

La re-inscripción del 'arte rupestre' en Argentina. Una genealogía (1870-1960)

The Re-Inscription of 'Arte Rupestre' in Argentina. A Genealogy (1870-1960)

Carlos Masotta

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL), Argentina

<https://orcid.org/0000-0002-7160-4552>

cmasott@hotmail.com

Resumen: En este artículo propongo una genealogía de la terminología con la que la arqueología en Argentina abordó las llamadas 'pictografías' y 'petroglifos' desde finales del siglo XIX hasta la consolidación de 'arte rupestre' hacia 1960, aproximadamente. El enfoque permite observar cómo esa transformación se desarrolló sobre un eje terminológico y conceptual escritura-arte.

Palabras clave: pictografía; petroglifo; giro pictórico; arte rupestre; arqueología; Argentina.

Abstract: In this article I propose a genealogy of the terminology employed by archaeology in Argentina to approach the so-called 'pictographs' and 'petroglyphs' from the late 19th century until the establishment of 'arte rupestre', around 1960. This analysis enables us to observe how this transformation was developed on terminological and conceptual axis of writing-art.

Keywords: pictography; petroglyph; pictorial turn; arte rupestre; archaeology; Argentina.

Introducción

Las investigaciones iniciales sobre el 'arte rupestre' en la Argentina no calificaban a tales expresiones con esos términos. En la crónica de su viaje a Patagonia (1876-1877) Francisco P. Moreno menciona 'figuras trazadas', 'figuras pintadas', 'paredes pintadas' y no duda en caracterizar al conjunto como 'inscripciones' dando por descontado que el problema concierne a la combinación de signos.

Las barrancas verticales están cubiertas de *signos* trazados por mano de hombre. [...] el lector encontrará amplios detalles y la copia de estas *inscripciones y signos* [...] Estos utensilios pertenecieron indudablemente a los hombres que *pintaron estos signos* [...], mientras copiaba los *signos* estampados en las piedras. [...] se nota gran semejanza en estas *combinaciones de signos* con las que han sido descubiertas en el territorio del Colorado, en Arizona [...] la interpretación de los *signos antiguos americanos* está por principiarse, y largos años pasarán antes que puedan bosquejarse siquiera el plan de ellos; pero dato etnográfico bastante importante es

Recibido: 6 de octubre de 2022; aceptado: 15 de junio de 2023



INDIANA 40.2 (2023): 195-220

ISSN 0341-8642, DOI 10.18441/ind.v40i2.195-220

© Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz

encontrar signos iguales en regiones tan apartadas [...] este descubrimiento de *signos trabajados por el hombre* a la vista del solitario lago [...] Es mi deseo *que sean bien interpretados*. Pero para conseguir *descifrarlos* habrá que aguardar la aparición de *algún Champollion americano* (Moreno 1969 [1879], 320-323; el destacado es mío).

Es notable cómo, a pesar del conocimiento escaso que se tenía sobre el tema, el comentario afirma sin dudar la naturaleza signica y escritural de esas combinaciones de ‘puntos y líneas’ con figuras de hombres y de manos que acababa de ver en una cueva en las costas del Lago Argentino (Santa Cruz).

Pasarán desde entonces casi ochenta años hasta que se publicó un primer ‘plan’ o intento de sistematización de esos enigmáticos signos. Pero entonces ya no serían observados como tales. Dos artículos de Menghin (1952; 1957) abordaron por primera vez el tema con un carácter programático, pero en ellos se los consideró como ‘arte rupestre’ y, en consecuencia, la terminología del arqueólogo alemán fue decididamente diferente a la de Moreno: ‘obras de arte cavernario’, ‘estilo’, ‘motivo’, ‘pintura rupestre’, ‘arte rupestre’, ‘estilos de arte rupestre de la Patagonia’.

El contraste que señalo muestra que una perspectiva analítica signico-escritural fue reemplazada por otra estético-tipológica. Lo que llamaré ‘giro pictórico’ consistió en un desplazamiento terminológico desarrollado en ese lapso.

El lugar del arte rupestre en el pasado de la arqueología nacional ha sido abordado en trabajos más o menos recientes. Fernández (1979-1980) registró las investigaciones realizadas Argentina; Fiore y Hernández Llosas (2007, 217) señalaron “tendencias en la investigación del arte parietal”; Ochoa abordó el tratamiento de las pinturas rupestres de Córdoba (2008). Otros trabajos sobre historia del conocimiento del arte rupestre han privilegiado la zona del noroeste argentino (Nastri 2004; Hoyos 2022). Desde la historia del arte, Bovisio (2014) ha identificado las perspectivas de interpretación escritural (‘decifrar’) y tipológica (‘clasificar’).

En el presente trabajo mi perspectiva de análisis difiere de estos antecedentes. Centrándome en el tratamiento terminológico dado a los trazos rupestres, observaré en los marcos nacionales el proceso de desplazamiento mencionado escritura-arte. Desarrollaré un ejercicio de arqueología del saber articulada con etnografía conceptual, parafraseando al proyecto de la historia conceptual de Koselleck (1993; 2012). La distancia entre ambos enfoques no los vuelve incompatibles (Vilanou 2006). Señalo dos problemas generales sobre el caso: El efectivo cambio de la postura analítica y sus alternativas en clave onomasiológica y, por otra parte, las implicancias de que en ese cambio se reunieran polémicamente las nociones de escritura y arte. Dado el peso que estas tienen en el desarrollo del discurso antropológico, la adopción de su vínculo polémico por la antropología del período en la Argentina puede ser observada como un rasgo singular de su producción teórica y su devenir.

A continuación, describiré los corrimientos de la frontera escritura-arte en un período de alrededor de un siglo. En ese lapso identifiqué tres estadios (escritural, pictórico y estético) hasta la adopción decidida de 'arte rupestre' en el último de ellos. Aunque se solapan en diferentes aspectos, para una mejor comprensión del proceso los consideraré cronológicamente.¹

La lección de escritura

En el caso que abordamos, la nominación transcultural (mencionar una práctica otra con una categoría propia) expresó su complejidad con una importante proliferación terminológica. En efecto, y como si atendiera especialmente a ese problema, la producción de escritos antropológicos en torno a las expresiones gráficas rupestres en la Argentina enfrentó desde el siglo XIX la nominación de su principal objeto con diversos nombres y neologismos ('inscripciones antecolombinas', 'escritura indiana'; 'escritura figurativa e ideográfica'; 'petrografías'; 'petroglifos', 'pictografías'; 'litoglifos'; 'litogramas'; 'pintados'; 'pinturas rupestres'; 'arte rupestre'). La perspectiva de interpretación escritural con la que se inició incorporó cuestionamientos sobre sí misma desde la primera década del siglo XX. Describiré a continuación algunas de sus alternativas según las publicaciones más relevantes hasta ese momento.

Un texto inicial fue *Inscripciones antecolombinas encontradas en la República Argentina*, presentado por Ameghino en el III Congreso Internacional de Americanistas de 1879 (Ameghino 1914 [1879]). Fue un trabajo especulativo que reuniendo diversas fuentes, en particular los hallazgos compilados por Inocencio Liberani en un álbum en 1877 (Liberani y Hernández 1950) declara la existencia de un antiguo 'sistema de escritura' en Sudamérica. En el texto de Ameghino, igual que en los comentarios de Moreno, los trazos rupestres son concebidos como signos, pero avanzando hacia una caracterización continental del fenómeno. El uso de 'inscripciones' es notable por su lugar en el título y reiteración en el texto. El término (a diferencia 'pictografía' o 'petroglifo' que estaban ya en uso), le permitió al autor extender su argumentación a tejidos, pintura cerámica y quipus, asociándolos.

Ameghino adopta un tono de hallazgo científico. La incorporación de "encontradas en la República Argentina" (, además de la cita de localidad nacional, produce un efecto de agencia que 'inscripción' posee y que se refuerza en todo el enunciado. El neologismo "antecolombinas" ('precolombino' no contaba aun con su uso común actual) marca la periodización en juego. Moreno (1969 [1879], 176) había usado "signos antiguos americanos". En ambos casos, 'inscripciones' y 'signos' parecen incluirse dentro de un

¹ Avances de este artículo se presentaron en ponencias orales sin publicar en el III Congreso Nacional de Arte Rupestre (CONAR 2019) y en el XII Congreso Argentino de Antropología Social (CAAS 2021).

tiempo americano más atento al criterio de periodización colonial (ante/poscolombino) que al contraste entre lo histórico y lo prehistórico que se adoptará posteriormente.²

Los hallazgos en Catamarca divulgados por Liberani (1876-1877) (Liberani y Hernández 1950) constituyeron la base a partir de la cual Ameghino justificó su interpretación. En definitiva, a ellos se refieren las ‘inscripciones’ referidas en su título. “En resumen: mi opinión sobre este punto es que: las inscripciones sobre rocas de Catamarca representan un sistema completo de escritura ideográfica, compuesto en parte de figuras y caracteres simbólicos y figurativos y en parte de caracteres fonéticos” (Ameghino 1914 [1879], 420). A pesar de su carácter inaugural (sería el primer escrito académico de un autor nacional sobre la temática) se destaca la contundencia de su propuesta: el alcance regional de tales expresiones y la identificación en ellas de un ‘sistema completo de escritura’. La primera consideración se desprende de la sumatoria de fuentes, pero la segunda opera en forma independiente, como una observación evidente.³

Otro texto elocuente fue *La cruz en América* (1901) de Quiroga. En su prólogo, Lafone Quevedo afirmaba:

Existía un simbolismo con signos reconocidos [...], no trepido en hablar de una lengua sagrada con simbología bien conocida tanto en el norte como en el Sur [...]

[...] la famosa lámina del Yamqui Pachacutic, clave tan preciosa para la arqueología del Sur como ha sido el alfabeto de Landa para el Norte (Lafone Quevedo 1901, XXII-XXIII).

Lafone Quevedo no menciona ‘escritura’ pero el “alfabeto de Landa” opera en el mismo sentido que la cita a Champollión de Moreno. ‘Signo’, ‘símbolo’ y ‘lengua’ fueron usados casi indistintamente en la caracterización de una gráfica reconocida por su diseminación en diversos soportes (cerámico, textil o rupestre). Es decir, un concepto amplio de escritura (no exclusivamente alfabético), llamado frecuentemente ‘ideográfico’, está presente en estas primeras reflexiones.

Por su parte, Quiroga no tendrá reparos y, en su compilación casi alucinada de grafismos de toda América, mencionará “la escritura petroglífica” (Quiroga 1901, 18), “la escritura simbólica peruana” (65), “la escritura de telas” (74) “la escritura indiana” (107) y “la escritura simbólica de Calchaqui” (138). Atendiendo ya exclusivamente a la cuestión rupestre, en el capítulo VIII “La cruz en las petrografías y pictografías” afirma “escritura figurativa e ideográfica” (197).

2 Desde el siglo XIX la periodización implicó el debate académico en torno a términos como ‘prehistoria’, ‘ante diluviano’ o ‘antehistoria’ (Daniel 1968; 1974). “La calificación de hombre prehistórico que en Europa es el hombre ante diluviano cuyos restos se buscan en las osamentas fósiles, en América es, por el contrario, el hombre ante colombiano, pues nuestra historia solo comienza en la época del descubrimiento del Nuevo Mundo” (Podgorny 2021, 25). El Diccionario de la Real Academia Española incorpora ‘Prehistórico’ en 1869 y en 1926 ‘Prehistoria’.

3 Las láminas del álbum de Liberani y Hernández (1950) identificaban a los petroglifos como ‘piedras pintadas’; Ameghino los denomina ‘inscripciones’.

El libro de Quiroga es el primer texto extenso que intenta un esquema de interpretación que trasciende la descripción de casos específicos, que en las décadas siguientes será lo más frecuente.⁴

Para la misma época, el sacerdote Julián Toscano también desarrolló trabajos sobre petroglifos del noroeste (1898, 1904 y 1910). Criticará algunas conclusiones de Quiroga pero avanzará sobre la hipótesis de conexiones con los jeroglíficos egipcios. Expuso su análisis en capítulos titulados "Los signos y escrituras petrográficas argentinas" (1904, 7) y "Escrituras petrográficas de la provincia de Jujuy" (1904, 20). En 1910, realizó una defensa de la interpretación escritural en la sección "Arqueología y etnología (noroeste Argentino)" del Congreso de Americanistas reunido en Buenos Aires. En "Los signos petrográficos y pictográficos de las primeras colonias del noroeste de la Argentina" declaró:

Las conclusiones de algunos escritores que las colonias peruanas no entendían arte alguno de *escritura*, y por consiguiente, las nuestras, y lo que éstas han dejado menos puede clasificarse de tal *escritura*, sino apenas de una mera ideografía; nosotros creemos, por el contrario, en cuanto al primero, que la verdad se halla *demasiado manifiesta* en los mismos monumentos arqueológicos existentes, que no se han estudiado todavía; y en cuanto a lo demás, siendo la *escritura ideográfica el punto de partida* por donde han comenzado todas las razas hasta llegar a una evolución más perfecta, *ese sistema constituye un verdadero estilo de escritura*, por más primitivo que sea, entrando en él elementos figurativos y simbólicos de que se valían para expresar sus ideas y sus pensamientos.

De estas premisas y por los monumentos existentes, deducimos una conclusión lógica, que puede así sintetizarse:

Las colonias precolombinas del noroeste de la república, tenían a su modo un *arte de escritura*, si se quiere más perfecto del de las demás colonias que les sucedieron.

Ahora, lo que nos falta, es conocer con exactitud *esas páginas*, que tenemos diseminadas, como monumentos de un pasado digno de toda observación y estudio; y falta también conocer la clave que puede dar entrada al arqueólogo en las *diversas combinaciones de los signos* para llegar a una interpretación verídica (Toscano 1910, 487-488; el destacado es mío).

Otro ejemplo de la ubicación hegemónica y académica de las expresiones rupestres en los marcos del signo y el lenguaje puede observarse en el esquema que se dio el *Congreso Científico Internacional Americano* realizado en Buenos Aires también en 1910. (Anónimo 1910). El evento contempló una clasificación de disciplinas en las 'ciencias antropológicas': 'antropología y paleoantropología'; 'arqueología y paleoarqueología'; 'etnografía' y 'lingüística'. A cada división le correspondieron 'temas generales' y 'especiales'. Las expresiones rupestres fueron ubicadas en 'lingüística' ocupando su cuarto y

4 "Ese estudio comparativo de dos centenares de piedras grabadas y pintadas, ha dado por resultado que lleguemos a establecer que sobre ellas el indio ha expresado su pensamiento, escribiendo indeleblemente, de una manera figurativa é ideográfica, y excepcionalmente simbólica [...]; la escritura fue en un principio puramente representativa, -y tal es el carácter de la mayor parte de los petroglifos- hasta que concluyó por ser excepcionalmente simbólica" (Quiroga 1901, 198-199).

último ‘tema general’: “Lenguaje figurado e ideográfico. Jeroglíficos, petroglifos, pictografías, simbolismos, quipus y otros sistemas mnemotécnicos en América” (Anónimo 1910, 77).⁵

Es importante señalar que la perspectiva escritural incluyó otra pictórica que sin cuestionar explícitamente a la primera se expresó hacia finales del siglo XIX. Un ejemplo fueron los textos de Juan Ambrosetti (1895; 1899), que igual a los de Quiroga avanzaron sobre casos del noreste argentino. Su desconfianza sobre la existencia de una escritura indígena es declarada indirectamente, ya sea por medio de la circunscripción del tema a los petroglifos (1895) o por la no consideración del problema (1899). Advertirá sobre llevar los trabajos arqueológicos “con el mayor escepticismo y sin dejarse arrebatar por la fantasía que fácilmente seduce tratándose de estas cuestiones” (1899, 9). En sus textos, el silencio sobre lo escritural es coincidente con el ingreso de la figura de un ‘artista’ utilizada en contraste con la del escriba, implícita por los textos de Quiroga y de otros. La ausencia de explicitación por parte de Ambrosetti podría ser un indicador de la hegemonía que la perspectiva escritural detentó en el período.

Me detendré en un caso de esta muda polémica.

En “Notas arqueológicas. Apropósito de un objeto de arte indígena”, Lafone Quevedo (1890) expuso tal hegemonía en su aplicación sobre un objeto considerado ‘de arte indígena’: la famosa pieza de bronce, el ‘disco de Lafone Quevedo’.⁶ Los dos últimos apartados llevan por título: ‘Simbolismo del disco’ y ‘Las letras’. En ellos se sostiene el principio de una escritura ideográfica o jeroglífica. Una noción de ‘arte’ también es usada pero considerándola en función del ejercicio simbólico ‘reflejo de sus creencias?’ y, fundamentalmente, asociándola con una escritura alfabética: “Yo creo leer en los símbolos ciertas letras [...]” (Lafone Quevedo 1890, 9).

Yo entiendo que el americano *no daba una pincelada ni una cincelada sin reproducir algún símbolo* de su fe, [...] La explicación que ofrezco de algunos de los signos es un primer ensayo, una mera hipótesis, pero queda el hecho incontestable que *signos son*, y que algo quieren decir (Lafone Quevedo 1890, 11; el desatacado es mío).

Lafone Quevedo se acercó a uno de los meollos del tema cuando traduce del guaraní la palabra *cuatiá* como ‘escritura’ afirmando que estaría relacionada con los simbolismos del disco pues con ellos se habría escrito ‘Cuati’, nombre de una deidad local transfigurada en el Viracocha andino. El antropólogo apela a una concepción de los simbolismos

5 En las otras áreas de la Antropología no se mencionan temas relacionados con pictografías. La Sección Lingüística del Congreso fue dirigida por Lafone Quevedo, quien había sido designado años antes por Moreno como coordinador de la Sección Filología y luego Arqueología y Lenguas Americanas del Museo de la Plata (Farro 2013). En el momento del Congreso, Lafone Quevedo era director del museo.

6 El disco había sido presentado en un texto anterior: “[...] el objeto es vaciado y se admira uno al ver la perfección de los más delicados detalles, la simetría sin repetición, en fin, la armonía del conjunto que indudablemente encierra en sus símbolos misteriosos algo del arte americano: yo procuraba descubrir ese algo” (Lafone Quevedo 1888, VII).

indígenas entendidos como escritura jeroglífica y posible de ser transliterada. Remitiendo a los descubrimientos de Le Plongeon en Yucatán y a los textos de Wiener y Falb sobre Perú y Bolivia, resuelve su interpretación a la vez que afirma la existencia de esa categoría nativa equivalente a 'escritura' (y deidad) asociada a ellos (Lafone Quevedo 1890, 9).

Cuatro años después, Ambrosetti publicó su monografía sobre "Los indios caingúa ..." (1894) de Misiones donde, como contestando a Lafone Quevedo (aunque sin citarlo) tradujo *cuatiá* como 'dibujo'. Su trabajo etnográfico no abordó el problema de los simbolismos o grafismos arqueológicos. Pero en su apartado 'Aptitudes artísticas' incluyó un extenso comentario titulado 'Dibujos' donde, además de reunir muchos de estos solicitados a miembros del pueblo indígena, se detuvo en el significado de *cuatiá*. El experimento de Ambrosetti parece evaluar la "inteligencia" (1894, 682) de los caingúa. Luego de una larga enumeración de dibujos, y como si el vínculo arte-escritura estuviera incorporado al ejercicio, la investigación deriva en un ejercicio escritural singular.

Con Ramón Pereira hice además la siguiente experiencia sobre su aptitud de copiar letras: en un pedazo de papel de cartas puse su nombre, y le dije que lo copiara. Al principio no quiso, luego animándolo un poco, hizo un ensayo infructuoso, lo que me decidió á tomarle la mano, y hacerle escribir así su apellido. En seguida le solté la mano, volvió á tomar el lápiz con la izquierda y volvió á hacer garabatos. Descorazonado ya, apelé á un recurso decisivo y mostrándole dos galletas, se las prometí si lo hacía bien, recomendándole que se fijara mucho cómo estaban hechas las letras para copiarlas.

Las galletas lo decidieron y después de un rato de labor ímproba, muy despacio, y con sumo cuidado, consiguió el resultado [...]

Estoy seguro de que si vuelvo á insistir para que lo hiciera mejor, después de un par de ensayos, lo hubiera hecho mucho mejor, pero no quise, ó más bien, no pude, porque Pereira me reclamó las galletas, que se puso á comer sin querer seguir más, diciendo que se hallaba cansado.

No me extrañó esto, porque comprendí que había hecho un esfuerzo intelectual muy grande (Ambrosetti 1894, 682).

Ambrosetti finaliza 'Aptitudes artísticas':

Como puede verse por todas estas experiencias, los Caingúas no están desprovistos de sentimientos artísticos; son pasionistas por la música y el dibujo, condiciones que los hacen sumamente simpáticos y más que suficientes para no colocarlos en un grado tan inferior en la escala humana (Ambrosetti 1894, 684).

Los experimentos de Lafone Quevedo sobre su disco y los de Ambrosetti con los cainguas parecen representar en su respectivas bizarrías interpretativas y, como en una oposición complementaria, la fuerza de la encrusijada escritura-arte.⁷

⁷ Ambos casos son ilustrativos del lugar que la antropología daba a la escritura en la evaluación de la cultura de los pueblos indígenas pasados y presentes. El relato de Ambrosetti recuerda algo a *La lección de escritura* (Levi Strauss 1970). Derrida (1979) observó ese texto en su pormenorizado señalamiento del problema escritura-lenguaje en Occidente. En el caso que tratamos aquí 'arte' se incorpora a esa relación como un subproblema.

Con el paso al siglo XX el escepticismo como método fue imponiéndose sobre la fe en la existencia de una escritura indígena sudamericana. Un comentario de Eric Boman sobre petroglifos relata el inicio de ese cambio:

Queríamos ver en los signos de los petroglifos una escritura ideográfica [...], pero la misma variedad de estos signos hace que esta teoría sea imposible. De hecho, no podemos admitir que la ideografía de cada piedra sea diferente. Si estos fueran signos ideográficos, deberían repetirse... Creo que los petroglifos son ensayos de un arte primitivo y que los signos que no son representaciones realistas de objetos reales son ornamentos y no signos ideográficos convencionales. Sin embargo, es increíble que uno se haya tomado tantas molestias por un pasatiempo amoroso; es muy posible que algunos de los petroglifos tuvieran una línea religiosa (Boman 1908, I, 176-177; traducción y destacado es mío).

En *Antiquités de la région andine de la République Argentine et du désert d'Atacama* (1908), Boman reunió bajo 'petroglifo' a grabados y pinturas. A estas últimas las identifica también como 'frescos'.⁸ Su texto será influyente en la orientación del tema. En las últimas décadas del siglo XIX, lo que llamamos perspectiva escritural había considerado a los petroglifos americanos como objeto de interés por sí mismos. Los trabajos de Mallery (1886; 1893) en Estados Unidos y los de Quiroga (1901) en Argentina son ejemplos de ese tratamiento singularizado. Boman, en cambio, subsume tales expresiones al conjunto general de las *antiquités*. Es posible que sea el primero en incorporar 'arte rupestre' (en francés) en la retórica académica sobre Sudamérica, aunque aun de manera secundaria.⁹

En los primeros años del siglo XX se había iniciado la difusión de las espectaculares pinturas de Altamira y otras cuevas del oeste europeo (el llamado 'arte paleolítico'). Desde entonces, cualquier marca antigua sobre la roca no será observada de la misma manera. Tal vez Boman se haya animado a aplicar 'arte rupestre' sobre la Quebrada de Humahuaca bajo el influjo de la novedad europea. Es el inicio de lo que denominaremos 'giro pictórico'.

Giro pictórico o el Apeles de Cara-Huasi

Un incremento de reservas hacia la perspectiva escritural y con un mayor énfasis en consideraciones estéticas asociadas al arte de la pintura se desarrollaron desde finales del siglo XIX hasta principios de la década de 1930. Hacia el final del período ese movimiento se consuma con la publicación de *Rock-paintings of north-west Córdoba*, de Gardner (1931).

8 "[...] je comprends en général, sous la dénomination 'pétroglyphes', et les inscriptions gravées et les peintures anciennes qui se trouvent appliquées directement sur des rochers ou des blocs de pierre naturels. L'étymologie du mot 'pétroglyphe' semblerait peut-être s'y opposer, mais on peut aussi bien parler de 'pétroglyphes peints' qu'on le fait de 'hiéroglyphes peints'. D'ailleurs, si l'on appelle 'pétroglyphes' les inscriptions gravées et 'pictographies' les fresques comment dénommerait-on les inscriptions qui sont gravées d'abord et dont les lignes ont ensuite été remplies de couleurs?" (Boman 1908, II, 809).

9 Recurre a 'rupestre' como un calificativo de petroglifos, inscripciones y frescos. Solo en dos ocasiones se refiere en a "œuvres de l'art rupestre" y al "l'art rupestre de la Quebrada de Humahuaca et de la Puna de Jujuv" (1908, II, 812 y 814).

Ese mismo año la Universidad de Tucuman publicó *Petrografías y pictografías de Calchaquí*, una obra inedita de Quiroga anterior a *La cruz en América* (1901). Se trata de un texto sobre el registro gráfico de más de doscientas piedras con trazos descritas y clasificadas por zonas. La obra es interesante por su publicación extemporánea (más de veinte años después de la muerte de su autor) que parece presentarse como un documento antiguo o desactualizado científicamente aunque de importancia por la información acumulada. Asimismo su cuidada edición (papel satinado, reproducción de cientos de dibujos, lámina a color y mapa) la hace una obra excepcional emparentada, por la profusión de imágenes, con su conocido libro publicado en 1901.

La aparición en 1931 de *Petrografías y pictografías...* muestra así algo de la ambigüedad en que se encontraban los estudios al respecto. Luego de aproximadamente medio siglo de haberse iniciado la búsqueda de la decodificación de la escritura ideográfica ningún trabajo exhaustivo, excepto el de Quiroga, se había producido en esa dirección con alcance local o regional en el país. La cuidadosa edición de *Petrografías y pictografías...* pareció querer llenar ese vacío pero su profusión de imágenes no podía ocultar que el registro había sido hecho por lo menos tres décadas antes y que la extemporaneidad de su publicación exponía la debilidad de su enfoque. El anacronismo en juego se hizo evidente con la publicación ese mismo año, de *Rock-paintings of north-west Córdoba* publicado por la Universidad de Oxford donde el arqueólogo escocés George. A. Gardner, que realizaba investigaciones en la Argentina desde 1917, presentó su revelamiento. La obra contrastaba en modernismo con *Petrografías y pictografías...* sumando las sugerentes acuarelas en colores realizadas por "S. E." Gardner, esposa del investigador. *Rock-paintings...* introdujo, tal vez por primera vez sobre un caso argentino, la expresión en inglés (ya de uso común desde el siglo XIX) equivalente a 'pinturas rupestres' que los españoles y franceses usaban desde hacía por lo menos un par de décadas.¹⁰

En resumen, la coincidencia temporal en la aparición del viejo texto de Quiroga y el reciente de Gardner puede observarse como un emergente del recambio de terminología en proceso. Mientras el primero ponía en nueva circulación el principio de interpretación escritural sobre los casos conocidos del noroeste argentino, el segundo no solo rebatía tal principio por el pictórico, también desplazaba la zona geográfica de interés hacia el caso cordobés que ya contaba con antecedentes en su identificación desde 1903.

El giro pictórico se dará en la paulatina sustitución de 'pictografía' por 'pintura' que en ambos textos se expresa con singular elocuencia tanto en sus operaciones retóricas, terminológicas y gráficas (en el primero solo una lámina a color, en el segundo son decenas).

10 En 1929 la Universidad de Oxford había publicado un texto con título de similar estructura: *Rock paintings of southern Andalusia. A description of a Neolithic and Copper Age art group* (Breuil y Burkitt 1929).

El texto de Quiroga permite una lectura retrospectiva y comparativa con los escritos donde Ambrosetti había tratado los mismos casos. La comparación hecha luz sobre alternativas del giro pictórico.

Los casos abordados por Quiroga en *Petrografías y pictografías...* se superponen con los que Ambrosetti había descrito en *Las grutas pintadas y los petroglifos de la provincia de Salta* (1895). El contraste entre ambos enfoques es ilustrativo del desplazamiento sobre el eje escritura-arte ('pictografía' – 'pintura'). Ambrosetti no usaba 'pictografías' y es interesante cómo, sin polemizar sobre el problema escritural, separaba como entidades diferentes a los 'símbolos ideográficos' (petroglifos) reuniendo bajo 'pinturas' y 'figuras' a las representaciones figurativas de las cuevas visitadas. En consecuencia, los hacedores de estas últimas son llamados 'artistas' y 'pintores'. El "Apeles de Cara-Huasi" es el 'pintor' de la supuesta escena que mostraría a dignatarios y guerreros indígenas estampados en una de las más famosas cuevas estudiadas.

Por su parte, Quiroga, partiendo del trabajo de Ambrosetti, incluyó en *Petrografías y pictografías...* el estudio de esa misma cueva pero afirma tratarse de "un modelo típico de escritura ideográfica y que como tal tiene un valor indiscutible" (Quiroga 1931, 6). Ambos trabajos se ilustran con una misma lámina en colores realizada por Eduardo A. Holmberg donde se reproduce la imagen rupestre (Figura 1). En el artículo de Ambrosetti lleva el epígrafe "Figuras de la gruta pintada de Cara-Huasi" (Ambrosetti 1895, entre 328 y 329); en la obra de Quiroga "Pictografías de la gruta de Cara-Huasi" (Quiroga 1931). Con todo, 'pictografía' y 'escritura ideográfica' no condujo a Quiroga hacia interpretaciones del caso específico diferentes a las de Ambrosetti, las que repite citándolo extensamente.

Ambas descripciones concluyen de una manera extraordinaria con un dibujo, naturalista y en perspectiva. Su dibujante siguió la orientación de Ambrosetti que afirmaba ver en esas imágenes una escena histórica.

En resumen: creo y vuelvo á repetir que se trate de una invasión incásica que ó llegó hasta allí ó siguió hasta el Tucumán, y que *el pintor de Carahuasi* trató de representar con su criterio y á su manera. Si hubiera tenido nuestros conocimientos en dibujo seguramente habría dejado estampado en las paredes de la gruta un cuadro como el siguiente, que debo á la hábil pluma de mi excelente compañero y amigo, el joven artista Eduardo A. Holmberg, quien *ha restaurado la escena con los conocimientos y datos que poseo sobre la materia, y así nos habríamos evitado el trabajo de reflexionar sobre lo que quiso decir con sus figuras el Apeles de Carahuasi* (Ambrosetti 1895, 329, el destacado es mío).

Quiroga, incorporó el mismo dibujo: "La exuberante imaginación del artista Eduardo A. Holmberg, ha restaurado el cuadro de la gruta [...]" (142) (Figura 2).

La apertura de la brecha entre 'pinturas' y 'petroglifos' produjo consecuencias para la incorporación del discurso del arte en torno a las expresiones rupestres. Para 1911, de una manera similar a la de Ambrosetti, Outes en "Los tiempos prehistóricos y proto-históricos en la provincia de Córdoba" reunió, diferenciándolos, "Frescos rupestres y petroglifos" (1910-1911, 312).



Figura 1. Lámina de Eduardo A. Holmberg en Ambrosetti (1895, entre 328 y 329).

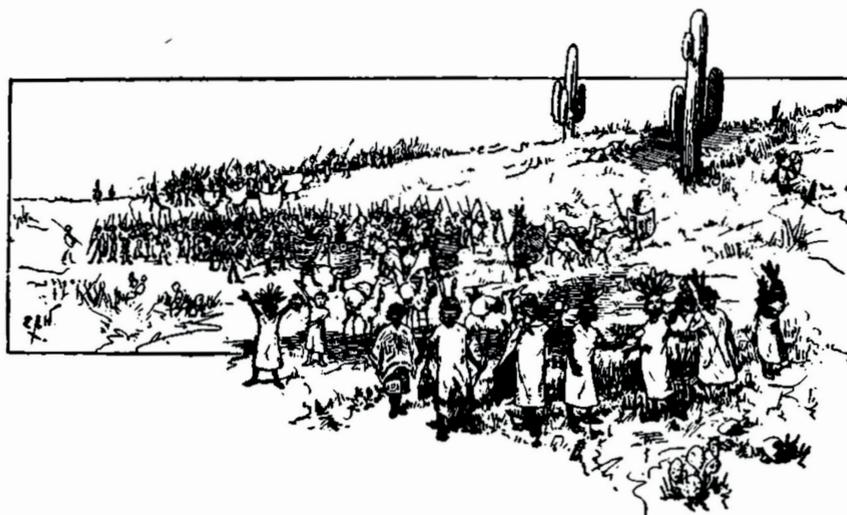


Figura 2. Dibujo de Eduardo A. Holmberg en Ambrosetti (1895, 329).

‘Pictografía’ y ‘pintura’ se superpusieron o se intercambiaron aunque sus implicancias eran diferentes. ‘Pictografía’ reenvía el acto de pintar hacia la función del grafo, en cambio, en *rock painting* o ‘pintura rupestre’, la acción está volcada sobre sí misma y en función de su soporte. El escriba indígena pasa a ser considerado artista y ‘pintura’ será la puerta de ingreso hacia la identificación del trazo como fenómeno estético. Asimismo, la comunicación del discurso del arte en articulación con la analítica arqueológica generará un efecto expansivo y de mutuas influencias en el campo cultural y de difusión en general donde dicho discurso contaba ya con peso propio.

La imagen del arte prehistórico

La afirmación de Gardner del caso cordobés como ‘pinturas’ estuvo precedido por anuncios y debates del pequeño campo cultural metropolitano argentino en expansión. Se iniciaron con “Las grutas pintadas del Cerro Colorado (Córdoba)”, escrito por Leopoldo Lugones en 1903 para el diario *La Nación* (Ochoa 2008) y, hacia principios de 1920, ese hallazgo fue centro de una polémica entre el antropólogo José Imbelloni y el historiador del arte José León Pagano. No es un dato menor que esto se desarrollara en notas del suplemento ilustrado de importantes diarios nacionales (*La Nación*, *La Prensa*) y de la prestigiosa revista *Nosotros*. La reunión de un escritor y poeta (Lugones), un historiador y crítico de arte (Pagano) y un antropólogo (Imbelloni) en esa red de escritos periódicos es demostrativa de la expansión del tema. Su aparición en medios masivos correspondió con el establecimiento de una imagen del ‘arte prehistórico’ generada por la difusión de las investigaciones sobre las pinturas halladas en las cuevas europeas y su reconocimiento científico desde 1902.

Entre finales de 1922 y principios de 1923, los tres artículos de Imbelloni en el diario *La Prensa* fueron titulados con expresiones contundentes en la orientación pictórica: “Pinturas rupestres del Noroeste de Córdoba”; “La fauna de las sierras en el verismo y el impresionismo de los pintores indígenas” (Imbelloni 1922a y b) y “Testimonios gráficos de la conquista en los frescos de los naturales” (1923b). En el primero afirmó que se trataba de “[...] verdaderos frescos históricos, comparables por la intención que los anima, a las decoraciones murales de palacios del Renacimiento, si se sabe tener en debida cuenta la infantilidad y rudeza espiritual y manual de los artífices” (Imbelloni 1922, 7).

En “Los frescos indígenas de Córdoba y su descubridor” publicado en *Nosotros* en 1923(a), arremete contra el texto de Pagano aparecido en *La Nación* unos meses antes. Pagano había cuestionado su terminología. En efecto, Imbelloni responde a la crítica que Pagano le hacía en torno al anacronismo de expresiones como ‘pintura al fresco’, ‘puntillismo’ y ‘naturalismo’ usada por él y otros investigadores anteriores de las cuevas cordobesas. En su defensa, Imbelloni remite a bibliografía especializada sobre la región (Boman y Outes) que, como comentamos arriba, utilizaban algo de esa terminología (‘frescos’). Pero

lo nuevo es que Imbelloni refuerza su argumento con citas a los autores de las primeras investigaciones sobre arte paleolítico europeo. "Frescos se han llamado las pinturas de las grutas y abrigos del paleolítico inferior y del mesolítico en las obras fundamentales de Vernau, Rivet, Cartailhac, Piette, Capitan e infinitos otros" (Imbelloni 1923a, 55).

El giro pictórico recibió el doble impulso de los hallazgos de las cuevas europeas y de su difusión en medios tanto académicos como de circulación masiva. El uso arqueológico de términos comunes en el campo de la crítica e historia del arte es índice de la expansión provocada por esos hallazgos pero también del establecimiento de la hegemonía de una tendencia orientada hacia su consideración estética. La expresión 'arte indígena', adoptada en la Argentina en ese período por el campo cultural y el artístico (Bovisio y Penhos 2020) significó un impulso y pudo retardar la adopción local 'arte rupestre' para casos nacionales.

En las primeras décadas del siglo XX, la noción de 'arte primitivo' y/o 'prehistórico' ya en uso desde finales del siglo XIX, encontró en 'arte parietal', 'arte paleolítico' y 'arte rupestre' una terminología más específica para su caracterización y difusión general. Las impactantes imágenes de los bisontes, entraron rápidamente en imprentas de todo tipo de publicaciones. A la lujosa serie *Peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques* producida en Francia entre 1906 y 1924 se sumó en 1915 otra serie encabezada por *El arte rupestre en España* de Cabré Aguiló (1915), coordinada por la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas (Madrid). Cabré Aguiló fue el primero en ingresar esta terminología en un título.¹¹ 'Arte rupestre' será sinónimo de pinturas o arte prehistórico europeo. Entre las publicaciones francesas y españolas el tema se volvió una cuestión de Estado. En 1921 la Biblioteca Nacional de Madrid inauguró la "Exposición de arte prehistórico español" (Rosilla Vives y Santamaría Álvares 2004; Lanzarote Guiral 2017).¹² En Buenos Aires la popular revista *Caras y Caretas* abrió uno de sus números de 1917 con una nota titulada "Arte rupestre":

Se llama arte rupestre y pintura rupestre a las manifestaciones artísticas de las remotas edades prehistóricas que se encuentran en cavernas y sepulcros, principalmente dibujos y grabados. Hoy ya es corriente en los libros de arte y geología hablar de pinturas rupestres; pero al principio de lanzarse esta palabra, fue rechazada y combatida la teoría que sustentaba [...] (Anónimo 1917).

Sin firma y sin citas de casos argentinos se informaba el descubrimiento reciente de pinturas paleolíticas en España y la historia del descubrimiento de Altamira.

11 Con la cueva de Lascaux descubierta en 1941 se afianzará más aun el uso de esa terminología.

12 Frobenius, que había iniciado un relevamiento de arte rupestre desde el Forschungsinstitut für Kulturmorphologie, con apoyo del Reich y el gobierno español realizó expediciones en España. Programó exposiciones en Madrid y Barcelona en 1936 que no se realizaron (Gracia Alonso 2009). En 1937 coordinó la muestra *Prehistoric rock pictures in Europe and Africa* montada en el Museo de Arte moderno de Nueva York.

En ese momento en Argentina se intentaban compaginar las cronologías arqueológicas del viejo continente con las del nuevo en clave pedagógica y nacional. Así, no es casualidad que ‘arte rupestre’ aparezca en el apartado ‘Arqueología’ de la obra colectiva *Manual de historia de la civilización argentina*: “El arte moviliar y el rupestre constituyen las características del período paleolítico superior” (Carbia 1917, 53). El capítulo fue escrito por Luis María Torres, quien sería en pocos años director del Museo de La Plata. Sin embargo, puede notarse el lugar secundario y derivado de ese uso: Torres sólo lo menciona en esa oportunidad y lo usa como equivalente de ‘arte paleolítico’ europeo.¹³ Un extracto del *Manual* se publicó en el número de ese año en la revista ilustrada *Fray Mocho* bajo el título “Principales restos de las poblaciones prehistóricas”. La nota fue encabezada con dos fotografías de figuras de animales hechas en barro cocido típicas de la arqueología del litoral y reprodujo retratos de los autores. Pocas páginas más adelante, “La aurora del arte”, una extensa nota ilustrada, desarrollaba contenidos sobre las pinturas de las cuevas europeas (Delfino 1917). En su diseño el título parece jugar con la asociación escritura-arte (Figura 3).

Sobre la caracterización de esas antiguas marcas indígenas comenzaban a gravitar los discursos de la nacionalidad que se habían activado en torno al centenario patrio (1910) y que tendrían un lugar en la narración de los orígenes nacionales y del tratamiento de las temporalidades involucradas (Podgorny 2021). El texto de Torres (de Carbia 1917) se reeditará en forma autónoma en 1935 con el título *Los tiempos prehistóricos y proto-históricos en la República Argentina*. Sin mención al tema escritural, ‘grabados en piedra’ y ‘pinturas rupestres’ son considerados como parte de la ‘industria’ y ‘ornamento’ de antiguas poblaciones del país.

Para 1931 nuevamente *Caras y Caretas* anunciaba “Los problemas del arte rupestre” (Figura 4) como la primera de sus “Notas ilustradas con fotografías” (Anónimo 1931). Esta vez no había explicaciones terminológicas pero, como en la nota anterior, el tópico central era el caso europeo, sin menciones de la Argentina a pesar de que llevaba la firma de Ángel Cabrera, Jefe de Paleontología del Museo de La Plata.

Arte rupestre

El paulatino desplazamiento de ‘pictografía’ por ‘pintura rupestre’ y de ‘petroglifo’ por ‘grabado’ que ocupó al giro pictórico de las primeras décadas del siglo se afirmará en las siguientes, imponiendo una perspectiva estética, bajo el nombre de ‘arte rupestre’.

Su consolidación se comprueba en textos que Francisco de Aparicio (1933-35a, b y c; 1944) y en su colaboración con la *Historia de la Nación Argentina* coordinada por

13 El texto se basa en *El hombre fósil* de Obermaier (1916) quien asocia en esos términos los dos tipos de ‘arte’. Profusamente ilustrado, el influyente libro fue el no. 9 de la serie abierta por *El arte rupestre en España* de Cabré Aguiló.



**ESCULTURAS, GRABADOS Y
PINTURAS PREHISTÓRICOS**

Escenas bélicas. (Oveva de la Vieja; Alpera).—(Tamaño reducido: según H. Breuil y J. Cabré.)

Figura 3. Revista Fray Mocho (1917).



El buscador de miel en la Edad de Piedra, según las pinturas rupestres de las covachas de la Araña, en la provincia de Valencia. El artista ha aprovechado un agujero natural de la roca para representar la colmena, alrededor de la cual vuelan irritadas las abejas.

LOS PROBLEMAS DEL ARTE RUPESTRE

Figura 4. Revista Caras y Caretas (1931).

Ricardo Levene (Aparicio 1936). El mismo desplazamiento puede notarse en artículos de Milciades Vignati (1936; 1939) y en notas de la *Revista de Geografía Americana* (Reyes Gajardo 1938 y 1939; González 1940; Villanueva 1940; Rusconi 1947).

En *Los Comechingones*, Serrano describió las pictografías cordobesas en el capítulo “Vida espiritual. Arte rupestre. Arte decorativo. Arte plástico. Escultura. Danza, canto y música” (Serrano 1945, 119). Posiblemente sea el primer investigador argentino en utilizar ‘arte rupestre’ para un caso local.

ARTE RUPESTRE.

En la región serrana de Córdoba son frecuentes los testimonios de *un arte rupestre indígena*. Aprovechando las paredes de abrigos y cavernas y aun de grandes rocas abiertas, se han hecho *dibujos ya sean grabados o pintados*, Para los primeros suele reservarse el nombre de petroglifos (de petra, roca, y gliphein, grabar) y para los segundos el de pictografías. Nosotros estudiaremos estas *manifestaciones artísticas*, sean grabadas o pintadas bajo el acápite general de *arte rupestre*.

Se entiende por arte rupestre *toda manifestación de carácter artístico, ideográfico o no*, hecho sobre rocas [...]

Los recursos distintos de que se valió el grabador y el pintor en el *arte rupestre* han originado dos *modalidades estilísticas*.

Las pictografías son más *naturalistas y escenográficas*. En cambio los petroglifos presentan *motivos* más esquematizados y de menos *unidad escénica* (Serrano 1945, 122, 123; el destacado es mío).

Pero, a pesar de la contundencia con la que la nueva terminología estética reorganiza el objeto de estudio (arte, dibujo, estilo, motivo, escena), Serrano defiende aun la vieja idea de ideografía.

Numerosas son las pictografías cuyo conjunto está formado por símbolos incomprensibles para nosotros, pero que sin duda tienen un sentido ideográfico [...] Estos símbolos aparecen también en las composiciones escénicas. [...] Pretender interpretar *estos símbolos y aun estas figuras humanas con un criterio de forma es negarles el sentido ideográfico que les atribuimos y que lógicamente tienen*. Es verdad que en muchos casos hay concordancia entre ideograma y forma (Serrano 1945, 126; el destacado es mío).¹⁴

En 1946 Márquez Miranda ubicó a los petroglifos en un capítulo específico de su detallado “Inventario patrimonial” sobre los diaguitas. En ‘Artes: decoración, música, danza’ afirma:

La decoración está representada por las pictografías, tan numerosas en toda el área diaguita y las cuales llegan hasta la provincia de San Juan [...] Todavía no se ha formado un corpus general de este tipo de *representaciones artísticas* (Márquez Miranda 1946, 268; el destacado es mío).

14 Serrano recurre a ‘arte’ como clave de lectura más que arqueológica, etnográfica. Esto es elocuente en obras anteriores y posteriores (Serrano 1943 y 1961). Fue partidario de la asociación etnográfica del arte rupestre. En este sentido su obra es original y no tendrá continuadores destacados en el campo del ‘arte rupestre’ que se abría.

Crítico de Serrano, Márquez Miranda arremete contra la 'peregrina teoría' de la escritura ideográfica sostenida por 'aficionados' como Toscano. Rescata los comentarios de Boman y caracteriza a los petroglifos como 'ornamentos'.¹⁵

En el tiempo transcurrido desde que Moreno hallara 'los signos trazados por mano de hombre' no había aparecido ninguna Piedra Rosetta o 'Champollión americano' y, finalmente, el giro pictórico ha concretado la orientación estética del asunto. La 'escritura ideográfica' fue reenviada al 'arte decorativo' y 'ornamental'. La publicación de *Las pinturas rupestres de la Patagonia* (1952) y de *Estilos del arte rupestre de Patagonia* (1957) de Menghin, ya sin mención del problema escritural o ideográfico, muestra la decidida adopción de un modelo general de interpretación en esa clave. Más aun tratándose de la Patagonia, que contando con pocos antecedentes en investigaciones, aparecía ahora, y casi con un solo golpe, como depositaria de diversos 'estilos' de un arte singular.

El reconocimiento de las espectaculares cuevas del Río Pinturas en la provincia de Santa Cruz fue un sello para su verosimilitud y autenticidad. Menghin intentó fundamentar conexiones entre Europa y América asociando los hallazgos de pictografías en ambos continentes, incluso comentó en forma similar a la de Imbelloni la extensa bibliografía especializada existente.¹⁶ La perspectiva escritural imaginó la existencia pasada de una 'lengua sagrada' productora de tales simbologías; Menghin recurría ahora al arte como prueba de la existencia pasada de una raza superior: "posiblemente sea la base europeoide de estas razas cazadoras americanas la que les ha otorgado tales prerrogativas estéticas" (Menghin 1952, 22).

Estilos del arte rupestre de Patagonia (1957) fue publicado en el primer número de la revista *Acta Praehistorica* dirigida por Menghin. Los productos de esas 'prerrogativas estéticas' fueron clasificados en siete estilos contrastantes morfológica y cronológicamente. Para el modelo histórico-cultural la perspectiva estética resultó más apta que la anterior pues operaba por taxonomía de tiempo, espacio y grupos (razas), asimilándolos con patrones culturales (estilos de arte en este caso). A pinturas y grabados rupestres se sumó 'figura' y 'motivo'. Desde entonces, el uso subordinado (u olvido) de pictografía o petroglifo hizo que la noción implícita de grafía se perdiera junto con la de signo. La iniciativa se constituyó en un "esquema clásico de clasificación" (Boschin 1994, 324).¹⁷

15 "Tanta inocencia es un poco desarmante. Sin duda el señor Toscano esperaba encontrar, [...] una piedra de Roseta americana, que le diera algún largo texto en 'escritura pictográfica', en latín y en español antiguo [...]" (Márquez Miranda 1946, 272). Reitera la expresión 'artista primitivo' y dos trabajos, uno anterior y otro posterior, muestran la misma aplicación (Márquez Miranda 1930; 1958).

16 "El arte rupestre es un fenómeno muy difundido [...] Existen tantas excelentes obras de conjunto acerca del arte prehistórico y particularmente paleolítico del Viejo Mundo, en lenguas castellana, alemana, francesa e inglesa [...]" (Menghin 1952, 16).

17 Los textos de Menghin fueron relevantes, además, por su propia firma. En efecto, la aparición de sus artículos coincide con su consagración en la arqueología argentina. Su voz era doblemente autorizada: detentaba cargos institucionales prestigiosos y fue objeto de homenaje. Promovido por su discípulo,

Ese mismo año la Revista *Runa* publicó “Arte rupestre en la provincia de La Rioja”, de Julian Cáceres Freyre.

El centro y noroeste del territorio argentino, está abundantemente salpicado de lienzos prehistóricos, manifestaciones elocuentes y perdurables del arte rupestre de los primitivos pobladores de esas regiones (Cáceres Freyre 1956-1957, 60).

A diferencia de Menghin, Cáceres Freyre enumera los antecedentes de las investigaciones argentinas, pero sin reparar en los contrastes de sus enfoques. En el mismo artículo promete la presentación futura de “la bibliografía general del arte rupestre argentino” (1956-1957, 60). ‘Arte rupestre’ opera ya retrospectivamente como una categoría homogenizadora.

En ese momento se publicó “El arte rupestre de la provincia de Neuquén”, que fue una parte de la tesis doctoral que Juan Schobinger realizó bajo la dirección de Menghin. Además de ingresar ‘arte rupestre’ en el título, dedica el párrafo inicial del artículo al problema de nominación. El comentario de Schobinger es interesante por lo explícito de la adopción de la nueva terminología y de su toma de posición frente a ‘escritura’.

Se llama arte rupestre a toda manifestación plástica efectuada sobre superficie rocosa, de carácter etnológico. Existen, al menos en territorio argentino, dos tipos fundamentales. Uno es el *grabado* [...] Se lo suele llamar, correctamente: petroglifo. La otra forma es la *pintura* efectuada sobre la superficie pétreo. Es ya tradicional el empleo de la palabra pictografía, para la mayoría de estas obras, la que, aunque etimológicamente no muy correcta (ya que no se trata de verdadera ‘escritura pintada’), conservaremos por no existir en nuestro idioma un vocablo adecuado que la reemplace, como sucede por ej. en inglés con *rock-painting* [...] Por otra parte, el significado del verbo γραφειν no es primariamente el de ‘escribir’, sino el de ‘arañar’, ‘trazar’, y también ‘grabar’ (Schobinger 1956/1957, 115).

La reiteración del problema terminológico aparece como el emergente de un malestar en torno a la nominación del objeto de análisis aunque, desde ahora, con la clara determinación de que la perspectiva escritural había sido superada por el nuevo esquema (arte-estilo-motivo) que desde entonces tendrá un importante poder de diseminación y deriva disciplinaria hasta la actualidad.

Un acto, que puede considerarse simbólicamente de cierre del proceso que describimos, fue la exposición “Pinturas rupestres de la Argentina” organizada por la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia y coordinada por el ingeniero y arqueólogo Asbjörn Pedersen.

Schobinger, la revista *Anales de arqueología y Etnología* de la Universidad de Cuyo le dedicó su número de 1958/1959 encabezándolo con su fotografía y una dedicatoria: “[...] en su 70 aniversario y en el décimo de su llegada a la Argentina”. La mención de su cumpleaños junto con la de su arribo al país parece haber querido defenderlo ante su conocida afiliación nazi (Fontán 2005).

Desde las edades prehistóricas, el hombre primitivo trató de concretar sus ideas en formas visibles y duraderas. En su comienzo, estas manifestaciones estaban realizadas por simples grabados, ejecutados sobre la superficie de las rocas, para paulatinamente, junto con la pintura, convertirse en grandiosas obras de arte. Así nació el llamado Arte Rupestre Prehistórico [...] (Pedersen 1960, 9).

Si bien aun no ingresa como título de una exposición, en los textos del catálogo "Arte rupestre" muestra su proyección. Alejandro Castagnino (subdirector de Acción Cultural) anuncia una futura "gran exposición integral de Arte Rupestre" (Pedersen 1960) y Pedersen promociona un "Archivo Nacional de Arte Rupestre" (10).

Paradójicamente, en la exposición un indicio pareció reunir lo escritural y lo pictórico una vez más, midiéndose frente a frente. En el catálogo, las imágenes relevadas por el arqueólogo llevaban en el borde inferior la firma 'AP'. No eran las iniciales del Apeles prehistórico, eran las del propio Asbjörn Pedersen (Figura 5).¹⁸



Figura 5. Reproducción de diseño rupestre con iniciales de Asbjörn Pedersen en Pinturas Rupestres de la Argentina (1960).

18 "Pinturas rupestres de la Argentina" fue montada en la galería de arte Velázquez en Buenos Aires y luego en Mar del Plata. Ese año, el 'arte rupestre' fue un tema tratado en las "Jornadas Internacionales de Arqueología y Etnografía" auspiciadas por Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo (1960).

Conclusiones

La re-inscripción del 'arte rupestre' es la de hacer 'arte' de los trazos indígenas sobre las rocas. Re-inscripción pues, como esperamos haber mostrado, el caso abordado se trataría de un proceso de conceptualización sobre un objeto que proviene de una práctica de inscripción sin nombre. Esto explicaría en parte por qué su principal expresión fue la profusión y debate terminológico en un desplazamiento escritura-arte.

La polémica al respecto fue antes terminológica que conceptual. Es decir, a pesar de su persistencia no produjo textos que profundizaran el problema teóricamente. Lo que llamamos giro pictórico podría interpretarse como una simple corrección en la caracterización del objeto de estudio. Pero 'arte' no es una noción más esclarecedora que 'escritura'. Ambos, lejos de ser términos neutros, se involucraron históricamente con la antropología y la arqueología expresando sentidos taxonómicos y fronterizos. El primero, en la marcación de dos fronteras, una temporal y otra civilizatoria: historia-prehistoria, pueblos con o sin escritura. El segundo en caracterizaciones como 'arte primitivo', 'arte paleolítico', 'arte fósil', 'arte indígena', 'arte rupestre'.

La aplicación disciplinaria de 'arte rupestre' se ejerció casi de facto y sin reflexiones conceptuales específicas. El pasaje hacia ella se hizo polémicamente, pero sobre un lenguaje común que evitó que ese giro generara conflictos profundos. La divulgación de la imagen del 'arte prehistórico' europeo pareció imponerse a cualquier especificidad de las marcas indígenas americanas. La perspectiva escritural no pudo sobreponerse al embate del poder de los discursos del arte acrecentados con esos hallazgos, en articulación con un propio campo. La escritura no contaba con nada equivalente. Su caracterización según el modelo fonético hizo fácil su traslado en bloque al registro estético. La expresión 'arte rupestre' resume un doble carácter en tanto amalgama de conocimiento experto y sentido común en la diferenciación de una peculiaridad temporal y cultural en clave universal.

La re-inscripción fue tanto textual como gráfica. La operaciones de relevamiento de los diseños rupestres (dibujo, fotografía, tizado, calcos) se potenció con su reproducción. Las láminas de Cara-Huasi, las ilustraciones de publicaciones y la expansión de las imágenes rupestres en exposiciones son ejemplos del afianzamiento de los sentidos involucrados, a la vez, en clave de texto e imagen. Las formas de reproducción del llamado arte rupestre no estarían desligadas de su misma definición.¹⁹

El desplazamiento produjo efectos hacia el interior y exterior de la arqueología. Respecto al primero, al apoyarse en una concepción de arte convencional, 'arte rupestre' sin propuesta reflexiva, se consolida como una categoría definida por sí misma e instrumental a un proyecto taxonómico (género-especie). Desplaza el problema del lenguaje y de la significación hacia el de la temporalidad (cronología) y la identificación geográfica y racial-étnico-cultural.

19 Bruno Latour (1998) propuso una 'etnografía de la inscripción' orientada a comprender la relevancia que las formas de fijación visual tienen para el conocimiento científico.

Por su materialidad, la obra de arte pictórica es un objeto más afín para el saber arqueológico que el lenguaje, y el proceso de cambio obedecería también a ese clivaje. Pero la caracterización del objeto lo es también de la disciplina. Esto se hará notar, por ejemplo, con la emergencia de los primeros encuentros académicos como el "Simposio de arte rupestre sudamericano" en el 27 Congreso de Americanistas (Mar del Plata 1966). Es decir, el sintagma, además del objeto, tenderá a nombrar a un subcampo o especialidad dentro de la disciplina. Asociado a esto, los diseños rupestres fueron introducidos como autorepresentación disciplinaria, como puede observarse en el logo de la revista *Relaciones* (1937) o en la *Revista del Instituto de Antropología de Córdoba* (1960). La nominación clasifica tanto a lo nominado como al que la realiza.²⁰

Hacia el exterior de la arqueología los efectos se desarrollan en su articulación con el campo del arte, con las exposiciones, los museos y medios de comunicación masivos.

En torno a las formas de clasificación de las producciones de pueblos no occidentales por la antropología y las colecciones museográficas, James Clifford ha mencionado la operatoria de un sistema arte-cultura que determina los desplazamientos históricos entre las caracterizaciones de 'artefactos culturales' y 'obras de arte' (Clifford 1988). Desde inicios del siglo XX esos desplazamientos fueron frecuentes en especial con el impulso dado por el interés de las vanguardias en las piezas etnográficas durante las primeras décadas. Clifford no menciona al arte rupestre pero, sin duda, se lo puede considerar como un caso singular en el mismo sistema arte-cultura por él descripto. Lo que agregamos es que la incorporación de 'arte rupestre' por tal sistema incluyó un desplazamiento en el eje arte-escritura. No sería casual que el período de afianzamiento de ese sistema (1900-1930) coincida con lo que hemos llamado 'giro pictórico' que conduciría a la consolidación definitiva de 'arte rupestre' hacia 1960.

Desde entonces en Argentina 'arte rupestre' se constituyó en una fórmula hegemónica e incuestionada. Sin embargo, en algunos casos posteriores puede notarse inseguridad en su enunciación y un interés por mantener a raya la vieja perspectiva escritural. En 1984 vemos su expansión en una nueva exposición que Pedersen montó en el Museo Nacional de Bellas Artes: "Arte rupestre de Cerro Colorado". Pero, como si algo todavía se resistiera a ese pasaje arqueología-museo, se subrayó con el subtítulo "Los comienzos del ARTE" (Pedersen 1984). Otro ejemplo, y ya en el campo académico, se encuentra en la *Historia de la arqueología argentina* (1979-1980) donde Jorge Fernández dedicó un capítulo específico al 'arte rupestre'. Lo reconoce como un subcampo y, al mencionar los trabajos en torno a petroglifos del noroeste, comenta que sus estudios se iniciaron "[...] lamentablemente considerándolos como una forma de escritura indígena, idea que demoró mucho en desaparecer" (Fernández 1979-1980, 161). Fernández declara

20 En 1967 el "II Simposio Internacional de Arte Rupestre" (derivado del de Mar del Plata) utilizará como identificación un diseño rupestre propuesto por A. Pedersen.

desaparecida la perspectiva escritural pero con su lamento vuelve a citar, de alguna forma, la puja con ella, como si aun tuviera algún poder, como si algo de escritura permaneciera resistiendo entre lo misterioso de esos antiguos y a la vez contemporáneos trazos.

Referencias bibliográficas

Ambrosetti, Juan

- 1894 “Los indios caingú del Alto Paraná (Misiones)”. *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* 15: 661-774. <https://repositorio.anh.org.ar/handle/anh/415> (01.11.2023)
- 1895 “Las grutas pintadas y los petroglifos de la provincia de Salta”. *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* 16: 311-342. <https://repositorio.anh.org.ar/handle/anh/483> (01.11.2023)
- 1899 *Notas de arqueología Calchaquí*. Buenos Aires: Imprenta y Litografía La Buenos Aires.

Ameghino, Florentino

- 1914 [1879] “Inscripciones antecolombinas encontradas en la república Argentina”. En *Obras completas*, vol. 2, 403-420. La Plata: Taller de Impresiones Oficiales.

Anónimo

- 1910 “Congreso Científico Internacional Americano”. *Anales de la Sociedad Científica Argentina* 70: 6-202. <https://www.biodiversitylibrary.org/item/97812> (02.11.2023)
- 1917 “Arte rupestre”. *Caras y Caretas* 994.
- 1931 “El problema del arte rupestre” *Caras y Caretas* 1571.

Aparicio, Francisco de

- 1933-1935a “Viaje preliminar de exploración en el territorio de Neuquén”. *Publicaciones del Museo Antropológico y Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras*, serie A, 3: 38-57
- 1933-1935b “Viaje preliminar de exploración en el territorio de Santa Cruz”. *Publicaciones del Museo Antropológico y Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras*, serie A, 3: 71-92.
- 1933-1935c “Grabados rupestres en el territorio del Neuquén”. *Publicaciones del Museo Antropológico y Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras*, serie A, 3: 99-107.
- 1936 “La antigua provincia de los comechingones”. En *Historia de la Nación Argentina*, editado por Ricardo Levene, tomo 1, 289-427. Buenos Aires: Junta de Historia y Numismática Americana.
- 1944 “La gruta pintada de El Lajar”. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 4: 79-83. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/25448> (01.11.2023)

Boman, Eric

- 1908 *Antiquités de la région andine de la République Argentine et du désert d'Atacama*. Paris: Librairie H. Le Soudier. <https://suquia.ffyh.unc.edu.ar/handle/suquia/17918> (02.11.2023)

Boschin, María Teresa

- 1994 “Arte rupestre patagónico: problemas no resueltos y propuestas para su discusión”. *Anuario IEHS* 9: 323-354. <http://anuarioiehs.unicen.edu.ar/1994.html> (01.11.2023)

Bovisio, María Alba

- 2014 “Supuestos y conceptos acerca de la imagen precolombina del noroeste argentino en la obra de Samuel Lafone Quevedo, Adán Quiroga y Juan Ambrosetti”. *Estudios Sociales del NOA* 14: 151-185. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/esnoa/article/view/1114> (01.11.2023)

- Bovisio, María Alba y Marta Penhos
 2020 "La 'invención' del arte indígena en la Argentina". En *Arte indígena, categorías, prácticas, objetos*, editado por María Alba Bovisio y Marta Penhos, 33-53 Catamarca: Encuentro Grupo Editor/Universidad Nacional de Catamarca, Facultad de Humanidades.
- Breuil, Henry y Miles Crawford Burkitt
 1929 *Rock paintings of southern Andalucía. A description of a Neolithic and Copper Age art group*. London/Oxford: Clarendon Press.
- Cabré Aguiló, Juan
 1915 *El arte rupestre en España (regiones septentrional y oriental)*. Madrid: Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas.
- Cáceres Freyre, Julián
 1956-1957 "Arte rupestre en la provincia de La Rioja (República. Argentina)". *Runa* 8, 1ª Parte: 60-75. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/4625> (01.11.2023)
- Carbia, Rómulo
 1917 *Manual de historia de la civilización argentina (Tomo 1). Preparado con los materiales de la Sección de Historia de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y con la cooperación de sus miembros*. Buenos Aires: Franzetti.
- Clifford, James
 1988 *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Daniel, Glyn
 1968 *El concepto de Prehistoria*. Madrid: Labor.
 1974 *Historia de la arqueología. De los anticuarios a V. Gordon Childe*. Madrid: Alianza.
- Delfino, Víctor
 1917 "La aurora del arte". *Fray Mocho* 6, no. 268. https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/863853218/39/LOG_0041/ (01.11.2023)
- Derrida, Jacques
 1979 *De la gramatología*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Farro, Máximo
 2013 "Las lenguas indígenas argentinas como objeto de colección. Notas acerca de los estudios lingüísticos de Samuel A. Lafone Quevedo a fines del siglo XIX". *Revista de Indias* 73, no. 258: 525-552.
- Fernández, Jorge
 1979-1980 "Historia de la arqueología argentina". *Anales de arqueología y etnología* 34/35: 11-320. <https://bdigital.uncu.edu.ar/app/navegador/?idobjeto=16619> (01.11.2023)
- Fiore, Dánae y María Hernández Llosas
 2007 "Miradas rupestres. Tendencias en la investigación del arte parietal en Argentina". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 32: 217-242. <https://core.ac.uk/download/pdf/301041504.pdf> (01.11.2023)
- Fontán, Marcelino
 2005 *Oswald Menghin: ciencia y nazismo: el antisemitismo como imperativo moral*. Buenos Aires: Fundación Memoria del Holocausto.

- Gardner, George. A.
1931 *Rock-paintings of north-west Córdoba*. Oxford: Clarendon Press.
- Gracia Alonso, Francisco
2009 “Las investigaciones de Leo Frobenius y el Forschungsinstitut für Kulturmorphologie sobre arte rupestre en España (1934-1936)”. *Pyrenae* 40, no. 1: 175-221.
- González, Alberto R.
1940 “Las pinturas rupestres del Cerro Colorado”. *Revista Geográfica Americana* 8, no. 14: 333-334. <https://www.raco.cat/index.php/Pyrenae/article/view/145223> (01.11.2023)
- Hoyos, María de
2022 “No era solo magia... Historia de la construcción del conocimiento sobre el arte rupestre en el noroeste Argentino”. *Runa* 43, no. 3: 381-402. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/6348/10350> (02.09.2022)
- Imbelloni, José
1922a “Pinturas rupestres del noroeste de Córdoba (I)”. Suplemento Ilustrado de *La Prensa*, 17 de diciembre.
1922b “La fauna de las sierras en el verismo y el impresionismo de los pintores indígenas”. Suplemento Ilustrado de *La Prensa*, 24 de diciembre.
1923 “Los frescos indígenas de Córdoba y su descubridor”. *Nosotros* 44: 52-69. https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/790025442/58/LOG_0015/ (20.06.2021).
- Koselleck, Reinhart
1993 *Futuro pasado*. Barcelona: Paidós.
2012 *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Madrid: Trotta.
- Lafone Quevedo, Samuel
1888 *Londres y Catamarca*. Buenos Aires: Imprenta y Librería Mayo.
1890 “Notas arqueológicas. A propósito de un objeto de arte indígena”. *Anales del Museo de La Plata. Serie Arqueología* 1: 1-13.
1901 “Prólogo”. En *La cruz en América (Arqueología argentina)*, editado por Adán Quiroga, VII-XXIV. Buenos Aires: Imprenta y Litografía La Buenos Aires.
- Lanzarote Guiral, José María
2017 “El descubrimiento del alma primitiva de la nación: el arte prehistórico en la prensa española (1880-1936)”. *El Argonauta español* 14: s. p. <http://journals.openedition.org/argonauta/2597> (02.11.2021)
- Latour, Bruno
1998 “Visualización y cognición: pensando con los ojos y con las manos”. *La balsa de la Medusa* 45-46: 77-128.
- Levi Strauss, Claude
1970 *Tristes Trópicos*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Liberani, Inocencio y Rafael Hernández
1950 *Excursión arqueológica en los valles de Santa María, Catamarca, 1877*. Tucumán: Instituto de Antropología, Universidad Nacional de Tucumán.

Mallery, Garrick

- 1886 "Pictographs of the North American Indians: A preliminary paper". In *Fourth Annual Report of the Bureau of Ethnology* 1882-1883, 3-256. Washington, D.C.: Bureau of American Ethnology. <https://repository.si.edu/handle/10088/91628> (02.11.2023)
- 1893 "Picture-writing of the American Indians". *Tenth annual report of the Bureau of Ethnology, 1888-1889, 3-807*. Washington, D.C.: *Bureau of American Ethnology*. <https://repository.si.edu/handle/10088/91655> (02.11.2023)

Márquez Miranda, Fernando

- 1930 *El sentimiento religioso en el arte primitivo*. La Plata: Olivieri y Domínguez.
- 1946 "Los diaguitas. Inventario patrimonial, arqueológico y paleo-etnográfico". *Revista del Museo de la Plata Nueva Serie. Sección Antropología* 3, no. 17: 5-300. <https://publicaciones.fcnym.unlp.edu.ar/rmlp/article/view/1722> (02.11.2023)
- 1958 *El arte primitivo*. Buenos Aires: Columba.

Menghin, Osvaldo

- 1952 "Las pinturas rupestres de la Patagonia". *Runa* 5: 5-22. <https://doi.org/10.34096/runa.v5i0.4766>
- 1957 "Estilos del arte rupestre de Patagonia". *Acta Praehistórica* 1: 57-87.

Moreno, Francisco

- 1969 [1879] *Viaje a la Patagonia Austral 1876-1877*. Buenos Aires: Solar/Hachette. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/62/Viaje_a_la_Patagonia_Austral_-_Francisco_P._Moreno.pdf (02.11.2023)

Nastri, Javier

- 2004 "Los primeros americanistas (1876-1900) y la construcción arqueológica del pasado de los Valles Calchaquíes (Noroeste argentino)". En *Hacia una arqueología de las arqueologías sud-americanas*, editado por Alejandro Haber, 91-114. Bogotá: CESO/UNIANDÉS.

Obermaier, Hugo

- 1916 *El hombre fósil*. Madrid: Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas.

Ochoa, Graciela Soledad

- 2008 "Análisis e interpretaciones de las representaciones rupestres de Córdoba en publicaciones de fines del s. XIX hasta los '80 del s. XX". *Revista Del Museo De Antropología* 1: 41-50. <https://doi.org/10.31048/1852.4826.v1.n0.5394>

Outes, Félix

- 1910-1911 "Los tiempos prehistóricos y protohistóricos en la provincia de Córdoba". *Revista del Museo de La Plata* 17: 261-374 <https://publicaciones.fcnym.unlp.edu.ar/rmlp/article/view/1288> (02.11.2023)

Pedersen, Asbjörn

- 1960 "Prólogo". En *Pinturas rupestres argentinas*, 9-10. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia.
- 1984 *Arte rupestre de Cerro Colorado. Los comienzos del ARTE*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.Podgorny, Irina
- 2021 *Florentino Ameghino y sus hermanos*. Buenos Aires: Edhasa.

Quiroga, Adan

- 1901 *La cruz en América (Arqueología Argentina)*. Buenos Aires: Imprenta y Litografía La Buenos Aires.
- 1931 *Petrografías y pictografías de Calchaquí*. Tucumán: Universidad de Tucuman.

- Reyes Gajardo, Carlos
 1938 “Petroglifos e inscripciones rupestres de La Aguada”. *Revista Geográfica Americana* 5, no. 59: 101-106.
 1939 “Cavernas pintadas y grabadas de Cafayate”. *Revista Geográfica Americana* 12, no. 70-75: 338-342.
- Rosilla Vives, Marco de la y David Santamaría Álvarez
 2004 “La exposición de arte prehistórico español de 1921: el cometido del arte rupestre en la institucionalización de la arqueología prehistórica en España”. En *Sufcum sevit. Estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano, I*: 3-47. Oviedo: Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Oviedo.
- Rusconi, Carlos
 1947 “Algunas cuevas con pinturas rupestres de San Rafael (Mendoza)”. *Revista Geográfica Americana* 27, no. 161: 103-108.
- Schobinger, Juan
 1956/1957 “El arte rupestre de la Provincia de Neuquén”. *Anales de Arqueología y Etnología de la Universidad Nacional de Cuyo* 12: 115-227. <https://bdigital.uncu.edu.ar/13851> (02.11.2023)
- Serrano, Antonio
 1943 *El arte decorativo de los diaguitas*. Córdoba: Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore Dr. Pablo Cabrera.
 1945 *Los comechingones*. Córdoba: Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore de la Universidad Nacional de Córdoba.
 1961 *Introducción al arte indígena del noroeste Argentino*. Salta: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Ciencias Naturales.
- Torres, Luis María
 1935 *Los tiempos prehistóricos y protohistóricos en la República Argentina*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Toscano, Julián
 1898 *La región calchaquina: Páginas de historia pre y postcolombiana y de arqueología calchaquina*. Buenos Aires: La Voz de la Iglesia.
 1904 *Estudios arqueológicos. Investigaciones sobre arqueología argentina*. Salta: La Montaña.
 1910 “Los signos petrográficos y pictográficos de las primeras colonias del noroeste de la Argentina”. *Actas del XVII Congreso Internacional de Americanistas. Sesión de Buenos Aires, 17-23 de mayo de 1910*, editado por Robert Lehmann-Nitsche, 447-448. Buenos Aires: Coni Hermanos. <https://cuilandora.wrlc.org/islandora/object/lima%3A26710> (02.11.2023)
- Vignati, Milcíades Alejo
 1936 *Las culturas indígenas de la pampa*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.
 1939 “El arte parietal indígena en máscaras al norte de la provincia de Córdoba”. *Notas del Museo de La Plata* 4, Antropología 14: 263-284.
- Vilanou, Conrad
 2006 “Historia conceptual e historia intelectual”. *Art Brevis* 12: 165-190. <https://raco.cat/index.php/ArsBrevis/article/view/65855> (02.11.2023)
- Villanueva, Severo
 1940 “Los grabados y pinturas rupestres de Anchumbil”. *Revista Geográfica Americana* 8, no. 13: 55-60.