



RMA

Ensayo
Arqueología

Tres sitios rupestres en la Sierra de Comechingones, Provincia de Córdoba

Three rock art sites in Comechingones Hill, Cordoba Province

Ana María Rocchietti*

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

Resumen

Este ensayo presenta tres sitios rupestres que considera "transversales" en su enigmático contenido pictográfico y propone su análisis con la perspectiva de que exigió una imaginación alucinada y que supuso una ideología dotada de una coherencia similar. Este arte se encuentra en la Sierra de Comechingones, Provincia de Córdoba.

En las tres obras parece existir alienación en el lenguaje gráfico, un experimento en el despliegue de la pintura y una energía psíquica común. Las geoformas que las contienen poseen un alto impacto visual y permiten inferir que arte y roca forman un conjunto signífico inseparable. La roca –en tanto significativa- precede al arte y realiza un "corte" en lo real de tal modo que predetermina la significación. Esto hace singular a cualquier sitio rupestre. Las rocas definieron el encantamiento del lugar del arte rupestre antes que éste existiera.

Palabras clave: Arte rupestre; Sierra de Comechingones; Síntesis simbólica arte / roca; Alucinación y hechizo; Arte rupestre e ideología.

Abstract

This essay presents three rock art sites, considers it "transversal" in their enigmatic pictorial content, offers an analysis with the perspective that it demanded a hallucinated imagination and that was an ideology of a similar consistency. This art is located in the Sierra de Comechingones, Province of Cordoba.

It seems to be alienation in graphic language, an experiment in painting and deployment of a common psychic energy. Geoforms containing them have a high visual impact; art and rock form a symbolic whole. The rock is a signifier and precedes the art; it performs a "cut" about real in such a way that it predetermines the significance. Therefore, any rock site is unique. Rocks defined the charm of the place of rock art before this existed.

Keywords: Rock art; Comechingones Hill; Rock art and rock' synthesis; Hallucination and charm; Rock art and Ideology.

Todo hombre que habla se sirve, al menos en secreto, de la absoluta libertad de estar loco y, en la inversa, todo hombre que está loco o que parece, por eso mismo, haber llegado a ser completamente ajeno en la lengua del hombre, pues bien, creo que ese hombre está preso en el universo cerrado del lenguaje." (Foucault, 2015: 54).

En tres parajes de la Sierra de Comechingones se encuentran tres sitios rupestres de llamativa composición pictográfica. Mi artículo tiene por finalidad darlos a conocer en detalle y proponer una respuesta a su enigmático contenido. Les he adjudicado tres nombres analógicos respecto al lugar geográfico en donde se emplaza en un caso – Piedra Redonda del Arroyo El Pantanillo- a una denominación que ya se había empleado

en una antigua identificación –Alero del Cáliz, en el Cerro Intihuasi (Gay, 1957) y otra ad hoc, Alero de la Máscara (Rocchietti, 2011), en el mismo cerro. Los tres se hallan en el dominio comarcal del pueblo de Achiras, a unos 70 kilómetros al oeste de la ciudad de Río Cuarto, en el extenso Departamento que lleva la misma designación (Figura 1). Son tres obras extraordinarias, sugerentes e intrigantes. No tengo datos sobre su edad pero las asigno al Formativo del noroeste argentino (Olivera, 2012), área con la cual las vinculo en términos de ideología. La montaña que las alberga pertenece a las Sierras Pampeanas Orientales y las tres fueron realizadas en geoformas del batolito Intihuasi (Fagiano et al, 1995), en un ambiente litológico granítico suavemente gris, color que procede de su abundante cuarzo y feldespatos plagioclásico.

Recibido 15-12-2015. Recibido con correcciones 24-04-2015. Aceptado 25-04-2016

Revista del Museo de Antropología 9 (1): 21-34, 2016 / ISSN 1852-060X (impreso) / ISSN 1852-4826 (electrónico)

<http://revistas.unc.edu.ar/index.php/antropologia/index>

IDACOR-CONICET / Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad Nacional de Córdoba - Argentina

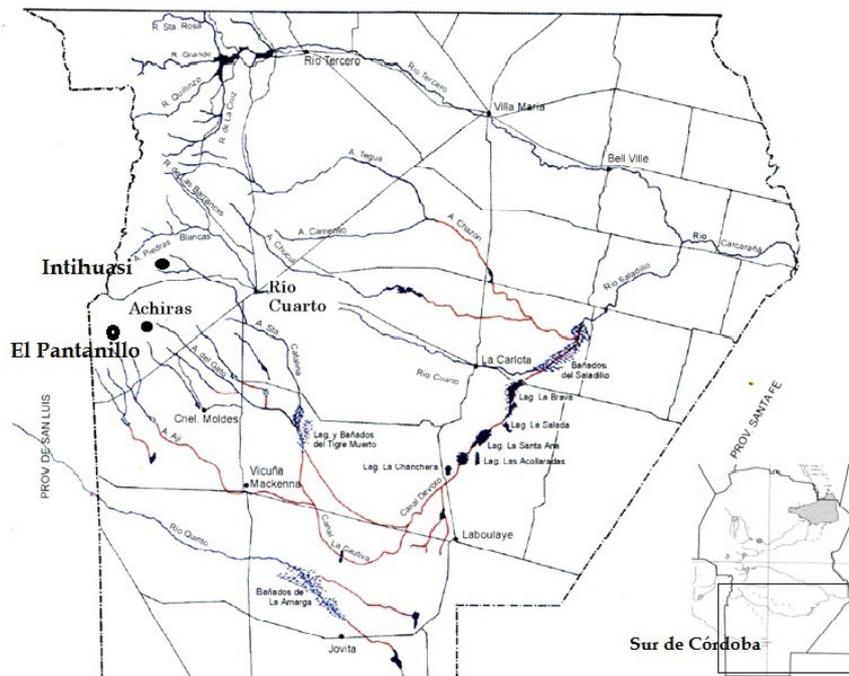


Figura 1. Ubicación geográfica de los sitios.

Figure 1. Geographical location of the sites.

una unidad dotada de completa singularidad y, por esa razón, no intento compararlos –por lo tanto, los considero *incomparables*- sino que intento encontrar ese fondo (estético o psíquicamente enérgico) en el que percibo un autor.

Arte rupestre: un modelo de arte

A pesar de que los descubrimientos y estudios rupestres tienen en el mundo una trayectoria de unos ciento treinta años, su carácter y radicalidad artística permanecen invisibles. Un caso fuera de lo habitual es el Arte Aborigen en Australia: ha sido conocido a través del colonialismo europeo, se

Sugiero que los tres sitios rupestres –aunque distantes en espacio dos de ellos respecto al tercero y, quizá, en el tiempo- guardan entre sí una vinculación coherente, en primer lugar, porque en las tres existe cierta alienación (o, mejor, un lenguaje gráfico que se insinúa alienado), cierta experiencia o experimento en el despliegue de la pintura y en el color y porque revelan una común representación simbólica aun cuando son distintos y singulares y hasta una común energía psíquica aunque es preciso reconocer que no tanta como otros ejemplos sudamericanos. Por añadidura, las geoformas en las que se hallan las pinturas son impactantes de diferente manera pero compartiendo un cierto carácter extraordinario ya sea por su volumen en el paisaje, ya sea por su oquedad irregular y umbría, ya sea por su desarrollo parietal. En este ensayo quiero aportar una perspectiva que atienda al juego de lo irreal/surreal –si cabe- en este tipo de arte.

Entiendo que roca y obra exhiben, en el arte rupestre, un conjunto signico inseparable y adjudico la existencia de estas obras a un ritual –que aun permaneciendo desconocido- debió desplegar una imaginación excitada ya fuera porque estuviera animada por sustancias preparadas intencionalmente, ya fuera por el tenor de lo que el autor quiso expresar. En cada caso advierto intensidad compositiva y cierta relación entre ellos derivada de su tema en términos de una fantasía que tuvo un contenido ilusorio afin.

Parto de una afirmación de Foucault (2015), referida a la literatura, que estimo muy apropiada para mi análisis: toda obra de lenguaje existe en función de cierto lenguaje mudo y primitivo que la obra está encargada de restituir. Creo que es lo que se encuentra en los tres sitios rupestres.

Como se verá, tomo a cada uno de ellos como

lo reconoce como vinculado genealógicamente a una tradición que pudo iniciarse en el Paleolítico, que tiene continuidad en la habilidad de población indígena actual y, en algún caso, sus formas inspiran a artistas de bienales (Morphy, 1998). Este arte post-paleolítico, por así decir, puede sugerir algunos contextos del arte rupestre: el paisaje totémico, los sueños, los muertos, los espíritus. Equivale a una realidad sugerente para lo que contiene el arte rupestre arqueológico de todo el mundo.

En la Argentina, por supuesto, la investigación ha acumulado muchos registros y en general fueron inscriptos en tratamientos sea descriptivos, sea funcionalistas. Un libro de Alberto Rex González (2007) exploró el potencial estructural de la iconografía de las cerámicas y de la metalurgia de las sociedades pre-españolas del noroeste argentino de una manera que es aplicable al arte rupestre que presento. Mario Consens (1986, 1991) intentó, en relación con registros de una provincia argentina limítrofe con los tres sitios que describo, un encuadre conceptual vinculado a la semiótica y a la dimensión simbólica del arte que me ha resultado adecuado para estudiarlos.

Considero al arte rupestre como un *modelo* de arte por las siguientes razones:

1. Funda un tipo de percepción – a la que los públicos todavía no son sensibles y que la literatura arqueológica no rescata en toda su amplitud- que posee un nexo muy poderoso con la roca y con la escenografía que pudo tener en sus entornos si es que ya la ha perdido;
2. Los sitios rupestres son lugares *encantados*, es decir, espacios que han sido clasificados como mágicos por el autor o por sus compañeros sociales. Vale la afirmación, en este caso, de Cristóbal Campana (2013: 11): “La manera de ver el mundo que nos rodea ha perdido su animismo y nosotros la capacidad de animar”;

3. Indudablemente debió existir, detrás de este arte, una comunidad de pensamiento (Guffroy 1999: 133), una cierta coincidencia sobre los procesos de la realidad (ordinaria y extraordinaria) y un campo social e histórico en el que la existencia del autor debió inscribirse; pero lo fundamental es que este arte-como todo arte- consiste únicamente en *significantes* porque sólo quedan ellos como objetos visuales, prácticamente yacentes en el vacío de significación. Esto quiere decir que es un arte en el que la primacía la tiene el significante y que su sintaxis –o “cadena”- puede resultar un enigma o un síntoma. Esto quiere decir que el significante no se encuentra aislado, que las cadenas las hace con otros y que la diferencia –en este caso entre sitios- es producida por la *diferencia significativa* (D’Angelo et al 2012: 29).

Siempre me ha intrigado la selección de la roca que hubo de contener el arte. Me parece que el concepto lacaniano de *diferencia por el significante* (Lacan 1986; 2013) resulta muy pertinente en el seno de un proceso –aplicado al arte rupestre- que tendría tres pasos lógicos: 1. En el lugar del significante se establece una diferencia, 2. Esta diferencia produce un “corte” en lo real y 3. El significante hace entrada en el campo del significado y lo convierte en un efecto del significante. Así, la roca pudo haber sido el significante anterior al arte y “corte” en lo real del impulso (personal o ritual) de pintar, esto es, dispositivo que hizo del arte su efecto o resultado. La roca primero fue significante y luego promovió el significado con que hubo de investir a la pintura. No fue a la inversa. La roca estableció una “diferencia” en lo real –es decir, entre todas las rocas disponibles pero no de significado sino que estableció una primacía en la dimensión del significante, a partir de la cual una de ellas fue el árbitro de sentido para instalar el arte.

Por otra parte, deseo destacar que sea cual fuere el estilo que pueda inferirse en el arte rupestre lo que procuro destacar es la unicidad y la originalidad completa de cada obra; no las subsumo en ningún conjunto de semejanzas sino que privilegio su condición de representación singular, impregnada de variación, en calidad de consciencias que se esforzaron por simbolizar en la piedra.

Las rocas en la comarca

Los tres sitios que traigo como ejemplos se hallan en el piedemonte serrano, entre 500 y 800 metros sobre el nivel del mar. Es un paisaje en transición a la llanura pampeana que lo rodea por el oriente y por el sur, surcado por arroyos torrenciales que nacen en los cerros y se pierden en ella. Hoy luce desnudo por el desmonte pero estuvo cubierto por un bosque espinoso casi impenetrable, por eso, supongo que estos sitios estuvieron ocultos con la excepción de uno, porque se halla sobre roca desnuda: el Alero del cáliz.

Las rocas forman aleros, esto es, abrigos no demasiado

profundos, semi-umbríos, cubiertos en general por matorrales de espinillos y pastos, olorosos por las plantas nativas y frecuentemente habitados por pumas, zorros o avispas. Pero los sitios realmente extraordinarios son los tafones (Marre, 1982), las grandes esferas de granito, apoyadas sobre tres o cuatro pies de piedra, en cuyo interior el techo está abovedado y el piso liso, brillante y limpio. Son geoformas curiosas porque a pesar de su monumentalidad en el paisaje no siempre contienen arte; probablemente, debían requerir alguna condición especial para realizarlo en ellos. Tampoco los aleros lo ofrecen indefectiblemente, es cierto, pero eso no causa sorpresa por cuanto son estructuras geológicas repetitivas y cualquiera de ellas pudo ser seleccionada por causas que me permanecen ignoradas. En cambio, los tafones son grandes masas de granito y relativamente raros. Las pictografías, en la comarca, no están relacionadas con el agua; guardan con ella una vinculación de cercanía pero no de inmediatez. Están distribuidas en afloramientos, en los campos, de una manera ciertamente aleatoria.

Algunos aleros con pinturas rupestres son notoriamente bajos y otros apenas ofrecen abrigos; es habitual que tengan materiales arqueológicos, ceramológicos, en depósitos interiores y que también se derramen por las cuevas de los alrededores. Es decir, han sido también lugares de vivienda o de campamento; pudo haber importado la presencia de las pinturas –como para abandonarlos- o quizá, no, de modo tal que ellas no impidieron la residencia prolongada o transitoria en ellos. Me inclino por la primera posibilidad porque donde hubo ceremonias religiosas no hubo de ser premonitorio habitar. La sierra está llena de aleros aptos; no imagino a estas gentes conviviendo con las pinturas como si fueran un adorno del hogar. Estimo que un ritual hace de un espacio –como dije antes- un lugar “encantado” y del autor un oficiante particularmente interesado en evidenciar esta cualidad. Por lo tanto, hay que reconocer que el “sitio” es fenomenológicamente un dispositivo que se “reveló” por alguna característica fuera de lo común.

Un libro que llamó mi atención sobre estas cuestiones fue el de Marc Groenen (*Sombra y luz sobre el arte Paleolítico*, 2000) sobre el Paleolítico europeo. Aporta una perspectiva que se dice a sí misma *fenomenológica* aunque no sigue los algoritmos singulares de esa filosofía más que para aludir al *presentismo* de aquello que se podría llamar el *exceso de realidad* del bestiario rupestre de las cavernas del Wúrm superior. Este autor desarrolla la cuestión de los *contenidos de conciencia* del arte cavernario.

Según Groenen, actualmente no se considera a las imágenes por sí mismas sino como resultado de una cadena operativa; es decir, por las etapas y los elementos que presidieron su elaboración (Groenen 2000: 13). Las conclusiones que se sacan de ellos sirven en la medida en que clarifican la *intención* y las significaciones de ese

arte. También, se reconoce que:

- La distribución de los motivos no es fruto de la casualidad.
- Tienen valor simbólico.
- Hubo vocación *fotográfica* de los motivos figurados.
- Tuvo fundamento mágico-religioso (adjudicación que él discute).

Ante todo, sostiene, los hombres paleolíticos no entraron a las cuevas para ornamentarlas sino para realizar en ellas muchas actividades; por lo tanto, se pregunta si debemos considerar los dibujos, pintados o grabados, como simples representaciones inertes o como la manifestación de una *realidad activa* (Groenen 2000: 16). Si es tal, su soporte no sería sino un *campo operativo* (ya que se lo modificó, acondicionó y usó¹) pero en una relación *ambigua* con las representaciones (Groenen 2000: 75).

“...la pared, con su juego natural de anfractuosidades se impone al artista, el cual le ha sacado partido, de manera admirable, para dar vida a las representaciones, a través de modos operativos apropiados...este campo operativo participa completamente en el dispositivo parietal y aparece como dinámico...” (Groenen 2000: 82).

Es por eso, contrariamente a lo que se ha sostenido siempre, el arte paleolítico sería *tridimensional* en una dialéctica de la combinación de la forma de las paredes con el dibujo. Si el dibujo no puede ser sino bidimensional, su tercera proyección es la pared.

La pared se torna un “dispositivo”; esto es, un conjunto de determinaciones que actúan sobre el autor o los autores del arte. Rechaza, por tanto, el “modelo de santuario” que propusiera Leroi-Gourhan. Groenen descubre una *voluntad* de figurar a los animales en su realidad.

En algunos casos, el movimiento del animal se descompone por la superposición de imágenes sucesivas y, aunque no la comparte, entiende por qué esto permitió a algunos autores efectuar la lectura “discursiva” del dispositivo parietal². Para el investigador, cuyas ideas estoy sintetizando, la *presentificación* -sic- del animal (prueba diacrítica de su realidad) se efectuaba a través del propio cuerpo de la cueva (Groenen 2000: 96)³. Pero

¹ Pone como referencias a autores que han analizado el arte desde el punto de vista de su distribución en las paredes y del simbolismo de su topografía en la cueva.

² Invoca, para dar más fuerza a su argumento, que los *innuit*, llevados a Francia para que dieran su opinión sobre el arte, dijeron que 1. los animales eran *reales* y 2. que él también relata un *hecho*.

³ El autor ofrece muchos ejemplos de anamorfosis para sustentar su argumento. Aquí puede verse el marco teórico husserliano: la verdadera realidad emerge tras el paso metodológico de la *epoché*, de una mirada que descarta lo accesorio y va descubriendo el número

lo fundamental es que, si se admite que las figuraciones parietales constituyen una manifestación de una realidad entonces deberemos plantear el tema del realismo. Si bien, muchos autores lo consideran simbólico, habría que recordar –de acuerdo con Groenen– que el sistema simbólico depende del sistema lingüístico y que las cosas del mundo no son significantes sino a través de las palabras que se utilizan para decirlas. Este recorte de la realidad posee valor cultural. Por ejemplo, escribe, los *Sami* -del Ártico- tienen cerca de ochenta términos para designar al reno, del que dependen para su alimentación (Groenen 2000: 98). El dispositivo parietal fue concebido, entonces, para ser observado. Si así fuera, habrá que preguntarse por las miradas de esa “mirada paleolítica”. Por empezar, los espacios no tuvieron todos el mismo valor y, por eso, la cueva es un conjunto arquitectónico complejo del que los distintos elementos (hornacinas, “caracoles”, pilares estalagmíticos, espacios sin salida, etc.) organizan la ubicación del conjunto de las figuraciones.⁴ Entonces, éstas no deberían ser aprehendidas aisladamente sino que debieran captarse a través de una serie de miradas sucesivas destinadas a articular los planos, los unos en relación con los otros. Pero que el dispositivo parietal no pueda describirse más que progresivamente, supone la doble dificultad de determinar lo que debe ser unido por la mirada y de encontrar el punto de vista que el observador debe re-descubrir, de ese modo, figuras no contiguas podrían estar relacionadas ya que las mismas pueden cambiar si cambia el lugar desde donde se las ve.

Cuando tomamos en cuenta la dialéctica de la luz y de la sombra, de lo visible y de lo invisible llegamos a la *metafísica paleolítica* (Groenen 2000: 105). Nosotros –acostumbrados a la física moderna- concebimos la *isotropía* del espacio mientras los arcaicos percibían muchos espacios con distintas cualidades. Por tanto hay una esfera de la realidad visible y de la realidad invisible omnipresente en el mundo subterráneo de las cavernas. La separación entre lo uno y lo otro es ambigua; la pregunta principal será, así: ¿cómo se insertaba un signo en el dispositivo parietal? En esto cuentan, asimismo, las destrucciones intencionales de las figuras según se constata en numerosos ejemplos, las cuales nos ofrecen evidencia sobre el *gesto* y *no sobre su intención figurativa*.

Indudablemente, la tesis Groenen es atractiva porque avanza en la dirección de la significación del arte pero no sólo usando para ello a los signos sino a dispositivos aparentemente no signícos hasta el momento en que se movilizan los contenidos profundos (psicológicos, voluntarios, motivacionales) como son la luz y las paredes. Pero, asimismo, tampoco podemos dudar de que esos mismos contenidos –por espontáneos, arbitrarios o sutiles- pueden constituir un nudo noético cuya verdad

que existe por detrás o por debajo del fenómeno.

⁴ Menciona puntos, hoyuelos, rayaduras sobre figuras bien realizadas.

es solamente supuesta, adivinada, co-actuada por el observador (él mismo, también, un contenido de conciencia). No estoy segura que todo el arte rupestre haya sido hecho para ser "mirado" (salvo por su autor o autores) porque eso supondría un "público" y no me parece que la obra quedara, así, monumentalizada.

En 1974, Alberto Rex González publicó *Arte, estructura y arqueología* (González 2007). Se trataba de un libro pionero en Argentina, en el cual aplicaba los principios estructuralistas de Claude Lévi-Strauss y, especialmente, los de André Leroi-Gourhan al arte cerámico y lítico del noroeste del país. El autor procuraba interpretar la iconografía que exhiben la alfarería, la piedra o el metal en las colecciones de objetos rituales que proceden de la gran región andina meridional pero particularmente la de Catamarca y La Rioja, tratando de captar las relaciones estructurales básicas contenidas en ellas. Se proponía señalar una serie de relaciones distribucionales en imágenes arqueológicas:

"Para el simbolismo andino, multiforme en sus variantes contextuales y temporales, pero recurrente dentro de su polimorfismo, sus sistemas de relaciones ofrecen un amplio campo al análisis estructural, al que se puede sumar cierto grado de conocimiento significativo a través de la información que brindan las fuentes etnohistóricas y las supervivencias etnográficas en pueblos cuya relación genética o de contactos con los grupos andinos puede establecerse dentro de ciertos límites." (González 2007: 15).

Y agrega:

"[...] más que un estricto análisis estructural es la descripción de un determinado grupo de signos arqueológicos y de sus relaciones, de sus significantes más que de significados." (González 2007: 15).

Tres sitios rupestres

¿Por qué elegirlos en forma conjunta si los voy a analizar uno por uno, de manera independiente? Porque ilustran un tema ideológico (un *ideologema*). Y también porque despliegan significantes intrigantes, con un contenido de conciencia que me parece llamativo. No inscribo mi análisis en una interpretación psicoanalítica –aunque las obras son muy atractivas para intentarlo– sino más bien a una sociología de la cultura y la problemática que ella sugiere a partir de una estética difusa, pero de autor, es decir, de un sujeto, de un actor, de un diseñador ignoto para mí. Los tres sitios sugieren –a mi juicio– los componentes fundamentales de una práctica esotérica: lo misterioso, lo inquietante, lo maravilloso. Pero no deja de operar la síntesis religiosa que siempre combina lo pensado con lo simbolizado en tanto fruto de un inconsciente estético que le ofrece los contenidos más

profundos a su expresión.

Marco Aime (2015: 73) dice que los seres humanos ponen de manifiesto su particular característica de tender a la discontinuidad y la creación de lo inédito en la experiencia estética. Los significantes en estas obras son claramente discontinuos y, en tanto propiedad del arte rupestre, inéditos.

Piedra Redonda del Arroyo El Pantanillo, es un hermoso tafón ubicado a unos cien metros del curso de agua; aflora casi en el llano, rodeado de sedimentitas de perfil húmico-loésico cubierta de un alto pastizal de *stipa*. No está solo porque en las vecindades existe un alero con pinturas. Se halla mucho más al oeste que los otros que describiré, a siete kilómetros de Achiras, en esa dirección.

Alero del Cáliz y Alero de la Máscara se encuentran al pie del sector de cumbre del Cerro Intihuasi; el primero en la ladera sudoeste y el otro en la sudeste; ambos entre otros sitios con pinturas contiguos. Esta montaña es, probablemente, la más especial de la comarca; tiene una silueta trapezoidal que sobresale en un terreno hundido y que se prolonga en afloramientos chatos y discontinuos hacia el sur. Hacia el norte tiene un frente muy abrupto y su cumbre es apenas una suerte de promontorio que sobresale como uno de aquellos. En él se concentran quince sitios pictográficos dispersos en sus laderas lo cual da idea de su valor ritual (Rocchetti 2011)

Piedra Redonda del Arroyo El Pantanillo

Saliendo del pueblo de Achiras, hacia el oeste, se encuentra la Estancia Don Manuel, de la familia Irusta. En él se desarrolla el valle del arroyo El Pantanillo que tiene un curso relativamente ondulado, de bajo caudal normalmente; baja de la sierra y se pierde en la llanura, hacia el sur. En un lote, al noreste del casco, se encuentra esta obra rupestre: la Piedra Redonda del Arroyo El Pantanillo⁵. (Figura 2)

Se encuentra al pie de una superficie de afloramientos del granito Los Nogales (Fagiano *et al.* 1995), los cuales siguen el rumbo norte-sur. Está rodeado de una llanura plana en gradiente meridional. El tafón es una gran bocha que sobresale en el paisaje a poca distancia de la tranquera de la estancia; como es habitual en estas geoformas, la mole se levanta sobre una superficie de granito desnudo; su interior está poco iluminado y apenas entrar a la cámara se advierte en la pared un enorme dibujo realizado con arcilla apelmazada y bien adherida a la pared que, para mí, representa dos serpientes entrelazadas (figura 3).

En la Provincia de Córdoba existen 35 tipos de víboras (boas, culebras, viboritas ciegas y víboras venenosas).

⁵ Esta denominación se la dio José Luis Godoy, por entonces joven de Achiras y así quedó en el inventario rupestre de esta investigación.



Figura 2. Piedra redonda del Arroyo El Pantanillo. 1/100 Tamaño natural

Figure 2. El Pantanillo creek rounded stone. Scale: 1/100 natural size.

La descripción que más se ajusta a este dibujo es la de la cascabel (*Crotalus durissus terrificus*): una serpiente venenosa de gran longitud –un metro y medio- de color amarillento que posee un crótalo o “cascabel” en la extremidad caudal (Leynaud 2013: 27). A esta representación le faltarían las manchas que forman sus escamas.

Las víboras se encuentran por doquier en estos parajes pero asimismo ellas han poseído y poseen un valor dramático y mágico que nunca es excesivo destacar. En América del Sur se asocian a una simbólica sexual y a la clase de seres que son capaces de regenerarse a sí mismos –si se las mutila, la porción afectada vuelve a crecer- y que tienen la capacidad de conectar los mundos de la división tripartita “mundo de arriba, mundo de aquí, mundo de abajo”⁶. En la Amazonía ellas se relacionan con la ayahuasca, la planta alucinógena que llaman “soga de la muerte” en una evidente amalgama semiótica entre la forma del animal y la forma de la liana. Las serpientes son comunes en el arte rupestre y en la iconografía cerámica y metalúrgica de las antiguas culturas indígenas que habitaron la geografía andina. Sugieren el agua, la fertilidad y el rayo. Tacca Quispe (2010), estudiando petroglifos de Arequipa, destaca una mitología que registró Luis Valcárcel (*Etnohistoria del Perú antiguo*)

⁶ Esta expresión la he escuchado por maestros amazónicos del río Napo, Perú.

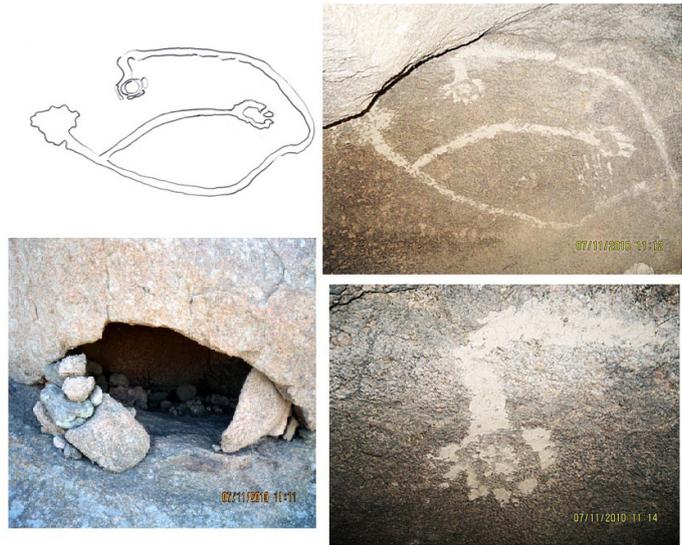


Figura 3. Piedra redonda del Arroyo El Pantanillo. Dibujo.

Figure 3. El Pantanillo creek rounded Stone. Drawing.

de acuerdo con la cual dos seres fabulosos – Yacumama y Sachamama-recorren los tres mundos. Reproduzco parcialmente la cita de Tacca:

“Ambos están representados por dos grandes sierpes o culebras, con la diferencia de que Sachamama es una serpiente de dos cabezas (anfisbena). Primero entran en el mundo de adentro (...) cuando suben estas culebras al mundo de aquí, o sea a la superficie de la tierra, una de ellas, Yacumama, reptar y al arrastrarse por la tierra se convierte en gran río (Ucayali y Yacumama significan más o menos lo mismo: madre de los ríos). Sachamama no reptar sino que camina verticalmente (...) con la cabeza de arriba va alimentándose de todos los seres voladores, aves e insectos, y con la cabeza de abajo va atrayendo a todos los animales que están sobre la superficie. Al pasar al mundo de arriba, Yacumama se transforma en rayo y Sachamama en arco iris...” (Tacca Quispe 2010: 16).

La serpiente tendría también un lugar en el cielo, en la constelación del dragón. Asimismo es una imagen que representa el mundo de los muertos.

En síntesis, opino que esta pintura representaría dos animales divinos o divinizados dibujados entrelazados o, por el contrario, como dos seres unidos por la cabeza y con dos colas o extremos cuasi-estrellados. Su efecto en el interior de la cámara del tafón es impresionante –diría, imperiosa- porque ocupan toda la pared y porque, en esa atmósfera sin turbulencia y sin visitantes humanos, su nitidez es notable. Las serpientes parecen haber sido trazadas ayer. Lo que destaco es que el dibujo fue hecho

con tierra "cruda", no con una verdadera pintura, es decir, con pigmentos aglutinados con otras sustancias.

Alero del Cáliz

Desde el punto de vista escenográfico, el cerro Intihuasi es el promontorio más destacado de la región. No es su altura la que se destaca -800 metros sobre el nivel del mar- sino su forma y su contraste con las sierras que lo rodean. Semeja una pirámide trunca de base trapezoidal. Las rocas redondeadas se distribuyen por sus laderas entre grandes bloques diaclasados y de gran buzamiento (unos 50°). Está orientado, como el resto de los afloramientos graníticos en Comechingones, hacia el norte con un azimut de apenas 10° noreste. En algunos tramos presenta diques de cuarzo, modificado por el magma plutónico. Tiene una geomorfología particular: está atravesado por tres abras a las que llamé, con la intención de sistematizar la topografía, Abra Grande, Abra Chica y Abra del Norte. No se comunican entre sí pero son rasgos de terreno importantes ya que permiten distinguir entre el cuerpo principal de la montaña y un sinnúmero de afloramientos compactos, más bajos, ubicados hacia el sur y el este. Los sitios rupestres se encuentran al pie de las cuevas norte, suroeste y sureste. La ladera occidental es más suave que la oriental y norte y hacia el sur el cerro se pierde entre las rocas sedimentarias hasta abarcar la localidad de La Barranquita donde vuelven a aparecer aleros con arte.

No cabe duda que ha sido un paraje que ha tenido un valor ceremonial inusitado, lo cual explica la gran cantidad de sitios aglutinados en las laderas del cerro, en posiciones, no obstante, separadas por algunos metros. Hacia el norte ofrece la visión de lomadas (de núcleo granítico) cubiertas por sedimentos y arbustal xerófilo (especialmente, espinillos). Al sur y al este se extiende un llano interrumpido por afloramientos de roca bajos que va a terminar en la llanura. A occidente, la serranía y sus rocas de caja no se divisan claramente. El ambiente

sedimentario y abierto hace resaltar al cerro; sin embargo la perspectiva desde la ruta 30 lo muestra hundido en una depresión producida por una falla geológica (Otamendi et al 2002).

La estratigrafía regional ha mostrado, durante el Holoceno, ciclos húmedos y áridos (Cantú 1992, 1998; Cantú y Digiovanni 1984; Cantú et al 2004; Casali 1987) propios de un ecotono mediterráneo. Ellos han contribuido a delinear las geoformas típicas del ambiente litológico. El cerro Intihuasi puede ser considerado el eje de este paisaje rupestre. Las vistas aéreas dan una idea de su cuerpo granítico (Figura 4).

Los geólogos lo caracterizan como un cuerpo que debe su variedad mineralógica y petrológica -es un monzogranito- al proceso de crecimiento y conformación en el lugar en que está emplazado aunque es probable que la acumulación de minerales haya tenido lugar cuando ascendió el magma. En un proceso tardío magmático (Otamendi et al 2002).

El cerro se encuentra en la cuenca alta del Arroyo Santa Catalina, formada por los cursos de agua que pertenecen a un sistema intermontano de aguas dispersas. Bordeando la ladera norte del cerro, hay un somero curso de agua, el cual no tiene nombre. Todos estos arroyos tienen desarrollo lineal y forman barrancas altas. Toda esta comarca está gobernada por un sistema de fallas geológicas que producen el terreno y el ambiente granítico típico.

Las cuevas son dispares en cuanto a su morfología. Las laderas septentrional y oriental son muy abruptas y formadas por grandes tafones; la sur se vuelve empinada en su ángulo sudeste. El cerro está rodeado de afloramientos chatos que se dispersan en los cuatro puntos cardinales. Los sitios rupestres están ubicados de una manera arbitraria, aglutinados en sectores muy



Figura 4. Cerro Intihuasi. Departamento de Río Cuarto. Provincia de Córdoba.

Figure 4. Cerro Intihuasi. Río Cuarto Department. Córdoba Province.



circunscriptos en las cuestras norte, sudoeste y sudeste.

El Alero del Cáliz se halla dentro de un conjunto aglutinado y contiguo de cinco sitios rupestres en la ladera sudoeste; el Alero de la Máscara en otro de la ladera sudeste.

Los sitios de la ladera sudoeste exhiben la particularidad de encontrarse en un área de afloramiento secundario, conformando un conjunto chato, difícil de ver a la distancia. Los de la ladera sudeste, por su parte, están al final de la cuestra, en donde termina su buzamiento compartiendo esta característica de emplazamiento con la ladera norte. En este punto, las geoformas tienen un modelado en "panal de abeja" discordante. Se debe probablemente a propiedades de resistencia diferencial a la erosión en la roca base.

No cabe duda que estas rocas han atraído a los autores del arte. Pero aunque singulares no todas fueron elegidas. Allí está el misterio. No se tornaron significantes ni marcaron una diferencia tal que fuera posible que tuvieran efecto de significado, como conjeturé antes.

Alero del cáliz

El conjunto de sitios de la ladera sudoeste es realmente singular. Se trata de cinco estructuras de granito bajas –probablemente por subsidencia producida en algún momento, ya que la zona reacciona a movimientos tectónicos andinos- y contiguas, sobre un planchón de granito muy extenso que se extiende junto a un sistema de tres abras que cruzan al cerro, de noroeste a sudeste: Grande, Chica y del Oeste (los nombres se los dí para sistematizar el terreno). De sur a norte, el primer alero, ubicado en el eje norte-sur como el que se halla en este último extremo es el que Hebe Gay llamó *del cáliz*, seguramente por la gran figura roja que fue dibujada en el lateral izquierdo del friso con motivos dispuestos en un orden sucesivo y casi lineal a lo largo de la pared.

La roca es maciza; cuando se la mira desde distintas vistas da la sensación de un gran lomo parejo y achatado con poco relieve en el terreno circundante y está separada de las adyacentes –también con arte- por una profunda diaclasa que tiene carácter de pasillo. Su cara mayor, exfoliada, en donde está la pictografía, mira bien hacia el norte y, en un costado (el izquierdo cuando se lo mira de frente), existe una exfoliación escondida, muy esférica y cóncava, ubicada casi a ras del suelo, en donde fue dibujado un camélido (*¿Lama glama?*) sujeto por lo que semeja ser una cuerda por un humano desnudo. El bloque no tiene cámaras internas y lo considero alero solamente por su estrecha visera y por la inclinación de la pared pintada. Se extiende frontalmente a lo largo de cuatro metros de longitud y un metro setenta de altura.

El panel principal es un verdadero frente de dibujo, de gran extensión. Los signos que se encuentran en él

parecen dispersos sobre el plano de dibujo, cuyo sentido se lo encuentra después de observarlo con cuidado (Figura 5)

La escena empieza con el "cáliz" y, por encima de él, una víbora (que el 21 de diciembre es iluminada por el sol naciente). Esta gran poligonal con subdivisiones intrincadas está pintada en rojo y ocupa una gran porción de la pared; a su derecha sigue una serie de manchas difusas, una de las cuales corresponde –probablemente- a un animal, luego continúan las huellas o pisadas de otro –quizá la repetición de una misma marca de venado- en blanco, una poligonal en blanco, cerrada partida internamente en dos y un extraño animal grabado que interpreto como un puma con las fauces abiertas (Figura 6, 7, 8, 9, 10).

La escena está travesada por una gran línea de chorreo, la cual no afecta los dibujos. Quizá estuvo cuando se hizo el arte. Al pie de la pared no hay sedimentos sino el granito desnudo que sirve de plataforma a los otros sitios rupestres vecinos inmediatos. En la intersección de la pared con el piso arraigan helechos y sobre ella está adherido un panal de avispas.

Hay una articulación concreta entre el gran signo rojo y los animales. Las huellas parecen corresponder a un cérvido, con la particularidad de repetirse en una serie (como si lo que se hubiera querido interpretar fuera la corrida del animal).

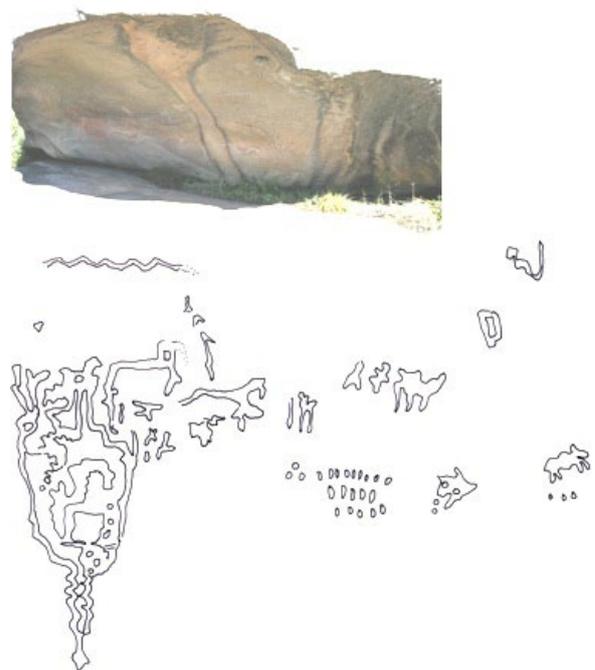


Figura 5. Alero del Cáliz. 1/100 tamaño natural.

Figure 5. Alero del Cáliz. Scale: 1/100 natural size.



Figura 6. Alero del Cáliz. Detalle del motivo principal. 1/100 tamaño natural

Figure 6. Alero del Cáliz. Main motif detail. Scale: 1/100 natural size.



Figura 7. Alero del Cáliz, detalle de huellas de animal y perfil del alero. 1/100 tamaño natural

Figure 7. Alero del Cáliz, animal footprints; Rockshelter profile. Scale: 1/100 natural size.

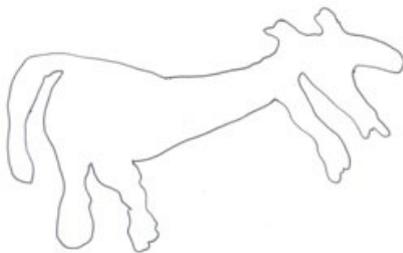


Figura 8. Alero del Cáliz, detalle de felino. 1/100 tamaño natural

Figure 8. Alero del Cáliz, feline detail. Scale: 1/100 natural size.



Figura 9. Alero del Cáliz, detalle de víboras. 1/100 tamaño natural

Figure 9. Alero del Cáliz, snakes details. Scale: 1/100 natural size.



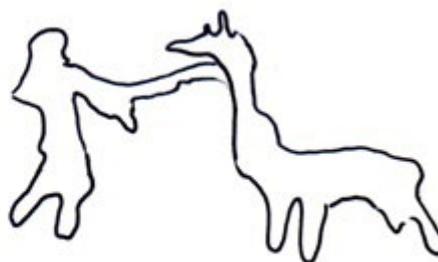


Figura 10. Alero del Cáliz, panel en oquedad lateral. 1/100 tamaño natural

Figure 10. Alero del Cáliz, panel on lateral concavity. Scale: 1/100 natural size.



Figura 11. La máscara. Scale: 1/100 natural size

Figure 11. The mask. Scale: 1/100 natural size

representa el poder de las huacas de los ancestros, de los poderosos y los chamanes al morir se transforman en jaguares (Ruiz Durand 2004: 37).

En el Alero del Cáliz es posible que se hallen metafóricamente estos elementos (por ejemplo, los mundos superpuestos), especialmente en la gran figura roja que nace –o se pierde– en el fondo de roca y se expande hacia arriba, coronada por una víbora.

Alero de la Máscara

Le puse este nombre porque lo primero que se advierte en él es el dibujo de un rostro de perímetro irregular, con ojos cuadrados, boca circular que es parte del contorno escalonado y una especie de vincha o tiara en la frente. Se trata de un llamativo dibujo en rojo, colocado en una curvatura del techo del abrigo, bien visible por debajo de la visera, discordante respecto a la gráfica habitual en esta latitud. Como todos los diseños que guarda este abrigo, está tizado. No tengo información sobre cuándo pudo haberse producido este daño.

Este Alero muestra una confusa proliferación de signos poligonales en colores rojo y ocre. Se despliegan por todo el techo curvo y accidentado. A esto se agrega el hecho de que posee una planta con dos cámaras, aunque el ambiente es único. Una de ellas, la posterior, es muy baja; la otra –la de acceso– tampoco admite que una persona permanezca de pie. Hay un pircado derrumbado en su perímetro de entrada y piedras en su perímetro trasero. Esta construcción añadida es moderna. La línea de goteo es uniforme y se tiende sobre un piso desnudo con mucho material grueso y fino, producto de la meteorización del techo. Allí todo conspira para poder abarcar con la mirada todo el techo y, por consiguiente, las pinturas. Procedí a diferenciar, sin embargo, dos orientaciones divergentes: una corresponde al plano que contiene la Máscara y otra al techo.

En el lateral izquierdo crecen algunas hierbas pero se trata de un espacio en el que podrían refugiarse carnívoros silvestres si logran pasar a la cámara más profunda. Por lo tanto crecen hierbas en el perímetro de la entrada y espinillos en el lateral externo derecho. Sondeos que efectué en el sedimento húmico que se acumula

El animal grande y central es ambiguo. Lo interpreto, como un félido con la cola baja (suele tener esa costumbre) y la boca abierta. En la oquedad escondida, el animal parece tironear de una cuerda, con la cabeza erguida.

El espacio gráfico que brindan las paredes en este sitio fue ampliamente aprovechado en el sentido longitudinal. Sin tener muchos signos, sin embargo, la escena se despliega a lo ancho y a lo bajo, pero particularmente hacia la intersección entre la pared y el piso hacia donde parece perderse el extremo agudo del cáliz.

A propósito de este sitio se pueden evocar algunos elementos de la iconografía andina y sus constantes en su discurso visual. Son recurrentes en ella los antropomorfos con atributos de animales sagrados, atributos alargados, báculos, falos, varas y sogas con cabezas ofídicas, así como con tocados. Los seres míticos representan a los ancestros de los chamanes y de los soberanos. Seres antropomorfos, el rayo, sol y luna, las montañas tienen poder que anima todo lo existente. En su modelo cosmológico, las fuerzas de la naturaleza representan los poderes divinos de los otros mundos superpuestos. El jaguar es uno de los personajes de mayor importancia:



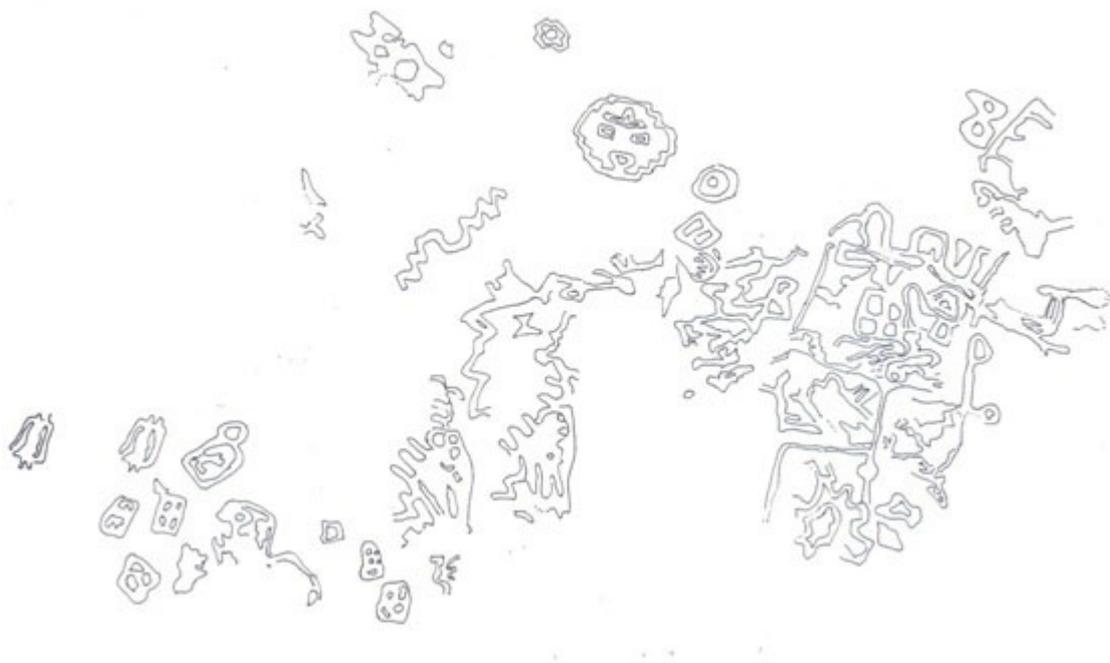
Figura 12. Desarrollo del techo y pinturas. (Arriba)

Figure 12. Ceiling and paintings development.



Figura 13 Alero de la Máscara, reproducción del conjunto compositivo. 1/100 tamaño natural (Abajo)

Figure 13 Alero de la Máscara, reproducción of the compositive group. Scale: 1/100 natural size.



externamente en el lateral izquierdo –donde el terreno desciende rápidamente cuesta abajo, hacia el planchón granítico- solamente rindió unas pocas lascas de cuarzo. Parece, entonces, un sitio destinado solamente al rito.

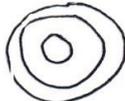
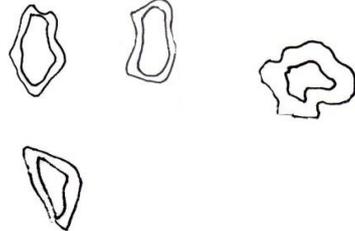
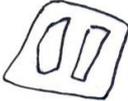
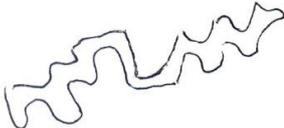
Los dibujos dan la impresión de no tener orden ni concierto. Se trata de signos circulares, serpentiformes, poligonales confusas y círculos con un punto interior. Los dibujos tienen una nitidez pareja y es difícil establecer una secuencia de ejecución. Esta impresión está reforzada por el tizado ya que hay signos que están prácticamente desaparecidos. Otra circunstancia singular es la ausencia completa del color blanco, el cual es omnipresente en toda la colección de pictografías localizadas en esta comarca. Finalmente, los graffiti de escritura estropean esta magnífica obra. Están grabados y ellos también fueron inscriptos de manera aleatoria, aprovechando las curvaturas del techo. Parece ser, entonces, que ellas han atraído tanto a los antiguos como a los modernos a

dibujarlas y a escribirlas.

Desplegada la obra en toda su superficie, se puede ver que la Máscara queda incluida como un motivo más. No obstante ella queda demarcada por una curvatura del techo como una orientación independiente.

El inventario de signos es el que sigue, con la salvedad de que sintetizo muchas formas bajo la denominación de poligonales y que mucho color corresponde al proceso de reducción física de la pintura por absorción, por superposiciones y por graffiti (Figura 12 y Cuadro 1).

La economía semántica del sitio (es decir, la distribución de los elementos pertenecientes a este conjunto) es profusa y me sugiere un *efecto imaginario* derivado del encadenamiento de significantes, esto es, la primacía de la imagen por sí misma, de su percepción unitaria, al margen de cualquier significado. De los tres documentos

Signo	Definición y color
	Máscara - rojo
	Círculos concéntricos - Rojo
	Clepsidra -Rojo
	Poligonal con subdivisión - Ocre
	Poligonales curvas cerradas - Rojo
	Poligonal recta cerrada con subdivisión interna. Roja
	Víbora? - Rojo
	Mancha. Ocre
	Poligonal curva cerrada con apéndices. Ocre (Víboras?)

Cuadro 1. Signos del Alero de la Máscara

Cuadro 1. Alero de la Máscara signs

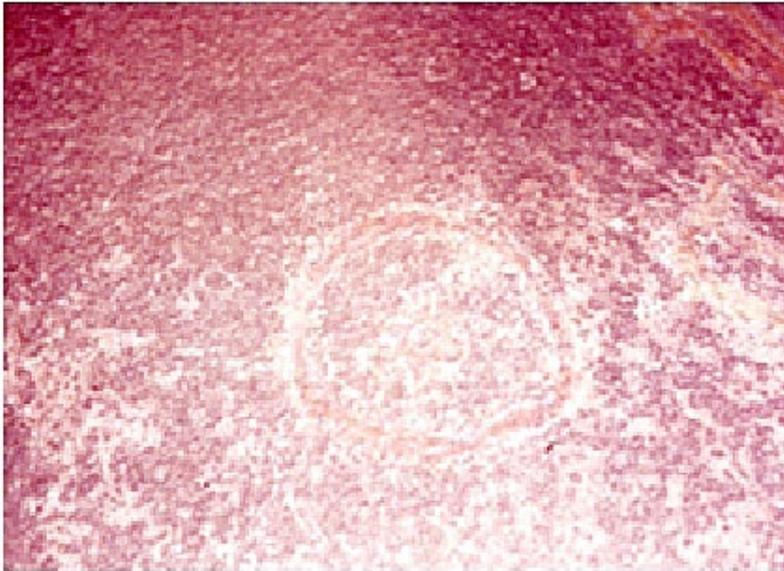


Figura 14. Círculo con punto interior. Se advierte el tizado resaltador. 1/100 tamaño natural

Figura 14. Circle with inner point. Chalking highlighter is noted. Scale: 1/100 natural size

máscaras fundan un campo semántico, que constituyen una obra cuyo texto desconocemos, en tanto *monstruos*, muertos, antepasados y *monumentos figurativos* (Lévi-Strauss, 2007: 190-191). Ésta mira hacia el punto cardinal del este, está dibujada de manera curiosa y adornada, pintada en rojo (color cuya asociación con la sangre es muy común en las ceremonias indígenas americanas).

Conclusiones

rupestres que presento, éste es quizá el más cercano a la dimensión de ensueño y encantamiento que los rituales rupestres puedan sugerir.

El predominio del color, que se aprecia por la combinación rojo-amarillo y por el tamaño del conjunto de imágenes pintado, permite proponer algunas observaciones. Nicholas Saunders, analizando arqueológica y etnográficamente, los problemas de color y brillo en la espiritualidad indígena americana, dice:

“A lo largo de América, tanto en el “presente etnográfico” como posiblemente también en la prehistoria, las visiones brillantes equivalen a una iluminación espiritual. Tanto si se trata de las dimensiones simbólicas de los coloridos fenómenos atmosféricos como de los colores y tonalidades de los metales, de la cromática resonancia de los minerales, plantas y animales o de la encendida oratoria y conocimiento ritual, la imagen recurrente es que el conocimiento divino o espiritual es de naturaleza resplandeciente y que el poder cosmológico es inherente a la materia brillante” (Saunders 2004: 139).

Según este autor, ello se deriva de la forma de ver las cosas por un razonamiento analógico-simbólico. Para quien observa, se estaría en un típico ejemplo de *lógica borrosa*, en la que nuestros enunciados descriptores son también conjuntos difusos, imprecisos, subordinados a la incertidumbre de nuestro propio lenguaje.⁷

Es probable que la luz también juegue –en este sitio- con el color. De todos los sitios de la ladera sudeste, éste es el que mayor orientación tiene hacia el oriente y la llanura.

Lévi-Strauss –en *La vía de las máscaras*- sostenía que las

Las implicaciones que propongo a partir de estos tres documentos o casos rupestres son las siguientes.

En primer lugar, estas pinturas, en el imaginario que ofrecen, no son caza, no son agricultura, no son guerra. Pueden, en cambio, expresar la dialéctica vida-muerte en el seno de una realidad cósmica. En ese sentido, tienen una particularidad: no enuncian el mundo de una manera literal.

Las serpientes se amalgamaron con la tierra desde el mismo momento en que fueron dibujadas con tierra arcillosa y sin pigmento; en las otras el autor o autores sí usaron pinturas en sentido estricto. El “cáliz”, esa figura intrigante y bella, se relaciona de un modo u otro con el inframundo ya sea para entrar o salir de él. Es la más claramente chamánica porque se corresponde con esa creencia ancestral en Sudamérica de que los “maestros” o “brujos” se transforman en entes sutiles que pueden pasar de un mundo a otro. En el Alero de la Máscara –el más alucinado- también existen algunas evidencias de esta posibilidad: los círculos con punto central. Éstos pueden aludir a varias cosas tales como punto por el cual el chamán se va del mundo tornándose un espíritu, como ano de ñandú o como vagina.

En segundo lugar, desde mi perspectiva, y bajo inspiración lacaniana para este análisis, se verifica la primacía del significante en dos dimensiones del arte rupestre: una es el simple hecho de que el investigador se encuentra ante dibujos que no necesariamente puede inscribir en su propia semiótica y la otra es que- tanto en el lenguaje humano hablado como en sus obras de expresión- el significante precede y gobierna al significado. Por lo tanto, el significado ingresa a la órbita de lo posible, no de lo determinado y esto es particularmente cierto para el carácter de la roca en el arte rupestre. Precede a los signos pintados no como soporte sino como significante que la hizo *encantada*.

⁷ Este tipo de lógica posee estatus epistemológico como capítulo de la Filosofía del Lenguaje (Cf. Haak, 1991).

Estos tres sitios rupestres tienen, desde mi perspectiva, transversalidad en tres ejes: uno es justamente esta insinuación de que aluden a la cosmología chamánica ya sea por el brillo o la luz, ya sea por los signos de la transformación y pasaje al inframundo; otro es la presencia de las serpientes en los tres en tanto significantes adheridos a la fertilidad y al agua y el tercero es el felino en uno y la máscara en otro. Las creencias en que los chamanes se convierten en boas y que las cabezas son mágicas han sido de larga duración. La Transversalidad del tema estaría pues en esa clase de dimensión surreal de la fantasía..

Como toda ideología, su despliegue siempre es fragmentario pero esto no les quita coherencia. Lo que destaca en estos tres sitios rupestres es que sugieren ese fondo profundo en el que el lenguaje atrapa al hombre y en el que el significativo produce un corte en lo real abriendo la posibilidad de inducir muchos significados aún para el autor.

Referencias bibliográficas

Aime, M. (2015). *Cultura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Campana, C. (2013). *Una serpiente de agua. Notas para el estudio del Alto de las Guitarras*. Trujillo: Fondo Editorial de la Universidad Privada Atenor Orrego.

Cantú, M. (1992). Provincia de Córdoba. En M. Iriondo (Ed.), *El Holoceno en la República Argentina* (pp. 1–12). Buenos Aires: CADINQUA, INQUA-AGA-CONICET.

Cantú, M. (1998). *Estudio geocientífico para la evaluación ambiental y la ordenación territorial de una cuenca pedemontana. Caso: Cuenca del Arroyo La Colacha, Dpto. Río Cuarto, provincia de Córdoba*. Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Río Cuarto.

Cantú, M., & Digiovanni, S. (1984). Geomorfología de la región centro-sur de la Provincia de Córdoba. En *IX Congreso Geológico Argentino*. Bariloche.

Cantú, M. P., Schiavo, H. F., Musso, T. B., & Becker, A. R. (2004). Paleosuelos del Pleistoceno superior- Holoceno del Sur de la Provincia de Córdoba. En *Actas del 19º Congreso Internacional de la Ciencias del Suelo*.

Casali, N. N. (1987). *Sedimentología de las secuencias cuaternarias expuestas en el tramo final del arroyo Cipión, Cuatro Vientos, Departamento de Río Cuarto, Provincia de Córdoba*. Facultad de Ciencias Exactas, Físico-Químicas y Naturales. Departamento de Geología. Universidad Nacional de Río Cuarto. MS

Consens, M. (1986). *San Luis. El arte rupestre de sus sierras*. San Luis: Dirección Provincial de Cultura.

Consens, M. (1991). Sobre función, uso y producción simbólica. Apuntes metodológicos. En M. M. Podestá., M. I. Hernández Llosas, & S. F. Renard de Coquet (Eds.), *El Arte Rupestre en la Arqueología Contemporánea* (pp. 31–39).

D' Angelo, R., Carbajal, E., & Marchili, A. (2012). *Una introducción a Lacan*. Buenos Aires: Lugar Editorial.

Fagiano, M., Nullo, F., Otamendi, J., & Feliu, G. (1991). Geología del sur de la sierra de Comechingones como base para el estudio de sitios arqueológicos. En *Primeras jornadas de investigadores en Arqueología y Etnohistoria del centro-oeste del país* (pp. 89–92). Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto.

Foucault, M. (2015). *La gran extranjera*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gay, H. (1957). Pictografías del Cerro Intihuasi. *Notas del Museo de Ciencias Naturales, Bartolomé Mitre*, 1–7.

González, A. R. (2007) [1974]. *Arte, estructura y arqueología*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Groenen, M. (2000). *Luz y sombra en el arte paleolítico*. Barcelona: Ariel.

Guffroy, J. (1999). *El arte rupestre del antiguo Perú*. Lima: IFEA. Institut de Recherche pour le Development.

Lacan, J. (1986). *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (2013). *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo. Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Lévi- Strauss, C. (2007) [1975]. *La vía de las máscaras*. México: Siglo XXI.

Leynaud, G. C. (2013). Las serpientes: generalidades y biología. En G. J. Reati (coordinador). En G. J. Reati (Ed.), *Ofidismo en la Provincia de Córdoba. Guía para profesionales de la salud* (pp. 17–30). Córdoba: Grupo Editor Encuentro.

Marre, J. (1982). Méthodes d'analyse structurale de granitoides. En *Manuels et Méthode, n° 3*. Paris: Bureau de recherches Géologiques et Minières.

Morphy, H. (1998). *Aboriginal Art*. Londres: Phaidon Press.

Olivera, D. E. (2012). El Formativo en los Andes del Sur: la incorporación de la opción productiva. En M. de Haro, A. M. Rocchietti, M. A. Runcio, O. Hernández de Lara, & M. V. Fernández (Eds.), *Interculturalidad y Ciencias, experiencias desde América Latina* (pp. 15–50). Buenos Aires: Centro de Investigaciones Precolombinas.

Otamendi, J. E., Fagiano, M., Nullo, F., & Castellarini, P. A. (2002). Geología, petrología y mineralogía del granito Inti Huasi, sur de la sierra de Comechingones, Córdoba. *Revista de la Asociación Geológica Argentina*, 57(4), 389–403.

Rocchietti, A. M. (2011). *Arte rupestre: imágenes de lo fantástico*. Madrid: EAE.

Ruiz Durand, J. (2000). *Introducción a la iconografía andina. Muestrario de iconografía andina referida a los departamentos de Ayacucho, Cusco y Puno en Perú*. Lima: Banco de Crédito/Compañía Minera Antamina/Ikono Multimedia.

Saunders, N. (2004). La "estética del brillo": chamanismo, poder y arte de la analogía. En A. M. Llamazares & C. Martínez Sarasola (Eds.), *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica* (pp. 127–140). Buenos Aires: Biblos.

Tacca Quispe, L. W. (2010). La serpiente en los Andes Prehispánicos (Imágenes del Valle de Arequipa). *Historia*, 9, 15–19. Recuperado el 28 de abril 2015 de <http://www.bvirtual-unsu.edu.pe/edicion9/9-2.pdf>