

# Anuario de Arqueología 2015



Universidad de la República  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Departamento de Arqueología

ANUARIO DE ARQUEOLOGÍA 2015

<http://anuarioarqueologia.fhuce.edu.uy>  
[anuariodearqueologia@gmail.com](mailto:anuariodearqueologia@gmail.com)

Instituto de Ciencias Antropológicas. Departamento de Arqueología – Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación – UdelaR.

**ISSN: 1688-8774**

ILUSTRACIÓN DE PORTADA: Figuras presentes en varios artículos de la edición 2015. Arte: Paula Tabárez

## **EDITOR RESPONSABLE**

Leonel Cabrera

## **SECRETARÍA DE EDICIÓN**

Andrés Florines

Paula Tabárez

## **CONSEJO EDITOR**

**Jorge Baeza** – Uruguay

**Roberto Bracco** – Uruguay

**Leonel Cabrera** – Uruguay

**Carmen Curbelo** – Uruguay

**Antonio Lezama** – Uruguay

**José López Mazz** – Uruguay

## **COMITÉ CIENTÍFICO**

**Tania Andrade Lima** - Brasil

**Antonio Austral** - Argentina

**Martín Bueno** - España.

**Primitiva Bueno** - España.

**Felipe Criado Boado** - España.

**Nora Franco** – Argentina.

**Arno A. Kern** – Brasil.

**Jorge Kulemeyer** –Argentina.

**Daniel Loponte** - Argentina

**Hugo Gabriel Nami** - Argentina

**Fernando Oliva** – Argentina

**Patrick Paillet** – Francia

**Gustavo Politis** – Argentina.

**Ana María Rocchietti** – Argentina.

**Mónica Sans** – Uruguay

**Marcela Tamagnini** – Argentina.

**Fernanda Tocchetto** - Brasil

**Andrés Troncoso** – Chile.

**AGRADECEMOS LA COLABORACIÓN EN ESTE NÚMERO:**

**COMITÉ EDITOR**

Leonel Cabrera Pérez - Uruguay

José María López Mazz - Uruguay

**COMITÉ CIENTÍFICO**

Jorge Kulemeyer – Argentina

Daniel Loponte -Argentina

Fernando Oliva – Argentina

Mónica Sans - Uruguay

Manuel Santos- España

Marcela Tamagnini - Argentina

Daniel Troncoso – Chile

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no necesariamente refleja el criterio o la política editorial del Anuario de Arqueología. La reproducción parcial o total de esta obra puede hacerse previa aprobación del Editor y mención de la fuente.

El Anuario de Arqueología agradece el aporte de todos los autores que participan en esta edición.

## ÍNDICE

	<b>Pág.</b>
Editorial.....	7

### **Proyectos de Docentes del Departamento de Arqueología (F.H.Cs.Ed.-UdelaR)**

Cabrera, Leonel Contenidos simbólicos y técnicas de grabado en las manifestaciones rupestre del norte uruguayo. Un abordaje desde la Arqueología Experimental.....	18
---	----

Lezama Antonio, Laura Brum, Eduardo Keldjian y Andrés Gascue Avances en la Arqueología Marítima de la Bahía de Maldonado: Prospección, Inventario y Relevamiento Documental.....	24
---	----

### **Artículos Científicos**

Barreto, Isabel La población de Colonia del Sacramento durante el período portugués: vida, muerte e interacción étnica en el siglo XVIII.....	46
--	----

Mazarino, Joaquín, Christopher Duarte y Roberto Bracco Datación por OSL: Un ejemplo de aplicación.....	72
---	----

Rocchietti, Ana María Arte Rupestre. Singularidad Radical.....	88
---	----

### **Reseña de trabajos monográficos de Estudiantes**

Arcaus, Aparicio La Calera Real del Dacá. Aproximación a la construcción del Espacio.....	115
--	-----

Mut, Patricia Paleodieta de los pobladores prehistóricos del este del Uruguay: un retrato isotópico.....	147
---	-----

### **Artículos inéditos**

Erchini, Carina Sitio histórico La Represa, Canelones, Uruguay.....	180
--	-----

## **ARTE RUPESTRE. SINGULARIDAD RADICAL**

Ana María Rocchietti

Laboratorio de Arqueología y Etnohistoria

Departamento de Historia – Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de  
Río Cuarto – Argentina

anaau2002@yahoo.com.ar

### **RESUMEN**

Este ensayo presenta dos obras –petroglifos con cupuliformes- con la intención de desplegar mi argumentación en torno al arte rupestre y a su singularidad radical derivada de las que supongo experiencias de necesidad, negatividad, enunciación y pensamiento por un autor, desconocido, lejano pero hasta cierto punto trágico.

**PALABRAS – CLAVE:** arte rupestre – obras singulares – modelo de arte - estética

### **RESUMO**

Neste ensaio apresenta dois você trabalha .petroglifos com cupuliformes- com a intenção de desdobrar meu argumento ao redor do rupestre de arte e para seu radical derivou singularidade das experiências de necessidade, negatividad, enunciação e pensamento por um autor, desconhecido, mas trágico.

**PALAVRAS CHAVE:** Cave arte - trabalho singular - modelo de arte - estética

### **ABSTRACT**

This essay presents two works-petroglyphs with dome-shaped holes- with the intention of opening my argumentation concerning the cave art and his radical singularity derived from the experiences of need, negatividad, statement and thought for an unknown an tragic author.

**KEY – WORDS:** Cave art - singular works - model of art – aesthetics

### **1. Introducción**

He sostenido antes (Rocchietti, en prensa) que veo un autor en cada sitio rupestre (o muchos pero siempre en el plano de una singularidad radical) y espero poder fundamentarlo.

El arte rupestre está constituido por obras las cuales, en su mayoría, se encuentran dispersas y a menudo todavía escondidas en las montañas y en los campos; en todo lugar en el que afloran o yacen las rocas (bloques, aleros, tafones,

cuevas). Su procedencia y cronología siempre son hipotéticas, desprovistas de un nivel adecuado de probabilidad. No obstante, la investigación acumulada de poco más de un siglo ha permitido clasificarlas y atribuirles estilos, motivos predominantes y funcionalidad social y cultural por más remoto que fuera el tiempo que se les atribuya. Este arte llega a la luz por la arqueología; ella lo encuentra, lo registra y demarca con él un campo de especialidad. El arte rupestre permanece ajeno a otras ciencias y a las humanidades.

La arqueología tiene sus propias reglas epistemológicas; para algunos arqueólogos ellas se aplican siguiendo los algoritmos de las ciencias de la Tierra y para otros –pocos, en realidad, en la actualidad- con la permisibilidad interpretativa. No es el caso que deseo debatir. Tomo como punto de partida el hecho de que el registro arqueológico nos permite acceder a las obras y en todos los casos el arte rupestre se le torna excedente. Porque el arte posee un plus de significación que se torna contradictorio o inabarcable en las rutinas de documentación. A continuación intentaré una justificación de un enfoque estético, con la salvedad de definir lo estético más allá de lo bello ya que puede abarcar lo siniestro, lo horrible o lo trágico. Con más precisión: la estética rupestre consistió en un tipo específico de relación con la realidad, no exenta de contenidos y efectos inconscientes.

Mi ensayo expone mi perspectiva en relación con dos imponentes e irrepetibles petroglifos realizados con cupuliformes en el escenario de la Sierra de Comechingones, Provincia de Córdoba, Argentina (Rocchietti 1988, 2009).

## **2. Sujeto-autor**

Habitualmente, el estudio del arte rupestre convoca hipótesis sobre la sociedad y la cultura que se expresan en él, sobre su vínculo con la economía productiva, con la ideología y con su evolución en el tiempo. Considero que, se quiera o no, el estudio del arte rupestre está conectado con el de la subjetividad que lo produjera, pero generalmente esta dimensión está obliterada para evitar proyectarle conceptos occidentales. La posibilidad de acceder a esa subjetividad se encuentra subsumida bajo dos enfoques: el que sostienen los científicos que destacan la recurrencia, la objetividad, la demostración o la falsedad y aquél al que apelan los interpretativos quienes se apoyan en la semiosis del arte y en la metafísica del interpretante. Parecen -y son- alternativos y divergentes.

Otro punto de diferencia es la inscripción de los problemas referidos al arte rupestre en alguna categoría descriptiva: paleoarte, arte arqueológico, arte prehistórico, artefacto. Ellas, de cierta manera, aluden al tipo de experiencia humana que lo generó. Estimo que, al intentar demarcar el arte rupestre entre todas las formas existentes de arte, esa clase de experiencia que pudo haber sido podría ser expresada en términos de:

- Experiencia de necesidad
- Experiencia de negatividad

- Experiencia de enunciación
- Experiencia de pensamiento

Por supuesto, todas ellas pertenecen al antropocentrismo occidental; pero él es desde donde estoy posibilitada para pensar y todos los arqueólogos del mundo actual también, con independencia de su tradición cultural y de su nacionalidad, particularmente si adhieren al cientificismo.

Lo que denomino experiencia de necesidad pudo, quizá, sostenerse en los acontecimientos cotidianos tanto como en los extraordinarios, relacionados con la solvencia de los factores de la supervivencia (alimento, fertilidad, lluvia), en la socialidad y en las relaciones con propios y extraños. La experiencia de la negatividad debe haberse desarrollado cuando el pintor o grabador se abismó sobre sí mismo por autosugestión o por drogas; en esta instancia la negación comprende la ausencia del sujeto consciente. La experiencia de enunciación se vincula al deseo o a la voluntad de expresar en imágenes contenidos inconscientes o conscientes constituyéndose como lenguaje. Finalmente, la experiencia de pensamiento o de conceptualización pudo activar las estructuras o modelos lógicos que -según Lévi Strauss (1964)- caracterizan al pensamiento salvaje en tanto propiedad universal de la especie humana.

Robert Bednarik (2004) estima que el arte rupestre contribuye a esclarecer la formación de conceptos humanos de la realidad e ilustra los orígenes del antropocentrismo (interpretación de la realidad mediante el estímulo material experimentado por los humanos). Incluso le atribuye un acervo universal no consciente aunque sin referirse explícitamente a los tipos ideales jungianos. Es posible que en el arte rupestre haya más dimensiones que las cognitivas y testimoniales sobre la realidad.

Podría reconocerse en estas manifestaciones un *sujeto* o subjetividad. El *sujeto* es, por supuesto, una noción de la filosofía occidental. Recorre los siglos aunque con diferencias que contienen implicancias religiosas y políticas. Resumo brevemente la historia que traza Jean Luc-Nancy (2014).

Quien inaugura esta idea es Anaxágoras –de acuerdo a lo que Platón le hace decir a Sócrates- con la palabra *nous* o pensamiento *dirigido* de tal o cual manera (intención, atención, concepción). El *nous* es el autor del orden del mundo. Sócrates, a su vez, inaugura el “conócete a ti mismo”, principio teórico del “saber que se sabe”. Plotino descubre que existe una “naturaleza pensante”, algo exterior al propio pensamiento. La primera noción cuasi-moderna de sujeto corresponde a San Agustín: el sujeto es el alma, es la instancia dotada de interioridad e intimidad; es el *sí mismo*. Descartes revoluciona esa noción pre-moderna produciendo el “yo” completo del sujeto bajo tres determinaciones: necesidad, temporalidad y sustancialidad del *Ego sum*. La sustancialidad del sujeto cartesiano –sostiene Nancy- pudo confundir al mismo Lacan cuando le otorgó al sujeto cartesiano cuando supuso que como él era el inconsciente humano.

No obstante, la historia de la demarcación del sujeto no acaba allí. De acuerdo con Kant, el sujeto se despliega en *facultades* (razón, razón práctica, sentimientos, etc.); la experiencia es la experiencia *posible* dentro de determinados límites de sensibilidad, entendimiento y heterogeneidad. Para Hegel, en este hilo conductor, el sujeto se produce pasando por su propia negatividad; es lo que es en su devenir, lo es atravesando lo que *no es* él mismo. Heidegger finaliza este itinerario sosteniendo que el sujeto no es sino un *ser arrojado* en el mundo. Esta perspectiva es la que seduce mi ensayo.

*Sujeto* tiene una carga histórico-teórica intensa y alude a *un singular* a partir de su *presencia*. El sujeto tiene como propiedad ontológica –y psicológica- exclusiva la presencia. Ella es la que existe en la obra rupestre y la prueba es la variación, la unicidad práctica que uno puede encontrar en cada sitio rupestre.

### **3. La variación**

Toda y cualquier obra de arte rupestre –paleolíticas y post-paleolíticas- enuncia una relación imaginaria entre seres. Los seres habrán de ser reales, surreales o hiperreales de acuerdo con la medida del deseo de la imaginación del autor. La fantástica, onírica o no, tiene una abundante ejemplificación en el arte rupestre mundial. Su contenido de consciencia es un estímulo para la investigación tanto como sus estilos de ejecución. En este sentido no parece ser válida la verdad por correspondencia que suele exigir el registro arqueológico, es decir, la operación por la cual el dibujo se vincula de manera isomórfica –total o parcial- con su denotación (animal-animal, humano – humano, triángulo – figura de tres lados, etc.) como exigen las tablas de motivos y el esfuerzo por establecer la experiencia de necesidad que se supone anterior y condicionante de la tarea de figuración y su vínculo con la realidad conceptualizada (esperanza que ya he mencionado en la argumentación de Bednarik).

Llegar a un sitio rupestre, observarlo en su totalidad de luz, humedad, sonidos (del viento, de los insectos o de los pequeños animales), textura de roca y vecindades (Rocchietti 2001) implica también una experiencia –muy frecuentemente organizada en torno al registro de sus medidas, del inventario de sus dibujos, de sus superposiciones, de sus trazos, de sus pigmentos y pátinas- cuyo sentido último consiste en tratar de *ver* (literalmente adivinar los contornos) y ejercer una “mirada” mediante la cual los ojos procuran comprender qué es lo que hay allí.

Por sobre todo, un sitio rupestre es un lugar que aloja una obra (o varias) cuyo material son los símbolos. Merea (2013) dice que la relación entre las cosas, los hechos y los símbolos se hallan en los lejanos orígenes de la especie y en los orígenes de psíquicos de cada sujeto. Pero existe un camino que va del símbolo a lo simbolizado. Los símbolos parecen pertenecer al mundo de lo indeterminado y a los orígenes oscuros del sujeto. La simbólica privada se construye entre los límites de libertad que permiten lo determinante del lenguaje y lo simbólico ya constituido (la cultura).

El dramatismo ceremonial o el delirio individual no están excluidos. No dejan de estar *presentes* como una actuación que debiera darse por presupuesta en cada obra, aún en el caso del simbolismo privado. Volviendo a Nancy (2014: 78), el existente singular está presente no en el modo de estar presente en sí sino en el *modo de estar expuesto* a cada instante. Los autores de las obras ya no existen, están muertos, pero están presentes. Este tipo de presencia no es la atmósfera del sitio sino la constatación de que el singular es el acto mismo de su singularización (Clottes y Williams 2010).

De todas formas, el psiquismo de los hombres actuales y el de aquellos, en su singularidad, se constituye en la intersubjetividad, en el conjunto total de los vínculos humanos que una sociedad puede llegar a brindar como acto y como posibilidad. Su medio es y fue el mundo inter- humano.

La variación –desde mi perspectiva- prácticamente absoluta- entre las obras rupestres de todos los tiempos expresa esa singularización de un autor en su acto. Pero ¿singularidad en qué?

#### **4. Singularidad y performatividad**

El concepto de *decoración* que tanta aplicación tuvo en Europa (*des grottes décorées*) no es exactamente feliz pero decía, en el fondo, algo que es cierto: la presencia del arte establece una marca en las rocas que fueron elegidas. No se trata de una marca material sino de una marca “significante”, una huella que convierte a la piedra en signo. No es adorno en sentido occidental sino un sello que le otorga carácter de “otra cosa” o de “otro lugar”. El arte es una presencia sígnica que absorbe a la roca en tanto significante. Esto no ocurre hoy sino que sucedió en el pasado cuando alguien pintó o grabó dibujos. Si el arte fue temporalmente anterior a la roca elegida o revelada, no lo fue en carácter de precedencia sino en el de acontecimiento. Por eso, la roca pudo no ser elegida sino “revelada” como signo y transformada en tal.

Marc Groenen (2000) y Clottes y Lewis-Williams (2010) señalaron el papel de la roca o de la pared en la significación; el primero desde el punto de vista de la fenomenología husserliana, los segundos desde la interpretación chamánica. Esta cuestión fue central en el análisis de Leroi-Gourhan (1983:279), orientada hacia la constitución de su metafísica en torno a la demarcación explícita entre lo visible y lo invisible. Pero cabe comentar que todos han estudiado un arte, el Paleolítico, en cuevas kársticas en las que la forma de la pared ya es impresionante aunque no contenga arte, emplazamiento que no sucede en todas partes.

La experiencia del arte debió ser siempre intensa, con mentes alteradas en el seno de la emoción, del delirio o, por lo contrario, desde una fuente conceptual que imaginaba que el arte provocaba *algo para alguien*. Esto es invisible para la arqueología.

En las primeras páginas de *Los chamanes de la Prehistoria*, Clottes y Lewis - Williams (2010) señalan una correlación entre figuras que podrían producirse en

estado alterado de consciencia y testimonios vivientes –etnográficos- sobre su producción y significado. Tanto sus etapas de tránsito entre el in crescendo de ese estado como lo que se ve en ellos (como sueño, como concentración mental, como ingesta de sustancias alucinógenas) permanecerán indemostrables, lo cual no quiere decir que no haya sucedido como acontecimiento intangible. Pero lo fundamental de lo que propone ese estudio es que el observador pierde una garantía: que lo que ve, sea efectivamente lo que ve. Porque si un humano puede experimentar transformaciones en animal, los diseños con animales podrían ser humanos y viceversa. Los límites ontológicos quedan, pues, rotos y los límites de los dibujos también. Esto es invisible para la arqueología si no aparecen instrumentos de la parafernalia chamánica.

Para estos autores, el chamanismo es un modo de vida y un modo de pensar. También se podría afirmar que el arte rupestre fue una mentalidad: el problema sería que tendría un carácter universal y esta escala es excesivamente enorme. Si el simbolismo de los chamanes de los paleolíticos existió, entonces pudo constituir un simbolismo privado y, por lo tanto, singular anclado en la angustia del trance, de las visiones, de los sueños, del viaje al centro de la tierra, del vuelo o de la pérdida del alma. Hay elementos, en esta descripción, que se tornan heurísticos en la observación rupestre: la luz brillante, la oscuridad profunda, la cueva, los túneles, el torbellino del aire que penetra. En todos los casos la experiencia se aloja en la mente. Clottes y Williams afirman: “El estrecho vínculo entre cuevas y estados de consciencia alterada parece irrefutable.” (2010: 28).

Si el arte fuera chamánico o producto de un complejo de creencias afines entonces uno podría suponer que su actuación –*performance* pretérita, por “alguien” en el sentido de Nancy- sería el ejercicio de una simbólica privada, un síntoma.

Refiriéndose al papel de la roca, dicen: “La roca tiene, pues, un significado propio para los *san*. Ésta no es simplemente una superficie cómoda para pintar, un tipo de cuadro negro neutro sobre el que los artistas habrán podido representar no importa qué imagen a su voluntad. Aquello que la pared oculta aporta un sentido espiritual a las pinturas y en cierta manera las condiciona.” (Clottes y Williams 2010: 32).

También dicen:

“[...] uno se pregunta cuántos animales presumiblemente realistas no son animales en sentido estricto, sino más bien animales-espíritus, hombres-espíritus o chamanes, cuya transformación se ha completado. Las figuras de serpientes y de pájaros hacen probablemente referencia a otras dos transformaciones ligadas respectivamente a los viajes espirituales bajo tierra y hacia el cielo. Las serpientes se desplazan hacia el interior de la tierra, y

algunas pinturas de serpientes,[...] parecen entrar y salir de las paredes rocosas.” (Ibidem: 35 -34).

¿De dónde habrían de provenir los signos considerados “generales” o “universales”? Esta pregunta no conmueve solamente a los investigadores del arte sino también a la psiquiatría, al psicoanálisis y a las neurociencias.

Si hay signos generales (dibujos iguales o parecidos restringidos a una geografía comarcal, regional o continental) y universales (dibujos diseñados de manera igual en todas partes del mundo) habría que presuponer que se debe a los límites y limitaciones del psiquismo humano o a tradiciones sostenidas por miles de años en todas partes. En el primer caso, las bases serían neurológicas (como la serie de reacciones con imágenes mentales a la ingesta de alucinógenos), en el segundo se trataría de la inducción simbólica devenida de tradiciones milenarias, es decir, de la historicidad típicamente humana. Si las imágenes fueron visiones provocadas por sustancias excitantes, igual siempre quedará la duda si el arte fue concomitante de ese estado psíquico o su recuerdo. Tomar en cuenta la diferencia entre el estado de la mente y la memoria de lo experimentado no es fútil: la tradición de creencias colectivas, los relatos mágicos pudieron intervenir en el diseño y éstos no ser el resultado directo de un autor o autores alienados. Si uno atiende a la ayahuasca sudamericana (*Banisteriopsis caapi*), por ejemplo, los disturbios corporales gastro-intestinales que provoca son intensos como para impedir que el actor al mismo tiempo diseñe.

Dejando de lado la universalidad neuro-perceptual sobre la cual es difícil expedirse, aunque la experiencia condicionante se verifica en el cuerpo del diseñador, estimo interesante discutir la relación entre historicidad y cultura para el arte y, por supuesto, para toda producción humana. Si uno toma en cuenta el enfoque levi-straussiano, la obra resulta mucho más una expresión lógica –un modelo de transformaciones inconsciente y universal- que solamente determinaría el sistema de relaciones entre los signos (básicamente oposición y complementación) de una manera absolutamente ahistórica, la cual por añadidura se suma a la imprecisión cronológica de las obras. La cultura se compondría de un marasmo de elementos o temas finalmente ordenados por la estructura, esto es, por una lógica salvaje. Nada se dice de sus orígenes ni de su devenir. La arqueología, consecuente con sus comienzos evolucionistas, sí está interesada en ellos; los considera imprescindibles por lo que no escatima sus esfuerzos para reconstruirlos: data depósitos, cronologiza pigmentos y estilos, ordena las obras en series y las asigna a períodos, pueblos, etnias o culturas.

Por otra parte, la cultura es concebida como irracional, ajena a las determinaciones económicas. Este carácter torna a la cultura una construcción surreal, lejana a la antropología funcionalista también ahistórica y economicista en la medida en que ésta atiende a las necesidades y a suministrar coherencia a la actividad humana.

Lévi-Strauss había visto a la Cultura y a la Naturaleza como opuestas; Descola (2012) y Viveiros de Castro (2010) –desde el campo etnográfico amazónico- ven a la Naturaleza como “culturalizada”, como una extensión de lo humano hacia lo natural, tornando a todas las cosas “humanas” pero no porque no se perciba que humanos, animales y cosas son distintos sino por una creencia firme en que no hay límites ni físicos ni formales entre los seres y todos pueden atravesar las fronteras de los otros. De ese modo la contingencia es completa y se vive en el seno de esa contingencia.

Viveiros (2006, 2010) postula el multinaturalismo de ese tipo de pensamiento definiendo, finalmente, una estética, un cosmonaturalismo perspectivista en el que todos los seres “piensan” a los otros.

Por esa razón Marco Aime (2015: 56), señala que las culturas son proyectos existenciales para sobrevivir, en parte universales (*de la Humanidad*) pero que “ser humano” no significa ser un hombre en general sino un hombre en particular.

El estructuralismo marcó con fuerza lo contrario, esto es, el descarte de lo particular subrayando la subsunción de los mitos en una lógica universal de opuestos y complementarios o correlativos -que uno podría encontrar en las obras rupestres- en términos de un *medio semántico organizado* (Pouillon 1986: 54), realizado por la sociedad concreta pero que disminuye las posibilidades combinatorias y problematiza cuál es la sintaxis a la que obedece.

Lévi-Strauss (2015: 183 – 184) decía que la solidaridad prima entre todas las formas de vida en el pensamiento salvaje y que matar seres vivos para alimentarse plantea a los humanos un problema filosófico (para Freud era culpógeno) que todas las sociedades han tratado de resolver. Para aliviar el endocanibalismo, se ha pensado en humanizar la relación entre el cazador y su presa como si fueran parientes o cónyuges (por la asimilación del acto de comer con el acto de copular).

Como la originalidad radical no es reconocida, el concepto de estilo viene a expresar la convención por detrás del arte. Convención y variación son contrarias y contradictorias en varios aspectos.

Las convenciones suelen ser tomadas como una normativa más o menos laxa, más o menos rígida, que se aplica a cada dibujo. Implica un *saber cómo* hacerlo. El estilo coincide con esta definición pero no acaba ahí porque es a través del estilo que es posible reconocer un período, una etnia, un autor. Las normas empiezan históricamente y acaban estructuralmente en la medida en que acumulan autoridad y consistencia. La variación, por definición, escapa a la convención porque se constituye en su ruptura. Evidentemente, las variaciones no siempre alcanzan para disolver las normas pero, al menos, las denuncian.

La variación puede alojarse en los signos (aún cuando la mayoría de ellos puede ser inscripta en clases de signos a la manera de una gramática) o en la composición (en los conjuntos de signos en una obra). Lo que –lacanianamente- puede denominarse

“cadena” de significantes en esta última posibilidad, desplaza la atención sobre la sintaxis rupestre, las metonimias, las concentraciones, los desplazamientos o reemplazos de los signos. Considero que esto requiere una atenta mirada sobre el contenido del arte rupestre en sus cadenas significantes por la sencilla razón de que en él solamente existen significantes. Ellos ejercen el dominio del arte tanto en el plano visual como en el de la consistencia material de las imágenes.

De todos modos, la tradición aprendida debió tener algún tipo de efectividad porque de lo contrario moriría. Esta efectividad, mágica, puede suponerse como la derivada del efecto performativo del lenguaje rupestre.

Refiriéndose al Paleolítico, Clottes y Lewis-Williams (2010: 58) consideran:

“[...] el arte parietal paleolítico cubre toda Europa, desde Andalucía a los Urales, y se desarrolla durante veinticinco mil años, es decir, más de doce veces la duración del cristianismo. Los eslabones de esta cadena, que cubre unas distancias y unos períodos también gigantescos, son relativamente poco numerosos. Actualmente se conocen en torno a trescientos cincuenta yacimientos. Esto corresponde a un solo yacimiento por cada tres o cuatro generaciones *a escala europea*. Es evidente que, para que las tradiciones hayan podido transmitirse, el número real debió ser muy superior: tuvieron que existir miles de yacimientos, que no se han conservado o no han sido descubiertos.”

No creo que sea necesario esperar encontrar miles de sitios rupestres. En realidad el número total de sitios no es muy numeroso considerando la escala espacial y temporal desde que existe este arte como tema de investigación. No creo que esté subordinado a los descubrimientos sino a una lógica -personal o social- de actuación rupestre ligada a su performatividad, es decir, a su capacidad para producir nuevos acontecimientos. Este arte debió vincularse al hombre *trágico*, en un esfuerzo por convertir al cosmos en algo personal. Decía Leroi Gourhan (1984): “Un arte no puede separarse ni de su evolución ni de aquello que traduce simbólicamente. Se presenta constituido por un conjunto de imágenes expresables en contenidos ideológicos variables en el tiempo y en el espacio, pero su coherencia responde a la de las imágenes que motivan su existencia [...]”.

En términos generales, el arte rupestre es la representación del bestiario. Predomina la figuración de animales y de poligonales. ¿Por qué? Los animales tienen contundencia figurativa porque se reconocen –si no a nivel de especie, por lo menos en forma genérica- pero las formas geométricas poseen un potencial añadido de esoterismo. El lenguaje rupestre también tiene efecto sobre sus observadores miles, cientos o pocos siglos después de que fuera realizado. El dibujo de animales deja al observador centrado en lo que estima como la más completa certeza sobre el significantes: que lo que *ve* es aquello que *crea que ve*. El resto de los diseños, por lo general, son mucho menos convincentes en su realismo. De todas maneras aun

aceptando que los animales son animales nunca se podrá discernir sobre si están vivos o muertos, sobre si son *hombres como animales*, si son espíritus, si son antepasados, etc.

El lenguaje (hablado, gestualizado, graficado) siempre posee efecto *real*; esto es, promueve *nuevos mundos*, incentiva la realidad o su disminución; crea situaciones o amplifica las que ya existen. Dibujar animales induce a que el observador lo tome por un significante “realista”.

Los cupuliformes, los cuales son los elementos unitarios y exclusivos de las obras que presento constituyen un misterio: no son analógicos, son universales, pueden aparecer solitarios, múltiples, combinados con dibujos o pinturas. ¿Qué son?

## 5. Suco

La cueva de Suco se encuentra en una de las laderas del cerro que le da nombre, en la latitud de S 33° 28' 16.9" y W 065° 09' 50.2", a 700 metros sobre el nivel del mar. Esta montaña asoma solitaria en la llanura sedimentaria<sup>6</sup>-*pampa*- al este del piedemonte de la Sierra de Comechingones, en el Departamento Río Cuarto, Provincia de Córdoba. La roca es una arenisca pérmica poco friable y discordante con el ambiente litológico de la Sierra en la que predominan los batolitos y los esquistos formaciones geológicas que no contienen grutas de ninguna clase. Esta es su primera singularidad.

La oquedad está cubierta de grabados con una combinación de puntos, bastones y dibujos de huellas de manos, pies y pata de felino. Todos fueron realizados por pulido y dibujados en un conjunto abigarrado. La planta de la oquedad es de forma casi triangular, la entrada es baja y una persona no puede estar de pie en el interior umbrío. La pared de la izquierda –a partir de la entrada- despliega siete metros de grabados; la de la derecha, a su vez, menos extensa e irregular tiene pocos grabados, muy nítidos, y una huella de felino al pie, casi en el suelo. La visera de la entrada presenta grabados en forma de bastones contiguos (Figura 1).

---

<sup>6</sup>Localmente está formada por sedimentitas cenozoicas de origen eólico, fluvio-eólico y lagunar. El cerro es un relicto en la zona pedemontana distal (Villalba y Sagripanti, 2014: 84).



**Figura 1. Entrada en la cueva de Suco**

La maravilla es anunciada por un mortero fijo y se halla bajo resguardo de un bosquecito extranjero pero que sugiere cómo debió haber sido de hermético el lugar cuando existía el Espinal, un bosque con predominio de algarrobo, chañar y espinillos. En las inmediaciones un ojo de agua sale de la pared de roca y se desliza silenciosa hasta encharcar el suelo. La obra ha sido vandalizada hace mucho tiempo por desconocidos: los grabados están cubiertos por una lechada blanca de tiza disuelta en agua. La Figura 2 muestra una fotografía proporcionada por una persona de Sampacho –una localidad vecina- que la muestra sin ella (proporcionada por un docente de la zona) y otra con su aspecto actual.

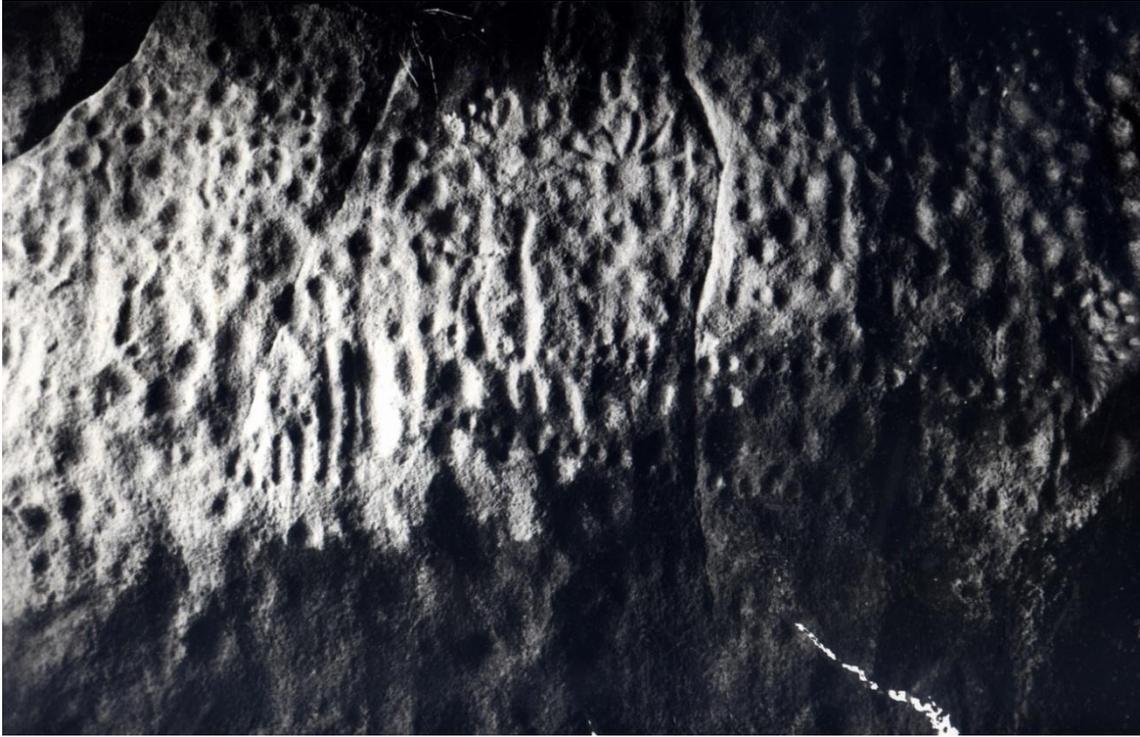


Figura 2.Cerro Suco. Petroglifo original



Figura 3 .Cerro Suco. Petroglifo en la actualidad

La entrada al lugar tiene un efecto dramático que combina la forma de la cueva, las sombras y el bajorrelieve del petroglifo acentuando la impresión de misterio.

Es el único caso que conozco, en la región, de diseño realizado con cupuliformes en pared vertical. Fueron hechos con precisión, a espacios regulares. Lo mismo ocurre con los bastones.

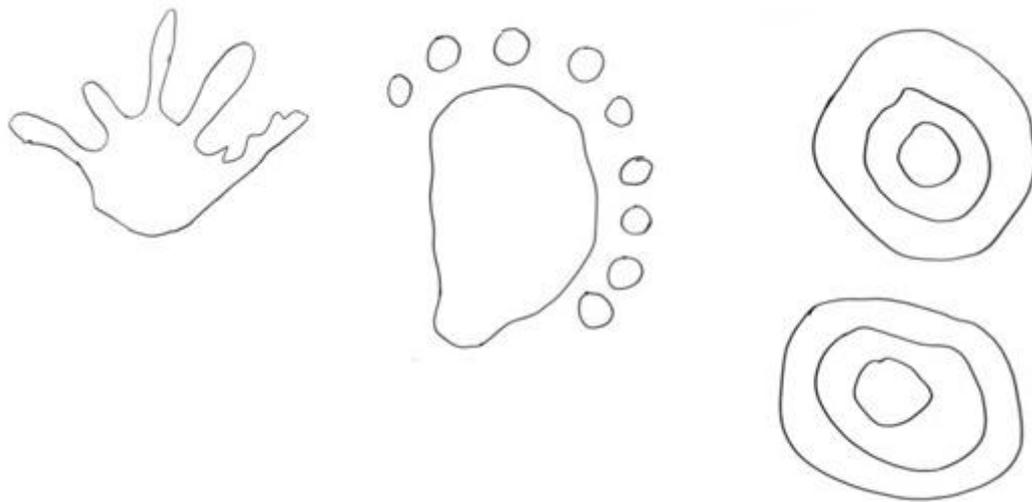


**Figura 4 .Cerro Suco. Pared izquierda (1) desde la entrada**

Los cupuliformes se despliegan de acuerdo con tres módulos:

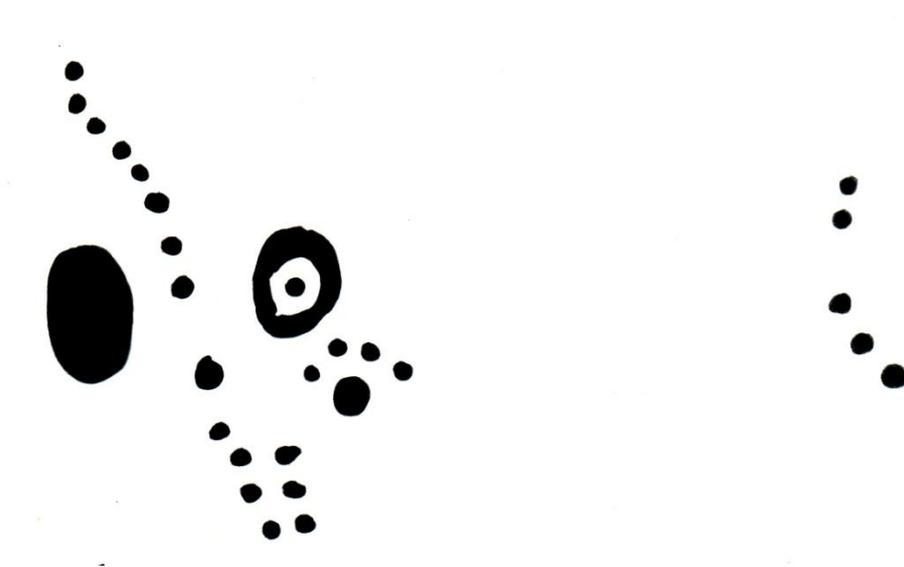
- Puntos dibujados como si fueran un salpicado.
- Puntos formando un círculo, elipse o “herradura”
- Puntos dispersos entre otras figuras o dispuestos en forma anárquica.

Los bastones, paralelos, forman conjuntos separados. Están dibujados pies y manos humanas, dos huellas de felinos con dedos supernumerarios, una huella que asigno a una pisada de guanaco y círculos concéntricos (Figura 5). Hay tres signos que parecen haber sido figuras no logradas o no terminadas.



**Figura 5. Cerro Suco: signos de la pared 1**

Frente a esta obra, en la pared opuesta se halla otra muy simplificada pero no menos elocuente (Figura 6).



**Figura 6. Cerro Suco: Pared de la derecha (2) desde la entrada**

Combina cupuliformes, una huella de felino, un círculo con punto central y un elipsoide. Al pie, desplazado hacia la entrada, se destaca una huella de felino también realizada con cupuliformes (Figura 7).



**Figura 7. Cerro Suco: huella de felino. Fotografía Susana Menossi**

Los frisos están recorridos por diaclasas que debieron existir cuando fueron diseñados. La roca ha permitido lograr figuras nítidas y como en el interior del sitio no hay turbulencia y no se advierte meteorización aguda. El piso está formado por una matriz pulverulenta somera que tiene ese origen.

La cueva –la única en su género en la región- debe su morfología a la geología del cerro. Se encuentra en un área de susceptibilidad sísmica (Daga et al. 2002) y los vecinos de este terruño evocan numerosos relatos sobre temblores de tierra y aparición de OVNIS, de los que se hace eco la prensa local. El socavón –de intenso color rosado por la roca que lo contiene- abre hacia el sud-sudeste, no lejos de la cumbre que se alcanza sin esfuerzo porque el terreno sube lentamente, tiene una altura máxima de 1.60 m y una mínima de 0.95 m. Algunas grietas interrumpen la pared principal (en la que se desarrolla el petroglifo principal) ubicada a la izquierda de la entrada. Por allí percola el agua de lluvia. A dos metros, hacia la derecha de la entrada hay un mortero fijo y, en la cumbre propiamente dicha del cerro, otro; a éste no se le puede suponer ninguna aplicación doméstica.

El efecto de los grabados en la pared es de verdadera belleza. Una multitud de signos se distribuyen en un panel de 6.07 m de largo por 1.40 m de alto, con prolijidad sintagmática (no sabemos si de izquierda a derecha, a la inversa o desde lo alto hacia lo bajo). Los signos son bien visibles y trazados con precisión, con una profundidad de 0.02 m. La pared opuesta tiene un plano más convexo y el panel ocupa una extensión de 1.24 m x 1.20 m; en ella la densidad de signos es menor pero también impactan por la envergadura del diseño. Finalmente, en el borde del techo que corona la entrada a la cueva, hay más grabados del mismo tenor que en los otros sectores. Sistematizamos este registro en tres orientaciones retinianas. El espacio interno fue usado diferencialmente quebrando su virtual anisotropía. Este detalle es importante porque

no advierto una secuencia de ejecución. No quiere decir que no pueda haberla habido sino que en la obra final no la detecto (Rocchietti 1988, 2004).

La porción inferior de las paredes, por ascenso de la humedad que subyace a la cueva, está cubierta por musgos. El fondo de la cueva no termina en un muro sino en una curvatura sin dibujos, lo mismo que el techo interno. Es decir, todo el conjunto gráfico fue ejecutado en dos paredes y en la visera de la entrada. Incluso el panel izquierdo desborda este último límite extendiéndose hacia el exterior.

La pared lateral izquierda está cruzada por dos diaclasas desde el techo hasta el piso. Estas fisuras ofrecen lugar para que crezcan musgos y para que se infiltre el agua. Los grabados de la entrada están bajo una capa de líquenes.

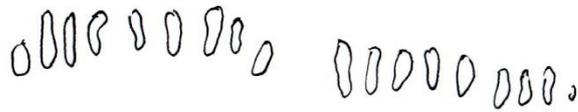
Bolle (1995: 11) estima que un sitio rupestre grabado presenta más problemas que uno pintado porque la técnica de ejecución ya implica daño del soporte. En la depresión de los motivos se acumula una humedad que acelera los procesos de degradación. Si bien la acumulación de líquenes y de micro-organismos bajo ciertas condiciones puede ser lento no puede negarse su capacidad de daño (Bolle 1995 13).

Lamentablemente la obra está dañada por graffiti de pintura sintética azul en la entrada, trazados sobre los grabados -los cuales, por añadidura, se encuentran afectados por meteorización- y por un baño de lechada de tiza sobre toda la extensión del panel. Es evidente que se intentó darle mayor visibilidad.

Los signos dibujados sobre las paredes y techo de la cueva son doscientos siete. No sólo la cantidad los hace extraordinarios. También la calidad de la ejecución. Comprenden manos, pisadas de félidos, círculos concéntricos, aislados y contiguos, surcos alineados, poligonales trazadas con puntos -abiertas y cerradas- círculos, pisadas de guanaco y de ñandú, puntos con "cola" y una numerosa constelación de puntos distribuidos en toda la superficie en el friso principal (Figura 8). La entrada a la cueva está ornada por surcos anchos y de longitud similar (Figura 9).



Figura 8. Detalle del petroglifo principal



**Figura 9. Grabados en la visera de la entrada**

Las huellas de animales se verifican en esta obra pero adjudicarlas es un problema de difícil resolución. La huella del puma es la más clara porque se la reconoce por el dibujo de un círculo de gran tamaño y por cuatro o cinco dedos redondos de acuerdo a qué pata haya sido representada. En este petroglifo hay dos que podrían atribuirse a guanaco (el signo arriñonado) y a vizcacha (otrora muy abundantes en la región) o a ñandú. Aquel fue realizado excavando y alisando la roca (trabajo que no es difícil dada su textura) y éste mediante surcos convergentes que comienzan en círculos. Las atribuciones son simplemente inferenciales.

La cueva, en sí misma y todos sus dibujos constituyen un sistema visual muy complejo. El efecto maravilloso que combina silencio y dignidad es completado por una escenografía de abandono en la que tiene preeminencia la cobertura de musgos arraigada en la piedra por el ambiente propicio, preparado por la humedad capilar que sube desde el suelo en dirección al techo. En junio del año mil novecientos noventa y uno, un zorro joven se refugió en la cueva para morir y durante muchos meses los restos de su esqueleto formaron parte del abandono. Sin embargo, en la cueva ya no existen depósitos arqueológicos ni arqueofaunísticos debido a un proceso de empobrecimiento del registro por tránsito de visitantes ocasionales, no controlados, y por acción del agua.

La organización compositiva de estas imágenes parece obedecer a tres principios: la repetición de signos (puntos y surcos), el ritmo de la sucesión espacial de los dibujos y la constelación (dispersión, sin describir una forma definida, en el espacio gráfico). La repetición y la constelación se verifican con los puntos. Es posible que este petroglifo exprese las estrellas. La repetición de surcos la muestran el friso mayor y los grabados de la entrada. En el primer caso son dos series de ocho surcos o bastones cada una y una serie de ocho. En el segundo, hay nueve. Pueden ser los meses lunares pero no tiene suficiente constancia como para afirmarlo. En el petroglifo mayor hay tres series de puntos que sí describen figuras: una elipse, un círculo con cola de puntos y una línea curva interrumpida. Podrían describir el cielo nocturno y cuerpos celestes. En esta pared, también, se podría reconocer un sol.

En síntesis, esta cueva me sugiere una tensión entre la repetición y la saturación del espacio gráfico que ofrece la pared.

Carlos Gradín (1995) afirmaba que los petroglifos de la Patagonia habrían introducido el tema de las huellas de animales (que es hegemónico en la obra del cerro Suco) entre los comienzos de la era cristiana y 1500 DC. Es posible que ese rango temporal sea aceptable. Adjudico esta obra al Formativo, un tipo de sociedad a la cual se le reconoce autora de este tipo de ideología (Guffroy 1999).

## 6. Cerro Negro

El cerro Negro tiene numerosas huellas de la vida humana prehistórica: talleres líticos, morteros de buen porte, un sitio con pintura rupestre y un petroglifo entre los rastros encontrados en la prospección realizada hasta ahora. Desde la cumbre del Cerro Negro se divisa un paisaje de llano, ondulado, producido por el fracturamiento tectónico del subsuelo, desarrollando lomadas bajas cubiertas por pastizales, residuos de monte de algarrobo, chañar, tala y espinillo y campos cultivados. Pero aquí, debido a la acentuación de las condiciones de aridez, predomina un suelo muy desagregado, pulverulento (un *guadal*) coronado por un humus muy poco potente. La jurisdicción corresponde al Departamento General Pedernera de la Provincia de San Luis, en el límite entre esta Provincia y la de Córdoba, integrado a la Sierra de Comechingones. Su singularidad también deviene del hecho de que está apareado con un cerro de cuarzo llamado Cerro Blanco. Ambos se encuentran en el preciso límite de la Provincia de Córdoba. El Cerro Blanco ha tenido una instalación minera importante actualmente desactivada. El Negro forma parte de un establecimiento rural que lleva su nombre: Estancia Cerro Negro.

El petroglifo se encuentra en un cuadro dedicado a una plantación de pinos, hacia el noroeste del cuerpo granítico y por afuera de él, en la ubicación geodésica de S 33° 28' 16.9" y W 065° 09' 50.2", a 671 metros sobre el nivel del mar. Se trata de un afloramiento de roca esquistoide que se encontraba semi-enterrado. En la región hay casos frecuentes de *planchones* de roca con morteros y *hoyuelos* (o cuplifformes en el léxico internacional) demostrando que hubo vigencia de una creencia en la efectividad religiosa de estos signos ya que no sugieren utilidad funcional alguna. Este caso, contrariamente a la mayoría. Se halla lejos de las fuentes de agua, en un plano al pie de la montaña, semi-enterrado.

La roca en que fue grabado el petroglifo es gris oscura, tiene las dimensiones de 6,50 metros de largo por 4 metros de ancho, aflora en un ambiente sedimentario pulverulento, en la actualidad en un lote en el que fue plantado un pinar pero en el que reviene con bríos el chañar-algarrobal que fue -seguramente- su marco original. Se halla a una distancia de unos 2 kilómetros de la cuesta noroeste del cerro y próximo al casco de la estancia. Los morteros poseen una boca de 0.25 m y 0.30 m y una profundidad de 0.33 y 0.30 m respectivamente. Las cúpulas, a su vez, un promedio de 0.05 m y 0.03 m con una profundidad somera, que no supera los 0.015 m. La distancia entre ellas varía entre 0.05 y 0.10 m.

Su estructura de roca es esquistosa, orientada de norte a suroeste, con una profunda exfoliación en su extremo norte, la cual forma una artesa saturada de sedimento (guadal marrón claro) que debe llenarse de agua cuando llueve, aunque las lluvias en esta parte de la región son escasas. Esos eventos han dejado su marca ya que la pátina de la roca es diferente en el cuerpo que en la artesa. Caben dos posibilidades: que la artesa haya existido en la época en la que se realizó la obra o que ella haya destruido una parte de la misma. Los dibujos que la orlan, compartiendo su pátina y enteros podrían abonar a la primera pero es probable que la meteorización haya empobrecido el petroglifo.



**Figura 10. Petroglifo del Pinar del Cerro Negro**

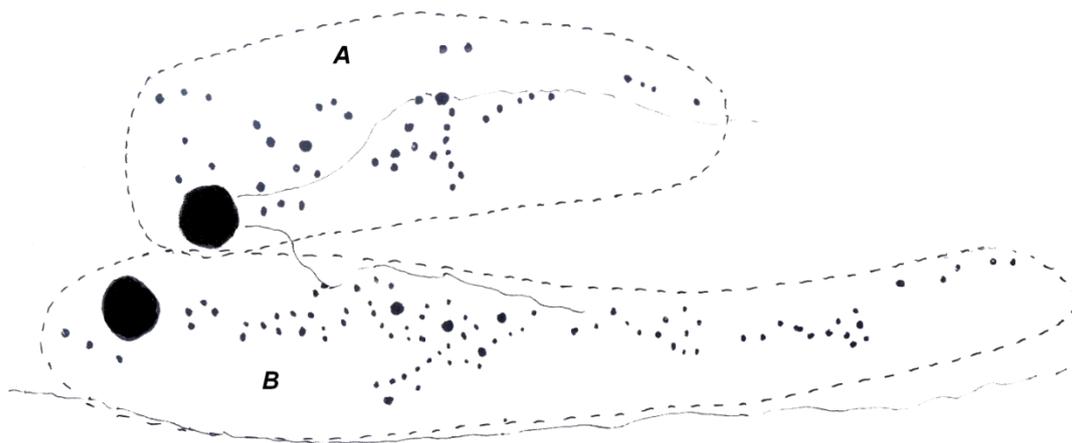
Los dibujos fueron hechos con cupuliformes El diseño parte de las bocas de dos morteros cónicos, de buen porte y profundidad, en forma de constelación de puntos, configurando una disposición que en la clasificación de Seglie y colaboradores (1990) corresponde a *cúpulas de disposición libre* y parcialmente *cúpulas alineadas*. Sin embargo, los dos grandes morteros ofrecieron ejes virtuales para su trazado.



**Figura 11. El Petroglifo del Pinar del Cerro Negro. Detalle**

En las figuras 10 y 11 se puede ver el petroglifo en su visión original, previa al destapado del sedimento que lo cubría. Luego hube de exhumar su perímetro con el resultado de ampliar la visión de la roca y de encontrar en el ángulo nordeste del mismo una raedera de cuarzo, fragmentos de cuarzo sin trabajo y tres fragmentos de colorante (carbonato de calcio). A pesar de estos fragmentos de pintura, el petroglifo no tiene aplicación ninguna de ella. El conjunto parece un atesoramiento o parte del equipo de realización por parte del artesano. No tengo indicios de cronología ni de pertenencia social a no ser la que ofrece el ceramolítico (formación arqueológica habitual en la región) en el que, sin embargo, las raederas no son frecuentes.

El macizo de roca tiene dos partes articuladas y ensambladas (A y B), sin evidencias sobre si fueron realizadas por etapas o de una sola vez. Estimo que fue realizada de acuerdo con esta segunda posibilidad. Esta operación es solamente a los fines de la descripción. No tiene valor de interpretación.



**Figura 12. Partes gráficas del petroglifo**

En la sección A contabilizo cuarenta y tres puntos; algunos de ellos alineados de a tres. Dos hoyuelos son de mayor tamaño. En la B hay setenta y ocho con cinco verdaderamente organizadores de la constelación. Algunos puntos se desplegaron en líneas arqueadas en las que el número más repetido es el tres pero en el resto el número es variable: seis, cinco, nueve.

Las “cúpulas” fueron hechas por percusión y pulido muy cuidadoso, homogéneo. Algunas superan, en tamaño, por el doble al conjunto mayoritario. Podría poseer un carácter organizador de la obra pero el mismo no aparece a la *gestalt* que pueda hacer el observador.

El Petroglifo del Pinar del Cerro Negro, bella obra religiosa, chamánica, ceremonial o lo que fuere, plantea –como todas las de su tipo- muchos interrogantes sobre su carácter, tiempo y finalidad. Como en el petroglifo del Cerro Suco, aquí se desarrollaron nuevamente los principios compositivos de la repetición y la constelación. Perceptualmente, todo parece surgir de los morteros por lo cual los considero a ellos, también, signos rupestres. Esta obra despliega esa constelación pero sugiere fuertemente que ella proviene de la profundidad, del inframundo, si evoco al pensamiento andino.

## **7. Autor**

Las “cúpulas” o “cupuliformes” constituyen el nexa más claro entre las dos obras y ambas recurren a la repetición de motivos y a la figuración de una constelación de puntos como tema visual específico. Suco tiene algunos signos icónicos; Cerro Negro, no. Encuentro en ellas singularidad y conexión.

Si hubieran sido realizados por la misma persona, la variación representaría los grados de libertad que se permitió en su creatividad, su estado de ánimo o el carácter de su ritual. Si fueran dos o más autores distintos entre sí, habría que resaltar la unicidad y la radicalidad singular simultánea de las dos obras. Contra conjetura de un solo autor conspira la distancia geográfica –más de cien kilómetros-, las vecindades geológicas y ambientales distintas y la elección hecha. No constato que en ambos casos hayan intervenido varios grabadores ni tampoco una secuencia temporal en la obtención del diseño final. La habilidad técnica ha sido pareja producir estos petroglifos.

La luz interviene de distinta manera en Suco y en Cerro Negro. En el primero, el interior es umbrío y si uno se coloca en el extremo del hueco la entrada deslumbra. En el segundo, el petroglifo se encontraba a cielo abierto, a luz plena (aunque el hallazgo fue casual porque solamente era visible uno de sus morteros y el resto yacía bajo tierra).

Me llama la atención la circunstancia de que ambas obras se encuentran en entornos muy silenciosos, desprovistos de rumor de agua a las que habitualmente se asocian los petroglifos con cúpulas, según yo misma constato en otros muchos casos de la región.

## **8. Conclusión: El arte**

El arte rupestre siempre tiene dimensiones prácticas y conceptuales. Constituye, por una parte, una obra de lenguaje (la más vibrante de la práctica en la prehistoria humana) y, por otra, un *modelo de arte*, una estética.

Como lenguaje ha existido –y existe- en función de cierto contenido mudo y primitivo que la obra está encargada de restituir (Foucault 2015) cada y toda vez que alguien la *mira*.

Como modelo de arte, cada una de sus obras, en cualquier lugar del mundo, afirman su género y su identidad como si se verificara el gran museo mundial de una estética específica. Es lo más parecido al inconsciente freudiano de un imaginario primordial y prehistórico, es decir, ese lugar distinto de la conciencia poblado de imágenes y pulsiones.

## Notas

1. La enfermedad, por ejemplo, es una simbólica privada aún cuando coincida con otra general o universal (Merea 2013: 83 - 84).
2. Tomo de Merea (2013) la distinción entre mente y psiquismo. La mente es la reaccionalidad y ajuste entre el sistema nervioso central y el sistema nervioso periférico. El psiquismo se constituye en el medio intra – humano aunque se apoye en los anteriores.
3. <sup>1</sup>El inconsciente se configura en todo lo reprimido y olvidado por el sujeto.

## Referencias citadas

Aime, Marco

2015 *Cultura*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires.

Bednarik, Robert

2004 Arte rupestre, tafonomía y epistemología. *Rupestreweb*.  
<http://www.rupestreweb.info/bednarik2.html>

Bolle, Erica

1995 ¿Destrucción o Salvataje? El caso del sitio con arte rupestre Intihuasi 4. En A.M. Rocchietti (compiladora) *Primeras Jornadas de Investigadores en Arqueología y Etnohistoria del Centro – Oeste del País*. Universidad Nacional de Río Cuarto. Río Cuarto: 127-133.

Clottes, Jean y David Lewis-Williams

[1996] 2010 *Los chamanes de la Prehistoria*. Ariel. Barcelona.

Daga, Romina, Virginia Grosso, Guillermo Sagripanti, Mónica Villegas y Diego Villalba

2002 Caracterización preliminar de la susceptibilidad sísmica en el entorno de la localidad de Sampacho, Córdoba, Argentina. *Primer Simposio Colombiano de Sismología "Avances de la Simbología en los últimos veinte años"*. Bogotá.  
<http://fing.javeriana.edu.co/geofisico/simposio2002/Instrumentacion/SUSCEP-SAMPACHO.PDF> Consultado 12 de agosto del 2014.

Descola, Phillipe

2012 *Más allá de la Naturaleza y la Cultura*. Amorrurtu. Buenos Aires.

Foucault, Michel

2015 *La gran extranjera. Para pensar la literatura*. Siglo XXI. Buenos Aires.

Gradin, Carlos. J.

1995 Sobre las tendencias del arte rupestre de Patagonia Argentina. *Segundas Jornadas de Investigadores en Arqueología y Etnohistoria del Centro – Oeste del País*. Universidad Nacional de Río Cuarto. Río Cuarto: 85 – 99.

Groenen, Marc

2000 *Sombra y luz del arte Paleolítico*. Ariel. Barcelona.

Guffroy, Jean

1999 *El arte rupestre del antiguo Perú*. Instituto Francés de Estudios Andinos. Institut de Recherches pour le development. Tomo 12 de la Serie Trauvax de l 'Institut Français de l'Etudes Andines. Lima.

Leroi Gourhan, André

1983 *Le fil du temps. Ethnologie et Prehistoire*. Fayard. Paris.

1984 *Símbolos, artes y creencias de la Prehistoria*. Ediciones Istmo. Madrid.

Merea, E. César

2013 *La transformación del psicoanálisis. Historia Natural del psicquismo. Del Big Bang a la culpa*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.

Nancy, Jean – Luc

2004 *¿Un sujeto?* Editorial La Cebra. Buenos Aires.

Pouillon, Jean

1986 El análisis de los mitos. *El Hombre*. Revista Francesa de Antropología. Manantial, Buenos Aires: 52 – 57.

Lévi-Strauss, Claude

1964 *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica. México.

2015 *Todos somos caníbales*. Ediciones del Zorzal. Buenos Aires.

Rocchietti, Ana. María

1988 Cerro Suco: una contribución a la definición de las propiedades formales de los diseños aprietales 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.

2004 El Cerro Suco: una obra de veinte siglos. *Rupstreweb.tripod.com/suco.html*

2009 El petroglifo del Cerro Negro: Una aproximación al arte arqueológico. *Revista de la Escuela de Antropología*. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario, volumen XV, octubre: 21-34.

2011 *Arte rupestre. Imagen de lo Fantástico*. AEB. Ginebra.

En prensa (2014) Arte Rupestre: El lugar del autor. Primer Congreso Nacional de Arte Rupestre. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario. Rosario.

Seglie, Darío., Piero Ricchiardi, Tommaso Guiot y Mauro Cinquetti

1990 Scheda d'inventario e tipologia. Fiche d'inventaire et typologie. *Survey. Bollettino del Centro Studi e Museo d'Arte Preistorica de Pinerolo*. Año 4, número 6: 30 – 42.

Villalba, Diego y Guillermo L. Sagripanti

2014 Análisis morfológico de escarpas asociadas a una falla de intraplaca con actividad cuaternaria. *Revista de la Asociación Geológica Argentina* 71 (1): 82 – 91.

Viveiros de Castro, Eduardo

2006 *A inconstancia da alma salvagem e outros ensaios de antropología*. Cosac Naify. San Pablo.

2010 *Metafísicas caníbales. Líneas de Antropología post-estructural*. Katz. Buenos Aires.