez abandonada. Lo estético no se compromete con la verdad, es cierto, sino con la sensualidad de la liturgia.

Menke (2011: 314) establece dos situaciones en el análisis estético: la representación del mundo y la pérdida de la representación del mundo. La primera significa el “presentismo” de la realidad en el dibujo como *principio determinante de la forma* y, la segunda, la ausencia de realidad, la *desfiguración*. Es posible que ambas tengan vigor en el cerro Intihuasi. Los sitios con escenas en las que los animales y humanos tienen predominio gráfico están regidos por la determinación de la forma, aun cuando ellos no fueran reales en sentido estricto (hombres como animales, personificación animal de hombres, antepasados, etc.); los sitios con poligonales predominantes o los sitios con poligonales acompañando la combinación de signos lo estarían por el de desfiguración.⁴

Si el lenguaje –cualquier lenguaje– no fuera un reflejo de la sociedad sino de quien organiza y propone el mundo que circunda a los humanos (Ducrot & Todorov 2011: 80) esta virtud debiera ser reconocida en la actuación del oficiante como fuente práctica y estética de sociedad.

Por otra parte queda abierta la indagación relativa a las posibles inversiones y deslizamientos de la ideología, cuestión que parece poder descartarse para el cerro Intihuasi debido a su homogeneidad intertextual. Este problema recuerda a la aserción de Claude Lévi-Strauss según la cual hay pensamiento porque la mente humana está separada radicalmente de la naturaleza. En esa relación contrariada, la mente humana es al mismo tiempo naturaleza y su inversión (cf. Keck 2005).

CONCLUSIONES

La intertextualidad interpretativa puede constituir un espacio virtual, intangible, donde los sitios se referencian mutuamente. Es el lugar del “estilo” como tema y como forma de ejecución pero, específicamente, en este ensayo es el de la búsqueda del “fondo” de genitividad y estética en el que la ideología toma sus efectos y adquiere presencia social. En ese plano adquiere consistencia el carácter *regresivo* que Menke (2011) le adjudica a la estética porque esta sería el magma histórico y primordial de un modo de imaginación.

Las ideologías (las culturas) enmascaran: no todo lo que se ve es lo que es y lo que es puede manifestarse de múltiples maneras. La versión durkheimiana de que, en la religión, la sociedad se adora a sí misma es pertinente para alentar la investigación rupestre. Los animales representados agrupados por especie taxonómica pueden hipotetizarse como clanes o agrupaciones sociales genitivas en lugar de vivientes capturados por la observación en versión etológica; animales voladores que vuelan bajo, animales terrestres que caminan o corren, animales que se arrastran pueden considerarse como síntoma de una organización del cosmos análoga a la estructura social, las poligonales con puntos en su centro pueden expresar el pasaje del oficiante desde este mundo al de arriba y al de abajo, los humanos vestidos contemplando animales que se cazan entre ellos pueden ser fantasmas, antepasados u otro tipo de fuerza o divinidad, etc. Indudablemente la sintaxis rupestre configura un síntoma proteico cuyo análisis podría dotar de progreso teórico a este tipo de arqueología.

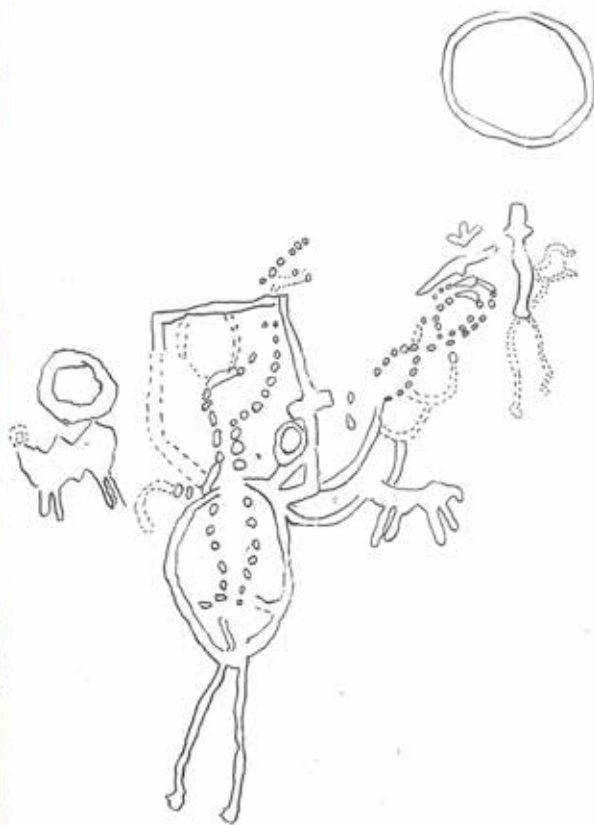


Figura 8. Cerro Intihuasi, ladera norte, alero de la Coral (fotografía: Ana María Rocchietti).
Figure 8. Cerro Intihuasi, north slope. De la Coral rock shelter (photo: Ana María Rocchietti).

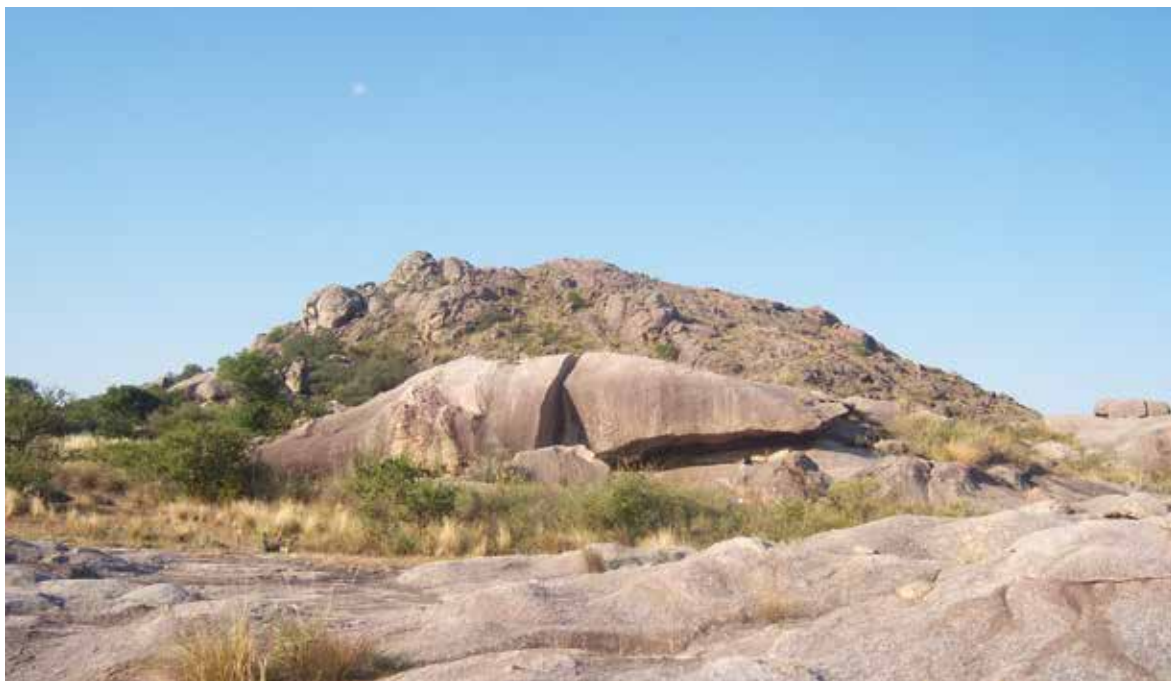


Figura 9. Cerro Intihuasi, ladera norte, alero del norte (fotografía: Ana María Rocchietti).
Figure 9. Cerro Intihuasi, north slope, northern rock shelter (photo: Ana María Rocchietti).

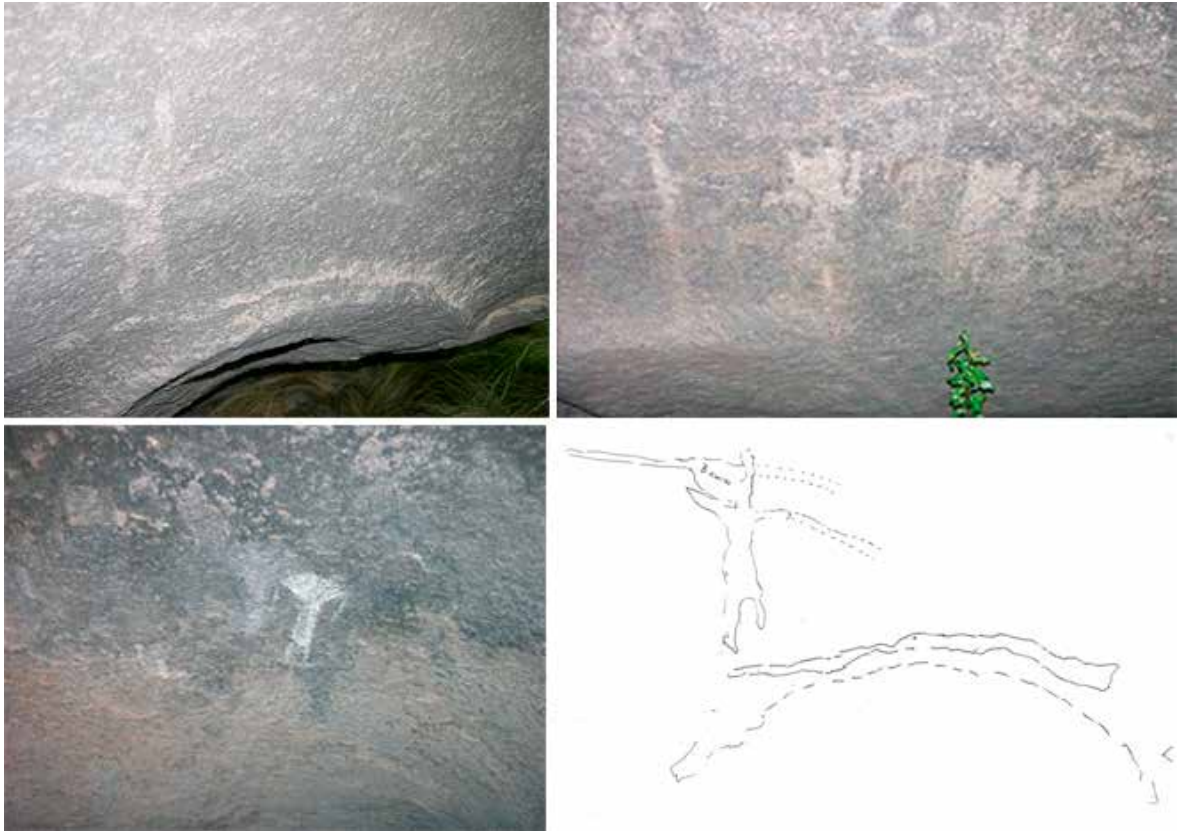


Figura 10. Cerro Intihuasi Abra Chica Alero 1 (Fotografía: Ana María Rocchietti).

Figure 10. Cerro Intihuasi, Abra Chica, rock shelter 1 (Photo: Ana María Rocchietti).

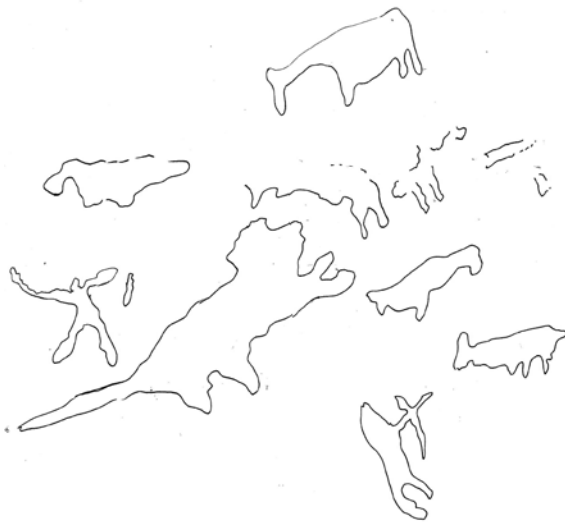


Figura 11. Cerro Intihuasi, ladera sudeste, alero de la Máscara (dibujo: Ana María Rocchietti).

Figure 11. Cerro Intihuasi, southeast slope, Máscara rock shelter (drawing: Ana María Rocchietti).

RECONOCIMIENTOS A Thomas Heyd, John Clegg y Cris Chippindale por proponer el simposio “Estética y Arte Rupestre”, en el marco del Congreso Internacional de Arqueología y Arte Rupestre (SIARB, IFRAO – La Paz, Bolivia, junio 25-29, 2012), abriendo una discusión ardua y necesariamente interdisciplinar.

NOTAS

¹ LP 366 Intihuasi, Casa Pintada, sondeo 2 (carbón vegetal a 0,40-0,50 m de profundidad, desde superficie). Edad radiocarbónica convencional: 780 ± 100 años AP, Edad calibrada 1 sigma 563-602 cal AP, 628-745 cal AP. LP 426 Alero 1 del Abra Chica, cerro Intihuasi (carbón vegetal 0,25 a 0,30 m profundidad 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, 1840-1865 cal AP.

² Una figuración sugerida por el “hacer cosas con palabras” de Austin (1982 [1955]).

³ Es el caso paradigmático en la Cultura de La Aguada (Noroeste Argentino), en la que el jaguar tiene dibujadas las manchas en todo el cuerpo con excesivo detalle). Uno de los felinos de la Casa Pintada del cerro Intihuasi tiene también manchas rojas sobre el cuerpo.

⁴ La desfiguración rige al arte de las vanguardias del siglo xx, pero no habría que descartarla como intención en el imaginario rupestre.



Figura 12. Cerro Intihuasi, ladera sudeste, Alero Mayor (fotografía: Ana María Rocchietti).
 Figure 12. Cerro Intihuasi, southeast slope, main rock shelter (photo: Ana María Rocchietti).

REFERENCIAS

- AUSTIN, J., 1982 [1955]. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- BADIOU, A., 2009. *Compendio de metapolítica*. Buenos Aires: Prometeo.
- BERSANI, L., 2011. *El cuerpo freudiano. Psicoanálisis y arte*. Buenos Aires: Ediciones Literales y El Cuenco de Plata.
- CASSIRER, E., 1968. *Antropología filosófica. Introducción a la filosofía de la Cultura*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- CLOTTES, J. & D. LEWIS-WILLIAMS, 1996. *Los chamanes de la prehistoria, tránsito y magia en las cuevas decoradas*. Barcelona: Ariel.
- CROCE, B., 1985. *Breviarios de Estética*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- DUCROT, O. & T. TODOROV, 2011. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México D. F.: Siglo XXI.
- GARAUDY, R., 1986. Materialismo filosófico y realismo artístico. En *Estética y marxismo*, R. Garaudy, J. P. Sartre & E. Fischer, Eds., pp. 9-42. Barcelona: Planeta.
- GUINZBURG, C., 2013. *Mitos, emblemas e indicios*. Buenos Aires: Prometeo.
- GROENEN, M., 2000. *Sombra y luz en el arte paleolítico*. Barcelona: Ariel.
- KECK, F., 2005. *Lévi-Strauss y el pensamiento salvaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LAMING, A., 1962. *La signification de l'art rupestre paléolithique*. París: Editorial Picard.
- LEROU-GOURHAN, A., 1971. *Préhistoire de l'art occidental*. Paris: Mazenod.
- LEROU-GOURHAN, A., 1981. *Les signes parietaux comme marqueurs ethniques*. Santander: Altamira Symposium.
- LAYTON, R., 2000. Shamanism, Totemism and Rock Art. Les Chamanes de la Préhistoire. *The Context of Rock Art Research. Cambridge Archaeological Journal* 10: 169-186.
- LLAMAZARES, A. M. & C. MARTÍNEZ SARASOLA, 2004. *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica*. Buenos Aires: Biblos.
- MELMAN, CH., 2011. *Problemas planteados al psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- MENKE, C., 2011. *Estética y negatividad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MITHEN, S., 1998. *Arqueología de la mente. Orígenes del arte, de la religión y de la ciencia*. Barcelona: Crítica.
- ROCCHIETTI, A. M., 2008. El Ojito: desafíos conceptuales del arte rupestre. <http://www.rupestreweb.info/ojito.html> [Citado 24-03-2014].
- ROCCHIETTI, A. M., 2009. Arqueología del arte. Lo imaginario y lo real en el arte rupestre. *Revista del Museo de Antropología* 2: 23-38.
- ROCCHIETTI, A. M., 2010. Los signos de los Cuatro Vientos: Arte rupestre de la provincia de Córdoba, Argentina. *Anti* 9: 3-15.
- ROCCHIETTI, A. M., 2012. *Arte rupestre: Imagen de lo fantástico*. Madrid: Editorial Académica Española.
- SPERBER, D. 1996. Why are perfect animals, hybrids and monsters food for symbolic thought. *Method and Theory in the study of religion* 8 (2): 143-169.

