

ISSN 1852 - 4915

ANTI: Revista del Centro de Investigaciones Precolombinas



Número 13 – Nueva Era – Diciembre 2017.



ANTI: Revista del Centro de Investigaciones Precolombinas

Número 13 – Nueva Era – Diciembre 2017

ANTI ofrece acceso digital abierto a la información científica. Su contenido es evaluado por expertos temáticos de reconocida trayectoria.

ANTI es posible por la educación pública argentina

Dirección: Ana Rocchetti
Co – Dirección: Andrea Runcio
Jefe de Redacción: Giordina Fabron
Secretario de Redacción: Ariel Ponce
Curador bibliográfico: Fabián Di Stefano
Publicaciones digitales: Claudia Cóceres

Consejo Editorial
Marité de Haro – CIP
Yanina Aguilar - Universidad Nacional de Río Cuarto - Argentina
César Borzone – Instituto Superior del Profesorado Dr. Joaquín V. González
Verónica Evans - CIP

Colaboradores
Luis Alaniz – CIP
Julieta Penesis - CIP
Denis Reinoso - CONICET
Micaela Dell' Oca - CIP

Tapa: *Bailarina* de Tastil

Asistente de edición: Ezequiel Galichini

Los artículos reflejan exclusivamente la opinión de los autores

ANTI



Comité Científico

Silvia Cornero – Universidad Nacional de Rosario – Argentina
Eduardo Crivelli - CONICET – Argentina
Eduardo Escudero - Universidad Nacional de Río Cuarto – Argentina
María Virginia Ferro – Universidad Nacional de Río Cuarto - Argentina
Alejandro García – Universidad Nacional de San Juan- Argentina
María Laura Gili – Universidad Nacional de Villa María – Argentina
Ana Igareta – Universidad Nacional de La Plata – Argentina
Alicia Lodeserto – Universidad Nacional de Río Cuarto – Argentina
Catalina Teresa Michieli – Centro de Investigaciones Precolombinas – Argentina
Fernando Oliva - Universidad Nacional de Rosario – Argentina
Ernesto Olmedo – Universidad Nacional de Río Cuarto – Argentina
Graciana Pérez Zavala – Universidad Nacional de Río Cuarto – Argentina
Verónica Pernicone – Universidad Nacional de Luján – Argentina
Mariano Ramos – Universidad Nacional de Luján – Argentina
Flavio Ribero – Universidad Nacional de Río Cuarto – Argentina
Marcela Tamagnini – Universidad Nacional de Río Cuarto – Argentina
Mónica Valentini - Universidad Nacional de Rosario – Argentina

María Elena Córdova - Dirección Desconcentrada de Cultura del Departamento de La Libertad-
Ministerio de Cultura – Trujillo - Perú
César Gálvez Mora—Dirección Desconcentrada de Cultura del Departamento de La Libertad-
Ministerio de Cultura – Trujillo - Perú.
Juan Castañeda Murga – Universidad Nacional de Trujillo. Perú.
Régulo Franco- Proyecto Arqueológico El Brujo - Museo de Cao, Fundación Wiese Perú
Ricardo Morales Gamarra - Universidad Nacional de Trujillo – Perú
Cristóbal Campana - Universidad Privada Antenor Orrego Trujillo – Perú
Jorge Gamboa – Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo
Percy Valladares- Casa de la Cultura – Huanchaco- La Libertad - Perú

+ IN MEMORIAM

Dr. Santiago Uceda Castillo

Universidad Nacional de Trujillo

Huaca de la Luna

Trujillo

ÍNDICE

7. EDITORIAL

9. GEOGLIFOS DE COLANGÜIL (SAN JUAN, ARGENTINA)

María Gabriela Riveros

57. ARTE RUPESTRE: SITIO ARQUEOLÓGICO, IMAGEN Y ESTUDIO ANALÍTICO

Ana Rocchietti

97. NORMAS EDITORIALES ANTI

EDITORIAL

Entre todas las obras humanas, el arte rupestre es de las más misteriosas. Independientemente de las conjeturas sobre su territorialidad, su capacidad de comunicación y sus estilos, persiste el misterio sobre las ideas que le subyacen.

Desde el paleolítico y hasta un tiempo final que en América pudo ser el de la extirpación de las idolatrías, en todas partes del mundo se lo practicó. No se trata de grafiti antiguos sino de composiciones y rastros que -casi siempre de forma inesperada- se encuentran en las rocas, en las oquedades y en el seno de la dialéctica de la luz y de la sombra.

Lo que no ha desaparecido son los objetos de pensamiento que pudieron haber sido los del rupestre: cerros mágicos, flujos de energía, esencia animal de los humanos, esencia humana de los animales, acceso a otras dimensiones en las que están los muertos y los antepasados, apariciones, “encantos” y transformaciones.

Este número de Anti está dedicado a explorar esta imaginación radical.

Los editores

GEOGLIFOS DE COLANGÜIL (SAN JUAN, ARGENTINA)

María Gabriela Riveros
Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo
“Prof. Mariano Gambier” (FFHA UNSJ)
riveros.gimbernat@gmail.com

Resumen

Este trabajo se enmarca en el programa del *Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo “Profesor Mariano Gambier”*: Conocimiento y difusión de la prehistoria de San Juan. Trata sobre el análisis de un conjunto de geoglifos hallados en la localidad de Colangüil en el Departamento Iglesia, en San Juan (Argentina). El análisis se inicia con la localización de los geoglifos y sigue con la descripción de la metodología para el relevamiento de sus diseños. Posteriormente se realiza un estudio formal de los mismos y culmina con una serie de especulaciones sobre los posibles significados de los geoglifos tomando en cuenta los datos obtenidos y sus contextos. Se abordan cuestiones diversas, como funciones y formas, en relación con geoglifos actuales de donde se derivan aspectos que tensan las interpretaciones sobre los geoglifos prehispánicos.

Palabras-clave: geoglifos - Angualasto - Colangüil - relevamiento - análisis visual

Abstract

This research paper, is part of the program ‘Knowledge and Diffusion of San Juan’s Prehistory’ of *Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo “Profesor Mariano Gambier”*. It is about the analysis of a group of geoglyphs found in Colangüil, an area in Iglesia District in the Province of San Juan, Argentina. The analysis starts by locating the geoglyphs, and continues with the description of the methodology used for surveying their designs. Subsequently, a formal study of the designs is carried out, and the research ends with a series of speculations about the possible meaning of the geoglyphs by taking into account the data obtained and their contexts. Different issues are dealt with, such as functions and shapes, in relation to current geoglyphs from which aspects that stretch the interpretations of prehispanic geoglyphs derive.

Key-words: geoglyphs - Angualasto - Colangüil - survey - visual analysis

Resumo

Este trabalho faz parte do programa do Instituto de Pesquisa Arqueológica e Museu "Professor Mariano Gambier": conhecimento e divulgação da pré-história de San Juan. trata da análise de um conjunto de geoglifos encontrados na Colangüil, no Departamento de Iglesia, em san juan (Argentina). a análise começa com a localização dos geoglifos e continua com a descrição da metodologia para o levantamento de seus desenhos. em seguida, realiza-se um estudo formal que culmina com uma série de especulações sobre os possíveis significados dos geoglifos, levando em consideração os dados obtidos e seus contextos.

várias questões são abordadas, tais como funções e formas, em relação aos atuais geoglifos, a partir dos quais os aspectos que influenciam as interpretações dos geoglifos pré-hispânicos são derivados.

Palavras-chave: geoglifos - angualasto - colangüil - survey - análise visual

Introducción

El presente trabajo se realizó en el *Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo “Prof. Mariano Gambier” (FFHA UNSJ)*, dentro de su programa institucional “Conocimiento y Difusión de la Prehistoria de San Juan”¹. Trata sobre el relevamiento, registro y análisis visual de un importante conjunto los geoglifos encontrados en la localidad de Colangüil, en el Departamento Iglesia, San Juan.

Esos geoglifos constituyen objetos de estudio que pueden considerarse extraordinarios por tratarse de manifestaciones escasas en el repertorio prehispánico. También se hará una brevísima incursión en la producción de geoglifos actuales y *Land Art* con el fin de ponerlos en relación y ampliar las posibilidades interpretativas sobre ellos. Surge esta idea para intentar comprender aspectos amplios sobre estos datos arqueológicos teniendo en cuenta que “*Al ingresar en la esfera de la arqueología de lo “simbólico”, de lo “ritual” o de lo “no-utilitario”, la relación entre los atributos físicos de un artefacto y el uso y función del mismo se torna problemática, de modo que en este dominio el dato puramente arqueológico resulta insuficiente para saber cuáles fueron las conductas sociales que les dieron origen.*”(Rodríguez Rodríguez 1997).

El arte rupestre de la Provincia de San Juan está representado principalmente por petroglifos y en menor medida pinturas y geoglifos. Éstos son muy escasos; hasta el momento del trabajo de campo, en la provincia sólo se conocía el conjunto del Río Jáchal, también en el Departamento Iglesia, San Juan (Prieto 1992). Recién en 2015, luego de la publicación de

Michieli (2015), se dio a conocer otro geoglifo en la localidad de Chinguillos, también en el Departamento Iglesia, San Juan, ubicado sobre las márgenes del Río Blanco, a pocos kilómetros de los demás geoglifos.

En el desarrollo de este trabajo se han identificado once geoglifos. Al principio, sólo se trató de un hallazgo fortuito ya que, en la campaña del Instituto del año 1998, con motivo de relevar los petroglifos de la localidad de Colangüil en el Departamento Iglesia, el baqueano Horacio Vega mostró al equipo de investigadores un diseño realizado en el suelo que había llamado su atención. Posteriormente se identificó como un geoglifo y entre los años 2009 y 2012 se realizaron tareas de prospección y relevamiento de éste y de los demás geoglifos que se fueron encontrando.

Según Gambier el conjunto del Río Jáchal pertenece a los grupos “Angualasto” y está asociado con la actividad ganadera y de tránsito, así como los petroglifos del mismo grupo. Destaca que esos geoglifos están ubicados en las zonas de tránsito obligado entre diferentes puntos importantes (Gambier2000). En este sentido coincide con la relación geoglifos-rutas-tráfico, propuesta por Lautaro Núñez (Núñez 1976; Falabella 1994; Briones *et al.* 2005). Habrá que analizar, entonces, si el hallazgo de los geoglifos encontrados puede confirmar lo expresado por Gambier.

Acerca de los geoglifos

Los geoglifos son un tipo de producción que se instala visual y materialmente en el paisaje. No deberían formar parte de lo que se denomina “arte rupestre” aunque, por lo general, es muy común que se los vincule con esas producciones. Pues, si atendemos a algunas definiciones de arte rupestre, se destaca que se trata de rastros de actividad humana o imágenes que han sido dibujadas, grabadas o pintadas sobre rocas, ya que el término “rupestre”, denomina a las rocas o lo relativo a ellas y, en cambio, el término “geoglifo”,

acuñado por Mostny y Niemeyer (1964), aunque puede producirse en suelos rocosos, se refiere a otra categoría de producción visual.

Si se tiene en cuenta que el término glifo proviene del griego *glýpho* que significa esculpir, cincelar, grabar, y que las operaciones propias de la producción, tanto de petroglifos como de geoglifos, sean las más básicas de la escultura: adición y sustracción, estos últimos operan como “intervenciones” en el paisaje o en el espacio natural y no como producciones escultóricas ni como grabados. Esas “intervenciones”, genéricamente denominadas en el campo del arte actual como *Land Art*, no se relacionan con la problemática de “lo escultórico” y, en cambio, se sostienen en la lógica del *dibujo*². Constituyen dibujos que subvierten la escala, que no se trazan sobre una roca sino en el soporte de los soportes, que es la tierra; dibujos desmedidos, dislocados y desmarcados de la noción tradicional del *dibujo* o bien, desplazados de su campo.

Estos grandes diseños interfieren en el terreno, operan en la homogeneidad del paisaje con su gesto. Son el resultado de acciones a gran escala y, en el caso de los geoglifos de Colangüil, son poco visibles. Son ininteligibles muchas veces y, por ello, abren interrogaciones acerca de sus posibles sentidos.

En el campo de la arqueología se consideran geoglifos a los diseños o dibujos de diferentes tamaños que se han hecho sobre el suelo, tanto en las laderas de los cerros como en llanos o pampas desérticas, elaborados por diversas técnicas, a la manera de las “líneas” de Nazca.

La denominación de geoglifo se da generalmente a obras prehispánicas y también a obras actuales realizadas de similar manera, aunque se trate de producciones de otro tipo, generalmente orientadas a la gráfica o a la comunicación. Este es un recurso actualmente utilizado en algunos lugares como en el Norte de Chile y Perú. Allí funcionan como cartelera

o propaganda y están sobre las faldas de las montañas, elaborados tanto con técnicas propias del pasado como con la incorporación de otros elementos.

En los ejemplos de geoglifos andinos actuales se puede ver que están al servicio de la señalética y la autorreferencia y, aludiendo a supuestos seres extraterrestres. Están realizados en laderas despejadas de vegetación alrededor de ciudades donde funcionan como grandes pantallas visibles desde todos sus puntos. Son mensajes grandilocuentes que no buscan fines prácticos -el escudo, el nombre del país, el platillo volador- sin embargo irrumpen en el paisaje natural, se instalan en lo alto y producen un nuevo paisaje que se redimensiona tanto en aspectos físicos como simbólicos. La entrada del pueblo de Angualasto está indicada, también como cartelera, por un pequeño geoglifo realizado en las últimas décadas donde aparece el nombre del pueblo y un diseño que representa una vasija indígena. En lo formal no tiene nada que ver con los que se analizarán en este trabajo pero se hace alusión a él por tratarse de un geoglifo que se ubica dentro de la misma zona, realizado por los actuales habitantes del lugar.

En torno a los geoglifos en general, se ha creado una serie de mitos fantásticos, alimentados por pseudocientíficos encantados por los enigmas que estas obras supuestamente plantean. La pregunta sin respuestas acerca de las razones por la que fueron hechos, la dificultad para ser fechados y, en ese sentido, su inconmensurabilidad más allá de sus dimensiones físicas, son algunos de los motivos por lo que popularmente se los considera como mensajes o producciones de y/o para seres que no son de este mundo.

Estas cuestiones, irrisorias en muchos sentidos, no dejan de ser interesantes a este trabajo por la función que se les atribuye, la escala descomunal de las producciones, las relaciones que se establecen entre estas obras y sus contextos; interesan también por las técnicas y formas de proyección de los diseños y por la variedad de significados que se les da.

Entre algunos geoglifos actuales son muy conocidas unas producciones del Reino Unido, en los campos donde se cultiva trigo o cebada, que vulgarmente se denominan “círculos”. Son de autores anónimos elaborados con formas geométricas complejas que están muy bien ejecutadas: con notable precisión y factura esteticista. Con la ocultación de la autoría se intenta crear un halo de misterio a estas obras. Como si por arte de magia (nunca nadie ha visto hacerlas) de un momento a otro en el triguero, aparecieran los diseños. La prensa sensacionalista siempre intenta hacer pasar a estas “apariciones” como si hubieran sido producidas por la tierra de forma espontánea o como acciones de seres superiores (divinidades celestiales o extraterrestres) que logran estos prodigios de manera instantánea y misteriosa en los campos³.

Sin embargo, básicamente son obras efímeras que se proponen como enigmas, como mensajes escritos en códigos que los humanos no podríamos descifrar aunque, en los hechos, se estructuran en la construcción humana por antonomasia que es la geometría. Si bien estas obras se ofrecen como un juego -por la variedad de diseños que se han desarrollado desde la década de 1970 hasta ahora, el nivel de complejidad de los mismos, la escala, la carga esotérica y misteriosa de sus sentidos, lo efímero de sus apariciones- son en verdad una producción de diseños grandiosos, de perfecta geometría, dirigidos a crear incógnitas en las miradas. En ese sentido se enmarcan en el campo del arte actual porque operan como típicas acciones artísticas en el espacio natural y público. Pues son objetos herméticos que implican la coproducción de la obra por parte del receptor que podrá modificar el sentido que proponía el autor. Por ello son obras que desde la cerrazón y el hermetismo involucran al receptor en múltiples tramas de significados, dejándolo frente a lo abierto de las interpretaciones que puedan hacerse de ellas, que serán más o menos precisas y densas, según el mundo de quien interpreta.

Otra versión muy llamativa es la de las líneas de Nazca virtuales⁴; son diseños que, gracias al desarrollo tecnológico actual, se asimilan a los de Nazca tal y como se “ven” en las fotografías. Se trata de unas publicaciones de una enciclopedia apócrifa, que existe en Internet, denominada “Ñciclopedia”, que en su medio digital tienen sus propios geoglifos de Nazca, virtuales y falsos, con los que se hace propaganda al sitio web. Los mismos, inexistentes en la tierra, muestran el monumental logotipo de la empresa cuyo diseño articula signos, marcas y letras.

Es interesante prestar atención, en este caso en particular, a lo monumental, a la gran escala, ya que se trata de fotografías que materialmente no abarcan esas dimensiones pero la expresan, la comunican y la dejan ver. Es decir que la monumentalidad no está necesariamente vinculada con el tamaño de los diseños pero sí con las relaciones entre las figuras y el fondo, tanto como con aspectos de la recepción.

Hay otros dibujos o diseños que se realizan actualmente con y sobre la tierra y que tienen similares características físicas que los antiguos geoglifos; se los considera como una de las manifestaciones de *Land Art* o “intervenciones en el espacio natural”. Son obras artísticas de diferentes perfiles: unas veces son marcadamente politizados, panfletarios, ecologistas, etc., y otras veces se trata de obras de arte ambiguas y de rasgos poéticos donde están desdibujados los límites entre la experiencia y el objeto, donde es difícil diferenciarlos del paisaje en el que se instalan⁵.

El *Land Art* según Marchán Fiz (1972) surge como corolario del *arte povera*⁶ por la materialidad de las obras que están en situación de “proceso”. También expresa que tienen su punto inicial en reflexiones minimalistas que invitan a centrar el interés en los procedimientos y la materia de las obras que, tanto como el lugar⁷ donde se producen, determinan los resultados finales de la misma obra; y en ese sentido agrega “*Las obras de*

Land Art no sólo acentúan el polo físico sino también al polo mental. Cuanto más idénticos se vuelven obra y realidad tanto más deviene un arte de reflexión...”.

Los geoglifos que en este trabajo se van a abordar, no se encuadran en los casos mencionados ni en la infinidad de otras manifestaciones del mismo tipo; sin embargo, comparten características.

No puede afirmarse, o sería discutible decir, que los geoglifos sean obras visuales; en cambio se trataría de producciones “a veces” o “más o menos” visibles. Estas obras no se ven con facilidad ya que generalmente son de gran tamaño, se instalan y se despliegan por amplios territorios llanos. Son de difícil acceso y, estando frente a ellas, es posible que no haya manera de verlas desde el suelo, además de que en los alrededores, en general, no se encuentran puntos altos de observación para tal fin. Es por eso que habría que utilizar helicópteros, por ejemplo, para apreciarlos en su totalidad. Sólo son visibles a simple vista aquellos geoglifos que se instalan en laderas pero siempre a una distancia que supera ampliamente la que requiere un observador ante cualquier otra producción visual humana.

Estas dos clases de emplazamiento no son arbitrarias sino que tienen que ver con el sentido de su producción. Se ven de lejos, cuando están en laderas de las montañas, como por ejemplo los geoglifos del norte de Chile que están hechos para ser vistos ya que funcionan como indicadores de lugar, marcan direcciones a seguir y articulan las rutas de caravanas.

Los otros, los que están en llanos y que no pueden ser vistos excepto desde aviones o helicópteros, han sido hechos, aunque sea una obviedad, porque había que hacerlos, por alguna razón importante. De otra manera no se comprende el motivo de semejante trabajo, generalmente apartado de los lugares habitados, sin utilidad aparente o por lo menos que pueda interpretarse con claridad. Fueron hechos porque había que hacerlos para algo pero

seguramente no fueron hechos para ser vistos, aun en los casos de geoglifos con diseños figurativos. Es decir que la acción está por encima de la representación y de la recepción.

Las razones de la producción de geoglifos en general y de los geoglifos objeto de este trabajo, son bastante oscuras y, sin otros elementos con qué relacionar los datos que se obtuvieron en los relevamientos, el sentido que tuvieran se retrae y se mantiene en suspenso.

Los geoglifos de Colangüil

Ubicación y distribución

En el desarrollo de este proyecto se encontraron y relevaron once geoglifos; diez de ellos son los que se encuentran en la localidad de Colangüil y uno entre las localidades de Colangüil y Tudcum (Figura 1).

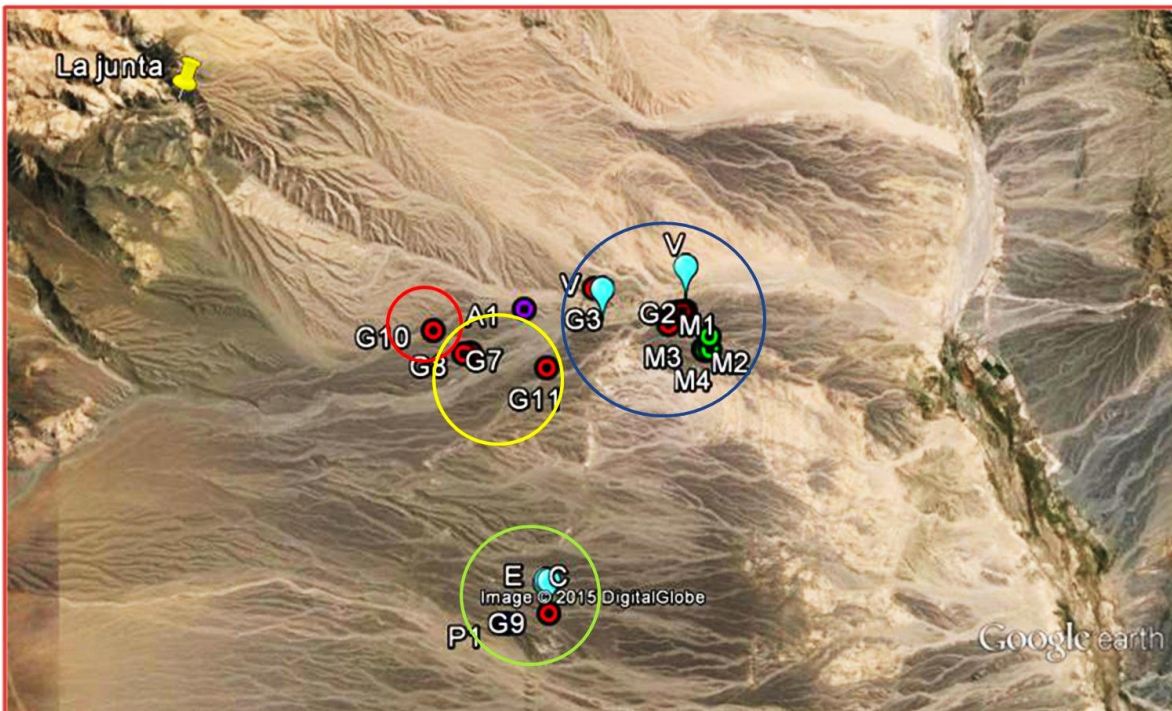


Figura 1. En esta imagen están marcadas las zonas estudiadas. Con azul está indicada la zona que rodea el pueblo denominada “Lomas de Pepe Suárez”, en la margen norte y sur del arroyo Colangüil; con amarillo se indica la “Quebrada Ancha”; con rojo “Llanos de Palito” y con verde “Agua Escondida”.

Previamente se conocían los ya citados de Chinguillos y los conjuntos del Río Jáchal. De ellos sólo se encuentra entero un conjunto aunque se conoce que, aguas arriba y aguas abajo sobre la misma plataforma, se encuentran los restos de otros conjuntos menores que han sido parcialmente destruidos por acción de la naturaleza (Michieli 2015). Sin embargo la presencia de esos elementos fragmentarios en la zona indica que no se trataba de una sola imagen aislada sino de conjuntos asociados por la técnica, por el lugar de emplazamiento y, sin dudas, por su significado.

Si bien en el fondo del valle de Iglesia se pueden encontrar muchos lugares llanos con grandes superficies planas, no es allí donde se instalan los geoglifos objeto de este trabajo. Se encuentran en Colangüil, en las zonas pedemontanas del valle, en sitios elegidos y apropiados para su emplazamiento, en las cimas horizontales y planas de las lomas, es decir que no se encuentran en laderas.

Están de cara al cielo y, por eso, son difíciles de ver aun estando muy cerca de ellos. Generalmente la superficie de la parte superior de esas lomas donde se ubican, es muy oscura porque todas están cubiertas de pequeñas rocas que presentan un denso barniz del desierto.

En su mayoría, los geoglifos encontrados en esta zona, están realizados por sustracción. Se configuran a partir de formas a la manera de zanjas, cuyos bordes son de poca altura, o de despedrados de escasa profundidad. Por la acción de sustraer el material de superficie, el diseño que está en bajorrelieve debe haberse percibido más claro en relación con el color negro del fondo pero, con el paso de los años las rocas removidas, nuevamente se han recubierto de pátina del desierto y ahora cada diseño se percibe negro sobre fondo negro. De todas maneras no ha habido mucho interés por destacar los diseños por contraste de color porque se han removido sólo algunas rocas y por eso no contrastan con el suelo arcilloso de

la loma. Tampoco se destacan por la diferencia de altura entre los bordes y el fondo de las zanjas, ya que ambos están casi al ras del suelo.

La mayoría de los geoglifos se encuentran realizados en la parte superior de las lomas (a aproximadamente 2.000 msnm) que se ubican longitudinalmente a los costados del arroyo Colangüil a cuyas márgenes se encuentra el pueblo. Las lomas son muy elevadas con relación al arroyo que alcanza los 1.900 msnm, es decir que la diferencia de altura entre ambos es de 100 m aproximadamente. En esas lomas se hallan también, un poco más al norte, unos montículos de piedra que posiblemente, por la cercanía, se relacionen con los geoglifos. No se trata de tumbas⁸ sino de amontonamientos, no muy grandes, de rocas. Se encuentran todos en las lomas que se ubican hacia el sur del arroyo, como la mayoría de los geoglifos.

La numeración de los geoglifos no es consecutiva ya que se estableció según se fueron encontrando. Los geoglifos N° 1, 2, 4, 5 y 6 se encuentran muy cercanos entre sí y los N° 1, 4, 5 y 6 en una sola dirección o como si estuvieran dispuestos sobre una misma línea y asociados con los montículos. Los geoglifos N° 7 y 8 están a pocos metros uno del otro; los geoglifos N° 3 y 10 están aislados y entre ellos hay una estructura que es un pequeño alineamiento de rocas. Por último el geoglifo N° 11 se encuentra marcando el paso hacia el N° 9 que también está alejado de los demás geoglifos. Este último se encuentra asociado con un grupo de petroglifos (Figura 2). Los geoglifos N° 7, 8 y 10 están ubicados al margen de cauces estacionales que provienen de los arroyos “Pancha” y “Conconta” (donde hay presencia de numerosos petroglifos) cuyas aguas se infiltran en el piedemonte alto, en las cercanías de los geoglifos.



Figura 2. El geoglifo N° 9 asociado a las cisternas y a los petroglifos.

La distribución en general muestra conjuntos que se hallan articulados y se destaca la ubicación en vínculo con el agua: alrededor de las vertientes, a orillas de los arroyos y al costado de la cisterna y el estanque; es decir que se ubican tanto en las cercanías de las aguas cuyas fuentes son naturales o de construcción humana.

La relación con el agua ha determinado la distribución de los geoglifos que se disponen articulando los espacios vitales. Además, la traza del cauce del arroyo Colangüil, que es determinante de esos espacios y que se continúa desde la cordillera, es el paso obligado a las zonas altas con pasturas y es el camino al sitio de “La Junta”. En ese sitio está instalada una serie de petroglifos muy importantes por su calidad técnica, por su iconografía y su ubicación que marca simultáneamente una zona de paso y de pastoreo (Riveros 2010).

La distribución de los geoglifos en relación con la ganadería es doble, por un lado el agua con la que se relacionan estos geoglifos es permanente y abundante, determina vegas y riega pasturas; por otro lado se encuentran ubicados en una quebrada que se prolonga hasta el sitio de “La Junta”, que es un punto de inflexión en plena cordillera, marcado también por elementos de los grupos “Angualasto” (Michieli 2015). “La Junta” es la apertura hacia dos quebradas donde se unen dos arroyos conformando el arroyo Colangüil, que es el elemento que ha definido el eje sobre el que se ha realizado la mayoría de los geoglifos.

El geoglifo N° 9, que se encuentra distante, sin embargo no está aislado sino que se articula con el conjunto mencionado por el geoglifo N° 11 que marca el punto de paso al camino más corto entre ambos.

Esta distribución en general indica que los geoglifos no están situados arbitrariamente sino que siguen una lógica, un orden que responde a una voluntad que ha elegido ciertos espacios y no otros para su instalación. En esos espacios han ido elaborándose de forma yuxtapuesta lo que permite distinguir cada diseño como una forma concreta, aislada y entera. Eso no implica que no hayan sido re-trabajados o ampliados en momentos diferentes, pero hoy se perciben como formas autónomas.

Esta apreciación que se hace sobre la elección del lugar de instalación de los geoglifos coincide con los ya mencionados geoglifos del Río Jáchal que son diferentes conjuntos yuxtapuestos que se distribuyen todos en un mismo sector de amplias dimensiones en la margen sur del Río Jáchal. De la misma manera, el geoglifo que se encuentra frente a Chinguillos, se ubica junto al Río Blanco (Michieli 2015).

El trabajo de campo

El trabajo de campo presentó una serie de problemas a la hora del relevamiento de los geoglifos por distintas razones. Por un lado las dimensiones que alcanzan, por otro lado la

inexistencia de un lugar de mayor altura adonde subir para abarcar, desde arriba y de una mirada, todo el diseño. A esto se le suma el que no se cuenta con fotografías aéreas o imágenes satelitales donde se vean los geoglifos, puesto que las que existen no tienen la distancia apropiada para poderlos apreciar.

Los geoglifos de Colangüil no se ven desde ningún sitio de mayor altitud ya que, como se ha expresado anteriormente, la superficie plana de las lomas donde se instalan son los lugares más altos en la quebrada en que se encuentran.

Fue por eso que se pensaron diferentes maneras de obtener el plano de los diseños y se optó por la más básica que se convirtió, finalmente, en un procedimiento sencillo, económico y bastante eficaz. Se tuvieron en cuenta una serie de pasos básicos señalados por Briones: 1- descubrir métodos y técnicas que permitan acercarse a las formas originales; 2- reconocer los geoglifos para las generaciones presentes y del futuro, procurando no alterar el sentido y estilo original de sus primeros realizadores; 3- analizar algunos de los numerosos agentes que a través del tiempo han actuado para preservar y alterar dichas formas originales (Briones 1984).

El procedimiento consiste en el armado de una cuadrícula, con cuadrados de 50 cm x 50 cm o de 1 m x 1 m, sobre los geoglifos. La misma, se elabora con hilo y se sujeta, fuera de los límites de los geoglifos, con clavos de pequeño tamaño. Con esto se asegura no afectar los diseños y tampoco el suelo (Figura 3).



Figura 3. En esta imagen se puede observar la cuadrícula armada.

Las cuadrículas se hacen a escuadra y orientadas según los puntos cardinales. El terreno favorece la operación ya que es casi totalmente plano y por ello los cuadrados no presentan distorsiones importantes que pudieran afectar el levantamiento de los diseños.

Luego, con pequeños carteles, se enumeran los cuadrados y se fotografía cada uno de ellos desde una misma altura dejando ver, parcialmente, los cuadrados adyacentes. Con ello se asegura no cortar el diseño cuadrado por cuadrado, ya que, desde luego, no está sometido a la cuadrícula sino que se dispone irregularmente en el suelo, y así luego se puede corregir con un mínimo margen de error.

Posteriormente, se realiza un dibujo de cada geoglifo *in situ*. Finalmente se quitan los carteles, se desarman las cuadrículas y se dejan los lugares sin ningún rastro visible del trabajo y, por supuesto, sin daños.

Es recién en el laboratorio que se bajan las fotografías a la computadora y, en relación con los dibujos, se van ajustando los diseños hasta armarlos completamente, a escala y con detalles.

Estos dibujos sirven a los fines de ver los diseños enteros y permiten analizar sus motivos. Sin embargo no se asemejan a la experiencia de verlos directamente, lo que dista mucho de lo obtenido mediante el dibujo que tiene formas enteras y claras, pues en el lugar se ven a medias por su relación con el entorno, con la luminosidad variable a las diferentes horas del día y sobre todo, por sus tamaños. Es por eso que se nos muestran fragmentariamente. Pero a los fines de registrar y documentar las formas completas y poder ver cómo son, ha sido una práctica eficiente.

Descripción de los geoglifos

El primer contacto que se tuvo con los geoglifos de este trabajo, que inicialmente fueron identificados por el baqueano Vega, fue en el año 1998. Entonces se sacaron algunas fotografías y se obtuvo una parte del diseño del geoglifo N° 1 situado en los llanos de “Lomas de Pepe Suárez”. Por diversos motivos ese trabajo quedó inconcluso y fue reiniciado en 2009. En ese año, en primer lugar, se hizo una prospección exhaustiva de la quebrada con la colaboración del baqueano Vega, donde se hallaron cinco geoglifos, más la serie de montículos antes mencionados y otras construcciones a las que están asociadas. Se localizaron las estructuras y se hizo un registro fotográfico con imágenes panorámicas de la ubicación de cada una.

Geoglifo N° 1

El *geoglifo* N° 1 (Figura .4) es el que había quedado inconcluso en 1998. Está ubicado a $30^{\circ}02'02.1''S$ y $69^{\circ}16'11.1''O$, entre 1.932 y 1.935 msnm. Se encuentra al costado del Arroyo Colangüil y frente a un manantial.



Figura 4. Geoglifo N° 1. (Dibujo de Américo Díaz)

Mide 55 m de largo por 18 m de ancho. Está realizado en la técnica “A” o “de raspaje” según las categorías planteadas por Núñez (1976) que implican un trazado lineal, elaborado con surcos que, al romper el barniz del desierto por excavación, se perciben más claros con relación a la superficie no alterada. Asimismo coincide con las técnicas de elaboración del reporte de los geoglifos del valle medio de Chicama (Gálvez Mora *et al.* 2012) y de Palpa (Isla y Reidel 2005) donde se destaca: la elección del espacio, la eliminación de la capa pedregosa de la superficie hasta exponer el suelo subyacente de color más claro, la acumulación de rocas removidas para destacar los contornos del diseño.

Se puede decir que este geoglifo está elaborado mayormente con surcos y, en menor medida, con planos levemente despedrados. Los surcos respetan la medida del ancho de forma evidente. Claro está que estas medidas no son precisas puesto que los bordes de los surcos tampoco lo son. Sin embargo lo que se percibe a simple vista en las formas de los

surcos es que mantienen el ancho, lo que se corrobora si se los mide: son de 60 cm, aproximadamente, en el despliegue de todas las trazas.

Este geoglifo tiene dos partes complejas unidas por un surco oblicuo que se despliega a lo largo de 18 m. Tiene además otro surco que se abre hacia el noroeste, como un brazo que se dirige hacia una de las estribaciones adyacente de la misma loma. Las dos partes complejas que lo componen, una hacia el norte y otra al sur, están conformadas por planos levemente despedrados con particiones internas de diferentes formas y tamaños.

Los bordes en relieve que contornean esos planos internos son de poca altura. Fueron despedrados y son irregulares, redondeados, algunos cerrados y otros abiertos. Eso depende de si tienen contornos enteros y continuos o no, pues si los contornos que son en relieve se discontinúan, las formas inmediatamente aparecen abiertas. El diseño en general no constituye una imagen de la cual se conozca algún referente por lo que es no figurativo. Este geoglifo, como la mayoría en Colanguil, puede asociarse por su técnica y por su forma a otros geoglifos del norte chileno que fueron publicados como parte de un relevamiento general de los geoglifos de Iquique (Cerdea *et al.* 1985).

Se trata de una imagen abierta, más allá de que algunos planos presentan los contornos cerrados, porque se funde con el fondo, que es el suelo, por el tamaño y el material. Se ven partes de él -las que están cerca de quien observa- pero las demás, por la distancia, se desdibujan y se hacen más débiles a la vista hasta perderse en el suelo. Se esfuman y no pueden distinguirse el fondo de la figura. Además el barniz negro es muy lustroso y, bajo la luz del sol, produce cierto espejismo que desvanece la imagen en las ondas de calor que emanan del suelo.

En general puede decirse que es abstracto, de formas irregulares, redondeadas, sin contrastes, sin acentos, ya que no presenta nudos de mayor complejidad o que se ponderen

en algunos de sus sectores y, si bien se perciben dos partes diferenciadas, éstas se hallan articuladas y equilibradas.

Parece difícil imaginar un diseño hecho toscamente en la tierra que presente esas delicadezas, esa apertura y movilidad. Tal vez sea así porque se trata de un bajorrelieve cuyo dibujo necesariamente es hueco y en ese sentido se trataría de una obra carente de materialidad, ya que su contenido es el aire.

Geoglifo N° 2

El *geoglifo N° 2* (o geoglifo de la “loma alta”, Figura 5) se ubica también en “Lomas de Pepe Suárez” a $30^{\circ}02'23.6''\text{S}$ y $69^{\circ}15'52''\text{O}$ y 1.992 msnm. Mide 34 m de largo por 18 m de ancho aproximadamente y se encuentra al costado del Arroyo Colangüil (Lám. 5). Se halla cruzado por la traza de una huella no transitable de una prospección petrolera de hace algunos años, realizado con una máquina topadora. Ese camino ha afectado al geoglifo cortándole un segmento.

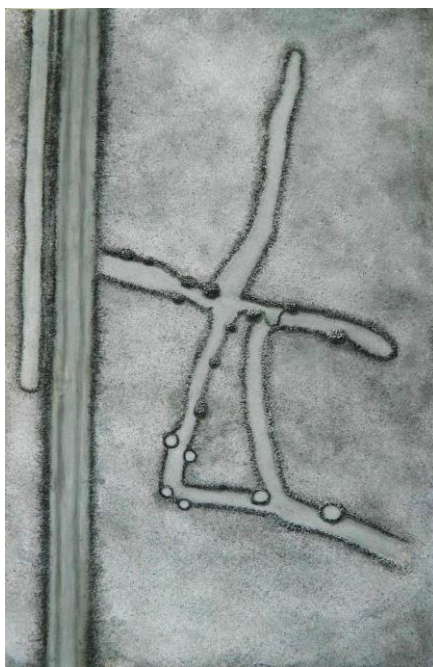


Figura 5. Geoglifo N° 2- (Dibujo de Américo Díaz)

El geoglifo consta de dos partes: una línea recta ubicada hacia el sur y, hacia el norte, una forma irregular. Está realizado con técnicas combinadas de sustracción y adición según el sector. En rasgos generales puede decirse que está hecho por medio de surcos de poca profundidad de aproximadamente 80 cm de ancho, que mantiene en toda las trazas. Los surcos, que dibujan una especie de forma trapezoidal cuyos lados se prolongan como brazos en el espacio hasta desaparecer, tienen cada tanto elementos circulares que, como apéndices, aparecen a lo largo del diseño.

Algunas de esas formas redondas son vacías o en bajorrelieve, sólo como contorno cerrado, pero otras están realizadas por adición de piedras, como formas llenas y en altorrelieve; son volúmenes un tanto semiesféricos o cónicos que se presentan como amontonamientos de rocas en forma de montículos pequeños y de poca altura. Los mismos están dispuestos a distancias que no guardan ninguna regularidad sino que parecen estar ubicados arbitrariamente. Este geoglifo tiene también, en uno de sus brazos, una alineación de rocas de forma curva que une dos de los pequeños montículos.

El hecho de haber sido construido por sustracción y adición lo diferencia del *geoglifo N° 1* que sólo muestra la modalidad sustractiva; en este caso se trataría de una técnica mixta. Si bien la forma es irregular y el ancho de los surcos es fluctuante en sus medidas, se advierte que ese movimiento de la forma fue hecho a propósito, pues la línea que se ubica a un metro hacia el sur, es absolutamente recta y tiene una orientación precisa este/oeste. Esto indica que sus autores pudieron, a voluntad, marcar surcos de tipo lineal, rectos, que mantuvieran con precisión el ancho y estuvieran perfectamente orientados.

El geoglifo, además de haber sido afectado por la traza de la huella que lo cruza cortando oblicuamente uno de sus brazos, tiene una serie de madrigueras de *Ctenomys* sp. (“ocultos”

o “*ucultos*” según la denominación local) que han roto levemente el suelo levantándolo y ahuecándolo.

En general se puede decir que se trata de una forma cercana a lo trapezoidal, que por la prolongación de las trazas que la conforman se abre en todas las direcciones en movimiento giratorio. Aun así no es de estructura central sino que es alargada. La misma se ve activada por los elementos circulares que descienden o ascienden según sean vacíos o con forma de montículos generando un leve movimiento hacia abajo y arriba dando como resultado una obra dinámica y abierta. Estas cualidades, sumadas al color negro tanto de la figura como del fondo, la hacen más difícil de diferenciar del contexto natural. La diferencia más perceptible entre el geoglifo y el suelo en que se despliega está en las texturas que muestran diferencias entre el suelo natural y el intervenido. En ese sentido opera como una imagen donde lo táctil se sobrepone a lo visual. Se trataría, al igual que el *geoglifo N° 1*, de una imagen no figurativa, inorgánica en su materialidad pero orgánica en sus formas, incluso naturalista⁹, donde el artificio es casi imperceptible o mínimamente diferenciable del entorno, es casi igual al suelo natural como si se tratara de un leve gesto de desplazamiento. Esto se pone más en evidencia al ver la traza de la vieja huella petrolera que, teniendo menos elementos pues es un plano angosto y recto, se percibe totalmente artificial en comparación con el geoglifo, que también lo es.

Al costado se obtuvieron fragmentos de cerámica que pertenecen a los grupos “Angualasto”. También está relacionado, por su cercanía, con otro sitio importante que está en el bajo, cerca de la casa de la finca de “Pepe Suárez”, donde se hallan montículos, restos de cerámica tipo “Angualasto” y material lítico, entre ellos algunos molinos planos. En ese sitio se encuentran, además, un tramo de canal de época “Angualasto”, sendas y un sector despedrado y nivelado. Esa finca tiene dos nacedores que se vinculan con los sitios.

Geoglifo N° 3

El *geoglifo N° 3* se halla en $30^{\circ}01'44.98''S$ y $69^{\circ}17'20.83''O$ frente a un manantial y al Arroyo Colangüil; es de menor tamaño que los antes mencionados ya que mide 9 m x 6 m aproximadamente. Es de fácil visualización porque, por su tamaño, es abarcable para la mirada en el propio lugar (Figura 6). Está afectado por unos arbustos que han crecido en su interior y que han movido algunas rocas.

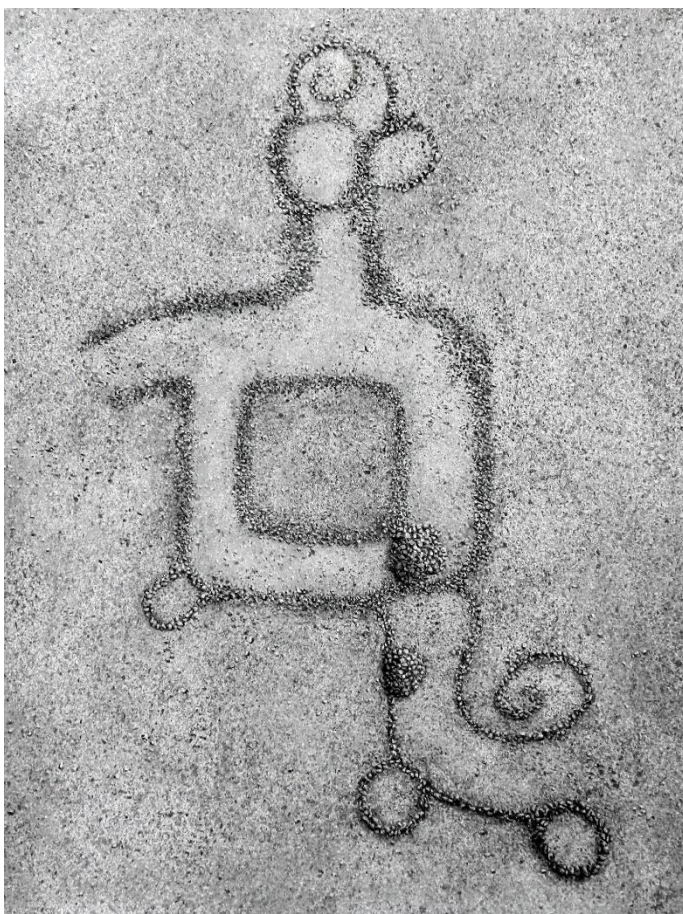


Figura 6. Geoglifo N°3.(Dibujo de Américo Díaz)

Fue elaborado por sustracción, por adición y por alineamientos de rocas. Presenta una forma de 3 m x 3 m, medianamente cuadrada de bordes redondeados, de la que salen surcos hacia el oeste y hacia el sur. El que está orientado al oeste remata en un círculo con volutas

y el que se orienta al sur se abre como si estuviera inacabado. Hacia el este se prolonga por medio de dos alineamientos de rocas en formas curvas, de las cuales una termina en forma espiralada y la otra con un círculo. Presenta también pequeños amontonamientos de rocas como el *geoglifo N° 2*. Por ello puede decirse que está elaborado con técnicas mixtas (por raspaje, por acumulación rocas y por ordenamiento en alineación).

De todos los geoglifos relevados éste es el más estructurado, el más claro en sus formas y también el que se percibe como forma cerrada, más artificial y más precisa. El diseño se vincula con grupos “Angualasto” por su parecido con algunos motivos presentes en petroglifos atribuidos a ellos (Figura 7). Aunque es abstracto, puede identificarse una cierta forma antropomorfa que tendría cabeza con tocado, cuello, torso y un brazo.

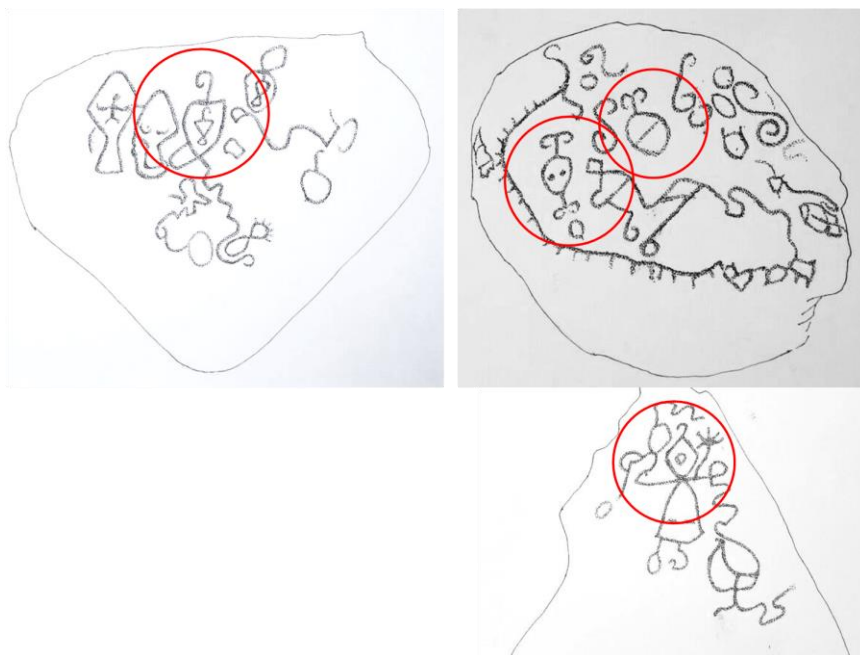


Figura 7. Estas imágenes de petroglifos de Angualasto, del sitio Peñasquitos Azules, Conconta, presentan figuras que responden al mismo patrón formal que el geoglifo N° 3. (Dibujos de Américo Díaz)

Geoglifo N° 4

El *geoglifo N° 4* (Figura 8) se encuentra ubicado en 30°02'10.5"S y 69°15'35.6"O a 1.977 msnm, frente al Arroyo Colangüil y a un manantial. Mide 25 m de largo por 8 m, en su parte más ancha. Hacia el oeste consta de un agrupamiento de formas circulares, unas cerradas y otras abiertas, cuyos diámetros oscilan entre 1 y 1,50 m.



Figura 8. - Geoglifo N° 4. (Dibujo de Américo Díaz)

Estas formas están elaboradas por raspaje, excepto una de ellas que es un amontonamiento de rocas de pequeño tamaño. Esa parte, hacia el sur, presenta las formas circulares cerradas que empiezan a verse un poco más abiertas hacia el norte, dando como resultado un contorno

muy dinámico de forma festoneada. Los círculos están adheridos unos a otros conformando una trama que se percibe ágil, ya que las formas circulares se disponen irregularmente, con un crecimiento de tipo celular sobre el plano del fondo, que ascienden y descienden marcando dos niveles. El más profundo está ocupado por los círculos y el más elevado producido por las circunferencias. Ambos hacen un juego que, según les dé el sol, moviliza aún más el diseño acentuando los contornos por la incidencia de luces y la proyección de sombras.

A medida de que se extiende hacia el este, las formas circulares se desvanecen y hacen un pasaje convirtiéndose en dos surcos ondulados que se separan y luego nuevamente se juntan encerrando una forma alargada como un óvalo irregular. Luego se vuelven a separar los dos surcos hasta fundirse con el suelo abriendo la forma. Sin embargo se observa que los surcos terminan con dos remates. Por un lado cada surco tiene en su última parte un amontonamiento de rocas hacia los costados y, por otro lado, cada uno de ellos, “desemboca” en unas formas circulares despedradas propias del terreno.

Todas las lomas tienen en su superficie estas formas circulares producidas naturalmente. En los escasos días de lluvia, el agua que no escurre por las lomas se amontona en esos círculos tornándolos espejos que reflejan el cielo; esas formaciones, casi invisibles la mayor parte del tiempo, aparecen entonces como ojos de agua. Cuando llueve el geoglifo se transforma, muta de plano a profundo, uniendo por el reflejo la imagen del cielo con la de la tierra.

Geoglifo N° 5

Este geoglifo (Figura 9) se ubica a pocos metros hacia el este del anterior. Está en 30°02'09.8"S y 69°15'31.4"O, frente al Arroyo Colangüil y a un manantial.



Figura 9. Geoglifo N° 5. (Dibujo de Américo Díaz)

Se trata de una forma lineal, que mide 30 m de largo por 0,50 m de ancho. La forma, que es ondulada, está orientada NE-SO y remata en sus dos extremos en forma ovalada y cerrada. Se asemejaría a la representación de una serpiente elaborada con la técnica del raspaje, al igual que los surcos de los demás geoglifos.

Geoglifo N°6

El *geoglifo N° 6* (Figura 10) se ubica en $30^{\circ}02'10.7''S$ y $69^{\circ}15'40.3''O$, frente al Arroyo Colangüil y a un manantial. Mide 3,50 m x 2 m. Tiene una forma oblonga que describe una serie de elementos más o menos circulares u ovalados y despedrados que son abiertos hacia el interior del diseño y cerrados hacia afuera por un contorno irregular conformado por un borde ondulado. No representa algo conocido y se percibe como una forma gruesa que pondera lo plano por sobre lo lineal.



Figura 10. Geoglifo N° 6. (Dibujo de Américo Díaz)

Geoglifos N° 7 y 8

Estos geoglifos se hallan al costado de un cauce eventual en “Quebrada Ancha”; quedan hacia el norte de los anteriores y son similares entre sí por algunas de sus cualidades, no sólo por su tamaño, que no se despliega como los antes descritos, sino por sus formas y factura. Esta última es poco elaborada, descuidada y tosca.

El *geoglifo N° 7* se ubica en $30^{\circ}02'50.8''S$ y $69^{\circ}19'57.7''O$ y a 2.200 msnm; mide 12 m x 10 m y, al igual que el *geoglifo N° 6*, está formado por elementos un tanto circulares y ovalados unidos entre sí orgánicamente (Figura 11). Cada una de las formas se distingue por su perímetro que, al tratarse con la técnica del raspaje, permite que se formen bordes más altos que determinan los contornos y segregan superficies que fueron despedradas. Al costado presenta dos formas de herradura que tienen marcado el despedrado en sus partes más profundas. El mismo se va uniendo con el suelo mediante una gradación, que va de más a menos despedrado. En el centro del geoglifo ha crecido un retamo que ha destruido parcialmente el diseño.



Figura 11. Geoglifo N° 7. (Dibujo de Américo Díaz)

El *geoglifo N° 8* se encuentra en $30^{\circ}02'50.1''S$ y $69^{\circ}19'49.6''O$ a 2.169 msnm. Mide 11 m x 8 m y tiene una forma general irregular, más bien caprichosa, que no contiene elementos rectos ni angulosos (Figura .12). Podría describirse como algo desestructurado compuesto con formas que se ondulan, que aluden al movimiento y no responden a ningún esquema aunque contiene un elemento perfectamente circular.

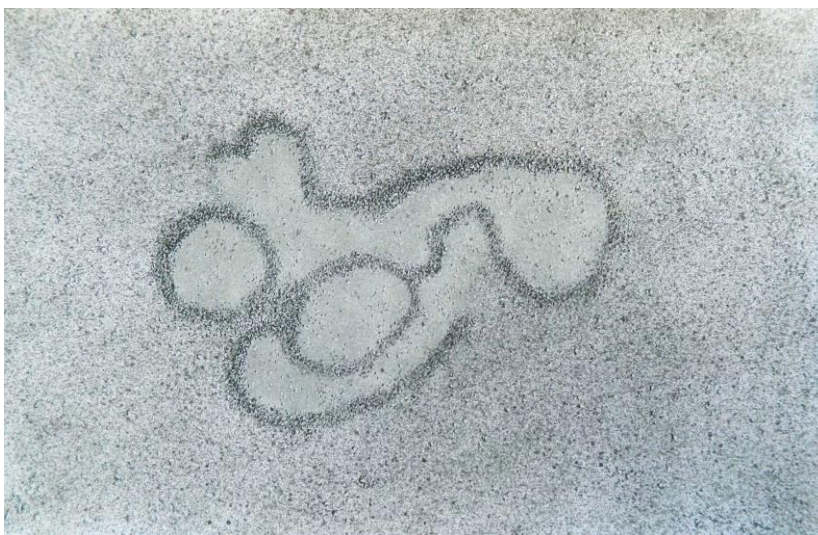


Figura 12. Geoglifo N° 8. (Dibujo de Américo Díaz)

Geoglifo N° 9

El *geoglifo N° 9* (Figura. 13) se encuentra en la localidad denominada Agua Escondida, en $30^{\circ}07'21.3''S$ y $69^{\circ}18'23.3''O$. El mismo está un poco alejado de los otros geoglifos a los que se hizo referencia y tiene un contexto diferente. Está vinculado a una cisterna de 5 m de diámetro del tipo “Punta del Barro”, similar a la represa de Chiñanco (Gambier 1974, 1988: 16) de la localidad de Angualasto, aunque no hay presencia de material de superficie atribuible a la fase Punta del Barro y, en cambio, se encuentran algunos restos de cerámica de tipo “Angualasto”; además está vinculado con petroglifos adscribibles a estos grupos.



Figura 13. Diseño del Geoglifo N° 9. (Dibujo de Américo Díaz)

El geoglifo se halla a 30 m de la cisterna sobre el mismo terreno; mide 11 m x 8 m y se encuentra orientado con dirección NE-SO. Consta de cuatro bordos de diferente largo con una separación de 2 m entre ellos y presenta quince amontonamientos de piedra con diámetros que oscilan entre 30 cm y 80 cm.

Esos pequeños amontonamientos o “montículos” se encuentran ubicados de manera irregular en un sector del geoglifo donde, por su presencia, los bordos se suspenden o se cortan. En el sitio se tiene la percepción de que esos bordos son rectos aunque no es así.

Perceptualmente tienen un orden muy definido que no se corrobora tomando sus medidas y orientación.

Técnicamente el geoglifo ha sido realizado con los mismos procedimientos mixtos que los antes mencionados, que articulan el raspaje y la adición de rocas y también presentan un marcado barniz del desierto. En general el diseño se ve negro sobre fondo negro. Sin embargo, a pesar de las similitudes con los demás geoglifos, éste se percibe con un altorrelieve más pronunciado donde hay predominancia del bordo por sobre el surco.

En las estribaciones del piedemonte, que está conformado por lomas que llegan hasta el sitio del geoglifo, existe un conjunto de cuatro petroglifos (Figura 14). Todos ellos están elaborados por percusión y tienen diseños de forma envolvente en soportes de mediano tamaño -aproximadamente de 30 cm x 20cm en su cara visible-. Son rocas cuyas caras aplanadas, de superficies homogéneas, tersas y negras son visiblemente lustrosas por la presencia de pátina del desierto (Riveros 2004). No son únicas en el sitio, por su forma y tamaño, aunque sí son escasas. Ese tipo de roca es el más utilizado para realizar petroglifos por los grupos “Angualasto” según se ha observado en los sitios ya estudiados (Riveros 2010).



Figura 14. Petroglifos ubicados en Agua Escondida

Presentan formas lineales onduladas conformadas por volutas, espirales y otros elementos redondeados no figurativos que se recortan del fondo. Mayormente son formas cerradas que segregan planos irregulares. Sin embargo, al estar regidas por el formato de las rocas que es naturalmente variable, no se proyectan como diseños rígidos sino más bien excéntricos y fluctuantes. En ese sentido las formas de los diseños de estos petroglifos son coincidentes con las de los geoglifos aunque también los son por otras características antes mencionadas, tales como: la elaboración por sustracción, la sujeción al formato del soporte, la apertura de las composiciones teniendo en cuenta que en su mayoría las formas son cerradas, el mantenimiento del calibre de las formas lineales en todas las trazas de un mismo diseño.

La presencia de esos petroglifos de tipo “Angualasto”, más los restos de cerámica encontrados en las inmediaciones del geoglifo, refuerzan la idea de su filiación.

Geoglifo N° 10

El *geoglifo N° 10* se encuentra en “Llanos de Palito”, en 30°02'4”S y 69°20'33.5”O a pocos metros de un cauce eventual, a 2.237 msnm (Figura 15). Está completamente realizado por adición de piedras de colores y orientado con dirección NE-SO. Hacia el este presenta tres montículos; el mayor se encuentra al medio y un poco más hacia el oeste que los dos menores que están a los costados. Estos montículos fueron saqueados y ahuecados en el centro, por lo que se han visto afectados en su forma original. Actualmente el perímetro de la base de cada uno es mayor de lo que era porque las rocas que los conforman fueron desperdigadas alrededor. De todas maneras aún se puede calcular la medida aproximada que tuvieron que sería de 7 m x 7 m el mayor y, los dos menores, de 2 m x 2 m.



Figura 15. - Geoglifo N° 10. (Dibujo de Américo Díaz)

Desde el montículo mayor surge, hacia el oeste, una serie de líneas formadas por la adición de rocas de diferentes colores que se despliegan por 20 m. Las líneas están conformadas por hileras de rocas separadas por espacios variables entre ellas. Son discontinuas, como si se tratara de líneas de puntos que la mirada tiende a unir. Los espacios entre las rocas, los intervalos, no son idénticos en todas las trazas. Hay líneas y sectores que mantienen una medida aproximada en los intervalos mientras que en los otros no.

El geoglifo está elaborado con rocas blancas, rojas y gris oscuro o negras. Las rocas blancas son las más visibles por su tamaño, que es similar al de las grises, y por contraste con el suelo que es gris muy oscuro, casi negro. Las rocas de color rojo son de pequeño tamaño pero se destacan porque son más en cantidad y, por su color saturado, contrastan con el color del suelo.

En general las rocas están algo movidas de sus lugares y no puede verse el diseño definido; además una senda de animales cruza un sector y ha desplazado el material, desconfigurando el diseño. De todas maneras puede observarse que esas hileras de rocas que surgen a los pies

del montículo se orientan hacia el SO haciendo movimientos ondulados pasando, por momentos, a formas circulares o espiraladas. A medida de que se alejan del montículo, las hileras estrechan las distancias entre ellas, disminuyendo el ancho del geoglifo que pasa de 14 m a 1,5 m. Sin embargo no se percibe de estructura triangular porque en casi todo el cuerpo, el geoglifo mantiene un ancho de aproximadamente 9 m. También, a medida de que se dirigen hacia oeste, alejándose del montículo, hay más presencia tanto de rocas rojas como de formas circulares. Las rocas de color rojo son mucho más pequeñas que las blancas y las negras, lo que produce una marcada inclinación de todo el geoglifo desde los tres montículos, que son altos, pasando por las rocas blancas y negras en forma decreciente hasta llegar a las rocas rojas que son aplanadas y están al mismo nivel del suelo.

El diseño tiene dos partes: una más pesada y prominente, que corresponde a la zona con los montículos, y otra que es ligera, abierta y colorida. Podría decirse que es un diseño abstracto y de cualidades, de alguna manera, “puntillistas” por la configuración de los motivos con puntos de color en lugar de pinceladas. En este caso los puntos configuran líneas discontinuas que, en vez de comportarse como un diseño lineal, se muestra, en el sentido de Wolfflin (2007), como un diseño de características pictóricas por lo abierto de las formas, por la fusión gradual de las figuras con el fondo, por sus movimientos curvos y por su colorido. Es por ello, y en el sentido de Motsny y Niemeyer (1964) que definen a los geoglifos como figuras de gran tamaño “pintadas” en cerros y planicies, que este geoglifo opera como una gran pintura de piedras, una obra que se distingue y resalta en el paisaje geográfico por la elaboración pictórica.

Los colores del geoglifo son los colores del paisaje, pues todos los materiales con que ha sido construido están allí, en ese entorno y por todas partes, pero su reunión es un artificio que rompe con la natural ubicación de las partes en una composición, en una nueva

configuración, que responde a una visión y voluntad humanas. Este geoglifo, al fin, es una gran pintura del paisaje en el paisaje.

Geoglifo N° 11

El *geoglifo N° 11* se ubica entre la zona de geoglifos descrita y el *geoglifo N° 9*, que se encuentra en las cercanías de Tudcum, en el lugar donde se abre el camino para esa localidad (Figura 16). Es el único que no está relacionado directamente con el agua sino que se instala en un plano oblicuo y al parecer es una marca de paso al *geoglifo N°9*.



Figura 16. Geoglifo N° 11.

Su forma es redondeada y su tamaño pequeño, pues su diámetro alcanza aproximadamente a un metro. Aun así es visible, porque está elaborado por adición de rocas de color rojo que contrastan con el color del suelo que es oscuro. Las rocas que lo conforman son de pequeño tamaño y en su mayoría son planas. Este pequeño geoglifo resulta llamativo porque atrae la mirada y, a cierta distancia, se ve como un punto rojo, por lo que se puede pensar que su sentido es útil, pues indica claramente un paso y a diferencia de los demás geoglifos descritos, es una señal, una marca.

Conclusiones: reflexiones sobre los geoglifos de Colangüil

Habiendo descripto y analizado, en sus aspectos formales, cada uno de los geoglifos encontrados se derivan confirmaciones y surgen reflexiones e interrogantes acerca de sus sentidos.

La afirmación de Gambier sobre que están relacionados con la ganadería y el tránsito, al igual que los petroglifos, se comprueba en tanto que están asociados con contextos materiales y geográficos de los grupos “Angualasto” que eran agricultores y ganaderos.

En el caso de los petroglifos vinculados con los grupos “Angualasto” es muy evidente su relación con la actividad ganadera. Los conjuntos, anteriormente analizados, tales como los de “La Junta” de Colangüil, el Pancha, la Vega Mateo, Peñasquitos Azules en la quebrada de Conconta, Agua Blanca, etc., se ubican en excelentes zonas de pastoreo donde hay vegas con abundantes pasturas, con presencia de agua de los arroyos; son lugares al resguardo del viento, abrigados en épocas muy frías y frescos en épocas calurosas. Además, la temática preponderante entre los motivos y escenas de los petroglifos se refiere claramente a las actividades propias de la ganadería. No sólo a la vida del ganado como los animales pastando, apareamientos, hembras amamantando, animales en estampidas, peleando, etc. sino también escenas de acciones humanas en relación con el ganado como encierros, recuas de animales cargados, ensillados, montados, etc. Es decir que los temas principales de las imágenes y el contexto geográfico son claros en relación con el sentido de su producción.

No obstante, también se destacan motivos que no presentan relación directa con las actividades pastoriles y la ganadería. Hay muchos diseños abstractos, escenas de danzas y elementos iconográficos “Angualasto” (Michieli 2015) como la imagen del cóndor, visibles también en otras manifestaciones de la cultura tales como textiles, cerámica, objetos suntuarios. etc. Los petroglifos de “Angualasto” también se emplazan en zonas de paso entre

una quebrada y otra, en la divisoria de aguas de los arroyos que se abren a espacios diferentes con más pasturas.

En relación con los geoglifos que fueron hallados en el Río Jáchal, se puede decir que los están emplazados claramente en una zona de paso, a orillas del río y en uno de los accesos más directos que unen el valle de Iglesia con el de Jáchal.

Los geoglifos analizados en este trabajo están vinculados claramente con el paso hacia zonas de pastoreo y en relación con el agua. Se instalan en llanos o en el suelo plano de las áridas cimas de colinas, están a la vera de los arroyos y ubicados en la cercanía de vertientes o cauces eventuales; en uno de los casos están en el punto de reunión con otras fuentes o reservorios de agua como son el manantial y la cisterna. Se hallan marcando sitios por donde nace, pasa o se junta el agua, es decir con el manantial, con el arroyo y con el pozo.

Los “nacederos” o manantiales se hallan claramente vinculados con los geoglifos N° 1, 3, 4, 5, 6 y 9. El N° 3 se encuentra enfrenteado a uno de los manantiales y al costado del arroyo Colangüil; los N° 1, 4, 5 y 6 a otros manantiales y al mismo arroyo y el N° 9 también está enfrenteado a un manantial y al costado de la cisterna.

Los lugares por donde “pasa” el agua son el arroyo y los cauces secos o eventuales. El arroyo proviene de los glaciares por lo que se trata de agua de deshielo que es constante y está en relación con los geoglifos N° 1, 2, 3, 4, 5 y 6 ya que todos ellos se encuentran en la parte superior de las lomas que están al costado del mismo. Los cauces eventuales, en cambio, no tienen agua durante todo el tiempo ya que dependen fundamentalmente de las precipitaciones pluviales y menos del agua de deshielo que se infiltra en la tierra en las cercanías del lugar de instalación de los geoglifos.

Por otra parte, la presencia del agua que se “junta” tiene dos formas: una es natural, representada por aquellas depresiones descriptas en relación con el geoglifo N° 3, que

naturalmente se forman en la cima de las lomas y que retienen por muy poco tiempo el agua de la lluvia; la otra es la cisterna que de manera artificial mantenía el agua y permitía controlar su uso.

Entonces los geoglifos, como los petroglifos, están vinculados claramente con el agua que permite el pastoreo y, por ende, con la ganadería. También están asociados a lugares de paso, como marcas en el camino, ya sea al costado o en dirección hacia el agua, es decir nuevamente vinculado con las zonas de pastoreo.

Estas apreciaciones están hechas a partir de la ubicación en el contexto geográfico, en una macro lectura pero, a diferencia de los petroglifos, las imágenes de los geoglifos -lo que representan-, no pueden relacionarse con alguna actividad pastoril. Según Michieli (2015) la actividad comercial de “Angualasto” los vincula con otros pueblos que realizaron geoglifos que coinciden en sus técnicas y diseños. Esto indicaría que esas relaciones podrían haber influido en la adquisición de esa práctica.

Sus diseños, como ya se ha descrito, no son figurativos sino que son signos abstractos, formas indefinidas y no vinculables con referentes conocidos. Pareciera que las formas son caprichosas por falta de regularidad y por el uso indistinto de las técnicas con las que están elaborados. Los elementos regulares y presentes en todos los geoglifos son: 1)- la ubicación en suelos llanos; 2)- los diseños abstractos, no geometrizados, con formas abiertas, de estructura orgánica, dinámica; 3)- su vinculación con el agua; 4)- la orientación NE-SO en los de mayor tamaño.

La mayoría, excepto los N° 10 y 11, está elaborada por sustracción, por raspaje, y en relación con otras técnicas aditivas como el amontonamiento y la alineación de rocas. Todos ellos son negros sobre fondo negro, difícilmente distinguibles en el terreno o, mejor dicho, casi invisibles.

Esa invisibilidad es la que abre la pregunta por sus significados e interroga sobre las razones por las que fueron hechos. Para qué hacer semejante trabajo, cuidando detalles, como el ancho de las trazas de las líneas o el diámetro de los pequeños túmulos y círculos, si no pueden apreciarse casi de ninguna manera. Para qué hacerlos si los diseños completos no pueden verse ni de lejos ni de cerca, ya que sólo se ven vaga y fragmentariamente.

El razonamiento del para qué fueron construidos se ve truncado al no presentar evidencia de alguna utilidad práctica, lo que lleva a pensar en otros fines. Si se tratara de un solo geoglifo con esas características podría considerarse en una acción aislada, pero al haber tantos que respetan las normas que se han detallado, se infiere que debían cumplir con ellas, lo que determina un procedimiento. Éste, esquivo en sus sentidos y en las razones de su producción, es claro en sus pautas, en sus técnicas y evidente en sus signos.

El para qué de su elaboración no es algo arbitrario sino que tiene un sentido que se confirma en la iteración de los signos que, en su carácter de abstractos, están en lugar de otra cosa, sustituyéndola; están referidos a algo ausente. Por lo tanto son susceptibles de una lectura que rebasa a la piedra y al agua, es decir que está más allá de las cosas concretas con que pueden describirse, como también de su utilidad práctica, y así se abre a otro ámbito donde están los signos y sus significados: al plano de las abstracciones.

Este ámbito no es compartido por otras abstracciones que presentan las demás manifestaciones visuales de los grupos “Angualasto” como ocurre con los petroglifos, con los diseños de la cerámica o los diseños textiles, pues se trata de otra clase de abstracciones, otro tipo de signos más oblicuos y opacos para nuestra interpretación.

No tienen un fin esteticista, es decir que no funcionan como ornamentos, porque son toscos y casi no se pueden ver. Por su invisibilidad, no indican alguna finalidad práctica, por ejemplo, en relación con la señalética a excepción del geoglifo N° 11. Tampoco se ve relación

con el uso del agua, ni siquiera el geoglifo que está al costado de la cisterna, ya que no funcionan como acequias o zanjas que permitan su circulación en algún sistema de riego o algún desvío o juego del agua.

No muestran signos identificatorios de “Angualasto”, tales como los atributos del cóndor, que sí se ven en las demás manifestaciones visuales de esos grupos. Sin embargo son atribuibles a “Angualasto” porque en la mayoría se han encontrado, aunque escasos, restos cerámicos sólo de esos grupos y porque se vinculan directamente con sitios habitados por ellos (aunque el espacio de ocupación de “Angualasto” se despliega por todo el valle de Iglesia y estos geoglifos están en un área muy restringida). Además el geoglifo N° 10 es idéntico en su material y técnica a los geoglifos del Río Jáchal que son figurativos y que muestran motivos antropomorfos cuyos diseños contienen signos propios de “Angualasto”. Es decir que hay indicios que sustentan su filiación.

Al comienzo de este trabajo se dijo que fueron hechos para algo; ese algo es lo que no se deriva directamente de la evidencia material ni del contexto geográfico ni cultural de “Angualasto”. Fueron hechos porque hubo que hacerlos cumpliendo con un procedimiento, iterando los signos, haciendo una y otra vez gestos concretos que aluden al ámbito de lo abstracto.

Descolocar y recolocar las piedras en una nueva configuración, sin un claro fin útil ni ornamental, de cara al cielo y en formas desmesuradas, no abarcables para la mirada humana, puede estar indicando que tal vez se trate de cuestiones que tienen que ver con otras cosas, con otros aspectos de la vida de esa comunidad tales como la ceremonia, la fiesta o el juego. Estos aspectos se cumplirían en ciertos rituales que involucran al agua por su ubicación y al cielo por su posición.

Estos geoglifos se producen en el paisaje y no son el paisaje; son otra cosa ambigua, casi indistinguible del contexto geográfico natural en que se instalan. Al igual que el *Land Art* están desdibujados los límites entre la experiencia del paisaje y el objeto, pero difícilmente sean arte, y si lo fueran no podría saberse con certeza ya que se desconocen las cuestiones relativas al arte que pudieran considerar quienes los produjeron. Al respecto Briones y Álvarez (1984) expresan: *“Lo representativo y lo simbólico se conjugan de un modo original en los geoglifos, de tal manera que no siempre estamos seguros de interpretarlos adecuadamente. Es necesario estar consciente del riesgo de error del estudioso, si intenta ser respetuoso y fiel a la expresión estética y simbólica de sus autores.”*

En este caso lo representativo y lo simbólico nos “rehúyen”, y no se puede decir que se trate de expresiones estéticas. Sin embargo, lo que sí puede decirse es que ahí están, acariciando levemente el suelo, dispuestos como una obra abierta que pone en tensión nuestro polo mental. Son obras que, más allá de lo medible y cuantificable, provocan el libre juego de nuestras facultades y aparecen como elementos reflexivos de quienes siempre tienen algo más que decir, que siempre sorprenden con algo que se entrama con la complejidad de sus objetos, sus prácticas y simbolismos. Y no podría ser de otra manera, porque así es “Angualasto”.

San Juan, octubre de 2016.

Notas

¹ Esta es una afirmación que hace Fernando Castro Flores en relación con el *Land Art* en el capítulo XV del libro de José Gómez Molina (2006). Si bien, en el texto se abordan obras del presente, no deja de ser una afirmación aplicable a los geoglifos prehispánicos, al igual que en el texto de Javier Maderuelo (2006).

² Esta es una afirmación que hace Fernando Castro Flores en relación con el *Land Art* en el capítulo XV del libro de José Gómez Molina (2006). Si bien, en el texto se abordan obras del presente, no deja de ser una afirmación aplicable a los geoglifos prehispánicos, al igual que en el texto de Javier Maderuelo (2006).

³ <http://www.taringa.net/posts/info/941189/Land-Art.html>

⁴ http://inciclopedia.wikia.com/wiki/Archivo:Lineas_Nazca_Inciclopedia.jpg

⁵ <http://www.taringa.net/posts/info/941189/Land-Art.html>

[http://cristinaenelcampo.blogspot.com.ar/;](http://cristinaenelcampo.blogspot.com.ar/)

[https://innovarteinfantilesp.wordpress.com/2010/06/09/land-art/.](https://innovarteinfantilesp.wordpress.com/2010/06/09/land-art/)

⁶ *Arte povera* es una tendencia artística surgida en Italia de finales de los años 1960 que se propuso trabajar con materiales no tradicionales, pobres, precarios e inestables subvirtiendo valores estéticos y políticos de su época. Ha despertado una serie de reflexiones en torno a la relación material, obra y proceso, incidiendo en el desarrollo del arte actual.

⁷ El campo de acción del *Land Art* es la naturaleza en sentido amplio. [http://www.cdan.es/es/arte-y-naturaleza/richard-long/.](http://www.cdan.es/es/arte-y-naturaleza/richard-long/)

⁸ Algunos fueron removidos por huaqueros sin resultados que puedan confirmar que se trate de tumbas.

⁹ El concepto de naturalismo fijado por Worringer (1953) no es atribuible a manifestaciones miméticas que sólo se producen por un impulso de imitación de la naturaleza pero, en relación con estos geoglifos, lo es por algunas características: que no representan sino que proyectan una vivencia, en este caso, del espacio y el paisaje; que la espacialidad que proyectan es atmosférica; que las obras no están depuradas de arbitrariedad ni de inmutabilidad, como en este caso que están dispuestas a los fenómenos de la naturaleza y al proceso del tiempo.

Referencias bibliográficas

- Briones, Luis (1984). Fundamentos para una metodología aplicada al relevamiento de los geoglifos del norte de Chile. *Chungara*12. Arica. Universidad de Tarapacá,
- Briones, Luis y Luis Álvarez. (1984). Presentación y valoración de los geoglifos de Chile. Arica. *Estudios atacameños* 7.
- Briones, Luis *et al.* (2005). Geoglifos y tráfico prehispánico de caravanas de llamas en el desierto de Atacama (Norte de Chile). *Chungara*37.Arica. Universidad de Tarapacá, http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562005000200007&lng=es&nrm=iso
- Cerda F., Pablo *et al.* (1985). Estudios en Arte Rupestre. Prospección de Geoglifos de la Provincia de Iquique, Primera Región Tarapacá, Norte de Chile: Informe Preliminar. En: *Museo de Arte Precolombino. Primeras Jornadas de Arte y Arqueología*. Aldunate del Solar, C., José Berenguer y V. Castro (ed.).pp. 329 y 330.Santiago. Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Falabella, Fernanda. (1994). Dos puntas tiene el camino: antiguas relaciones en el centro de Chile y Argentina. En: *La Cordillera de los Andes: ruta de encuentros*. Museo de Arte Precolombino, Santiago de Chile.
- Gálvez Mora, César *et al.*(2012).Geoglifos, ocupación y uso del espacio en el valle medio de Chicama, costa norte del Perú. En: *Arqueología y Antropología en la Encrucijada: desafíos actuales en la investigación social*. Buenos Aires. *Actas del VI Coloquio Binacional Argentino-Peruano*. CIP,
- Gambier, Mariano. (1974). Primitivo poblamiento agrícola prehispánico del Valle de Iglesia. *Hunuc-Huar* II:3-50. Instituto de Investigaciones Arqueológicas y

Museo UNSJ, San Juan.

Gambier, Mariano (1988). *La fase cultural de Punta del Barro*. San Juan. Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo UNSJ,

Gambier, Mariano (2000). *Prehistoria de San Juan. Segunda edición*. San Juan. Ansilta Ed.

Gómez Molina, José. (2006). *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. 3° ed. Cátedra, Madrid.

Isla, Johny y Markus Reindel. (2005). *New Studies on the Settlements and Geoglyphs in Palpa, Perú. Andean Past 7*. Ithaca. Cornell University.

Maderuelo, Javier. (2006). *Marcar, ocupar, tallar y transformar el territorio. @pha. Boletim 3*. Lisboa. Associação Portuguesa de Historiadores da Arte.

Marchán Fiz, S. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto*. Buenos Aires. Akal.

Michieli, Catalina Teresa. (2015). *Arqueología de Angualasto: historia, ruinas y cóndores*. San Juan. Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes UNSJ.

Mostny, Grete y Hans Niemeyer. (1964). *Pictografía Rupestre. Noticiario Mensual 94*. Santiago de Chile. Museo Nacional de Historia Natural.

Núñez, Lautaro. (1976). *Geoglifos y tráfico de caravanas en el desierto chileno*. En *Homenaje al Dr. Gustavo le Paige, S J*. Antofagasta. Universidad del Norte.

Prieto, Ricardo Juan. (1992). *Geoglifos del Río Jáchal, Provincia de San Juan. Publicaciones 19*. San Juan. Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo UNSJ.

Riveros, María Gabriela. (2004). *Los conceptos de “campo expandido” y “color” en el análisis de petroglifos. Publicaciones -nueva serie- 26*. San Juan. Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo “Profesor Mariano Gambier” FFHA

UNSJ.

Riveros, María Gabriela. (2010). Petroglifos de Colangüil (San Juan, Argentina).

Publicaciones-nueva serie- 28 San Juan. Instituto de Investigaciones

Arqueológicas y Museo “Profesor Mariano Gambier” FFHA UNSJ.

Rodríguez Rodríguez, Aurelio. (1997). Los campos de geoglifos en la costa central del

Perú. *Cuadernos de Investigación 2*. Lima. Instituto Riva-Agüero PUCP.

Wolfflin, Henrich. (2007). *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*. Barcelona.

Espasa Libros.

Worringer, Wilhelm (1953). *Abstracción y naturaleza*. México. Fondo de Cultura

Económica.

Recibido 15 de Abril de 2017.

Aceptado 10 de Julio de 2017.

ARTE RUPESTRE: SITIO ARQUEOLÓGICO, IMAGEN Y ESTUDIO

ANALÍTICO

Ana Rocchietti

Centro de Investigaciones Precolombinas - Buenos Aires
anaau2002@yahoo.com.ar

Resumen

Este trabajo ofrece una perspectiva sobre el estudio del arte rupestre, con especial aplicación a la Sierra de Comechingones, en la Provincia de Córdoba, Argentina. Abarca aspectos tales como sitio, imágenes y sitio-imagen asumiendo que han tenido origen en una subjetivación performativa por parte de sus autores y que ofrecen testimonio de actos de significación que abarcaron dimensiones relativamente invisibles.

Palabras - clave: Arte Rupestre - Modelo de sitio rupestre - Sierra de Comechingones, Argentina

Abstract

This work offers a perspective on the study of the rock art, with special application to Comechingones's *Sierra*, in the Province of Cordoba, Argentina. It includes such aspects as site, images and site-image assuming that they had origin in a performative subjetivación by authors and that they offer testimony of acts of significance that included relatively invisible dimensions.

Key - words: Rock art - rock art site' model - Comechingones *Sierra*

Resumo

Este documento fornece uma perspectiva sobre o estudo da arte rupestre, com particular aplicação à Serra de Comechingones, na província de Córdoba, Argentina. Ele cobre aspectos tais como imagens do local e local-imagem assumindo que eles têm origens em uma subjetividade performativa pelos seus autores e oferecer testemunho de atos de significado que se estendeu dimensões relativamente invisíveis.

Palavras - chave: Arte rupestre - Modelo de lugar rupestre - Serra de Comechingones

Introducción

El arte rupestre siempre será un enigma. Cualquier análisis tropezará con la dificultad de que la medida y la segmentación de paneles y signos no dan cuenta de lo que se ve en el sitio.

Predomina en este arte tal variación que no existen dos obras semejantes o iguales en cualquier región del mundo. Trataré, en este ensayo, de ofrecer una descripción referida a

algunas dimensiones que estimo importantes tanto en la percepción como en el esfuerzo por entender pinturas y grabados. Las desarrollo con ejemplos de la ladera oriental de la Sierra Central de Córdoba que lleva el nombre de Comechingones en donde he forjado mi experiencia (D' Andrea y Nores 1977, 1999; Rocchietti 1988, 1990, 1994, 1991 a y b, 1992, 1993 a y b, 1994, 1997, 1999, 2000 a, b y c, 2001, 2002, 2004 a y b, 2005, 2008, 2011 a, b y c; 2012, 2015 a, b y c, 2016 a, b, c y d; Rocchietti y Gili 1995, 1999; Gili 1995, 1997, 1999, 2000; Ponzio 2017, Ponzio y Reinoso 2013 a y b).

El arte rupestre y su posteridad

Una preocupación recurrente que expresan los expertos está orientada a poder reproducir de manera fiel el arte rupestre y conservarlo para la posteridad. Quizá el problema de esa posteridad no radique en este tema sino en su capacidad de aportar sentido a una historia del arte que lo incluya (Rocchietti 2016 b) y si puede ser estudiado con categorías cercanas a cualquier arte. Dispersos en los campos, los sitios rupestres constituyen una suerte de inagotable herencia de la afectividad y de la imaginación de las gentes que habitaron las montañas del centro de la Argentina antes de la invasión española. No es posible saber cuándo dejó de ser practicado pero es casi seguro que no sobrevivió a la asimilación forzada a las creencias cristianas. Por lo tanto, sea por habilidad, por fe esotérica o por estética, ese arte yace más o menos atacado por los factores del tiempo y por los graffiti inoportunos, más o menos intacto por circunstancias afortunadas o por estar en lugares inaccesibles. Es un arte arqueológico y su investigación, una arqueología del arte.

El arte en los valles de la ladera oriental de la Sierra de Comechingones

La ladera y piedemonte de la Sierra de Comechingones tiene una estructura geológica que esquemáticamente se puede sintetizar de esta manera: 1. Unidad metamórfica Monte Guazú, 2. Unidad milonítica de contacto y 3. Unidad batolítica Intihuasi - Los Nogales (Cf. Fagiano *et al* 1996; Mutti *et al* 2005) La escenografía que acompaña a los sitios rupestres cambia según uno y otro paisaje pero en todos los casos, el arte estuvo inmerso en un bosque xerófilo abigarrado, espinoso, umbrío y de porte mediano: el monte o *Espinal* de la Argentina mediterránea. Las geformas son muy diferentes según se trate de estos ambientes litológicos (Rocchietti 2003): en las unidades 1 y 2 las rocas son ásperas y oscuras (gneises, esquistos, anfibolitas, milonitas); en la 3 -granitos y granitoides- son redondeadas y presentan excelentes superficies para dibujar planas, cóncavas o alabeadas (Figura 1).

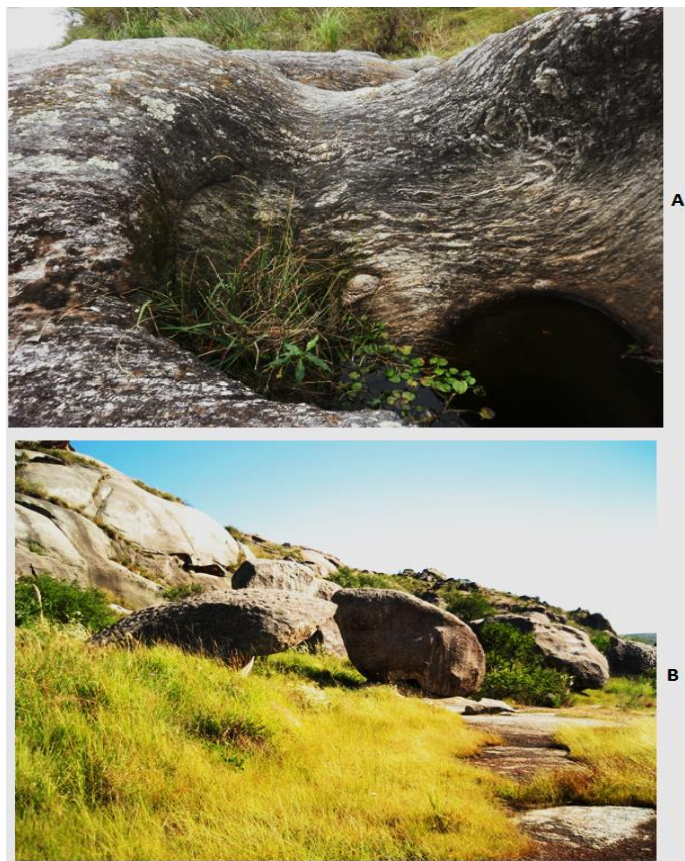


Figura 1. A: roca milonítica, B. Tafones graníticos

El arte se halla en la sección baja de los valles, en una altura que no supera los 800 metros sobre el nivel del mar. Los petroglifos se concentran en la unidad metamórfica y milonítica y las pictografías en el granito. Esta diferencia es notoria y sólo parcialmente explicable porque las rocas de fracción esquistosa no son demasiado aptas para ser pintadas. Los petroglifos fueron realizados sistemáticamente mediante cupuliformes (*tacitas*): no tienen trazos lineales ni dibujos figurativos sino únicamente pequeños o medianos cuencos pulidos dispuestos en torno a morteros profundos, dispersos sobre superficies de rocas alomadas o solitarios e inesperados en rocas sin atractivo alguno. En cambio, las pictografías se encuentran en aleros y en tafones, formas propias del ambiente granítico y sus escenas son intensas en figuración y estética. Por lo tanto la disyunción estilística es verificable y notable.

A pesar de la tala del monte hasta el punto de dejarlo sólo en relictos aislados, del reemplazo de sus especies (predominantemente *prosopis sp* y *acacia caven sp*) por otras europeas y de la transformación de la región en una estepa agraria, circumpampeana, todo lo cual no ofrece una idea de los entornos originales del arte, se puede presumir que estos fueron de baja visibilidad.

Estas montañas son producto de magmas precámbricos y paleozoicos. El material batolítico ascendió y quebró las rocas metamórficas que quedaron como “caja” que contiene a aquel y el conjunto fue sobre elevado durante la orogenia andina. El paisaje corresponde a una latitud templada, con estaciones bien marcadas de veranos muy cálidos e inviernos severos, incluso nivales. Algunos pueblos pequeños y caseríos se emplazan entre campos dedicados a la agricultura y la ganadería (El Chacay, Las Albahacas, Cuatro Vientos, Achiras). Es una bella comarca que se tiene entre la cuenca del río Piedra Blanca (curso

superior del río Cuarto) y el final de estas montañas hacia el sur. Se puede enmarcar en un polígono rectangular comprendido entre las latitudes de $32^{\circ} 53' 34.60''$ Sur y $64^{\circ} 52' 47.60''$ Oeste (población El Chacay) y $33^{\circ} 10' 29.60''$ Sur y $64^{\circ} 59' 37''$ Oeste (población Achiras), el filo de la sierra y el perímetro de su piedemonte oriental (Figura 2).

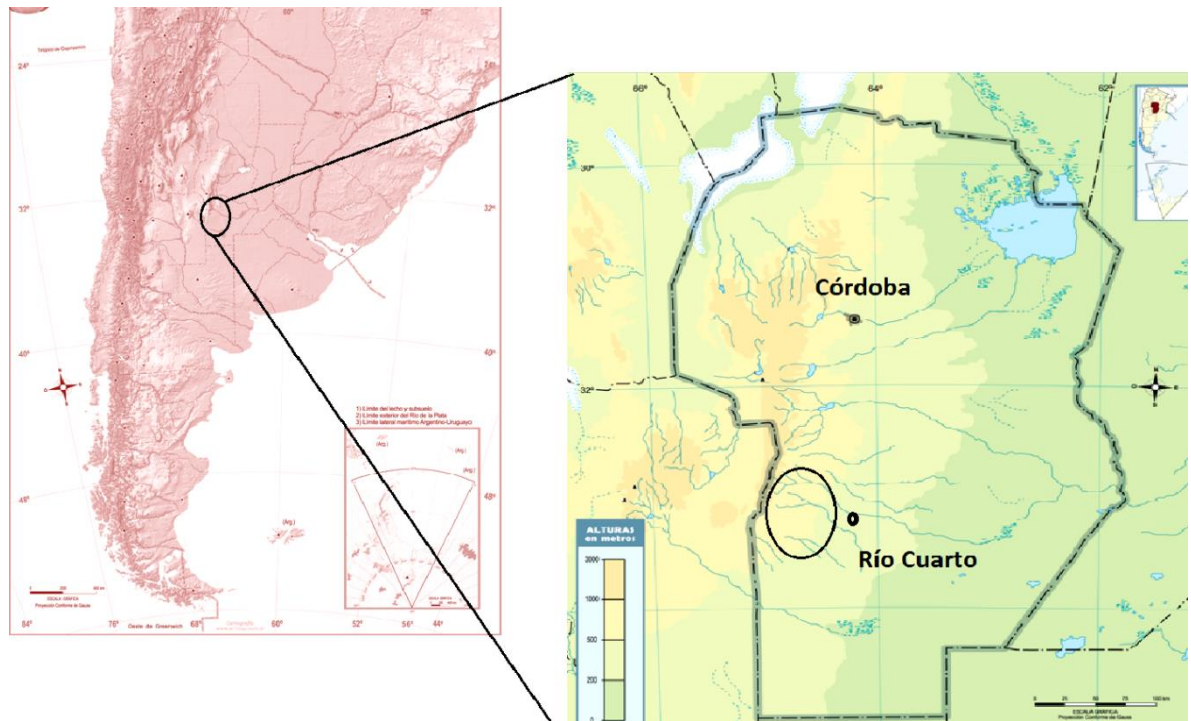


Figura 2. Comarca rupestre estudiada en este trabajo

Sitio rupestre

Aunque es imposible separar el arte de sus soportes, la masa de roca no es eso: un simple soporte. No dudo que la roca es un signo en el signo completo que es el arte rupestre.

La geoforma, entonces, se transforma en un arte pero desde un punto de vista performativo: si fue elegida es porque tenía propiedades específicas, explícitas y hierofánicas. Rocas imponentes no fueron elegidas, rocas insignificantes alojan figuras o

cupuliformes. Es necesario, entonces, abarcar en la mirada analítica el paisaje como un todo y el lugar rupestre como su microcosmos.

En ese sentido, el sitio rupestre abarca un espacio cuya demarcación siempre es problemática porque se puede decidir sobre el volumen de su mole o sobre la superficie marcada por el arte pero es menos segura la que define su perímetro y la ambigua franja de *no sitio*. Frecuentemente se decide por el área en la que no hay o disminuyen los depósitos arqueológicos superficiales, enterrados o aflorantes o por un arbitrio de delimitación adecuada para el estudio. Obviamente jamás se sabrá cuál fue el espacio significativo que existió para el autor o autores pero se puede inferir que éste tuvo densidad semiótica.

Ese espacio de entorno o vecindad del sitio rupestre suele aportar planos y secuencias de observación sobre la materialidad del sitio y los entornos mismos. Los petroglifos están emplazados siempre junto al agua, en las cascadas y por eso el entorno incluye su sonido (a veces, ensordecedor). Como se trata de rocas relativamente planas o de perfil convexo, en medio de la arena brillante o metidas directamente en el arroyo, lo que más impresiona es su brillo. Las rodean plumerillos o pastos altos y algunos árboles y espinillos pero en estas obras es posible una mirada de conjunto y simultánea de todo su perímetro. Hasta ahora, el equipo de investigación nunca ha encontrado materiales arqueológicos asociados a ellos, ni en superficie ni enterrados (Figura 3).



Figura 3. Paisaje de petroglifos. Paraje La Bohemia. Río Piedra Blanca

En el batolito, aleros y tafones suelen sobresalir sobre una superficie limpia de piedra, con una capa de suelo muy somera o directamente ausente. En estos lugares el brillo del sol es muy intenso, la luz refractada hierre la vista y en las noches de luna el paisaje se vuelve espectral. Las pinturas no se asociación por lo general al agua. Los más imponentes son los tafones: una gran masa de granito con cámara interna que aloja la obra y también a menudo anunciada por un mortero exterior o en la entrada. Son geformas esféricas, producidas por exfoliación de la roca a merced del agua de lluvia y del viento (Figura 4).



Figura 4. Paisaje batolítico. Paraje Cascada del Cipión.

Resaltan claramente en el ambiente, para registrar el arte hay que deslizarse en su interior porque no existen ejemplares en los que haya dibujos exteriores. Claramente, a la mirada, se distingue el plano de acceso a la cámara de otros posteriores o laterales. Muchos reposan sobre *patas* o sostenes de modo tal que la cámara -de planta circular- resulta luminosa porque es posible mirar a través de ellas. En otros casos, ella es totalmente oscura porque las paredes de la bocha están soldadas al piso. Entonces, allí se divide, en el registro, la sección interna y la sección externa en términos de continuidad visual o su ausencia con el entorno (Figura 5)



Figura 5. Tafón. Cerro Intihuasi.

En los aleros graníticos, dado que su geofoma ofrece entrada, línea de goteo (o de erosión retrocedente de la geofoma), el plano de observación es uno solo: el acceso. En ellos las pinturas son bien visibles desde el exterior salvo por una vegetación muy desarrollada, la luz penetra en grado variable según las estaciones (Rocchietti, Gili y Bolle, 1999) y las horas del día demarcando dos situaciones: dibujos alcanzados por la luz y los que no. La planta de los aleros suele ser irregular y crecen en el fondo de pared y piso helechos y hierbas. Suele desarrollarse en ellos un suelo que apoya sobre regolito, cuya matriz contiene depósitos

arqueológicos. Mientras los tafones -dadas sus superficies despejadas- suelen no tener una fauna que se refugie en ellos y prácticamente nada de plantas, los aleros sí sirven de refugio, a ratones, zorros, pájaros y avispas. Sus vecindades suelen tener sonidos suaves y olores intensos (Figura 6).



Figura 6. Alero. El Ojito.

En el batolito, los aleros también se encuentran en las superficies lisas y brillantes que he mencionado pero en secciones deprimidas. Fuera de él, hay aleros con arte en medio del campo, en afloramientos aislados. Las *casas de piedra* -así evocados por los habitantes rurales de la comarca- son muy abundantes y dan una prueba de la continuidad y densidad de población a lo largo de los tiempos prehispánicos.

La unidad metamórfica no posee aleros, con excepción de uno en la entrada del pueblo de El Chacay. Tiene más la forma de una pared con buzamiento de 40° sobrepuesta en altura

al terreno en general. Tampoco existen cuevas en ninguna de las unidades geomórficas (Figura 7).



Figura 7. Excavación en el alero de El Chacay

La única cueva se halla en un cerro aislado en medio de la llanura, de geología discordante (ortocuarcita). Suco. Pero precisamente en él fue realizado un arte con cupuliformes realmente impresionante por tamaño, cantidad y calidad del diseño (Figura 8) aunque lamentablemente vandalizado. También es fuera de lo común su latitud: en homogeneidad de estilo con los petroglifos de la cuenca del río Piedra Blanca, se halla en una geografía discontinuada con la de aquellos. Si bien para el arte no existirían barreras infranqueables - de lo cual éste no sería el caso- llama la atención por su escenografía ya que desde la cima del cerro (en donde hay un pequeño mortero en posición relativamente inaccesible) se ve una

laguna y la pampa. Un bosque, mitad nativo y mitad exótico, sube actualmente desde el llano hasta la boca de la cueva.



Figura 8. Cueva del Cerro Suco.

De lo dicho, propongo entonces poner atención a los planos de observación de sitio y de entorno así como de inter-visibilidad entre sitios dado que su posición en el paisaje pueden ser las siguientes: 1. Concentrados o ubicados en sus mutuas proximidades como en el cerro Intihuasi en donde hay trece sitios rupestres dispuestos en cuatro conjuntos, en La

Barranquita (pictografías) o en arroyo San Antonio de El Chacay (un verdadero campo de petroglifos); 2. Apareados como en Cascada del Cipión o en Campo Irusta; 3. Aislados y dispersos y 4. Vectoriales como los petroglifos del río Piedra Blanca dado que se disponen a lo largo de los cursos del agua.

Esta distribución podría expresar tanto la oportunidad que ofrecían los lugares, la distribución de los campos de cultivo del Formativo o la hierofanía intangible de los parajes.

Si uno pone el acento en la escenografía, la investigación rupestre se desarrolla hacia lo *espectacular*. Espectáculo es lo que se ve pero además las experiencias asociadas a lo que se ve, fueran o no las que había en vida de los autores. Por supuesto, lo espectacular contiene subjetividad, sensibilidad y percepción y todas estas cualidades son variantes según el observador.

El análisis de la imagen rupestre me permite ampliar estas consideraciones.

Imagen rupestre

Estudiar el contenido en imágenes de un sitio rupestre conlleva apelar a categorías de análisis no única ni necesariamente arqueológicas aunque la principal característica de este arte es precisamente ser *arqueológico*. Me refiero a las que proveen disciplinas como la antropología, la sociología, el psicoanálisis y la semiótica.

Dos cualidades de las imágenes rupestres -independientemente de su fidelidad al mundo humano y animal que suelen testimoniar- es su tipo de imaginación, tanto creativa como ideológica, por una parte y su discursividad, a veces narrativa y otras no, por otra. La dimensión ideológica -es decir, el sistema de creencias que las animó- es siempre ubicua porque el arte rupestre de todo el mundo tiene algunas constantes evidentes: si se descarta que fueran realizadas por placer o por estética pura, no es improbable que ellas devinieran de una interpretación del mundo o del cosmos basada en espíritus, aparecidos, espantajos u otros

espectros. Al respecto la etnografía es ilustrativa. El complemento de la luz, la sombra, la oscuridad y el brillo deben haber tenido gran importancia. Las imágenes pudieron haber deslizado en las paredes las visiones de una fe. La investigación rupestre quiso plasmar esta dimensión en el estilo, una combinación de tema y de forma de realizarlo.

La dimensión discursiva también es ambigua porque depende de *lo que se ve* en tensión con lo que *se cree ver*. Contra ella conspira el proceso de debilitamiento de su nitidez, de sus formas, de su completitud. Además, interviene en el registro, ahora entendido como percepción e interpretación simultánea del espectador, la convergencia de su experiencia anterior, la literatura de época sobre los sitios rupestres y el paradigma duradero de análisis que descompone los paneles rupestres en una sumatoria de motivos o signos unitarios. Por esa razón la investigación rupestre no deja de constituirse en excedente al enfoque científico; se transforma en un verdadero campo cultural y estético.

Un aspecto recurrente en su estudio es el correlato de los significantes con seres u objetos reales o con funciones que se atribuyen al dominio pragmático de la antigua vida social de los grupos humanos que engendraron el arte (marcas territoriales, comunicación, etc.). Considero que ese esfuerzo debe escapar a esa dicotomía porque es intangible. Los animales pueden estar muertos, pueden ser antepasados, pueden ser animales verdaderos, los humanos pueden ser humanos concretos o aparecidos, etc. La movilidad del significado es infinita porque el proceso simbólico puede estar a la par del proceso imaginario o corresponderse con un universo de intenciones y de fantasías de muy diverso origen y noción. Lo único seguro es que deben haber actuado ambos procesos tanto en la subjetividad de los autores como en la de los cultores tal como ocurre con las religiones más formalizadas (chamánicas o no). El algoritmo de la realización debió seguir reglas de eficacia simbólica y semiótica y, quizá, de profundidad psicoanalítica.

Aquí es donde se verifica la síntesis específica del sitio rupestre: roca, entorno e imágenes. Considero que a ella se le puede dar el nombre de *discurso rupestre* y que es lo que caracteriza a los autores desde el punto de vista de su identidad social. No es un descubrimiento nuevo sino que abarca más que el estilo, al dar importancia al efecto acumulado del contenido temático de los sitios rupestres y de su posición en el espacio geográfico disolviendo la antinomia real-irreal. Se trata del registro de una función semiótica alojada en las rocas pero no reducida a su constancia ni a su variación. No obstante, estas dos características no son banales porque el problema fundamental es identificar la estructura y la variación en ese universo siempre inacabado porque puede ser transformado por nuevos hallazgos. Sobre todo porque como en otras artes en ellas se produce lo que se puede denominar la *absorción temporal* (Zavala, 2014) de los sitios.

Ellos son datables por evidencias de ellos mismos (porciones de pigmentos de las pinturas) o por asociaciones con contextos y dataciones arqueológicas pero, en rigor, su temporalidad no es aprehensible más que por aproximaciones de secuencias generalmente estilísticas de carácter intuitivo y hasta arbitrario. La homogeneidad temática y formal es la base de esa sistematización por la semejanza.

Las variaciones en el diseño son diferentes según se trate de petroglifos y pinturas, al menos en esta comarca. Las variaciones en los petroglifos se encuentran en la manera en que el diseñador esparció cupuliformes en el espacio gráfico. Las cúpulas difieren solamente en el tamaño. En las pictografías, se aloja en el diseño de los signos y en la composición escénica. Es decir, es de mayor envergadura y amplitud. En este caso, la variación equivale a *versiones* de un discurso sostenido de sitio en sitio rupestre de la Sierra de Comechingones sin romper la uniformidad estilística aun cuando no hay dos sitios totalmente parecidos. La variación asume el papel de un *fondo* semiótico.

La estructura -si este arte la tiene- habrá de encontrarse en los invariantes de orden lógico (como enseñaba el estructuralismo levi-straussiano) en relación con los elementos que pueden analizarse como opuestos, recíprocos o complementarios. No es demasiado heurístico este nivel de análisis porque a lo sumo, al menos en este arte, podrían hallarse oposiciones del tipo *animal-humano*, *animales terrestres-aves*, *animales devoradores - animales devorados*, *aves-víboras*, *dibujos de arriba-dibujos de abajo* y otras pocas más. Parece más conveniente enfocarse en las versiones de escena y de diseño de los humanos y de los animales.

Variación

Hago, entonces, coincidir la variación con las versiones discursivas y formales de este arte. Ellas pueden deberse a la habilidad o la imaginación del autor o pueden tender un puente hacia la geomorfología del sitio rupestre, es decir una conjunción, en el interior del universo estudiado, de su dimensión locacional con los signos y las escenas.

A continuación, describiré el arte de la Sierra de Comechingones a partir de sus propiedades más sobresalientes, diferenciando los registros en escenas (entendiendo por ellas cualquier dibujo o conjunto de dibujos en un sitio rupestre) y signos asignando a estos a tres categorías de diseños: humanos, animales y poligonales (abiertas o cerradas) que suelen integrar los repertorios verificados hasta ahora. La denominación no significa que me expido sobre su significado sino solamente que me guío por una percepción ingenua sobre lo que se ve. En el arte rupestre lo único que se verifica es el significante.

1. Versiones de escenas

Divido a las escenas del arte rupestre de la Sierra de Comechingones en narrativas y no narrativas. En mi análisis, designo “escena” a todo dibujo o conjunto de dibujos (Rocchietti

2000 a y b) porque considero a todo acto de pintura o de grabado como tal. Las narrativas cuentan una historia o relato, al menos un relato mínimo que pudo ser ficcional o realista. La diferencia entre uno y otro es imposible de establecer siempre por lo cual me desentiendo de la realidad aunque no descarto que exista un concepto sobre lo real, sobre acontecimientos o fenómenos ocurridos en algún tiempo y lugar (Cf. Bednarik 2004). De cualquier manera, lo que se ve en el arte en las rocas son los resultados de actos de significación; de lo que carecemos es de una comunidad de significación y eso es irreparable.

De las escenas narrativas más sobresalientes en el conjunto rupestre, una se encuentra en el cerro Intihuasi y otra en un paraje que se conoce como Cascada del Cipión (Figura 9).

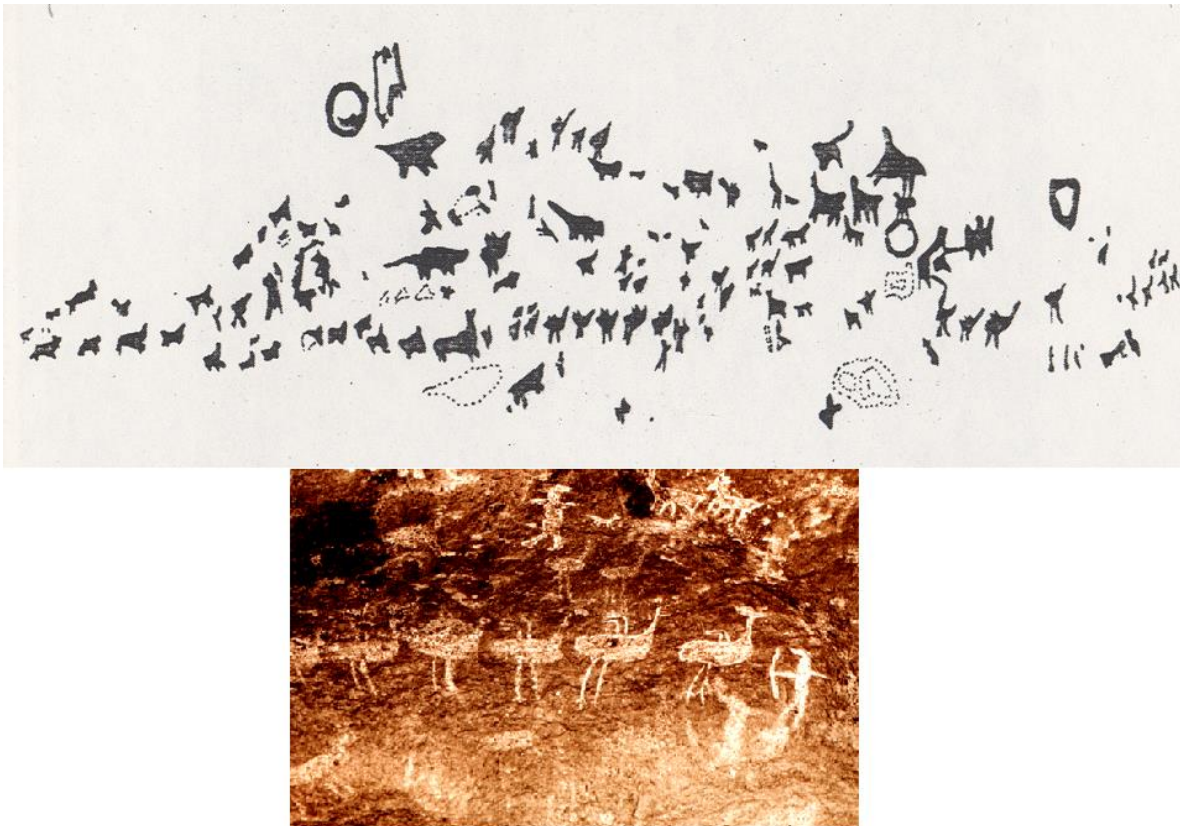


Figura 9. Versión de escena narrativa. Casa Pintada. Cerro Inithuasi

Como se ve, una dibujó una gran cacería en blanco predominante y otra seres que miran de frente al espectador. Otra es la del cerro Suco, sólo que en esta (Figura 10) la narración es de otra clase: los cupuliformes y bastones o surcos cubren toda la pared de la cueva oscura hasta culminar en huellas de animales (pisada de felino, pisada de camélido o quizá vulva), y pies y manos. La escena de caza y el petroglifo de Suco sugieren una proxémica del autores o autores. En el primer caso, un alero bajo frente a una plataforma de granito desnudo, quien pintó lo hizo sobre una pared alabeada sobre la cual no debió ver todo el friso que estaba haciendo de una sola vez porque lo mismo le pasa hoy al observador. En la cueva, por el contrario, la persona o personas que grabaron podían ver toda la pared al mismo tiempo. En ambos casos, se procuró cubrir todo el espacio gráfico disponible. Fue una situación gráfica especial que no se encuentra en otros sitios comarcales. No fue un esquema estético generalizado.

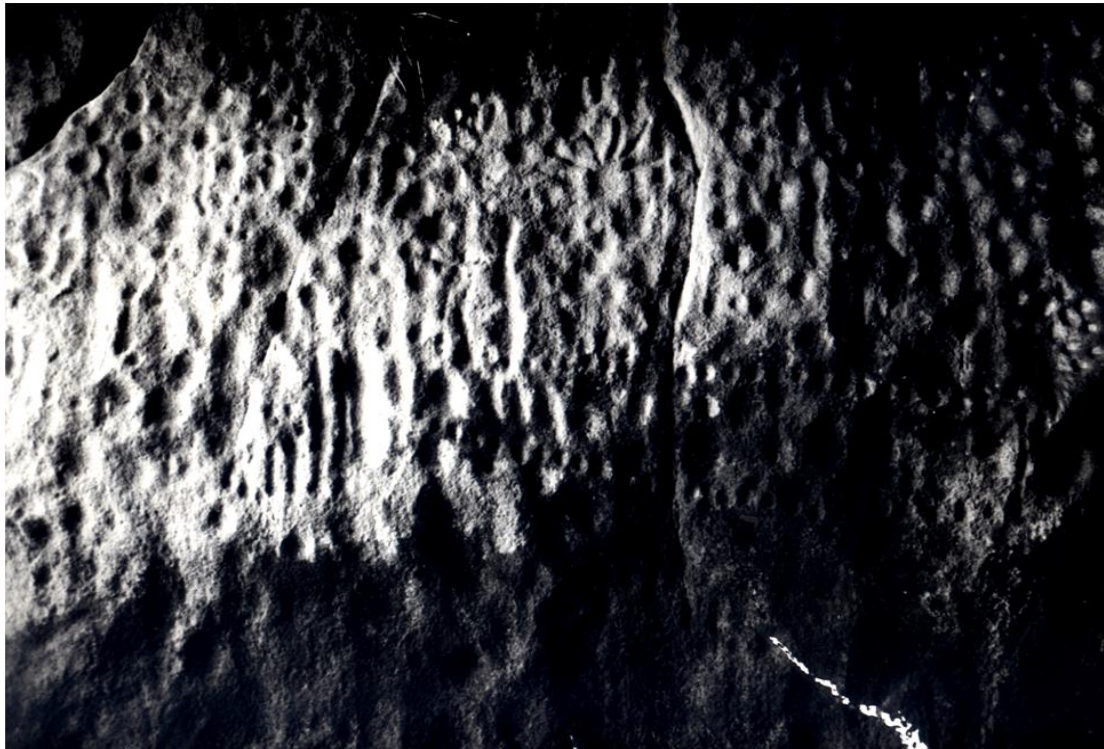


Figura 10. Petroglifo del Cerro Suco.

Si la pared fue un dispositivo (Groenen 2000) un elemento desencadenador del acto de significación, entonces se puede admitir que su desarrollo en forma de planos cóncavos y alabeados debió delimitar el espacio gráfico efectivamente utilizado y de allí la variación de su ubicación en aleros y tafones. En cambio, en los petroglifos del Río Piedra Blanca y afluentes ese dispositivo pudo ser externo: el brillo y el sonido del agua, porque los bloques son diversos en tamaño (los hay grandes y pequeños) y forma y la exposición a la luz, completa. Algunos están cubiertos de cupuliformes; en otros, sólo fue ejecutado uno solo o varios en un borde pero siempre sobre la superficie que mira el cielo (Figura 11). Es decir, la mole predomina sobre los grabados.



Figura 11. Morteros o cupuliformes profundos forman huella de felino. La Bohemia (fragmento).

Las escenas, desde ya, llevan al límite máximo que ha tenido este arte en esta parte de Sudamérica (en otras, quizá, la enunciación adquiriera carácter más extremo en torno a seres fantásticos).

2. Versiones sígnicas de los humanos

Las versiones sígnicas sobre las que se puede inferir que representan humanos aportan una problemática especial: cómo aplicar los criterios relacionados con la función enunciativa, la función referencial y el efecto de relevancia que pueden alcanzar. Esto vale asimismo para las imágenes que muestran animales. Esos criterios no son sencillos ni de formular ni de aplicar porque la ambigüedad es la constante de los dibujos. Me parece adecuado tomar la expresión de Slavoj Žižek (1999) quien sostiene que el significante soporta la identidad del objeto. Esto es válido para nombrar una imagen como humano o como animal. Incluso para decidir indicar como víbora una línea curva o rectilínea, abierta o cerrada.

Si estoy en lo cierto y este arte se deriva del Formativo andino y de su ideología, la que tiene como figuras centrales a los felinos, las aves y las serpientes, entonces la identidad humana, animal o intercambiable habría de ser un componente de la proyección que necesariamente este estudio tendría que efectuar para poder afirmar las identidades alojadas en los significantes dibujados en la roca. Propongo usar el efecto de relevancia y el efecto de veracidad. Por el primero, juzgo la enunciación en la roca por la preeminencia del signo o de la imagen sobre el conjunto de diseños; por el segundo, la probabilidad de que esa identidad sea la correcta. En algunos signos no hay dudas; en otros la ambigüedad del trazo, su absorción por la pared o simplemente la indefinición del trazo esa probabilidad disminuye hasta el punto de tener que descartarla (Figura 12).

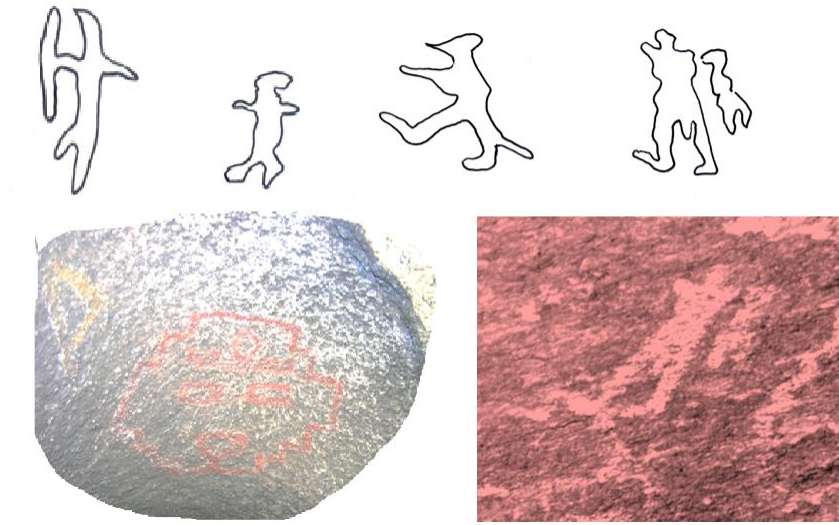


Figura 12 Versiones de humanos. Cerro Intihuasi

Los humanos no han sido dibujados muchas veces en las pinturas; en los petroglifos, nunca.

3. Versiones sígnicas de los animales

Los animales han sido representados en forma dinámica -es decir, en movimiento- lo cual confirmaría que el vínculo de los humanos con ellos han tenido que ver con su escape y con la percepción de su etología. No son muchas las especies reconocibles: camélidos, quizá algún venado, ñandúes, víboras, felinos. Aves y felinos han sido representados por sus huellas en los petroglifos (aunque en estos las aves pueden considerarse ausentes). Los camélidos - cuando hay una escena narrativa- son atacados por los humanos o por los felinos. Queda clara la enunciación relacionada con su carácter alimenticio.

Los animales no poseen dibujo de genitales (no serían reproductivos aunque el interés social debió ser que tuvieran esa cualidad), algunos humanos, sí. En ese sentido, pareciera

que se enfatizó el carácter genitivo de los humanos. En un género y en otro nunca se detalló la diferencia entre hembras y machos. Parece que el universo imaginativo fue masculino (Figura 13).

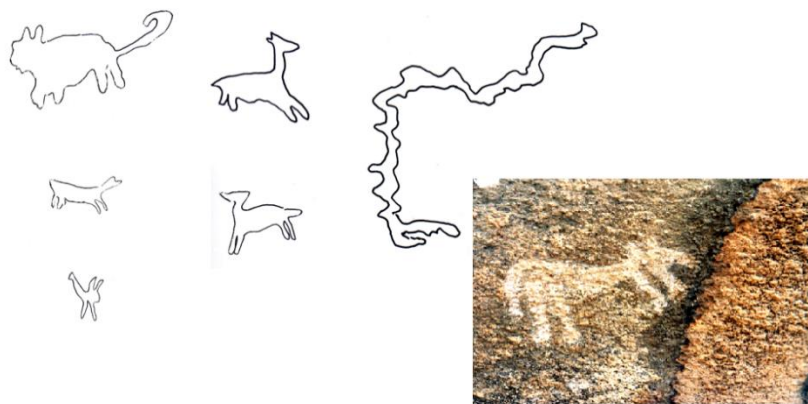


Figura 13. Versiones de animales.

Los animales no tienen detalles de pelo, de pezuñas, de garras o de dientes. Los autores pusieron mucho énfasis en su movimiento más que en su descripción.

4. Versiones signicas de las poligonales

Es un tipo de signos, los más problemáticos en el análisis de un panel (Figura 14).



Figura 14. Poligonales

Son los que aluden a una fantástica esotérica y obligan a un esfuerzo interpretativo frecuentemente infructuoso. Si la enunciación es el hecho de que un acontecimiento está constituido por la aparición de un enunciado (Ducrot 1989) eso bastaría para admitir la relevancia en el arte de la enunciación (anclada en los dibujos) del misterio del signo. Ellas aparecen en las pinturas, nunca en los petroglifos, ni aún cuando la disposición de los cupuliformes puede sugerir que sí lo hacen. El hermetismo del mismo significante hace de los diseños geométricos no puedan ser dilucidados por la función de la referencia. En ellos

el arte se torna obra de una imaginación indiferente a la elucidación comunicativa. Son las más variantes.

Sitio-imagen

Aun cuando lo usual es centrar el estudio rupestre en las figuras, sus modalidades de estilo, de tema o en sus condiciones físicas y evolutivas, lo cierto es que ellas por sí solas no alcanzan para definir un modelo rupestre. Si, como afirmaba Wittgenstein (2017) el lenguaje siempre concuerda con una forma de vida y ejerce sus juegos en multiplicidad de situaciones, el lenguaje rupestre seguramente ha tenido a una y a otros tanto como contenido de un cosmos moral (la cultura) como de figuraciones inconscientes. No es posible separar la piedra y los diseños en la medida en que se puede suponer que bajo alucinación o bajo lucidez, conformaron una síntesis activa (o psicoactiva).

Propongo, entonces tomarla en cuenta como sitio-imagen -hoy cosificada pero en su tiempo, un ejercicio de subjetivación- en parte sacro, en parte sólo semiótico. Las rocas - signos son tan importantes como las imágenes signos.

Si se toma a cada sitio como una arquitectura que se constituye en la concurrencia de varias dimensiones documentales, se puede avanzar hacia un modelo n-dimensional de sitio, al menos para estas montañas. El mismo, desde mi perspectiva, contiene:

1. Cuerpo granítico y/o metamórfico de la sierra en esta latitud.
2. Geoformas (bloques, aleros, tafones) y su geometría.
3. Superposición sedimentaria bajo refugio de roca y al aire libre.
4. Geometría de las unidades sedimentarias.
5. Geometría de la dispersión arqueológica en dichas unidades.

6. Procesos de formación de sitio.

Los cuerpos de roca tienen una mineralogía constante; en términos generales y dispuestas en grado variables de concentración y cantidad, de cuarzo, micas (blancas y negras o muscovitas y biotitas), minerales varios, especialmente anfibolita y, en el caso de los granitos, feldespato. La textura granítica presenta cristales de diversa forma y tamaño mientras que la de las metamorfitas es esquistosa.

Los tafones son muy visibles en el paisaje por su porte mientras que los aleros de granito están por todas partes, algunos de grandes dimensiones. Se han formado a partir de un frente de erosión (la línea de goteo) hasta adquirir profundidad de modo tal que el techo forma una superficie única con la pared de fondo. Se continúan en el espacio adyacente sea bajo sedimentos o en roca desnuda. Tafones y aleros integran un *paisaje granítico típico*.

El paisaje metamórfico ha evolucionado sobre la base de las rocas de caja de la sierra, intruidas por el magma ígneo de los batolitos. Como ya dije, en él son ocasionales los bloques que forman alero o abrigo de roca; se trata, más bien, de rocas levantadas por compresión lateral y con fuerte buzamiento en el terreno

La superposición sedimentaria ocurre dentro y fuera de los aleros graníticos y de los bloques miloníticos, gneissicos o anfibolíticos. En los primeros, sobre todo, su geometría es de estratos someros y horizontales y contienen material arqueológico; en los otros, la pila sedimentaria sigue el buzamiento del terreno en las cuestas. En las márgenes de los cursos de agua se forman barrancas de hasta 12 metros de espesor exhibiendo un estrato húmico que apoya sobre un loess, desarrollando una tipología edáfica de molisoles en ecotono semiárido. Por eso, el paisaje está cruzado en todas partes por cárcavas retrocedentes producidas por el agua y el viento a expensas de estos perfiles sedimentarios.

Estimo, pues, que el sitio-imagen se compone de escena, escenografía y textura.

La dominancia de ciertas imágenes o su asociación recurrente no puede ser pasada por alto. Creo encontrar, en el universo de sitios que analizo, *núcleos sémicos* a los que defino como unidades mínimas, discretas y permanentes de significado que permiten establecer cuál es la organización discursiva de este arte rupestre (Rocchietti 1991 y 1992). De alguna manera, en este nivel se aprehende un discurso global, generalizado. No equivalen a motivos ni a propiedades formales sino a concentración de significado (o a potencia de significado para sus autores y probablemente para su sociedad tal como se advierte en los creyentes de una cosmología). En principio, la persistencia con que los camélidos (silvestres o domesticados, no se puede diagnosticar con precisión) fueron dibujados en las pictografías, sugiere esa eficacia signica o una obsesión por captar el mundo de la realidad ordinaria. En los petroglifos, los núcleos sémicos cambian: los hoyuelos o cupuliformes y sus morteros asicados deben haber tenido un poder performativo muy alto. Todavía hoy, en el altiplano andino, las personas dicen que llenos de agua o aceite, reflejan el cielo. Las huellas de felino armadas con cúpulas en torno a un “tacita” más grande o a un volumen convexo de la roca, desde mi perspectiva, son otro de los núcleos que postulo. Los humanos, mucho menos, representados, casi raros -desnudos o con vestimentas rígidas- tienen obviamente esa concentración de sentido.

Pero traspasado este nivel de la observación existen otros núcleos sémicos (además de los camélidos) que se pueden descubrir en las relaciones entre los dibujos. Creo advertir los siguientes:

1. Orden lineal-convergencia- subordinación: los dibujos de animales se presentan alienados en el espacio gráfico o convergen hacia el centro de la escena; algunos

tienen más tamaño y otros son pequeños como dependientes de aquellos. Es el caso de los camélidos o los ñandúes en las pictografías y de las cúpulas en los petroglifos.

2. Ruptura - discontinuidad - desorden: en las escenas pintadas los felinos ponen en disparada a los demás animales interrumpiendo un mundo ordenado. Si se atiende al valor cosmogónico que ha tenido el felino en las sociedades indígenas sudamericanas no es extraño que su núcleo de significación adquiriera esta capacidad disruptora. En el caso de los petroglifos, la huella felínica es menos dinámica; puede sugerir que el diseño “marca” la roca o que ella misma es el animal sagrado estableciendo, para mí, una ruptura de la roca grabada con el resto de las rocas en el paisaje de vecindad..
3. Cierre - apertura: cualquier poligonal marca un adentro y un afuera; o todo abierto o todo cerrado.
4. Parte por el todo: son las huellas de animales de las que se representaron casi sin excepción las de felinos y las de ave. Sólo un sitio - Cerro Suco- presenta huellas de manos y pies humanos.
5. Orden lineal - orden nomádico: considero una semiosis específica si la obra exhibe los dibujos en línea o si los dispersa en todo el espacio gráfico.

El espacio gráfico en la roca es, virtualmente, anisótropo ya que pudo ser utilizado en todas direcciones con excepción de las oquedades esferoidales del granito. Entonces, la orientación de las imágenes no pudo ser indiferente a una elección intencionada. Allí es donde la roca como dispositivo debe haber desencadenado la acción deliberada.

El arte de la Sierra de Comechingones en los repertorios de la Provincia de Córdoba

Los estudios más detallados se han realizado en cuatro secciones de las sierras de Córdoba: 1. Cerro Colorado; 2. Guasapampa, 3. Serrezuela y 4. Traslasierra. Se trata de sitios atribuidos al Prehispánico Tardío o en el contacto con los invasores españoles. Todos se ubican en el norte de la Provincia, en ambientes semi-áridos o áridos de valle serrano o de piedemonte, en monte chaqueño seco (Gadner 1931, González 1940; 1963, 1977; Romero *et al*, 1973; Berberían y Nielsen 1985; Cocilovo y Marcellino 1975; Martín de Zurita 1992; Recalde 2008 - 2009, 2015).

En todos los casos se señalan como predominantes a los diseños de camélidos¹. Quizá sean los signos que más admiten el esfuerzo de referencia junto con los ñandúes. Las otras categorías -incluidas las mías- no hacen sino ilustrar el conocido problema del vínculo entre realidad y lenguaje con sus dos axiomas: todo puede expresarse con claridad y, si no, hay que callar (Wittgenstein 2003) y las ciencias son construcciones que prologan el sentido común y no están en contacto con la experiencia más que a lo largo de sus bordes (Quine) (Cf Nubiola 1991. La identificación de las referencias se sitúa precisamente en el borde de la experiencia de cada observador.

Los animales principales son sencillamente identificables; las diferencias entre “fitomorfos” y líneas geométricas no son seguras y dependen tanto de ese “borde de la experiencia” de Quine como de la solución al problema -muy inquietante- de si estas sociedades dibujaron o no especies vegetales y la trascendencia que este hecho pudiera tener en el análisis de la semiótica rupestre ya que el arte rupestre se ha caracterizado desde sus remotos orígenes paleolíticos por centrarse en las bestias. Por otra parte, pudiera suceder - como en el caso de la ayawasca sudamericana en la que se la nombra como “la sogá” (de la muerte) o la serpiente (por sus valores alucinógenos y por su forma como liana). Si las cactáceas representadas son únicamente cactáceas o plantas que proveen sueños o “viajes”

alucinantes no debiera ser indiferente. Es decir, el problema desborda la tabla tipológica y la estadística descriptiva de la frecuencia de motivos.

Inscribir el arte rupestre en una fenomenología como la del espectáculo, como tal yo intento, no tiene que ver con sus posibles públicos y cuan impresionante lo puedan experimentar sino con una dramaturgia desplegada por el diseñador o diseñadores: el conjunto gestual y, probable de palabras y cantos; el sueño o los ayunos en el lugar, etc., los cuales no pueden descartarse aunque sean invisibles ahora. Forma parte de esa dramaturgia el lugar elegido para pintar o grabar, la luz y la sombra, los planos gráficos en el interior de aleros, tafones y rocas al aire libre. Y, antes que nada, la fórmula ritual del dibujo mismo. Si debió ser efectivo en algún mundo posible, entonces tuvo que ser realizado con certeza técnica y sémica. Nadie reporta -ni tampoco mis registros lo hacen- correcciones al diseño teniendo en cuenta que debió exigir precisión hacerlo todo de una sola vez. Y si un panel muestra una secuencia segura de realización y agregados y superposiciones lo que revela es que esa dramaturgia acudió reiteradamente a los dispositivos de la misma pared de piedra.

Espectáculo o espectacular no es un calificativo ocioso porque entre quien, en la actualidad, *mira* y este arte no hay intimidad; hay distancia. Distancia corporal y subjetiva; ceremonial.

Se trata de una dramaturgia implícita cuya fuerza trágica-en el sentido griego del término- o mítica hubo de depender del contenido de las escenas. Por la repetición, los animales se constituyen en significantes radicales, sintomáticos; por su excepción, los humanos, en sus contrarios: significantes extremos. El espectáculo rupestre consistiría, desde mi punto de vista, en un *modo presentativo* o dramático mediante el cual se hubo de pintar o grabar la mimesis de las acciones de los humanos y las de los animales. Es decir, una manera de poner ante los ojos de la imaginación a los imitados (Cf. Vaisman 2008).

Conclusiones

El arte rupestre constituye un género fantástico -aquel que ve rompe con la realidad, la subvierte en sus posibilidades misteriosas y maravillosas- (Cf. Todorov, 1981) en relación con el cual siempre existen dos esfuerzos: *ver* (avizorar, percibir y distinguir) y *comprender* o *explicar*. Los instrumentos técnicos -especialmente informáticos- han permitido avanzar bastante con el primero. Yo propongo analizarlo como dramaturgia.

Ficcional o no, expresión de creencias en lo maravilloso, actos vinculados a lo misterioso o a lo siniestro, la acción dramática tácita pero intangible deviene del mismo sitio-imagen, una síntesis difícil de comunicar para los públicos a menos que se lo sensibilice.

A pesar de sus significantes ingenuos, el arte de la Sierra de Comechingones ofrece algunos indicios sobre el núcleo profundo de su ideología: la realidad central de los animales, una cosmología de animales y de hombres quizá, divinos.

Notas

¹ Recalde y Pastor los describen por unidades que denominan “canon” y que sistematizan mediante letras: A, B, C, D, G.

² Willard Quine, en su *La relatividad ontológica y otros ensayos (Ontological Relativity and Other Essays)* de 1969 sostenía que el modo en que usamos el lenguaje revela con qué clase de cosas estamos comprometidos a sostener su existencia.

Referencias bibliográficas

Bednarik, R. G. (2004). Arte rupestre, tafonomía y epistemología. Recuperado

Rupestreweb. <http://rupestreweb.tripod.com/bednarik2.html>

Berberián, E. y A. Nielsen (1985). El arte rupestre de la región serrana de la provincia

de Córdoba (República Argentina. I. Manifestaciones pictográficas. *Comechingonia*

5: 15-30.

- Cocilovo, J.A. y A. J. Marcellino (1975). Dos nuevos grupos pictográficos de la Provincia de Córdoba. En *Actas y Trabajos del Primer Congreso Nacional de Arqueología Argentina. Buenos Aires. Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc: 271- 285.*
- D’Andrea, U. y B. Nores De D’Andrea (1977). *Estudio sobre el arte rupestre de la zona de Alpa Corral. Departamento de Río Cuarto. Provincia de Córdoba. Río Cuarto. Universidad Nacional de Río Cuarto.*
- D’Andrea, U. y B. Nores De D’Andrea (1999). Antiguos Pobladores. La ocupación del espacio regional. En T. A. Kraus, C. A. Bianco y C. O. Núñez (editores) *Los ambientes naturales del sur de la Provincia de Córdoba.* Editorial de la Fundación Río Cuarto. Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Ducrot, O. (1989). *Logique, structure, enunciation.* Paris. Minuit.
- Fagiano, M., F. Nullo, J. Otamendi Y G. Feliu (1996). Geología del sur de la Sierra de Comechingones como base para el estudio de sitios arqueológicos. En A. M. Rocchietti (compiladora) *Primeras Jornadas de Investigadores en Arqueología y Ethnohistoria del Centro – Oeste del País.* Río Cuarto. Universidad Nacional de Río Cuarto Editora. 89 – 92.
- Gardner, G.A. (1931). *Rock-paintings of North West Córdoba.* Oxford, Calderon Press.
- Gili, M. L. (1995). Arte rupestre del sitio Alero de la Máscara. Cerro Intihuasi. Departamento de Río Cuarto. Córdoba. En *Segundas Jornadas de Investigadores en arqueología y ethnohistoria del centro-oeste del país.* Río Cuarto. Universidad Nacional de Río Cuarto: 51-82.
- Gili, M. L. (1997). El arte rupestre del conjunto Casa Pintada. Cerro Intihuasi, Córdoba.

- Cronía. Revista de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Río Cuarto*, año 1, volumen 1, número 2: 182-190.
- Gili, M. L (1999). El arte rupestre del Cerro Intihuasi, Departamento de Río Cuarto, Córdoba. *Actas Del XII Congreso Nacional de Arqueología*. La Plata: 181-185.
- Gili, M. L. (2000). Motivos abstractos en el arte rupestre de Cerro Intihuasi. Río Cuarto. Córdoba. En Podestá, M. y M. Hoyos (editoras) *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*. Sociedad Argentina de Antropología. Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Buenos Aires: 129-134.
- González, A. R. (1940). Las pinturas rupestres del Cerro Colorado (Provincia de Córdoba). *Revista Geográfica Americana*. Año VII, Vol. XIV, Nº 86: 333-336.
- González, A. R. (1963). Las pinturas indígenas del Cerro Colorado. *Revista Gacetika* 63: 14-19.
- González, A. R. (1977). *Arte precolombino de la argentina. introducción a su historia cultural*. Buenos Aires, Filmediciones Valero.
- Groenen, M. (2000). *Sombra y luz del arte paleolítico*. Barcelona. Ariel.
- Martin de Zurita, J. (1992). Cerro Colorado: aleros “El Hechicero” y “Cueva de la Cañada”. Informe elevado a la Dirección de Patrimonio Cultural de la Provincia de Córdoba. Ms.
- Mutti, D. y S. González Chiozza (2005). Evolución petrotectónica del distrito minero Cerro Áspero y modelo de emplazamiento de los depósitos wolframíferos. Córdoba. *Revista de la Asociación Geológica Argentina*, 60 (1): 159 - 173.
- Nubiola, J. (1991). Filosofía de la teoría causal de la refe. *Anuario Filosófico*, XXIV, (1): 158 - 163.

- Pastor, S. (2012). Arte rupestre del norte de Guasapampa y Serrezuela. Construcción del paisaje y reproducción social en las Sierras de Córdoba (Argentina). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 17 (1): 95-115.
- Ponzio, A. (2017a). Rocas con cúpulas en el Sur de la Sierra de Comechingones. Una revisión bibliográfica. Enviado para su publicación a XI Jornadas de Arqueología y Etnohistoria del Centro Oeste del país. En prensa
- Ponzio, Arabela. (2017b). Grabados cupuliformes en la cuenca alta del río Cuarto (Córdoba, Argentina). Una aproximación a las escenas y escenografías de los petroglifos de Villa El Chacay. *Sociedades de Paisajes Áridos y Semiáridos. Revista Científica del Laboratorio de Arqueología y Etnohistoria*. En prensa
- Ponzio, A. y D. Reinoso (2016). Aproximaciones al significado de las cúpulas a partir de su contexto ambiental. Investigación inicial de la localidad de Villa El Chacay (Córdoba, Argentina). En: Oliva F.; A. M. Rocchietti y F. Solomita Banfi (Eds). *Imágenes Rupestres. Lugares y regiones*. Rosario. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario: 395-402.
- Ponzio, A.; D. Reinoso. (2013). Políticas de preservación y valorización patrimonial sobre los petroglifos del sector “Escuela Hernández”, Villa El Chacay. Provincia de Córdoba, Argentina. *Anti* 12. Diciembre 2013.: 17 – 28.
- Ponzio, A, y D. Reinoso. (2013a). Los petroglifos de Villa El Chacay (Dpto. Río Cuarto, Córdoba) y su relación con el paisaje. Rosario *Anuario de Arqueología*, 5: 333-343.
- Ponzio, A y D. Reinoso. (2013b). Dificultades y avances en torno al abordaje del arte rupestre: El Petroglifo del Sector Escuela Hernández (Villa El Chacay; Córdoba). En: M. Rocchietti; M. Yedro y E. Olmedo (Comp.) *Arqueología y Etnohistoria del*

- Centro-Oeste Argentino. Publicación de las IX Jornadas de Investigadores en Arqueología y Etnohistoria del Centro Oeste del país.* Río Cuarto. UNIRÍO 129- 135.
- Recalde M.A. (2008-09). Movilidad estacional y representaciones rupestres. Primeras evidencias de ocupaciones estivales vinculadas con la explotación de ambientes chaqueños en las sierras de Córdoba. *Anales de Arqueología y Etnología* (63-64): 57-80.
- Recalde, M. A. (2015). Representaciones en contexto. Características del paisaje rupestre de Cerro Colorado (Sierras del Norte, Córdoba, Argentina). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XL* (2), julio - diciembre: 523 - 548.
- Rocchietti, A. M. (1988). Cerro Suco: una contribución a la definición de las propiedades formales de los diseños parietales indígenas en las Sierras del Sur de la Provincia de Córdoba, República Argentina. *Revista de la Universidad Nacional de Río Cuarto*, 10 (2): 133-146.
- Rocchietti, A. M. (1990). Arte étnico del sur de Córdoba. Estilo Cuatro Vientos - Achiras. *Revista de la Universidad Nacional de Río Cuarto*, 10 (2): 133-146.
- Rocchietti, A. M. (1991a). Estilo y diferencia: un ensayo en área espacial restringida. En M.M. Podestá, M.I. Hernández Llosas y S.F. Renard de Coquet (editoras) *El arte rupestre en la Arqueología Contemporánea*. Salón Gráfico Integral. Buenos Aires: 25 – 30.
- Rocchietti, A. M. (1991b). Arte étnico del sur de Córdoba: estilo Cuatro Vientos- Achiras. *Revista de la Universidad Nacional de Río Cuarto*, 10 (2): 133-146.
- Rocchietti, A. M. (1992). Arte indígena arqueológico: series, discontinuidad y transgresión. Jornadas V Centenario. Organizadas por la Comisión V Centenario. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario. Comisión

Continuidad y cambio en las sociedades indígenas. Rosario. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.

Rocchietti, A. M. (1993 a). Arte rupestre de la Sierra de Comechingones (Córdoba).

Síntesis regional. En M.M. Podestá, y María de Hoyos (editoras) *Arte en las Rocas. Arte Rupestre, menhires y piedras de colores en la Argentina*. Buenos Aires. Sociedad Argentina de Antropología y Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano: 123 – 128.

Rocchietti, A. M. (1993b). El Cerro Intihuasi: Tesoro de imágenes indígenas.

Recuperado en www.cienciahoy.org.ar/hoy44/cerro1.htm

Rocchietti, A. M. (1994). Archaeological art and visuality'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. (1997). Región rupestre del sur de Córdoba. *Voces*. Río Cuarto.

Universidad Nacional de Río Cuarto.

Rocchietti, A. M. (1999). El Arte Rupestre y la visibilidad de la cultura: el caso del

Cerro Intihuasi. News 95 International Rock Art Congress. IRAC – IFRAO. CASMAP (Centro Studi e Museo D'Arte Preistorica). Pinerolo. Italia.

Rocchietti, A. M. (2000 a). Arte rupestre de Córdoba: síntesis regional. *Simposio Arte*

Rupestre de América del Sur. Congreso Internacional de Arte Rupestre. Ripon, Winsconsin.

Rocchietti, A. M. (2000 b). Arte rupestre de la Sierra de Comechingones (Córdoba):

síntesis regional. En María Mercedes Podestá y María Hoyos (editoras) *Arte en*

las Rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina. Sociedad Argentina de Antropología. Buenos Aires. Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano: 121 – 128.

Rocchietti, A. M. (2000 c). *Sistematización de ambientes rupestres.* Recuperado en Rupestreweb@yahoo.com

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. (2002). Arte rupestre en ambiente granítico de la Sierra de Comechingones. Formación arqueológica y marco teórico. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina.* Tomo 2. Editorial Brujas. Córdoba: 65 – 79.

Rocchietti, A. M. (2004a). Arte rupestre: su sintaxis. *Taller Internacional de Arte Rupestre.* La Habana. CD.

Rocchietti, A. M. (2004b). El Cerro Suco: una obra de veinte siglos. Recuperado en Rupstreweb.tripod.com/suco.html

Rocchietti, A. M. (2005). Chorro de Borja: un alero con arte rupestre en la Sierra de Comechingones Sur. Recuperado en Rupestreweb.tripod.com/borjahtml

Rocchietti, A. M. (2008). El Ojito: desafíos conceptuales del arte rupestre. Recuperado en www.rupestreweb.com

Rocchietti, A. M. (2011a). Arqueología del Arte en el centro del País. En C. Mayol Laferrere, F. Ribero y J. Díaz (compiladores). *Arqueología y Etnohistoria del Centro – Oeste Argentino.* Río Cuarto. Universidad Nacional de Río Cuarto: 345 – 362.

Rocchietti, A. M. (2011b). Arte Rupestre. Imagen de lo fantástico. Ginebra. AEB.

Rocchietti, A. M. 2012 Petroglifos de la comarca de Achiras, Provincia de Córdoba.
Anuario de Arqueología (4): 181 - 192.

Rocchietti, A. M. (2015a). Arte rupestre: imagen de lo fantástico. Boletín del Museo
Chileno de Arte Precolombino. Vol. 20, número 1, 39 – 49. Santiago de Chile.

Rocchietti, A. M. (2015b). Tres sitios rupestres en la Sierra de Comechingones.
Presentado a la Revista del Museo de Antropología 9 (1). Universidad de Córdoba:
21 - 34.

Rocchietti, A. M. (2015c). Arte rupestre: singularidad radical. Revista Anuario del
Departamento de Arqueología. Instituto de Ciencias Antropológicas. Montevideo.
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Universidad de la República. Montevideo: 88 - 114.

Rocchietti, A. M. (2016a). Arte Rupestre: perspectiva estética. En X Jornadas de
Investigadores en Arqueología y Etnohistoria del Centro-Oeste del País. Laboratorio
de Arqueología y Etnohistoria. Departamento de Historia. Facultad de Ciencias
Humanas. Universidad Nacional de Río Cuarto. En prensa.

Rocchietti, A. M. (2016b). Tres sitios rupestres en la Sierra de Comechingones.
Provincia de Córdoba. Revista del Museo de Antropología. Universidad
Nacional de Córdoba. Vol. 9, número 1, pp 21 -34.

Rocchietti, A. M. (2016c). Arte rupestre: el lugar del autor. En F. Oliva, A. M.

Rocchietti y F. Solomita Banfi (editores) *Imágenes rupestres, lugares y regiones*.
Facultad de Humanidades y Artes. Rosario. Universidad Nacional de Rosario:
19 - 30.

Rocchietti, A. M. (2016d). Arqueología del Arte y arte latinoamericano. En F. Oliva, A.

- M. Rocchietti y F. Solomita Banfi (editores) *Imágenes rupestres, lugares y regiones*. Rosario. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario: 63 - 70.
- Rocchietti, A.M. y M. L. Gili (1995). Sitio Campo Toledo. En A.M. Rocchietti (comp) *Primeras Jornadas de Investigadores en Arqueología y Etnohistoria del Centro-Oeste del País*. Río Cuarto Universidad Nacional de Río Cuarto.: 133-140.
- 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*. Río Cuarto. Universidad Nacional de Río Cuarto.: 133 – 141.
- Rocchietti, A., E. Bolle y M. L. Gili (1999). Procesos geomorfológicos y arqueológicos en sitios con arte rupestre. Cerro Intihuasi (Córdoba) *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. La Plata. Universidad Nacional de La Plata: 211-215.
- Romero, C. E. Arguello y A. Uanini (1973). El arte rupestre en Córdoba. *Revista Proyecciones*, número 8. Córdoba. Ika-Renault.
- Todorov; T. (2005). *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós. Buenos Aires.
- Vaisman, L. (2008). Sobre el concepto de “espectáculo” en el *Arte Poética* de Aristóteles. *Revista Chilena de Literatura*, nº 72, abril: 71 - 88.
- Wittgenstein, L. (2017) [1953]. *Investigaciones filosóficas*. Trotta. Madrid.
- Zavala, L. (2014). *Elementos del discurso cinematográfico*. Universidad Autónoma Metropolitana. Xochimilco. Colección Libros de Texto.
- Zizek, S. 2016 [1999]. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- Recibido 10 de septiembre 2017.
- Aceptado 20 de noviembre 2017.



NORMAS DE FORMATO DE TRABAJOS DE LA REVISTA ANTI - NUEVA ERA

(Sobre Normas de la Asociación Americana de Psicología - APA - Versión 2017)

Título en mayúsculas, centrado.

Autor/autores alineados a la derecha, con mención de institución y dirección electrónica.

Resumen en castellano no superior a 150 palabras

Palabras clave (no superior a cinco).

Abstract

Key words

Resumo

Palavraschave

Papel - Tamaño carta/ papel 21.59 cm x 27.94 cm (8 1/2" x 11").

Extensión- Los trabajos tendrán una extensión máxima de 20 páginas incluidas figuras, cuadros, apéndices u otro tipo de documentación.

Espaciado - Interlineado 2.0 y texto alineado a la izquierda, sin justificar. - Sin espacio entre párrafos.

Márgenes - 2,54 cm/1 en toda la hoja.

Sangría: cinco espacios en la primera línea de cada párrafo. -

Las tablas no habrán de tener líneas separando las celdas.

Abreviaturas utilizadas:

Capítulo cap.

Edición ed.

Edición revisada ed. Rev. Editor (Editores) ed.

Traductor (es) trad.

Sin fecha s.f

Página (páginas) p. (pp.) 1

Volumen Vol.

Número

Parte Pt.

Suplemento Supl.

Títulos

Los títulos se escriben solo con mayúscula inicial.

Nivel 1: encabezado centrado en negrita

Nivel 2: encabezado alineado a la izquierda en negrita

Nivel 3: encabezado de párrafo con sangría, negrita y punto final.

Nivel 4: encabezado de párrafo con sangría, negrita, cursiva y punto final.

Nivel 5: encabezado de párrafo con sangría, sin negrita, con cursiva y punto final

Tablas y figuras

Las tablas (sin celdas) y las figuras tendrán al pie una nota explicativa breve sobre su contenido. Los trabajos incluirán hasta un total de 12.

Cita textual

Una cita es textual cuando se extraen fragmentos o ideas textuales de un texto. Las palabras o frases omitidas se reemplazan con puntos suspensivos (...). Para este tipo de cita es

necesario incluir el apellido del autor, el año de la publicación y la página en la cual está el texto extraído. El formato de la cita variará según el énfasis -en el autor o en el texto-.

Citas de menos de 40 palabras Cuando la cita tiene menos de 40 palabras se escribe inmersa en el texto, entre comillas y sin cursiva. Se escribe punto después de finalizar la cita y todos los datos.

Las citas que tienen más de 40 palabras se escriben aparte del texto, con sangría, sin comillas y sin cursiva. Al final de la cita se coloca el punto antes de los datos -recuerde que en las citas con menos de 40 palabras el punto se pone después-. De igual forma, la organización de los datos puede variar según donde se ponga el énfasis, al igual que en el caso anterior.

En la cita de parafraseo se utilizan las ideas de un autor, pero en palabras propias del escritor. En esta cita es necesario incluir el apellido del autor y el año de la publicación. Así mismo puede variar de acuerdo al énfasis que se haga.

Con autores varios se sigue el mismo criterio. Cuando el autor es Anónimo se consigna como tal.

Notas

Cuando se realizan párrafos que amplían o explican lo desarrollado en el texto, estos se deben colocar al pie de página.

Las referencias son un listado con la información completa de las fuentes citadas en el texto, que permite identificarlas y localizarlas para cerciorarse de la información contenida allí o complementarla, en caso de ser necesario. ¿Cuál es la diferencia entre la lista de referencias y la bibliografía? En la lista de referencias, el autor incluye solo aquellas fuentes que utilizó en su trabajo. En este sentido, “una lista de referencias cita trabajos que apoyan específicamente a un artículo en particular. En contraste, una bibliografía cita trabajos que sirvieron de fundamento o son útiles para una lectura posterior, y puede incluir notas

descriptivas” (American Psychological Association, 2002, p. 223). En el estilo APA se usan las referencias.

Todos los autores citados en el cuerpo de un texto o trabajo deben coincidir con la lista de referencias del final, nunca debe referenciarse un autor que no haya sido citado en el texto y viceversa. La lista de referencias se organiza en orden alfabético y cada una debe tener sangría francesa. Para la referenciación de números o volúmenes de alguna publicación es necesario usar números arábigos y no romanos.

Sangría francesa

Las referencias bibliográficas llevarán sangría francesa. Ejemplo:

Damasio, A. (2000). Sentir lo que sucede: cuerpo y emoción en la fábrica de la consciencia.
Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.

Formas básicas de las referencias bibliográficas

Libro con un autor/res

Apellido, A. A. (Año). Título. Ciudad, País: Editorial.

Libro con editor

Apellido, A. A. (Ed.). (Año). Título. Ciudad, País: Editorial.

Libro editado en web

Apellido, A. A. (Año). Título. Recuperado de <http://www.xxxxxx.xxx>

DOI (Digital Object Identifier)

Apellido, A. A. (Año). Título. DOI: xx.xxxxxxxx

Capítulo de libro

Se referencia un capítulo de un libro cuando el libro es con editor, es decir, que el libro consta de capítulos escritos por diferentes autores.

Forma básica de referencia de publicaciones periódicas

Apellido, A. A., Apellido, B. B., y Apellido, C. C. (Fecha). Título del artículo. Nombre de la revista, volumen (número), pp-pp.

DOI (Digital Object Identifier):

Identificación de material digital, es un código único que tienen algunos artículos extraídos de bases de datos en la web. Cuando el artículo tiene DOI se omite la URL y la fecha de recuperación del artículo.

Artículo online

Apellido, A. A. (Año). Título del artículo. Nombre de la revista, volumen (número), pp-pp.

Recuperado de

Forma básica de Artículo en periódico

Apellido A. A. (Fecha). Título del artículo. Nombre del periódico, pp-pp.