



## 7. CONCLUSIONES

### 7.1. Variabilidad y registro. Problemas metodológicos en el estudio del arte rupestre

A lo largo del trabajo, hemos visto los aspectos más relevantes para el registro del arte rupestre en sitios del sur de la Sierra de Comechingones, en el Cerro Intihuasi, Córdoba. En principio, presentamos una síntesis de la bibliografía sobre arte, de investigaciones producidas por autores nacionales y extranjeros, en orden a los sitios y a las teorizaciones planteadas al respecto.

En Argentina, las investigaciones sobre arte rupestre se encuentran ordenadas en trabajos regionales. Así, en Patagonia se registran los sitios con arte más antiguos del país. Allí se destaca el *estilo de manos en negativo* o *arte testimonial*, que tuvo su máxima expresión en el sector del Río Pinturas, Santa Cruz, con motivos en negativos y positivos de manos, escenas de caza de guanacos, en reproducción y cría, de felinos y figuras humanas. Luego el *estilo de pisadas* con huellas de guanacos, ñandúes, felinos, manos y pies humanos; en la etapa final, se destaca el *estilo de grecas*, con el diseño de figuras geométricas escalonadas.

En la región Noroeste se establecieron periodizaciones para el arte rupestre en relación al *agro-alfarero temprano, medio y tardío*. Se destaca el sitio Inca Cueva, en Jujuy, con motivos abstractos, geométricos; el sitio indica la mayor profundidad histórica para el arte rupestre de la región. Durante el *Periodo Medio* se destaca La Aguada, cultura asociada a la representación del felino en decoración cerámica, básicamente, y un arte rupestre elaborado en espacios rituales con motivos antropomorfos y zoomorfos.

En la región arqueológica centro-oeste, en el área cuyana, se destaca un arte rupestre con motivos abstractos para grupos cazadores-recolectores.

En Sierras Centrales señalamos el registro de un arte rupestre sobre pinturas de figuras animales (guanacos, avestruces, felinos), geométricas y humanas, en dos grandes centros, Cerro Colorado, al norte de la provincia de Córdoba, y Cerro Intihuasi, en el sur provincial.

En el sur de la sierra de Comechingones, las investigaciones de las últimas décadas han registrado un arte rupestre sobre motivos animales, humanos y geométricos asociado a los soportes rocosos y espacios gráficos (*sensu* Rocchietti 2002). En este contexto, Rocchietti sostiene que determinados soportes son indicadores del ordenamiento de los datos, del arte rupestre allí realizado. Una perspectiva según la cual, el estudio del arte no se restringe a los motivos sino que abarca aspectos ambientales y del entorno natural, el denominado *paisaje rupestre* (*sensu* Rocchietti 2003).

Con respecto a la información arqueológica en Sierras Centrales, hemos visto que las investigaciones han permitido reconocer un primer momento, con economía cazadora recolectora asociada a grupos que se desplazan por los cursos de agua en dirección SE-NO (Laguens *et al* 2007),

con desarrollos regionales de la tecnología Ayampitin (González 1960) y un periodo prehispánico tardío, entre el 900 DC y el 1573 DC, con sitios al aire libre (Pastor *et al* 2007) cuya mayor evidencia estaría dada en Potrero de Garay (Berberían 1984), sitio con restos de *casas-pozos*. A su vez, para el tramo sur de la Sierra de Comechingones, área marginal al Gran Noroeste argentino, se diferencia una tecnología *ceramolítica* (Austral y Rocchietti 2004), sobre una secuencia entre la era y el 500 DC, de economía cazadora-recolectora, y entre el 500 DC y 1573, con agricultura incipiente.

En las investigaciones sobre arte rupestre de autores argentinos y del exterior, es posible observar distintas maneras de expresar el estudio de los sitios con arte (*sensu* Rocchietti 2009) según estilos, grupos estilísticos, modalidades estilísticas, unidades estilísticas, códigos, etc. A su vez, en los últimos años ha aumentado el interés por contemplar las superficies de realización del arte rupestre (Groenen 2000, Rocchietti 2009), además de los motivos y las escenas dibujadas. Incorporando los soportes naturales a las evidencias culturales.

Ahora bien, si esta tesis ha constatado su hipótesis de trabajo sobre la relevancia de las figuras geométricas, las poligonales, y su tendencia a la generalización en los paneles gráficos de Cerro Intihuasi, nuestros registros y estudios nos permiten arribar a las siguientes conclusiones. En principio, ellas son de orden metodológico y procuran resaltar la importancia que en el arte rupestre de la localidad adquieren la variación arqueológica y las similitudes que constatamos en la realización de los motivos, mediante un análisis integral de los paneles gráficos.

Las diferencias metodológicas que el estudio del arte rupestre presenta muestran la complejidad del mismo dado a su variabilidad. A pesar de

ello, destacamos la necesidad de profundizar en los estudios sobre arte rupestre, como un componente destacado de la cultura simbólica producida por las sociedades aborígenes. Con su contenido simbólico e ideológico, amplía la visión que sobre ellas podemos construir. El carácter documental de esta tesis y su preocupación por presentar un detallado registro de los materiales, es una contribución a ello.

La organización del registro arqueológico en orden a la interpretación del significado de la cultural material, implica el establecimiento e identificación de semejanzas, diferencias y asociaciones contextuales (*sensu* Hodder 1988). En este sentido, la identificación de un *área de actividad*, ya implica la atribución de un contenido del significado (Hodder 1988: 154). El carácter sagrado y ritual que expresan las pinturas rupestres del Cerro Intihuasi, permite sostener que ha sido la atribución de significado que sus habitantes le asignaron. Al mismo tiempo, la localidad arqueológica constituye en sí mismo un ejemplo de aglutinación de sitios con arte rupestre (*sensu* Rocchietti 1991). Así lo expresaría la notoria presencia en él de sitios con arte.

El arte rupestre que hemos registrado y estudiado testimonia perspectivas de un mundo cazador (Austral 1971, Gambier 1980, Barcena 2001) característico del complejo *ceramolítico* (*sensu* Austral y Rocchietti 2002). Si bien destacamos, y ya lo hemos señalado en esta tesis, no es posible establecer relación directa entre el fechado del material arqueológico depositado en sitio y las pinturas rupestres, ellos ofrecen un marco de referencia temporal de tres mil años de duración para la región sur de la Sierra de Comechingones. Inscriptas, a su vez, en la modalidad de estilo Cuatro Vientos Achiras (*sensu* Rocchietti 1991).

La variación ininterestacional es un factor destacado en la metodología de registro de este arte rupestre sobre soportes graníticos del sur de la Sierra de Comechingones. En nuestra investigación constatamos que las características de la roca son relevantes (*sensu* Rocchietti 2002) en la percepción del arte rupestre, por sus componentes y las reacciones a los efectos medioambientales. En su variabilidad, las pinturas rupestres que analizamos son sensibles a las condiciones geomorfológicas y particularidades mineralógicas del granito. En orden al establecimiento de semejanzas y diferencias (*sensu* Hodder 1988) hay dos dimensiones claves a considerar, la temporal y la espacial. La dimensión espacial dada por el *Granito Intihuasi* y sus geoformas redondeadas, involucra particularidades específicas del medio, factores de variación en el registro del arte rupestre que hemos considerado relevantes en este contexto de observación.

A su vez, son las rocas las que justifican la elección del soporte. Las cubiertas arcillosas producto de plagioclasas, utilizadas como soportes para realizar pinturas; las líneas de humedad y chorreo marcadas sobre paredes y techos de aleros y bochas; la existencia de biota vegetal y animal dentro y en las inmediaciones de los aleros, operan como factores naturales de las rocas graníticas que inciden en la percepción del arte por la interacción entre rocas, luz, agua y arte (*sensu* Rocchietti *et al* 1999a).

Por esto planteamos a los sitios rupestres, como una síntesis que debe ser cuidadosamente examinada con una metodología que se repita en cada documentación. Esa síntesis que es cada sitio rupestre, es tan singular, que solamente una mirada histórica puede dar cuenta de cada uno de ellos.

Por eso llamamos a nuestro enfoque histórico metodológico, procurando un registro y análisis que permita una documentación integral del sitio.

En efecto, en las variaciones y repeticiones que se constatan al interior de cada sitio y en el conjunto de motivos rupestres aquí presentados, se verifica la existencia del vínculo entre lo universal y lo particular en cada acontecimiento, entre el acto del oficiante realizador de los motivos y su tradición o manera compartida de entender la realidad.

En términos de lo qué se ve? ¿Cómo se organiza? Y ¿qué causas lo originaron? (*sensu* Rocchietti 2009) los materiales que registramos en Cerro Intihuasi, nos permiten sostener que el arte rupestre no puede ser tomado como un absoluto grafico. Posee una dinámica de variación y repetición, observable al interior de cada sitio. Muestra figuras geométricas, poligonales, solas y superpuestas; de animales, camélidos, réhidos, felinos, viperinos; figuras humanas, solas, desnudas, con arco, con atuendos shamanicos. Realizadas sobre soportes graníticos, en paredes-techos de aleros y bochas, priorizando las orientaciones ambientales únicas y valiéndose, en algunos casos, de las concavidades u hornacinas características del granito como base del arte rupestre. Y en la mayoría de los casos, prefiriendo expandirse a lo ancho del soporte rocoso.

Se organiza con un enmarañado de poligonales superpuestas, laberínticas. Solas, quebradas abiertas o cerradas, a modo de *soles*, en la sucesión de puntos, elípticas. En secuencias de caza, de camélidos y réhidos en manadas, alineados o en dispersión por efectos amenazantes de algún felino. O con figuras humanas dispuestas en función de las animales, despojadas de atuendos o con arcos. O bien, con atuendos

cefálicos o vestimenta, indicando su carácter sagrado, shamanico, siempre vinculadas a animales, camélidos y réhidos.

Todos ellos aspectos y elementos que nos permiten dar cuenta del estado actual (*sensu* Bednarik 2002) del arte rupestre, solo un fragmento de su condición originaria. Como todo acto ritual, debió haber implicado innovación e imprevisibilidad, por decisiones del oficiante u oficiantes sobre cómo hacer los dibujos, sobre qué soportes, qué cosas reiterar o en cuáles improvisar con nuevas formas, colores o combinaciones.

Aunque desconocemos su secuencia temporal, las *similitudes* y afinidad en la realización de los motivos, le otorgan continuidad histórica. En los diseños predomina una aparente expresión de armonía, interrumpida solo con la presencia de signos amenazantes tales como felinos en actitud de ataque, con escaso uso del color rojo asociado a ellos, en medio de paneles de camélidos y réhidos (Gili 2002, 2003).

Los signos realizados toman elementos del mundo natural; así ocurre con el dibujo de figuras animales: camélidos, réhidos, felinos, víboras; y de figuras humanas. Ellos expresan una síntesis sobre el orden del mundo (*sensu* Geertz 2005) de sociedades cazadoras y la manera en que entendían se debía ser al interior de la comunidad. El sentido sagrado y ritual del conjunto de los sitios con pinturas rupestres en la localidad así lo evidenciaría.

Aspectos de la vida social, fenómenos que permiten ver las pinturas rupestres en sí mismas más que las características precisas del grupo que las produjo y observo. Una realidad asociada a ritos shamánicos, al cuidado de manadas de animales, réhidos y camélidos, a estados de alerta frente a su amenaza, felinos y viperinos. Y entre ellos, los hombres.

Plantean la posibilidad de observar en ellas distintas situaciones, tal vez ordenadas siguiendo una secuencia. Acontecimientos particulares referenciando actos rituales, sagrados, de caza de animales, de cuidado de manadas, de amenazas de felinos sobre camélidos y réhidos, vipéridos. A su vez, expresan una forma de comunicación de su sociedad productora, priorizando aspectos del mundo natural (figuras animales) y simbólico (figuras geométricas indescifrables) por sobre la propia gráfica (figuras humanas).

Con secuencias de ñandúes y guanacos alineados o en dispersión, con felinos en actitud amenazante, con humanos en actividades diversas: mágico-religiosas, shamánicas (con tocados), fálicas (con genitalidad marcada), de caza (con arco), de cuidado (con cordeles), de solo estar (desnudas en el espacio), con signos indiciales (tridígitos, vulva). Todas sin apoyo, todas suspendidas en el espacio gráfico. Pequeñas. Salvo las poligonales. Ellas abarcan todo el soporte rocoso, con colores fuertes, llamativos, en rojo y ocre. Nunca en negro cuando son trazos continuos, solo en una figura elíptica punteadas.

En la perspectiva que considera al estilo como expresión de significados y función, más que de realizadores y periodos (*sensu* Bahn y Lorblanchet 1994) como sostienen los marcos teóricos pos-estilísticos (*sensu* Lorblanchet 1990, Bahn y Lorblanchet 1994) el registro de los sitios que hemos analizado expresaría continuidad de sentido en la reiteración del diseño de figuras geométricas y animales, más que figuras humanas, sobre soportes graníticos en aleros y bochas. Ello reforzaría, también, la idea de una *región rupestre* para el Sur de la Sierra de Comechingones (*sensu*

Rocchietti 1991), expresada en Cerro Intihuasi dentro de la modalidad estilística Cuatro Vientos Achiras.

El signo es un fragmento de la realidad, una construcción de su ejecutor, del que solamente podemos observar su *uso*, el motivo en sí mismo. Es un arte que expresa la memoria de la sociedad ejecutora. Memoria siempre unida a un individuo o comunidad (*sensu* Castoriadis 2007) construida en base a experiencias que se sustentan en acontecimientos situados, en lugares u objetos ordenados según una arbitraria escala de prioridades. Lo histórico-social conlleva su propia temporalidad, cada momento social con un modo de ser específico que la sociedad misma crea, genera y le da existencia.

Siguiendo esta perspectiva, el *tiempo imaginario* (*sensu* Castoriadis 2007) instituido por cada sociedad cuenta con la particularidad de ser indefinible, ilocalizable. En él las sociedades expresan el orden del mundo, tal como es instituido por la sociedad en cuestión. La sociedad transcurre en un *continuo hacerse así misma*. Y la institución histórico-social es aquella por la cual y en la cual se manifiesta el imaginario social. Es el sostén de las significaciones sociales que consisten en imágenes, figuras (palabras, utensilios, pinturas, fronteras, vestimentas, etc.). Esa continua creación de significaciones, de imágenes y figuras sobre la que se apoya para expresarse.

El imaginario y sus símbolos, animan e incitan a la acción humana, más allá de la lógica. Es imprevisible. Las pinturas rupestres son expresión de las ideas compartidas por el conjunto social contemporáneo a los autores de los diseños, sobre su mundo de acción, su realidad, su pasado y cosmovisión, el tiempo imaginario. Sería una síntesis de la capacidad

imaginativa del pensamiento la tradición y el modo de vida de grupos cazadores recolectores (*sensu* Anati 2009).

El acontecimiento particular, el motivo o escena rupestre, es él mismo una interpretación del contexto social-histórico particular de su ejecutor. Todos elementos producto de la acción cultural, históricamente situada de una sociedad. En la producción ya está implícita la interpretación (*sensu* Conkey 1990). El problema interpretativo radica en la envergadura del contexto del observador intérprete. La distancia temporal histórica y cultural con los productores del bien cultural analizado.