



Chungara, Revista de Antropología Chilena

ISSN: 0716-1182

calogero\_santoro@yahoo.com

Universidad de Tarapacá

Chile

Valle Varela, Adriana del; Riveros, María Gabriela

ARTE RUPESTRE DE SAN JUAN: PETROGLIFOS DE ANGACO (OBRA ABIERTA EN EL ESPACIO  
Y EL TIEMPO)

Chungara, Revista de Antropología Chilena, vol. 36, núm. 2, septiembre, 2004, pp. 663-671

Universidad de Tarapacá

Arica, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32619794011>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Volumen Especial, 2004. Páginas 663-671  
Chungara, Revista de Antropología Chilena

## ARTE RUPESTRE DE SAN JUAN: PETROGLIFOS DE ANGACO (OBRA ABIERTA EN EL ESPACIO Y EL TIEMPO)

*Adriana del Valle Varela\* y María Gabriela Riveros\*\**

\* Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo, Universidad Nacional de San Juan, Argentina, IIAM. UNSJ. [naniva02@yahoo.com.ar](mailto:naniva02@yahoo.com.ar)

\*\* [mriveros@unsj.edu.ar](mailto:mriveros@unsj.edu.ar)

---

Las obras de arte rupestre (petroglifos) que aquí se analizan fueron encontradas en el valle del río San Juan y están emplazadas en las quebradas del norte de la sierra de Pie de Palo, a los 31° 20' S y a 68° 10' O, departamento de Angaco, de la provincia de San Juan, Argentina. La aproximación descriptiva, generalmente ignorada, de la obra como materialidad y desde sus operaciones mínimas, posibilitan reflexionar sobre ella y derivar de allí categorías estético-formales que permiten una ampliación del campo de conocimiento del arte rupestre y de quienes lo produjeron. Se abordarán la espacialidad de la obra en su emplazamiento como espacio arquitectónico y la temporalidad en el acontecer y durar de las imágenes.

**Palabras clave:** Arte rupestre, análisis estético, espacio/tiempo.

---

*The Rock Art works (petroglyphs) that are analyzed here, found in the San Juan valley river, are emplaced at the north canyons of the Pie de Palo mountain range, at S 31°20' and W 68°10', in Angaco, San Juan, Argentina. The descriptive approach, usually ignored, of the work as materiality, and from its minimal operations make possible to think about it, and to extract aesthetic-formal categories and allow an ampliation of the rock art knowledge field, and of who produced it. The work spaciality will be viewed here at their emplacement as an architectural space, and time in the happen and last of the images.*

**Key words:** Rock art, aesthetic analysis, space/time.

---

Este trabajo se enmarca en el programa "Conocimiento y difusión de la prehistoria de San Juan", en el Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo "Profesor Mariano Gambier", de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan. Tiene por objetivo realizar el análisis estético-formal del arte rupestre de San Juan, Argentina.

Está referido a las producciones rupestres encontradas en el valle del río San Juan, específicamente al conjunto de petroglifos emplazados en las quebradas del Molle Sur y Molle Norte ubicadas en la sierra de Pie de Palo, en los 31° 20' S y a 68° 10' O, en el departamento de Angaco, de la provincia de San Juan.

Son quebradas próximas entre sí, poco profundas y muy irregulares en sus trazas, que se ubican en el piedemonte bajo de la falda occidental de la sierra. En ambas las imágenes se encuentran en sus muros, pisos y en rocas sueltas y se concentran con profusión en los lagares<sup>1</sup>, los cuales constituyen los núcleos de la organización de las imágenes ([Figura 1](#)).

La quebrada del Molle Sur, de 80 m de largo aproximadamente, puede describirse en rasgos generales como una planta triangular cuyas paredes ascienden desde el suelo a cuatro metros de altura a medida que se ingresa por ella.

La quebrada del Molle Norte presenta las imágenes por todo su recorrido de aproximadamente 2 km. Su disposición radial se compone de dos cauces estacionales y dos terrazas cuyo centro lo constituye un profundo recinto circular de 20 m de diámetro y paredes de 5 m de altura.

Si bien los aspectos que abarca el estudio de los mismos es múltiple, en esta oportunidad se limitará a los temas que se derivan de su análisis estético, específicamente a las operaciones mínimas de las artes visuales que participan de la obra. Con este análisis no se intenta preguntar por lo que las obras significan ([Gombrich 1968](#))<sup>2</sup> porque sería buscar algo que está más allá de su materialidad y de su apariencia, algo que se esconde por detrás de sus significantes, y también sería partir de la idea de que contienen una interioridad a la que se puede acceder desde una mirada culturalmente condicionada, una mirada que pertenece a un mundo cuyos supuestos y representaciones, su idea del espacio y el arte están, como es sabido, desvinculadas de estas obras ([Sontag 1996](#)).

Este trabajo se atiene a la materialidad de la obra y a las operaciones presentes en ella. No se pregunta por lo que sus realizadores quisieron decir, sino por lo que han hecho. En este sentido se reflexiona acerca de su forma por sobre su contenido y se tendrán en cuenta los aspectos concretos y visibles de sus significantes por sobre los no visibles.

Se analizará la actuación de los aspectos materiales, técnicos y formales que por su particular modo de presentación determinan la apertura de la obra como entidad espacial y temporal, la forma como espacio abierto y como duración.



Figura 1. Vista general de las quebradas.

## Características Generales

A modo de breve descripción, podría decirse que estas quebradas presentan gran cantidad de representaciones dispuestas en múltiples direcciones, en paredes, en piedras sueltas y en el suelo. Están concentradas con un alto nivel de densidad en un espacio que abarca tres kilómetros a la redonda aproximadamente y que se ha elegido porque su profusión permite un análisis complejo.

Al empezar a analizar esta obra surge una primera pregunta que se refiere a si se está frente a una o a varias obras, ya que podría suponerse que cada imagen grabada constituiría una obra en sí misma, y la quebrada sería entonces un conjunto de obras. Esto comienza a plantearse desde los momentos de solucionar el relevamiento, y se agudiza al tratar de nombrar la obra para hacer referencia a ella.

Si fueran varias obras, tendría cada una un indicio de su individualidad, estaría explicitado dónde empieza y termina cada una. Pero las quebradas del Molle Norte y del Molle Sur presentan ejemplos donde cada motivo se ubica separado de los demás, pero compartiendo un grupo, un espacio común determinado por las grietas o fracturas de las rocas, una cercanía con otros conjuntos y en la mayor cantidad de casos una superposición con otros motivos que hace confusa y por lo tanto arbitraria esta división.

Las imágenes que se emplazan en estas quebradas son consideradas, al menos en este trabajo, como una "obra" porque guardan unidad de sentido en su forma de ser concebida. Es una obra con unidad formal, aún reconociendo la multiplicidad de cualidades formales y compositivas que se juegan en ella y teniendo en cuenta que es, como ya se verá, una obra de carácter grupal ejecutada por muchas personas y en diferentes tiempos.

## Sustracción, Repetición, Adición

Los petroglifos de las quebradas del Molle son bajorrelieves que en este caso se ubican en la mayor parte de su superficie. Son grabados punteados realizados a partir del golpe con un objeto punzante, que al incidir sobre la roca produce que se libere un fragmento, provocando así un punto ahuecado de pequeñas dimensiones ([Figura 2](#)).

Golpear la roca, quitar el fragmento y reiterar estas acciones, son las operaciones necesarias para que, en este caso, aumente la cantidad de puntos grabados que funcionan como generadores de las figuras. Esto es evidente y parece simple, pero hay algo que llama la atención: esto es que los bajorrelieves que se configuran a partir del ahuecamiento son en sí una sumatoria de vacíos.

La escultura incorpora el vacío, es decir, que sólo existe por el albergamiento de espacios abiertos ([Heidegger 1996](#)). El soporte, lo lleno, que antes sólo era la superficie de una roca más, se retira hacia el fondo. Comienza a mostrarse como la contraforma de la imagen grabada, de la imagen que se extiende al espacio abierto y en su falta de materia, como lo que ha sido sustraído.

La sustracción es uno más entre los recursos de las artes visuales, es funcional al análisis y a la realización de obras. Esta funcionalidad se da por la tensión en la que entra con su operación antónima: la adición.

Surge entonces la pregunta de cómo es posible que una obra se configure por operaciones que se oponen entre sí, y que desde varios puntos de vista son irreconciliables. Sustracción y adición son acciones opuestas que en estos petroglifos se articulan y funcionan como dos operaciones donde la construcción de la obra descansa. La sustracción implica quitar y la adición agregar; si bien esto es obvio, aquí se quita y se agrega simultáneamente y en sentidos diferentes.

Se quita la materia, se la sustrae para hacer huecos; se alberga el espacio libre que sólo aparece por estar sujeto al fondo que es el cuerpo de la roca. La sumatoria de estos huecos con forma de puntos genera figuras. Una figura junto a otra toma su sentido en los grupos o conjuntos que conforman y en general guardan una unidad formal a lo largo de toda la zona, que se da justamente por la operación de adicionar.



Figura 2. Detalle de la incisión.

Desde una primera mirada, se observa en todo el sitio una alta profusión de motivos, que de manera atomizada se expanden, disminuyendo en cantidad hacia lo abierto de la extensión. Si bien no hay un límite preciso hacia afuera, sí hay una zona nuclear claramente situada. Desde el centro hacia la periferia del lugar de estos petroglifos, los motivos se suman a causa de la adición. Los agrupamientos y conjuntos están compuestos con motivos que responden a diferentes cualidades formales y modos de resolución. Hay pocos casos donde, en un espacio limitado, se representa una escena con un mismo tipo de figura humana, de animales, de resolución y de factura. En general los grupos se conforman con figuras adicionadas que entre sí no guardan relación de tamaño, ni de concepción. Responden a órdenes de estructuración diferente y tienen factura desigual. A esto se le agregan las superposiciones de los motivos y aún así, en toda esta diversidad, la obra se entiende orgánica y repite en general un tema: siempre nos habla del hombre y sus animales.

La adición de las figuras es un aspecto importante que contribuye al sentido de la obra, sobre todo cuando los motivos que se han ido grabando en todas las superficies y que responden a tal diversidad, se normalizan y unifican al presentarse los diferentes tipos formales y constructivos distribuidos regularmente en las quebradas.

El grado de adición de figuras en este caso es de tal magnitud, que su profusión nos hace olvidar que para que aparezcan se ha debido quitar material en cantidad, lo que quiere decir que se está hablando de una obra que se ha configurado por una profunda desmaterialización.

La incorporación reiterada de espacios huecos de mínimo tamaño reúne la quebrada como configuración humana, la distingue de lo no tocado por el hombre y marca entonces, los límites de su emplazamiento.

## **La Obra Como Lugar**

Es evidente que las obras que se sitúan en las quebradas del Molle están construidas, elaboradas por hombres. El sitio en el que se emplaza la obra está construido también, es decir, que además de existir estas quebradas desde tiempos geológicos, hay algo "otro" que estos hombres, sus realizadores, han construido. Habría que pensar qué es eso, de qué se trata esa otra construcción. Para responder este punto habría que comenzar por preguntarse qué es construir.

Etimológicamente, construir es amontonar, poner una cosa sobre la otra y también es edificar, como erigir una casa ([Corominas 1997](#)).

Quienes han realizado esta obra lo único que han amontonado son figuras grabadas; una sumatoria de pequeñas oquedades de poca profundidad, que agregadas una tras otra forman imágenes, motivos, escenas y relatos.

El edificar como el construir están directa y estrechamente relacionados con el habitar, es decir, que se construye para habitar, o bien, se construye porque se habita ([Heidegger 1997](#)). En las quebradas, con el amontonar petroglifos, lo que se ha construido es un lugar, o mejor dicho la obra es "el lugar" construido.

A diferencia del espacio como extensión, los lugares son aquellos espacios que el hombre dispone como instalación del sitio en el que habita, es decir, el lugar no se da, como la extensión, sino que se construye. Los espacios se incorporan como lugar, toman cuerpo cuando se instala una cosa, o bien cuando se realiza una obra que lo distingue, lo señala y lo separa de las extensiones. Esto quiere decir que los



lugares son un espacio que se abre y a la vez se limita, circunscribiéndose dentro de lo ilimitado de la extensión ([Heidegger 1996](#)).

Este lugar construido con imágenes ahuecadas y emplazadas en las quebradas hace aparecer su instalación no como una mera construcción gráfica, es decir, como simples grafismos sobre una superficie, sino como la edificación de un lugar. Las quebradas fueron construidas para ser habitadas, por lo tanto son arquitectónicas. Los bloques de piedra comienzan a funcionar como paredes que irrumpen en la extensión, delimitando el espacio construido para el habitar humano.

Sin embargo, uno se preguntaría qué clase de habitación es esa en la que sólo hay paredes y no techos ([Figura 3](#)). O cómo podría pensarse que estos espacios han sido habitados si no han quedado pruebas, restos en suficiente cantidad como para suponer que alguien habitó allí. Fuera de los grabados no hay otro indicio de un asentamiento humano, ni la planta de una casa, ni restos de cocina, ni de fuego; sólo innumerables petroglifos.



Figura 3. Detalle de uno de los sectores de la quebrada Molle Sur.

Para encontrar respuestas habría que observar las características de la geografía de la zona, que indican además el porqué de la construcción de este lugar aquí. Lo que salta a la vista es que es un espacio en las zonas bajas de una sierra, un sitio que se estrecha y se hace profundo, un lugar por donde se encauza el agua de escorrentía que dejan las tormentas de verano. A diferencia de los lugares aledaños, en estos sitios el agua no sólo corre, sino que, por la presencia de lagares, queda retenida por algún tiempo. El resto del año el lugar es extremadamente seco, por lo tanto, un lugar inhóspito. Esta es la razón por la que no hay otras construcciones que indiquen asentamientos humanos prolongados, porque no los hubo, porque no pudo haberlos, y esta es la razón también por lo que está extensamente marcado el lugar, que es por donde pasa y donde queda el agua ([Figura 4](#)).

El agua es fundamental para la vida. Es posible entonces que, junto con los tiempos del agua, los realizadores de esta obra habitaran el lugar. Es decir, que se trataría de un habitar temporario en periodos interrumpidos y por lapsos cortos.

Comparados entre sí, los petroglifos responden notablemente a épocas diferentes. Las pátinas que se producen por factores naturales dan prueba de distancias temporales entre ellos. Según sean anteriores o posteriores, las pátinas muestran

ciertas diferencias, aunque las rocas actúan según sus propiedades de forma diferente en relación con los mismos factores de erosión. Si bien el nivel de pátina que producen no es un indicador exacto de tiempo, cuando sobre la misma superficie se superpone un motivo a otro se puede observar la diferencia de pátina y distinguirse los grabados realizados antes de los que fueron realizados después.

Figura 4. Lagar, núcleo de la quebrada del Molle Norte.

Las quebradas del Molle se instalan, entonces, como lugares construidos que han sido habitados por cortos períodos de tiempo y en forma recurrente en diferentes épocas.

Como se dijo, el soporte de la obra es tridimensional; es una configuración espacial y volumétrica donde los cursos de agua presentan amplios y profundos lagares. Cuando se realizó el relevamiento se sectorizaron estos recintos elípticos en paredes o muros según su orientación con los puntos cardinales y luego se los subdividió en paños o planos de aproximadamente un metro cuadrado.



El "campo gráfico" es la quebrada misma que se despliega en infinitos accidentes y se convierte en matriz configuradora de la forma. Las grietas actúan como línea de base y también como límite o marco de la composición a partir del cual se organizan los elementos. La dirección dominante determina la organización en registros paralelos que son reforzados por sucesiones de puntos, ya sean verticales u horizontales. Las aristas de los volúmenes prismáticos arman la continuidad entre planos actuando a la vez como límite y juntura entre dos o más de ellos. Los bordes no actúan como marco, disyunción o límite, ni como oposición entre espacio interno y externo, entre contenido y continente, sino que lo hacen como pasaje y continuidad.

La superficie muy blanda se presenta opaca y monocroma y posee al tacto un grano pequeño que la convierte en una superficie ligeramente áspera y escamada en capas.

La incisión de los grabados se presenta con cualidades muy cercanas a las de la materia soporte, porque se realiza con un nivel mínimo de intervención y manipulación de la roca. En la experiencia sensorial que generan los petroglifos, forma y materia dejan de ser una polaridad, porque ambas se perciben fundidas, más allá de lo que la forma puede referenciar.

La acción artística en estos grabados no es discontinua al elemento natural; está inseparablemente unida a la superficie tridimensional y material de la roca. Esta característica responde a una voluntad de concepción formal específica.

Las cualidades naturalmente dadas (bordes, grietas, planos de inclinación, convexidades y textura) están concebidas como matriz configuradora; dejan de ser accidentes y pierden su contingencia. Gracias a la acción desencadenada por los petroglifos, la mirada del observador se detiene en la quebrada como materialidad y su experiencia acontece en ella. En este sentido, la forma se abre a la materialidad de la quebrada porque se hace con ella.

Otro factor natural afecta directamente la experiencia del espectador y es el aprovechamiento que hacen los grabados de la actuación de la luz. La oscilación en la apreciación de las imágenes se desarrolla a partir de la posición relativa de los grabados según el desplazamiento que realiza el sol. Esto ha podido verificarse gracias a la permanencia durante treinta y seis jornadas completas de trabajo en el sitio en diferentes épocas del año.

El comportamiento de la luz y de los ángulos de inclinación de la superficie se combinan con el valor de la incisión que en estas quebradas determinan diferentes relaciones de contraste o gradiente con el fondo. Los grabados con un alto contraste en relación con el fondo se aprecian mejor en la superficie sombría o en días nublados donde se perciben sutiles variaciones de grises, mientras que los mismos se anulan en las superficies iluminadas frontalmente. Los que poseen un escaso contraste con el fondo, se perciben más nítidamente con la luz rasante de la mañana o de la tarde, que acentúa la profundidad de los trazos por el aumento de las sombras de las incisiones.

Cuando los rayos del sol inciden oblicuamente se forma una línea de sombra en la hendidura del grabado, que recorre su borde y provoca una inversión en la relación de valores entre la figura y el fondo, de la misma manera en que se visualizan las figuras a contraluz. En las horas en que los rayos están perpendiculares e inciden frontalmente en la superficie, el contraste disminuye, el relieve se aplanan y en algunas ocasiones no pueden ser percibidos.

La variación de las imágenes no sólo depende de las modificaciones a lo largo del día, sino también de las condiciones atmosféricas y de la época del año, porque la limpidez de la atmósfera, la presencia de nubes, las diferencias en la extensión de las sombras arrojadas según las estaciones del año, aumentan o disminuyen el contraste y la visibilidad de los bajorrelieves.

La disposición de los grabados en estas quebradas y terrazas está relacionada no sólo con el valor, la profundidad, la concentración o dispersión de la incisión, sino con la configuración de la roca, sus ángulos de inclinación y su orientación. Además está estrechamente vinculada con los cursos de agua, su orientación y descenso hacia el valle central y la incidencia de la luz del sol en su recorrido diario, a lo largo de las diferentes épocas del año.

La orientación de las incisiones punteadas está determinada por las particularidades que la superficie propone en su masa: el grano, los bordes, las grietas, los cambios en la dirección de los planos, la incidencia de la luz, las entrantes y salientes de los volúmenes. A pesar de la plasticidad que presenta la superficie para registrar cualquier tipo de incisión, incluso por raspado, hay un predominio absoluto de la factura inciso-punteada de tamaño pequeño de poca profundidad y de forma redonda o cónica. La convivencia de rastros de instrumentos, modalidades en el golpe y, por lo tanto, de facturas diferentes, implica discontinuidades y sucesiones en su ejecución a través del tiempo, acciones sucesivas y reiteradas de percusión realizadas por diferentes ejecutores, con diferentes instrumentos y destrezas, durante un largo tiempo y en diferentes épocas que se integran por la repetición de la misma intervención.

Su predominio absoluto indica economía de recursos donde a partir de la concentración en un gesto mínimo, el golpe, se obtiene el máximo de rendimiento de esta operación que sin embargo exhibe diferencias de forma, valor, cantidad, tamaño, profundidad, densidad y concentración que, combinados, se comportan de manera diferente en relación con la luz en un juego de contrastes de valor<sup>3</sup> y gradiente que se modifica a lo largo del día.

Como son volúmenes huecos, absorben la luz y arrojan sombra según la ubicación con respecto al sol. Los motivos o parte de ellos aparecen y desaparecen en este juego de luces y sombras arrojadas y apelan a la percepción integrada de dimensiones visuales, táctiles y kinestésicas.

En el recorrido lineal de las figuras, el carácter granular de la incisión produce juegos de concentración o dispersión, de retraimiento y expansión de la forma y provoca que la disposición lineal sea abierta, que no se cierre con respecto al fondo, porque se presenta con una fuerte tendencia a la ausencia de límite. Esta concepción de la forma abierta que hemos denominado "forma granular", se percibe como un conglomerado difuso de unidades punteadas donde se borran sus límites, porque estas concavidades se unen virtualmente cuando el ojo se desplaza entre un punto y otro y determina la continuidad e interpenetración entre fondo y figura.

Se produce la apertura de la figura hacia el fondo porque los grabados invierten la relación entre forma y contraforma, ya que se trata de forma vacía y cóncava sobre fondo lleno y convexo. Son imágenes negativas que se ubican hacia adentro del nivel de profundidad del fondo que avanza materialmente por delante de la figura. Mediante este procedimiento se han invertido las relaciones entre contenido y continente que es uno de los principios que rigen las relaciones entre la figura y el fondo.

Esta situación, a su vez, se invierte cuando la elevada luminosidad hace que la sombra de la cavidad punteada sea tan oscura que se delinea en negro y visualmente avanza por delante del fondo, en una situación de contraste que invierte la relación de figura clara sobre fondo más oscuro.

El observador asiste a la apertura de la forma hacia el fondo y también hacia el interior que es siempre susceptible de una nueva intervención.

Por la antigüedad relativa de las imágenes superpuestas en una misma superficie, el observador es sometido durante la contemplación de esta obra a un complejo proceso perceptivo. El fondo de una primera figura se convierte, a su vez, en otra figura que se ubica en otro fondo; del cual, cuando las condiciones de captación lo permiten, emerge una nueva.

Es esta una cualidad de la obra que no resulta de la articulación azarosa de las imágenes, porque son numerosos los ejemplos de retoques sucesivos que jamás anulan la impronta anterior.

Las grietas o aristas como límite y el formato que ellas determinan constituyen el punto de partida para la organización con diferentes tendencias que pueden darse de forma aislada o en infinitas combinaciones y variantes. Las imágenes pueden organizarse a partir de la disposición en registro, el crecimiento en rizoma, la disposición elíptica y su combinación las que constituyen formas de organización en el plano y el volumen de aperturas múltiples.

La movilidad de la estructura está dada por la tendencia a la organización elíptica de la imagen. La apertura de la configuración se produce por la combinación de movimientos desde o hacia el interior, el que, generalmente sin incisiones, actúa como centro extrínseco.

El modo de distribución como movimiento curvo o espiralado se convierte en un complejo problema perceptivo cuando las imágenes con diferentes niveles de oxidación describen traslapadas una multiplicidad de curvas con varios centros. Esto provoca varios movimientos espiralados donde la composición oscila y se modifica según el centro que se elija como principio de organización.

La composición en registro y la estructura elíptica, es decir, el crecimiento orgánico de la forma, determina la apertura de la obra como entidad espacial en sentido longitudinal, hacia el interior del plano y hacia la extensión de la superficie. La organización a partir de los principios estructurales del soporte, en lugar de construir una estructura estable, determinan una composición móvil por el tratamiento que realizan las configuraciones.

La ingravidez e inestabilidad se produce también por el empleo de las tensiones del campo gráfico que invierte las relaciones de peso y equilibrio a las que estamos acostumbrados. Este efecto se genera por una organización en la superficie que tiene en cuenta los mismos principios estructurales usuales para el observador occidental (bordes, ángulos, vértices, mediana, diagonales) pero se emplean de manera inversa al modo en que tendemos a organizar visualmente el espacio. En este ejemplo, las figuras de mayor tamaño se encuentran en los cuadrantes débiles del plano (superior izquierdo y superior derecho) y desde un punto de vista compositivo predomina la diagonal de menor fuerza (inferior izquierdo y superior derecho) y los ejes verticales y horizontales están levemente inclinados generando una estructura inestable ([Figura 5](#)).

Figura y fondo se dan en una continua variación, surgen y se desvanecen, discurren, fluyen desde la movilidad de un organismo que se hace y se transforma. La imagen entonces como juego de forma y contraforma "se hace" ante nosotros desde múltiples puntos de vista o desde ninguno de ellos, porque no se trata aquí de un arte estático que apele a un contemplador fijo y distante de lo percibido.

En la superposición, el tiempo actúa como reinscripción de la superficie, se produce en la oscilación de la imagen y, por lo tanto, funciona como categoría espacial donde las formas más antiguas emergen en una percepción simultánea. Las imágenes superpuestas oscilan y se alternan entre sí y de este modo el espacio se convierte en cambio, variación y duración.

El espacio pluridimensional se desarrolla en las imágenes como acontecimiento, porque suceden en la simultaneidad y la duración. Las quebradas o cada fragmento de ellas se origina como variación permanente.

Pero la obra se repite a sí misma con la autonomía de un mecanismo que se rearma periódicamente en el transcurso de las estaciones. La variación y repetición constituyen un infinito periódico y la obra, concebida como dilatación del espacio, es abierta como espacio que se abre al acontecer y la duración.

La imagen se exhibe como una acción que dura, como una operación, más que como representación de un contenido que está fuera de ella misma.



Figura 5. Inestabilidad de la estructura compositiva.

## Conclusiones

Este trabajo pone en disponibilidad la obra, aborda su descripción pormenorizada para desarmarla en sus elementos y comprender algunas reglas de su funcionamiento. La instalación de la obra "hace lugar" en el contexto geográfico, como espacio para ser habitado y, por lo tanto, arquitectónico. Este habitar del hombre recurrente y periódico se abre a las temporalidades donde el espacio de la "obra transcurre" y se repite cíclicamente.

El análisis estético formal del arte rupestre aporta elementos para la comprensión de aspectos referidos a la cultura de los pueblos que lo produjeron y al modo de relación con su entorno. Este enfoque muestra una complejidad de criterio más

amplia que los estudios tradicionales sobre los poblamientos indígenas, al considerar no sólo los aspectos materiales, sino las operaciones mínimas desde donde han sido construidas las manifestaciones rupestres. Supera los prejuicios perceptivos y de análisis de estas obras como dibujos o cuadros, como imágenes unívocas y aisladas, destinadas a la mera contemplación que es desde donde generalmente se han formulado categorías de análisis que suponen una concepción de la imagen sólo como representación, olvidando que una imagen jamás es transparente en relación con su significado.

## Notas

<sup>1</sup> Con este regionalismo se denominan a las cavidades rocosas en que se concentra el agua de las crecientes o las lluvias estacionales.

<sup>2</sup> Según Gombrich (1968: 14) "...cualquier imagen será de algún modo sintomática respecto a quien la produce, pero pensar en ella como fotografía de una realidad preexistente es malentender todo el proceso de la producción de imágenes".

<sup>3</sup> Grado de oscuridad o claridad del color.

## Referencias Citadas

Corominas, J. 1997 *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española*. Gredos, Madrid. [ [Links](#) ]

Gombrich, E. H. 1968 *Meditaciones sobre un Caballo de Juguete*. Seix-Barral, Barcelona. [ [Links](#) ]

Sontag, S. 1996 *Contra la Interpretación*. Alfaguara, Buenos Aires [ [Links](#) ]

Heidegger, M. 1996 *El Arte y el Espacio*. Traducido por P. Oyarzún Robles. Manuscrito en posesión de los autores. [ [Links](#) ]

1997 *Construir, Habitar, Pensar*. 5ª ed. Alción, Buenos Aires. [ [Links](#) ]