

ARTE RUPESTRE: MODELO DE LA REFERENCIA

Ana M. Rocchietti¹

Recibido: 30 de abril de 2019. Aceptado: 16 de junio de 2019

Resumen

Este ensayo plantea algunos interrogantes sobre la referencia del arte rupestre y su modelo epistémico. Confiere a éste un contenido heurístico importante y lo examina en relación con el enfoque lacaniano sobre los significantes. Intenta abordar la fenomenología de este arte con instrumentos analíticos que estima no pueden ser dejados de lado incluso ante manifestaciones tan elusivas como las rupestres.

Palabras clave: arte rupestre, modelo de la referencia, pensamiento rupestre

Abstract

This essay raises some questions about the reference of rock art and its epistemic model. It confers on it important heuristic content and examines it in relation to the lacanian approach to signifiers. He tries to approach the phenomenology of this art with analytical instruments that he estimates can not be left out even in the face of such elusive manifestations as rock art.

Key words: rock art, model of reference, rock thinking

Introducción

“De aquí en unos cientos de años, en este mismo lugar, otro viajero tan desesperado como yo llorará la desaparición de lo que yo hubiera podido ver y no he visto. Víctima de una doble invalidez, todo lo que percibo me hiere y me reprocho sin cesar por no haber sabido mirar lo suficiente” (Lévi-Strauss 1992).

“[...] es necesario un nombre para señalar, para bordear paradójicamente lo innombrable, lo que no tiene nombre” (Naszewski 2018).

Mi ensayo desarrolla el contenido de la referencia en el arte rupestre y sus problemas. El concepto de estilo –que tuviera tanta hegemonía en el siglo XX y que ha desaparecido prácticamente de los análisis actuales- otorgaba confiabilidad a la referencia en la medida en que, a través de la repetición de signos o de escenas, configuraba un paradigma implícito que el autor o autores supuestamente compartían con su sociedad. La variabilidad es mucho mayor que lo que se pensaba antes hasta el punto de hacer de cada sitio rupestre algo

¹ Universidad Nacional de Río Cuarto; Ruta 36, Km 601, 5800, Río Cuarto, Córdoba, Argentina.
E-mail: Anaau2002@yahoo.com.ar

absolutamente singular. Las teorías del lenguaje han inducido a pensar que tanto aquellos autores -como nosotros mismos- habitaban en el seno del lenguaje en general (lenguaje social) y de *un lenguaje* en particular (lenguaje de autor). El lenguaje determinaría la ontología del mundo tanto como sus límites. Nuestro enfoque problematiza esta cuestión.¹

Arte rupestre

La fenomenología del arte rupestre está integrada por el tema y la técnica de ejecución. El primero es construido por el observador por una mirada que sintetiza, a través de los motivos, figuras o imágenes, una narrativa o trama que él mismo diagnostica. El tema forma parte de la interpretación y de la estocacidad asociada a ella; la segunda es empírica (observada) y es inferida sea experimental o macroscópicamente en tanto una serie o secuencia de gestos y acciones que han producido el diseño. Pero existen otras cuestiones que van más allá de tema y técnica.

Toda obra rupestre plantea dos problemas de difícil resolución: el problema de la referencia y el problema de la verdad; es decir, por un lado, la extensión (objetos o entes) que denotan las imágenes rupestres y, por otro, la definición de la referencia como un problema de consistencia entre la interpretación y la certeza empírica. Consecuentemente, ponen en foco la epistemología del objeto y la epistemología del significado.

Mi propuesta de análisis consiste en examinar la dialéctica entre *arte con roca* vs *roca con arte*. El arte y la roca son -simultáneamente- objetos (materiales) y signos. Tiene el propósito de compensar esa sensación (lejos de los sitios con arte rupestre) de que no miré lo suficiente.

Definir qué es el arte es una empresa compleja, como lo describen los teóricos

e historiadores del arte. Pero más aún lo es intentarlo con el arte rupestre. Para mí, surge de una transformación establecida -desde la perspectiva del observador- entre *arte en las rocas*, *rocas con arte* y *arte con rocas* y entre *dibujos de hombres*, *hombres-animales*, *animales sin hombres*, entre sueños, adivinación y alucinación, entre lo posible y lo imposible.

Arte con roca y roca con arte

En el comienzo está la cuestión del estilo; si existió o no; si es un efecto de las obras o un resultado de la investigación. El estilo era la repetición de signos y su cronología. Era un instrumento de diagnóstico (principalmente, cronológico y corológico); se sostenía como un paradigma implícito tanto para para el investigador como para el autor rupestre que lo realizaba. Pero la variabilidad resulta tan grande que cada sitio rupestre es un singular. Pueden repetirse los signos pero la composición a nivel de la roca siempre habrá de ser una obra única, irrepetible.

Hay cuestiones relacionadas como el contenido manifiesto y el contenido latente, la posibilidad de una elaboración onírica, pulsional o fantástica del tema y sus materiales, la función principal del signo (e.g. comunicar o distorsionar el deseo).

Si uno asume el carácter del arte rupestre como un lenguaje surgen otros problemas: los límites del lenguaje humano parecen ser los límites del mundo; por cual todo lenguaje es la sede de la ontología del mundo (Lacan 1990).

Leo Bersani (2011:13) afirma que una racionalidad amenazada vive el conflicto históricamente como trágico mientras ontológicamente desarrolla una estrategia tranquilizadora (por ejemplo, el *síntoma*) que arbitra entre imaginación y realidad, entre el sujeto y el objeto, entre el individuo y la cultura. No quiero decir que el

caso del arte rupestre sea exactamente éste (porque no lo podría demostrar), pero es un supuesto interesante derivado del texto freudiano. En cada región del mundo –en todas hay sitios rupestres- los sitios son numerosos pero las obras –desplegadas a lo largo de los milenios- en definitiva, son pocas. No descarto que su realización haya tenido algún grado de conexión con una situación semejante a la que describe Bersani para una consciencia atormentada. ¿Por qué no?

La vida es el efecto de la inserción del lenguaje en el viviente: lo real de la vida en sí es impensable; en cambio, la autonomía de lo simbólico deviene de la interioridad del lenguaje (Cf. Balmés 2008)² porque admite incluir como objeto el mundo denominado "realidad". En cierto modo, el arte rupestre ha poseído una voluntad anti-realista: su lenguaje es escasamente referencial por dos motivos: sólo incluye un número limitado de los objetos del mundo (de la *realidad*) y puede que enmascare el verdadero objeto como cuando un animal pudo ser un hombre, un difunto, un tótem y un hombre pudo convertirse en animal (Figuras 1, 2, 3, 4, 5).

No hay por qué tomar automáticamente a los dibujos analógicos como dotados de realidad porque pudieron dibujarse con una intención surreal y con una manifestación potente tanto de las creencias culturales como del inconsciente haciendo desaparecer la obsesionante oposición de los contrarios (Cf. Crescenzi 2013).

En este marco de conceptos, en todo arte rupestre conviven *arte sobre roca* y *roca con arte*. No son intercambiables; son radicalmente diferentes en origen.

La roca es el monumento material (geológico) que alberga el arte sea cual sea su geomorfología (tafones, aleros, bloques). En la roca convergen luz y sombra, convexidades y concavidades, agua y biota (Figura 6): la roca ha sido un refugio y un lugar que fue considerado como adecuado

para el ritual de hacer el arte. Los dibujos pueden estar a pleno sol o en recovecos profundos pero siempre ha buscado la oquedad. Al realizar el arte sobre roca (hay otras artes prehispánicas como la cerámica y el hueso), los dibujos (pintados, grabados, pulidos) se nutrieron de los efectos del entramado de minerales de la roca y de su relieve. Agregaron color al color, textura a los signos y perspectiva a los planos (Cf. Groenen 2000). La roca fue, entonces, un soporte. Pero es insuficiente considerar ese papel en el arte de esta manera.

La roca –un peñasco, un hueco, una casa de piedra- ha sido *más* que lo que se ve. Frecuentemente hermosas rocas han sido desdeñadas y no parece haber un criterio pragmático en la elección. La roca ha tenido una importancia que no ha sido demasiado evaluada. El análisis se ha centrado en el arte pero no en la roca como arte. Desde mi punto de vista, no se pueden escindir: la roca es signo. La roca pudo ser femenina o masculina³ pudo responder a un acto de imaginación o a una decisión pragmática.

El arte rupestre y la realidad establecieron un vínculo; el carácter de ese vínculo es problemático. Habría que preguntarse si fue la figuración de la realidad o un acto mediante el cual la realidad ingresa a la roca y, en esto, no importa si la realidad es figurativa –analógica- o geométrica (poligonales de cualquier tipo). Lo concreto es que ingresó a la roca un repertorio de animales y de humanos, de líneas, de dramaturgia, de contenido de consciencia y de contenido ideológico. Seguramente, implica que en las rocas hay tanto un autor como una cultura o ideología. La roca, entonces, transita desde un lugar secundario (*soporte*) u otro central o, al menos, conspicuo.

Distinguir entre realidad e ilusión también es difícil: el arte rupestre no hubo de ser ficción pero sí pudo ser ensueño o delirio. Habría que deslindar los límites en-

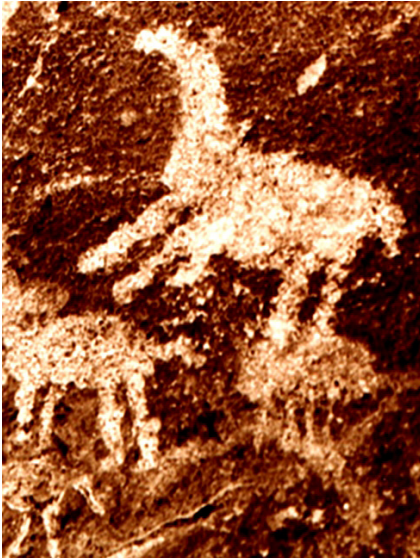


Figura 1. Animales.



Figura 2. Animal.

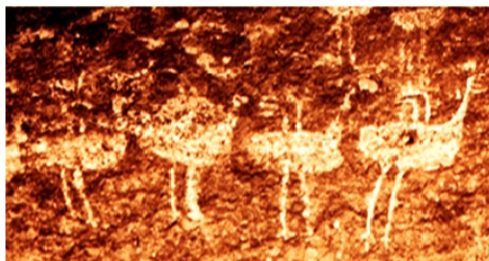
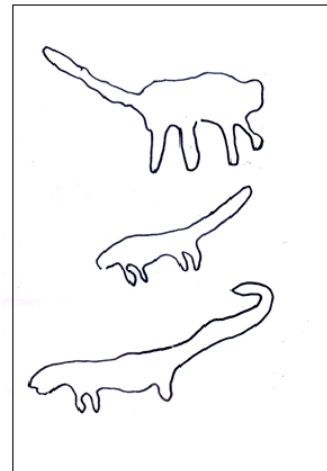
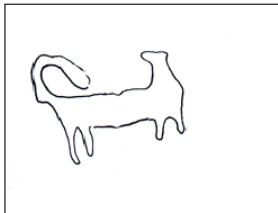
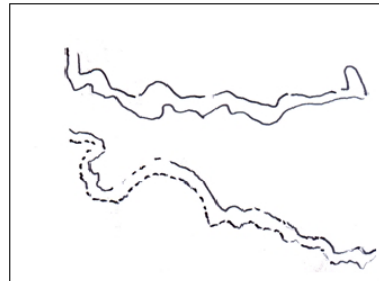
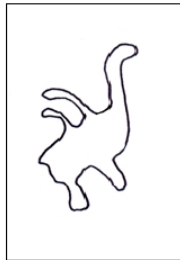
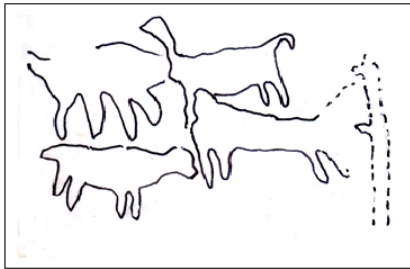


Figura 3.
Animales.

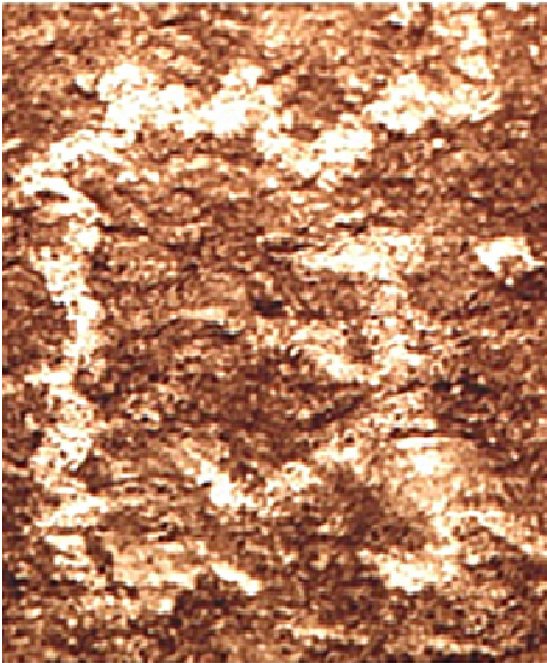


Figura 4. Hombre como animal.



Figura 5. Hombres como animales.



Figura 6. Roca.

tre metáfora, libido y sema. La metáfora pertenece al universo lingüístico, la libido al de contenido inconsciente y la del sema al sólo significado o, mejor, significado absoluto. En síntesis, si hay imágenes en la roca también hay una imagen que consiste en la roca misma: una imagen y un estilo de roca. Asimismo, la posibilidad de encontrar arte *en las rocas* hace del arte rupestre la génesis de todo arte.

La realidad ingresa a la roca

Indudablemente, la realidad dominante fue la animal. Desde el Paleolítico, los animales fueron obsesión de los autores rupestres. ¿Por qué tantos animales y tanta animalidad? ¿Porque formaban parte del mundo de los autores (cazadores o pastores)? ¿Porque la muerte animal –en la caza o en el pastoreo para consumo– era un misterio y un derecho de muerte difícil de asimilar? ¿O el animal participaba de una naturaleza común con los cazadores o pastores? ¿Existió un pacto humano inconsciente en el seno de la naturaleza animal? Nunca lo sabremos.

¿Qué animales ingresaron a la roca?: camélidos, cérvidos, felinos, aves, serpientes. No otra cosa, salvo los animales fantásticos. Los humanos absorben la naturaleza animal porque o son animales trajeados o son animales ellos mismo, especialmente si están desnudos.

"Animal" ocupa el centro del pensamiento rupestre; éste solía romper las reglas del realismo etológico o las respetaba para resaltar la naturaleza extraordinaria de los animales. No se puede decir que habría culpa por matarlos pero no habría que descartar una dramaturgia trágica en relación con ellos. Desde mi perspectiva, la principal oposición abdicada cuando los animales entran a la roca es la separación humano-animal. El tránsito de uno a otro configura una lógica trans-género que no

está indefectiblemente en todos y cada uno de los sitios.

Otro problema es por qué la roca atrajo al dibujante. ¿Qué clase de seducción performativa o dramática operó sobre él? ¿Qué clase de fórmula iniciática hubo de convertir una peña o una oquedad en roca rupestre? Estas preguntas no se encuentran en el análisis de la coherencia formal y temática del arte rupestre, es decir, del estilo.

El estilo brota en la ejecución iterativa de un modelo que debió ser efectivo en su pragmática (si no, no se lo hubiese reiterado) y es la sede de la única recurrencia verdadera o de la repetición intencional. Lo curioso es que su realidad se constata en un sitio en particular pero se demuestra en el inventario de los sitios en lo que se lo cree encontrar. La referencia se torna, en este nivel, muy ambigua: casi enteramente depende del convencimiento del investigador de que él existe. Es una fórmula de otro tipo constituida en la sistemática del observador, frecuentemente procurando neutralizar esa incertidumbre con denominaciones abstractas que usan letras o números.

Aquello que puede ser referenciable en el arte rupestre dependió mucho más de la habilidad, de la intención y del deseo del autor rupestre. En ese sentido, la referencia no fue exactamente incierta o ambigua; fue, más bien, una realidad inventada. Perduran en las creencias campesinas de toda América Latina los espantajos, los demonios, los aparecidos, las luces errantes para consignar solamente lo terrestre y dejando de lado el cielo con estrellas y planetas que han impactado los espíritus mágicos en todas sus latitudes.

Pero ¿qué ocurre cuando la realidad llevada a la roca no tiene forma analógica, cuando rompe la lógica icónica, cuando disuelve el contorno de los entes que la visión empírica y la experiencia reconoce como animales o humanos? Allí se en-

cuentra sólo línea.

Los dos casos que presento a continuación ilustran este problema (Figuras 7 y 8).

Uno de los sitios es parte de un conjunto de cinco aleros ubicados en el sudeste del Cerro Intihuasi; el otro es un alero irregular pero con un techo amplio y curvo. El primero fue llamado por Hebe Gay *Alero del cáliz* (1957) dejando una interpretación ampliamente aceptada en la región. Consiste en una gran dibujo rojo (aunque un desconocido aplicó en su contorno lápiz de pasta roja para hacerlo más visible) que semeja una gran mancha que se hunde en la profundidad de la pared (o al contrario, que sale de ella). Los restantes dibujos que hay en esta roca –serpiente, posible felino, huellas de animal, una poligonal- pudieron ser añadidos con posterioridad o en el propio tiempo de esta obra. Todos ellos son referenciables (constatación ajustada a la experiencia y presunción del observador); no así esa “mancha”. Pero ella no deja de ser sugerente por lo que decía más arriba: posee una calidad referencial que llamaré hiperreal (Rocchietti 2012b).

El otro caso, también forma parte de un conjunto agrupado de rocas (aleros y tafones) en el sudeste de este cerro. Lo designé *Alero de la Máscara* –una referencia anclada en el dibujo principal, una cabeza flotante roja y probablemente una interpretación equivocada- y destaco en él, además de este signo icónico y una serie de círculos con un punto central, las líneas pintadas que abarcan todo el techo en un concierto de poligonales curvas cerradas en las que llama la atención la iteración compulsiva con que fueron hechas.

Estos dos casos ilustran lo que parece un pensamiento alucinado, el punto culminante de una hiperrealidad (fantasía cargada de energía psíquica indiferenciada de la realidad ordinaria) posiblemente buscada e incentivada. Plantas como el cebil o el chamico producen ese tipo de experiencias o sensaciones.

Habría, entonces, una voluntad –la del autor o autores de las obras- que hizo ingresar una realidad determinada a la roca sólo porque la roca no era ordinaria (o de este mundo) y lo hizo con una pragmática anti-real, surreal o hiperreal.⁴ La roca no está exenta de esta pragmática y es ella la que define su *estilo propio*.

Teorías de la referencia

Las teorías sobre la referencia toman como centro de sus problemáticas el carácter y alcance de la referencia en los signos del lenguaje natural humano. Tomo solamente las teorías realistas; para ellas, la referencia se constituye en relación con un mundo posible –pero podría ser imposible- y con entes existentes. Este tipo de teorías supone que la realidad precede al signo y es distinto a él.

El repertorio de teorías que tomaré son teorías que no se ocupan de la confrontación entre lo imaginario y lo real porque ésta requiere “interpretación”, esto es, un ejercicio de análisis no seguro desde la verdad o la demostración, apoyado en la comparación de los contextos. En cambio, el desarrollo de la referencia de los signos en extensión aporta el exilio de la intencionalidad para abordar el signo en tanto signo. La verdad del objeto radica, así, en la relación inmediata, incluso intuitiva, con el objeto (Cf. Szpilka 1979). Su doctrina compartida sostiene que la referencia se constituye en relación con un mundo *posible*, con entes efectivamente existentes (aunque también puede atender a cosas inventadas como los seres mágicos). Suponen que la realidad precede al signo y es diferente a él. Esto implica que el referente o lo referido *existe*.

No obstante, la denotación no coincide con la referencia. Mientras aquella señala los casos o entes que el signo describe, la otra se une al contexto de significación.



Figura 7. El cáliz.

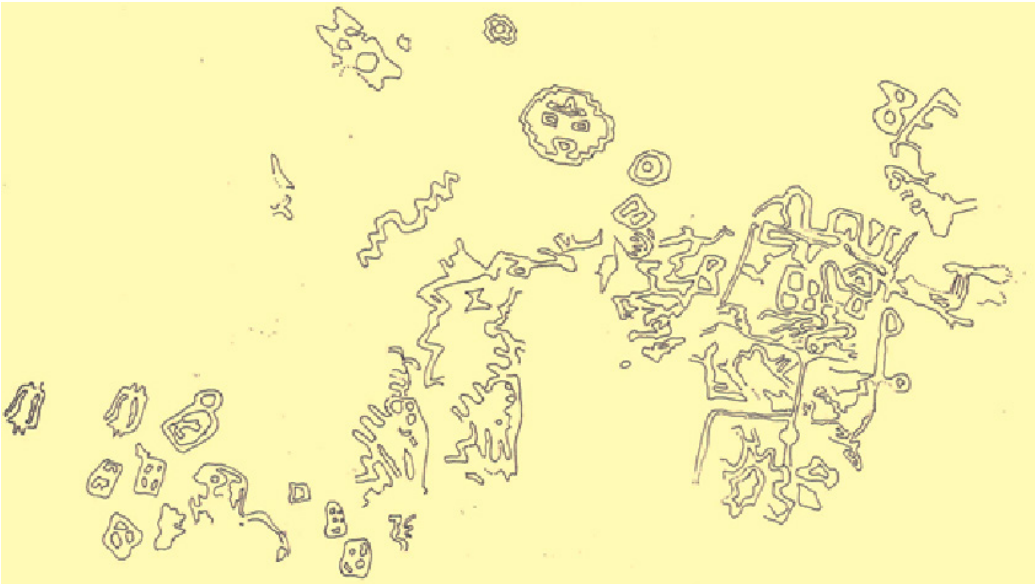


Figura 8. Alero de la máscara.

Nunca es independiente de él (Ullman 1968). Esta distinción es importante para la arqueología del arte rupestre.

Es bien conocida la aproximación que hizo Peirce (1962) sobre esta cuestión. Él distinguió entre primariedad (los fenómenos mismos, el mundo de las cosas), secundariedad o relación de analogía entre el signo y las cosas y, por fin, terceridad en donde ésta no se verifica sino que el signo es completamente arbitrario respecto a aquello que denota. Peirce llama índice a la relación de secundariedad y símbolo a la de terceridad (para una síntesis, Pérez Zavala 2002).

La relación primaria corresponde al mundo de los posibles y la teoría peirciana enfatiza que lo real difiere de lo existente por cuanto lo real es independiente de las representaciones y lo existente se caracteriza por la experiencia (percibir, sentir) y la resistencia (esto es, todo lo que existe se opone a algún otro, real o metafóricamente). Pero -como otros lingüistas- indica que lo social es el fundamento último tanto de la realidad como de la verdad.

Esta afirmación encierra -aunque Peirce no lo diga- la convicción en el carácter instituyente del lenguaje (lo que es nombrado o figurado *existe* en forma independiente de los entes como invención o imaginación). La realidad resultaría, así, re-conformada lingüísticamente.

Samuel Kripke (1982) revolucionó esta cuestión (o la menos, abrió otras posibilidades de filosofía analítica). Su argumentación trata de esclarecer la identidad de lo referenciado. Observa que lo que ocurre en el *nombre* es que siempre es *nombre propio*: indica un objeto único, dado que debe haber uno solo que satisfaga la descripción de lo que identifica el nombre. *Significar* es *nombrar*.

Esta tesis rompe los dos estratos saussurianos de significado y significante en la integración del signo. Tiene antecedentes wittgensteinianos en la tesis de que el sig-

nificado es directamente su uso y en la excedencia de significado en el signo (el signo significa siempre mucho más que lo que denota). De ese modo, la identidad no es la relación de un objeto con su nombre sino la relación que sostiene consigo mismo en el interior de su nombre.

A partir de estos puntos de vista -que acrecientan los detalles metódicos de la observación del arte rupestre- considero que, en primer lugar, la identificación de los signos en términos de extensión se vuelve una cuestión de identidad y es lo que permite reconocer aquellos que recurren en un estilo (de autor o social-ideológico). Pero el nombre no deja de incluir un excedente de significación no aprehensible que habitualmente se designa como intención (simbólica, icónica, indicial).

Las intenciones e imágenes mentales de los dibujantes rupestres pueden resultar irrelevantes para el significado y sólo tendrían valor o valencia en la "extensión"; ella sería lo único existente si uno se basa en el dibujo concreto en la pared. La extensión (animales o humanos dibujados, líneas geométricas) es *propio* significado. Esto permite revertir la tesis de que en las rocas sólo hay significantes (estrato de los signos potencialmente vacío) y conlleva el reconocimiento de que la capacidad de significación es un potencial de referencialidad.

El potencial de referencialidad del arte rupestre se aloja en su tema y ésta es una dimensión estilística aun cuando los signos sean culturalmente arbitrarios de acuerdo con la tesis levi-straussiana.

Consecuentemente, sostengo que no hay infalibilidad al establecer la referencia pero sí hay que procurar una demarcación que la haga reconocible. Estilo, autor/res y realidad no están comprendidos por fuera de la roca; ella misma un signo que excede su geología, desplegándose en los indicios y detalles, en el escenario, en las circunstancias y en el contexto.

Sobre la verdad de la interpretación operan dos opciones epistemológicas: la epistemología de la causalidad y la epistemología de la estructura. La primera exige probar el nexo entre intención y significación; la segunda, relevar las oposiciones y transformaciones signícas en el estilo.

La evaluación epistemológica de la causalidad continúa siendo irreductible a la epistemología estructural (especialmente al psicoanálisis) porque los signos emergen de una consciencia profunda.

Conclusiones

La implicación de mi análisis es que *mirar* el arte conlleva reconocer que las imágenes rupestres forman parte de una realidad (de lenguaje) que ingresó a la roca (ella misma, otro signo) en una significación instituyente (por su carácter de lenguaje) y con un excedente de significación a la que el *nombre* intenta ofrecer identidad.

Si fuera verdadero que la identidad del objeto es una relación sostenida consigo mismo, cualquier diseño de arte rupestre, toda imagen ingresada a la roca equivale a esa situación por la que un *nombre* equivale a su significado y no a su separación, invocado en el acto de dibujarlo.

El estilo de las imágenes así como el estilo de las rocas abarcan una semejanza dentro de la diferencia porque si cada obra rupestre es singular pero reitera una excedencia de significado es porque su referencia (denotación) estuvo situada: el animal, el humano, las líneas convergen, en simultáneo, como clase de objetos o como especies de seres, tanto los dibujos como la roca, en el seno de una hierofanía a la que hay que *mirar más*.

El modelo de la referencia contradice el modelo del significante lacaniano aunque no completamente: los significantes rupestres deben haber *requerido* un *desencadenante*, clave lacaniana de la expresión sub-

jetiva que aflora en la roca. Relativiza, de ese modo, el poder dinámico y sintético de la referencia (especialmente si el arte fue producido por una consciencia alucinada). Pero el modelo de la referencia obliga a revisar el itinerario de la observación y su epistemología.

Notas

1. Las figuras pertenecen a fragmentos de obras rupestres del Cerro Inithuasi, Departamento de Río Cuarto, Provincia de Córdoba. Ya fueron publicadas (Rocchietti 2012a, 2012b, 2014).
2. Dice Balmés (2008:49) que el psicoanálisis trata los desacuerdos dolorosos entre el ser hablante con el goce y con la palabra.
3. Me refiero al hecho de que las cuevas pueden ser interpretadas como vaginas.
4. Considero que los ejemplos rupestres que presento como productos ideológicos campesinos (de origen agrario).
5. Baudrillard aplica este término al fenómeno de pérdida de diferencia entre realidad y fantasía (el cual ha adquirido predominancia en nuestras sociedades actuales). Se trata de la desaparición de la realidad misma. Da una explicación que me parece fundamental para cualquier ideología: "Hay algo escondido dentro de nosotros: nuestra propia muerte. Pero algo más está oculto, al acecho, dentro de cada una de nuestras células: el olvido de la muerte" (Baudrillard 2002:5).

Bibliografía

- BALMÉS, F. 2008. *Dios, el sexo y la verdad*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- BAUDRILLARD, J. 2002. *La ilusión vital*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- BERSANI, L. 2011. *El cuerpo freudiano. Psicoanálisis y arte*. El cuenco de plata, Buenos Aires.
- CRESCENZI, F. 2013. *Leer el surrealismo*. Quasrata, Buenos Aires.
- GAY, H. 1957. *Pictografías del Cerro Inti-*

- huasi, Córdoba*. Notas del Museo de Ciencias Naturales "Bartolomé Mitre", Córdoba.
- GROENEN, M. 2000. *Sombra y luz del arte paleolítico*. Ariel, Barcelona.
- KRIPKE, S. 1982. *Wittgenstein on Rules and Private Language*. Harvard University Press, Cambridge MA.
- LACAN, J. 1990. *El seminario de J. Lacan. Libro 3. La psicosis*. Paidós, Buenos Aires.
- LÉVI-STRAUSS, C. 1992. *Tristes trópicos*. Paidós, Buenos Aires.
- NASZEWSKI, M. 2018. *Lo extraordinario de las psicosis y su clínica*. Kalós, Buenos Aires.
- PEIRCE, J.R. 1962. *Símbolos, señales y ruidos*. Revista de Occidente, Madrid.
- PÉREZ ZAVALA, C. 2002. La teoría de los signos en Charles Sanders Peirce. *Cronia* 4(3):1-13.
- ROCCHIETTI, A.M. 2012a. *Arte rupestre: Imágenes de lo fantástico. Arqueología del Arte*. Editorial Académica Española, Ginebra.
- ROCCHIETTI, A.M. 2012b. Arqueología del arte: el imaginario formativo en la Sierra de Comechingones (Córdoba, Argentina).
- Rupestreweb* <http://www.rupestreweb.info/articulos.html>
- ROCCHIETTI, A.M. 2014. Arte Rupestre: imagen de lo fantástico. En *Arqueología Precolombina en Cuba y Argentina: esbozos desde la periferia*, editado por O. Hernández de Lara y A. M. Rocchetti, pp. 279-294. ASPHA y Centro de Investigaciones Precolombinas, Buenos Aires.
- SZPILKA, J.L. 1979. *La teoría psicoanalítica y los esquemas referenciales*. TRIEB, Buenos Aires.
- ULLMAN, S. 1968. *La semántica*. Aguilar, Madrid.