

HACIA UNA SEMIÓTICA DEL ARTE RUPESTRE DE LA CUENCA SUPERIOR DEL RÍO ACONCAGUA, CHILE CENTRAL¹

TOWARD A SEMIOTIC OF ROCK ART FROM THE UPPER BASIN OF THE ACONCAGUA RIVER, CENTRAL CHILE

*Andrés Troncoso M.**

En el presente trabajo se conceptualizan las materialidades prehispánicas como conjuntos semióticos específicos producto de una forma particular de pensamiento. A partir de la caracterización semiótica del arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua, que permite definir dos estilos de petroglifos, se procede a su comparación con otros sistemas de representación visual de la zona de estudio, con el fin de acercarse a la caracterización de una semiótica general que defina la producción material de estos grupos. Los resultados alcanzados permiten discutir la asociación cronológica cultural del arte rupestre local, proponiéndose su asociación a los períodos Intermedio Tardío y Tardío.

Palabras claves: arte rupestre, sistemas de representación visual, semiótica, curso superior del río Aconcagua, período Intermedio Tardío, período Tardío.

In this article the material world of prehispanic central Chile is conceptualized as a system of specialized semiotics and a product of a particular thought process. Using a semiotic characterization of a rock art from the upper basin of the Aconcagua River has allowed the characterization of two rock art styles. These styles are compared with other representational systems from the same area in order to characterize a general semiotic principle for the production of the visual systems such as pottery and architecture. The results allow for a discussion of chronological associations of local rock art, with ties to the Late Intermediate Period and Late Horizon.

Key words: rock art, systems of visual representation, semiotic, upper basin of Aconcagua river, Late Intermediate Period, Late Horizon.

Las producciones materiales de una formación sociocultural son la materialización de un pensamiento (Criado 2000; Godelier 1991), son producto de una forma de pensamiento, y es esta relación con el pensamiento, lo que nos permite abordar el estudio de las materialidades prehispánicas como objetos culturales apropiados para la comprensión y entendimiento de las sociedades humanas y su estar-en-el-mundo.

La construcción social de la realidad, en cuanto mediada entonces por el pensamiento, viene a ser un proceso semiótico. Los elementos entregados son dispuestos, ordenados y agrupados de acuerdo a una serie de principios básicos a una determinada formación sociocultural, actuando estos, a su vez, sobre el agente social, como un conjunto de significantes interconectados que, al entregar distintos tipos y niveles de información al

individuo, permiten a éste hacer inteligible, comprensible y aprensible la realidad existente. Define esta dinámica un accionar complejo y dialéctico entre un pensamiento que construye una realidad y una mente que recepciona la realidad socialmente construida (Hanson y Hanson 1981).

Al ser la materialización de un pensamiento, y estar afectado por una relación semiótica, la construcción social de la realidad, y de las materialidades, por tanto, no es un proceso aleatorio y desconectado entre sus diferentes elementos, sino que, muy por el contrario, se reproduce según la aplicación de normas y principios compatibles entre sí, códigos que vuelven la realidad entendible, y significativa, para un observador. Al estar regido por una forma particular de pensamiento, por un conjunto de patrones y principios específicos, los diversos elementos de la realidad material de una

* Facultad de Estudios del Patrimonio Cultural, Universidad Internacional SEK. Av. Arrieta 10.000, Peñalolén. atroncos@terra.cl, phandres@usc.es

sociedad, deben necesariamente, compartir parte de estos patrones y principios como recurso básico para construir y comunicar una realidad, definiendo un horizonte mínimo de comprensión a partir de un código básico amplio.

Reduccionista sería pensar que todas las materialidades y elementos de la realidad social de una formación sociocultural deberían ser similares; muy por el contrario, reconocemos la existencia de la variabilidad que respondería a la aplicación y conjugación de los códigos semióticos genéricos a un aspecto específico, o como proponía Foucault (1997[1970]:169), para la comprensión de los diferentes discursos sociales, en su proceso de producción “la materialidad desempeña en el papel un enunciado mucho más importante... constituye el enunciado mismo”.

La importancia de la materialidad en la aplicación de los códigos semióticos de una formación sociocultural, permite proponer, por tanto, la existencia de una semiótica específica (Eco 1990 [1984]), para cada una de las expresiones de una sociedad, en la que se disponen de forma particular los principios genéricos que vuelven inteligibles y significativos dentro de su contexto a cada producción cultural.

Con estas consideraciones en el presente trabajo esbozamos una semiótica específica del arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua, para posteriormente, compararla con aspectos de otras materialidades en la zona, tales como cerámica, arquitectura, representaciones textiles y danzas descritas por cronistas, buscando las regularidades que se dan entre ellas y abrir así el camino a un primer acercamiento hacia una semiótica general de los sistemas de representación visual prehispánicos en el área.

Arte Gráfico, Sistemas de Representación Visual y Semiótica

Proponer la comparación entre las diferentes semióticas específicas de las expresiones de arte gráfico de las sociedades prehispánicas no es un hecho inútil, sino que, por el contrario, de grandes posibilidades interpretativas para la arqueología. Primero, y pensando en particular en el caso del arte rupestre, consideramos que el entendimiento de su semiótica específica y su comparación con la de otras materialidades, son el recur-

so metodológico más idóneo para resolver el problema esencial en toda investigación de arte rupestre que se pretenda sistemática, la relación entre representación gráfica y cultura, relación que una vez definida nos legitima a avanzar en la interpretación social.

Segundo, en cuanto materialización del pensamiento (Criado 2000), objeto cultural, consideramos que en todo código semiótico se incluye una serie de principios y conceptualizaciones culturales que pueden ser de utilidad para acercarnos al entendimiento de las sociedades productoras de aquella materialidad (Troncoso 2002a).

Tercero, la comparación de las diferentes semióticas específicas nos habilitará para acercarnos a la formulación de una semiótica general que define la producción material de una sociedad particular, y que en el caso del arte prehispánico nos permite introducirnos más aún en su entendimiento. Para ello, una pequeña reflexión sobre el arte visual debe ser realizada. Hemos de partir reconociendo que lo que se entiende como arte responde a un criterio particular a un momento histórico, variando por ello a través del tiempo (Eco 1999 [1987]), pero sin embargo, y como lo ha sugerido Eco (2001), la unidad de las expresiones que entendemos como arte hacen necesario pensar en la posibilidad de una definición intercultural, definición que, por un lado, nos permita acercarnos a su entendimiento, pero por otro, no conlleve esa carga semántica occidental que no hace más que reproducir nuestra realidad en otros tiempos.

Pensando desde la arqueología y el período prehispánico, entendemos el arte como un producto social históricamente contingente definible como un sistema semiótico basado en un criterio estético particular y específico de una determinada formación sociocultural o grupo social. En esta línea, y a nuestro entender, la estética haría referencia en este contexto al conjunto de formas, intensidades sensoriales y relaciones espaciales que producen que la obra de arte sea considerada apropiada, significativa, factible en su contexto sociocultural. La condición estética de una materialidad estaría, por tanto, en relación con su semiótica específica, razón por la cual el entendimiento de las diferentes semióticas específicas, en pos de una semiótica general del arte visual prehispánico, nos permitirá acercarnos al conocimiento del criterio estético que guía la producción material de una sociedad.

Toda producción material de una sociedad es entonces, según nuestros planteamientos, una obra de arte, una producción semiótica y un producto del pensamiento, un sistema de representación visual. Ellas responden a parámetros culturales de producción de formas, a estrategias visuales particulares de una sociedad (Rose 2001), las que dependen en último caso de un criterio estético propio de ese espacio sociohistórico que se encuentran. Por tanto, toda comparación a realizar entre sistemas de representación visual, siguiendo una metodología semiótica similar, es válida y significativa como punto de entrada hacia la clarificación de la semiótica general de una formación sociocultural.

Si bien la complejidad de los sistemas de representación visual y la seriedad de la semiótica han llevado a la formulación de una semiótica visual (p.e. Groupe η 1993), pensada más que nada para ejemplos de arte occidental, consideramos más apropiado para nuestro caso, si bien retener las proposiciones de la semiótica visual, manejarnos aplicando los presupuestos metodológicos básicos de la semiótica definidos, entre otros, por Barthes (1990[1985], Benveniste (1977), Eco (1990[1984]) y Hjelmslev (1974[1943]). Esto en consideración a que la naturaleza de nuestro universo muestral, básicamente significantes plásticos, o icónico-plásticos (sensu Groupe η 1993), hace más rentable la aplicación de esta metodología genérica por sobre los enfoques de la semiótica visual.

La preocupación de la semiótica por la forma en que significan los sistemas de signos, y no por sus significados (Benveniste 1977), le ha permitido desarrollar una metodología básica que le facilita abordar la descripción de los sistemas sígnicos según unas pautas básicas, independiente de su tipo y soporte, para posteriormente comparar las unidades relevadas.

Un sistema semiótico presenta dos características intrínsecas fundamentales (Benveniste 1977). En primer lugar, se compone de un repertorio finito de elementos caracterizados por ser: (i) discretos, es decir, cada elemento es delimitable y diferenciable de los otros; (ii) finitos, sin ser por tanto abundantes en número; (iii) combinables, lo que les permite entrar en relación, y (iv) jerarquizables, por lo que es posible distinguir entre diferentes unidades, mayores/menores, simples/complejas, no todas de los cuales son portadoras de significados.

La segunda característica de un sistema semiótico es el estar regido por unas reglas de dispersión

que definen ciertas normativas de transformación y asociación de los elementos del sistema semiótico (Benveniste 1977), que definen diferentes niveles y entidades significativas y representativas.

Estas dos características básicas se conjugan para dotar a todo sistema semiótico de un código, o sistema, que posibilita la formulación de enunciaciones, un lenguaje básico que promueve todas las materializaciones del sistema. Pero no se debe entender el concepto de código en términos reduccionistas, sino más bien de forma amplia a manera de un código enciclopédico, tal y como ha sido propuesto por Eco (1990[1984]); una enciclopedia que entrega las bases para la construcción de sistemas de significación dentro de un horizonte común de inteligibilidad, que asegura el accionar comunicativo del sistema semiológico. Un código, en tal sentido, entraña una convención, un acuerdo social y un mecanismo que obedece a reglas; un código no es más que una matriz capaz de sufrir infinitas manifestaciones (Eco 1990[1984]); una matriz sujeta a la regla del empleo de las formas que fija las condiciones sintácticas en el que las formas pueden aparecer (Benveniste 1977). Es la presencia de este código provisto de un número finito de elementos lo que para Hjelmslev (1974 [1943]), posibilita el uso de los sistemas semióticos por parte de los individuos.

Esta propiedad de estar compuesta por un número finito de elementos, y que de sus combinaciones sea posible producir una cantidad infinita de proposiciones, es lo que define a gran parte de los sistemas semióticos como conjuntos de doble articulación. Es por ello que todo sistema semiótico se definirá por su *modus operandi*, por como significa y no por lo que significa (Benveniste 1977).

Metodológicamente, Hjelmslev (1974[1943]) ha propuesto que en el estudio de los elementos de cualquier sistema semiótico (su dimensión sintáctica) se han de seguir tres preceptos empíricos básicos: (i) no ser contradictorio; (ii) ser exhaustivo, y (iii) ser simple, los cuales se reproducen en tres principios genéricos: (a) principio de simplicidad o economía, por el cual la descripción se realizará por medio de un procedimiento, que se ordenará de modo tal que el resultado sea de la mayor simplicidad posible y se suspenderá sino se lleva a una ulterior simplificación; (b) principio de uniformidad, que indica que las partes coordinadas, que proceden del análisis particular de un todo, dependen de un modo uniforme de ese todo; (c) principio de reducción,

por el que cada operación de reducción se continuará o repetirá hasta que se agote la descripción, y habrá de conducir en cada una de sus etapas a registrar el menor número posible de objetos.

El estudio de la dimensión sintáctica consistirá, entonces, en la realización de una tarea de recorte y posterior ensamblaje que tras descomponer una realidad heterogénea y múltiple la recompone dentro de una nueva realidad ordenada e inteligible (Barthes 1990[1985]).

Semiótica Específica del Arte Rupestre en la Cuenca Superior del Río Aconcagua

A partir de la prospección sistemática efectuada en diferentes sectores de la cuenca superior del río Aconcagua: valle de Putaendo, Campos de Ahumada, El Saino, Cerro Paidahuén y Cerro Mercachas (Figura 1), se ha logrado identificar un total de 52 sitios de arte rupestre, 307 bloques rocosos grabados y un número mínimo de 1.286 figuras, todas ellas correspondientes a grabados. El relevamiento y análisis de estos sitios, efectuados en diferentes niveles de estudio: estación, panel y figura, sumado al estudio de las láminas publicadas por Niemeyer (1964), sobre los grabados de Vilcuya,

permitieron caracterizar el sistema de dos grupos semióticos de arte rupestre².

El primer estilo de arte rupestre para la zona puede ser definido como un sistema semiótico fundado en la figura compuesta, la solidaridad entre los significantes y con una orientación hacia su exterior. Los elementos que constituyen este estilo son mínimos: el círculo y la línea; pero una infinidad de motivos diferentes se producen a partir de su combinación. Entre los motivos geométricos, el círculo es el elemento esencial para la construcción de las diferentes representaciones que manifiestan este estilo y se presenta de diferentes formas, observándose de momento dos grandes grupos representacionales: el círculo simple y el círculo concéntrico.

La figura del círculo simple, sin decoraciones ni apéndices, presenta baja representación en este sistema semiológico. Por el contrario, este elemento suele aparecer relacionado con la aplicación de un punto central interior y/o líneas exteriores. Esta aplicación es generalmente de uno o dos puntos, se ubica en el centro de la figura, mientras que las aplicaciones lineales efectuadas en el exterior del elemento actúan tanto a manera de recursos decorativos como de apéndices que permiten la unión con otros elementos geométricos que presentan características similares a las ya descritas. Dentro de este

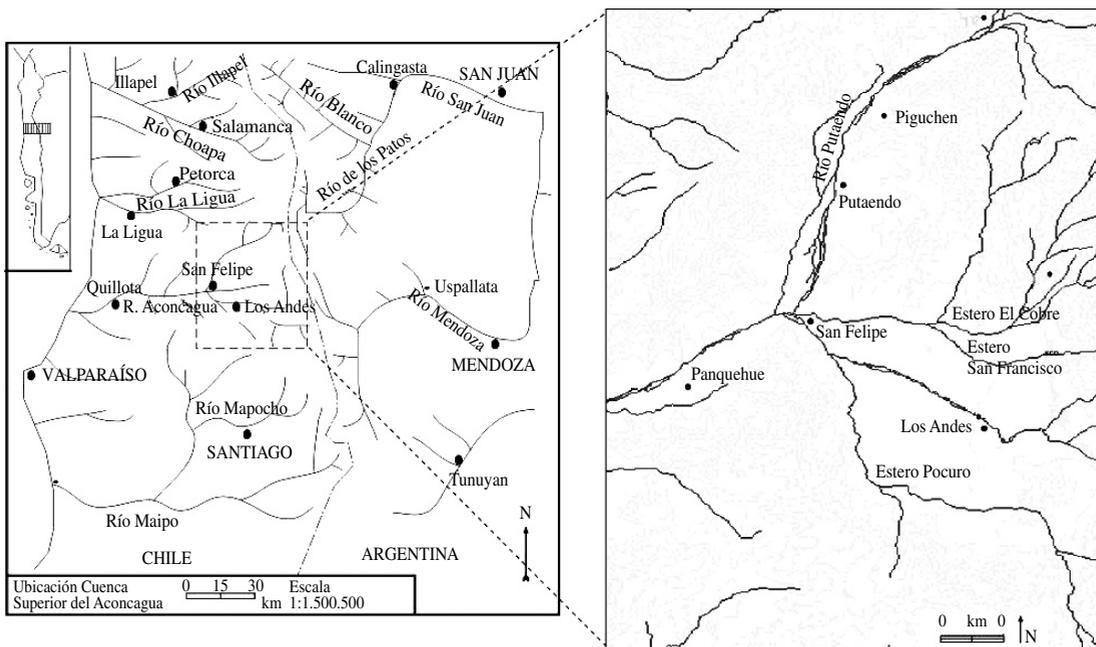


Figura 1. Ubicación del área de estudio en la cuenca del río Aconcagua.
Study area in the basin of the Aconcagua river.

conjunto, es factible la aplicación conjunta de ambos elementos formando figuras de cierta complejidad. Junto a esta variable, la yuxtaposición, entendida como la unión parcial entre dos figuras por un surco común, originando una estratigrafía horizontal con otros elementos circulares, sean simples o con decoraciones interiores de puntos o exteriores de líneas, son altamente frecuentes, denotando un rasgo que es característico de este sistema.

El círculo concéntrico, por su parte, presenta principios sintácticos muy similares a los definidos para el círculo simple. Encontramos que esta figura puede darse dentro de dos variedades, el círculo concéntrico simple, donde hay sólo una figura circular inscrita dentro del elemento mayor, o como círculo concéntrico compuesto, donde hay más de una figura circular inscrita. En el primer caso, se aplicó una decoración de puntos interiores en el círculo de menor tamaño y apéndices lineales exteriores en el elemento de mayor tamaño, los cuales funcionan básicamente como decoración antes que como herramienta, que permiten la conexión con otras figuras. En el círculo concéntrico compuesto, la variedad es mucho menor y se registra básicamente la presencia de punto interior dentro del círculo de menor tamaño y ausencia de apéndices lineales exteriores. En ambos casos, círculos concéntricos simples y compuestos, se ha observado una baja representación de elementos lineales dispuestos al interior de la figura, y siempre se ubican dentro del círculo más pequeño y en ningún caso entre los diferentes círculos inscritos.

En este contexto, nos encontramos con que el círculo es un elemento mayor de este sistema semiológico, posiblemente un signo que está posibilitado para representarse en forma simple y aislada, siendo el punto y la línea elementos menores que sólo adquirirían su significación a partir de su articulación con la figura geométrica ya mencionada.

Lo que da una identidad particular a este estilo es la alta representación de la yuxtaposición como recurso generativo y una casi total ausencia de la superposición, entendida como la disposición del surco de una figura sobre el de otra, originando una estratigrafía vertical. A partir de la yuxtaposición de figuras, que se da tanto en la variedad círculo simple y círculo concéntrico, se conforma una amplia variedad de representaciones que permiten definir este arte como un arte fundado en la figura compuesta, en la unión de diferentes elementos geométricos mayores que impiden identi-

ficar claramente si nos encontramos ante un solo gran motivo o diferentes motivos pequeños unidos³. Esto se traduce en la casi total ausencia de figuras geométricas individuales, siendo casi siempre un elemento geométrico parte de una entidad más amplia que se forma por la recurrencia de la yuxtaposición y que permite la construcción de una inmensa cantidad de representaciones rupestres (Figura 2a, b, c).

Asimismo, al fundarse este arte en la unión de elementos geométricos mayores, círculos, sucede que su orientación es básicamente hacia el exterior de la figura; a partir del círculo se van incluyendo en el exterior una y otra vez más círculos o apéndices que permiten la complejización representacional, construyéndose la representación primordialmente hacia las afueras del elemento geométrico principal⁴.

Estas normas básicas de producción de las figuras se acompañan con una cierta forma de disposición de las representaciones en el soporte rocoso. Por un lado, al relacionar la superficie del panel apta para grabar, la disposición de los grabados y su cantidad, encontramos que este arte se basa en un aprovechamiento extensivo del espacio del soporte, es decir, independiente del número de figuras grabadas, ellas no se encuentran altamente concentradas en determinados puntos del panel, sino que se dispersan por toda la superficie disponible, sugiriendo una ocupación amplia del espacio disponible. A su vez, al considerar el ordenamiento de los significantes (Santos 1997), observamos que las figuras se encuentran dispuestas siguiendo un alineamiento oblicuo; los diferentes elementos se disponen de forma que a partir de su unión proyectan sobre la superficie del soporte imaginarias líneas diagonales que pueden ser unidireccionales o multidireccionales, pero siempre manteniendo un eje oblicuo que les entrega significatividad (Figura 2b, c).

Las formas de construcción de las figuras dentro de este estilo, por tanto, se articulan de una manera particular de disposición al interior del panel, siendo significativo el hecho que la totalidad de los casos estudiados en este estilo, 97 soportes, presentan el ordenamiento oblicuo, por lo que es posible considerarlo un rasgo distintivo del sistema.

El segundo estilo, por contraposición, se configura como un sistema semiótico bastante diferente que el anterior, tanto a nivel de su código enciclopédico, materializado en sus conjuntos representacionales, así como con relación a los pro-

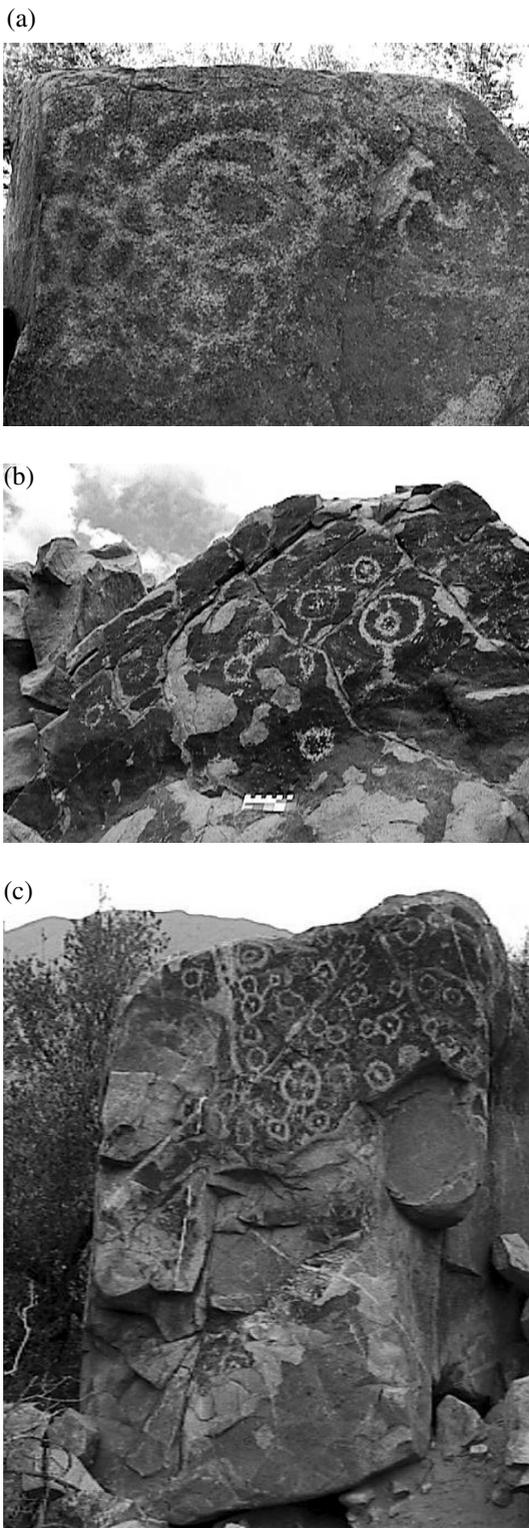


Figura 2. Sitios con grabados del período Intermedio Tardío: (a) Casa Blanca, (b) Paidahuén, (c) Casa Blanca 13.
Etchings of Late Intermediate Period sites: (a) Casa Blanca, (b) Paidahuén, (c) Casa Blanca 13.

cedimientos que definen la utilización del panel. Se puede definir este sistema como un estilo fundado en la figura individual, la independencia de los significantes y orientado hacia el interior de sus referentes. Está constituido por un número mayor de elementos que el Estilo I: círculo, cuadrado, óvalo, triángulos, líneas y rellenos interiores, conjunto mínimo que permite la primera articulación de este sistema semiótico y que produce unidades visuales, representaciones, distintas a la del anterior conjunto rupestre.

El círculo se materializa de diferentes formas en este estilo. Por un lado, observamos la continuidad de ciertas formas significantes como el círculo simple, con punto central o puntos interiores (Figura 3a). La yuxtaposición se utiliza en estas variedades del círculo, pero en muy pocas ocasiones, lo que es un rasgo típico de este estilo. Pueden yuxtaponerse tanto a figuras de su mismo tipo, como a otros elementos geométricos, como cuadrados y óvalos. Por otro lado, el círculo simple se materializa de formas distintas al estilo anterior, con presencia de elementos lineales interiores dispuestos de diferente manera, entrecruzados, líneas paralelas, tanto verticales como horizontales, o con una simple línea vertical u horizontal; en algunas ocasiones se suma la conjunción de líneas verticales con semicírculos (Figura 3b, c). Dentro de este conjunto de variedades, en unos pocos casos se encuentran apéndices lineales (creando figuras a manera de sol) o yuxtaposiciones a otras figuras, siendo la representación aislada la variable más frecuente. Se encuentra también la creación de un relleno interior del cuerpo por medio de un picado intensivo del espacio comprendido entre los surcos que delimitan la figura.

También se encuentran dentro de las figuras circulares, círculos concéntricos, simples y compuestos, los que se diferencian de sus símiles del estilo anterior por presentar rellenos del cuerpo interior y puntos interiores. Ambas variedades del círculo concéntrico permiten la presencia de elementos lineales en su interior, dispuestos entre los diferentes círculos que lo componen, así como la yuxtaposición con otras figuras, específicamente círculos, pero con una muy baja frecuencia de aparición.

Las representaciones cuadrangulares hacen acopio del mismo tipo de recursos utilizados por el círculo para su materialización. En un inicio, podemos discriminar entre dos tipos diferentes de cuadrados: (i) con lados curvos, (ii) sin lados cur-

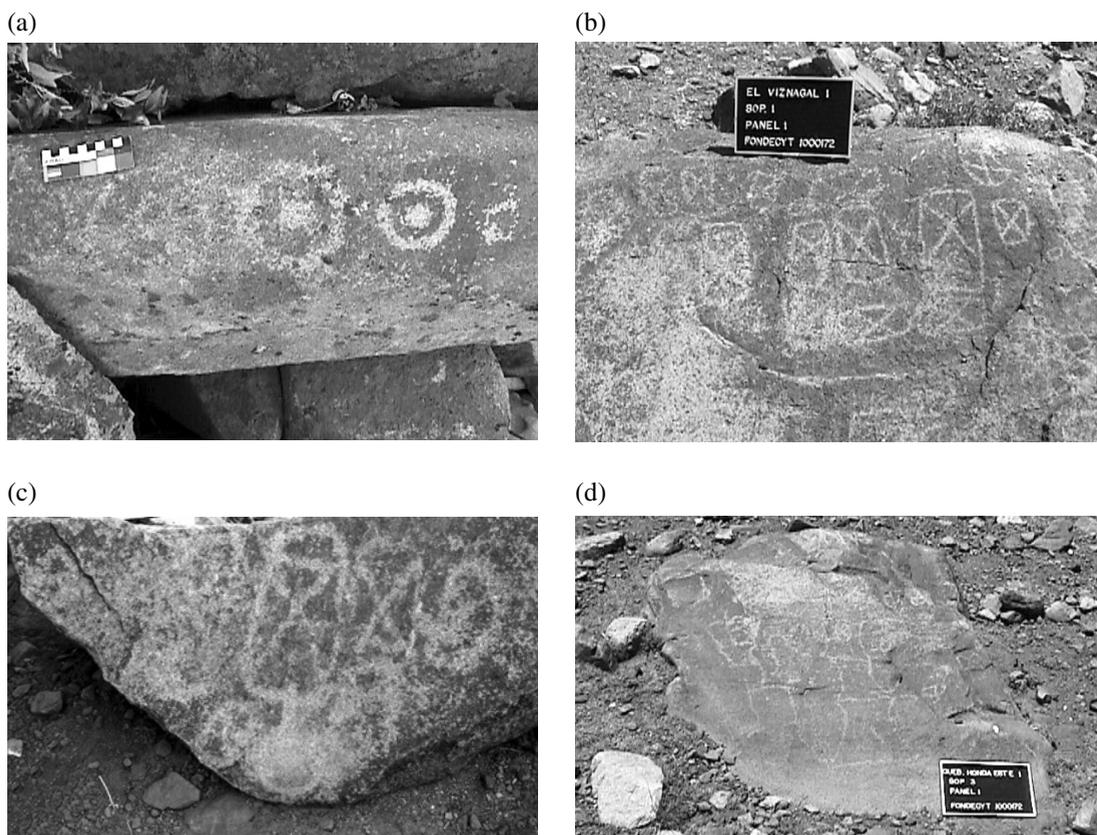


Figura 3. Sitios con grabados del período Incaico: (a) El Saino 1, (b) Viznagal 1, (c) Quebrada Arpa 10, (d) Quebrada Honda.
Etchings Inca Period sites: (a) El Saino 1, (b) Viznagal 1, (c) Quebrada Arpa 10, (d) Quebrada Honda.

vos. El cuadrado de lados curvos y no tiene una gran variabilidad y se puede presentar en forma simple, con un círculo inscrito y/o con líneas interiores entrecruzadas. De momento no se ha observado la presencia de apéndices, así como se ha discriminado una baja presencia de yuxtaposiciones que siempre se efectúan sobre otro cuadrado de lados curvos.

El cuadrado sin lados curvos, en contrapartida, tiene una amplia variedad de posibilidades representacionales basadas en la aplicación de elementos decorativos en su interior, especialmente del tipo lineal. Se disponen las líneas interiores de múltiples formas: quebradas paralelas, paralelas oblicuas u horizontales, con una línea vertical entrecruzada por un conjunto de trazos horizontales paralelos entre sí, líneas entrecruzadas (una o varias) formando una figura a manera de letra X o un reticulado interior, variedad esta última que posibilita la inclusión en su enrejado de círculos simples, o con líneas interiores; líneas horizontales

(arriba, abajo o en ambos extremos), puntos interiores o algún tipo de relleno por picoteo (Figura 3b, c, d).

La aplicación de líneas verticales interiores, como ya se señaló, también ocurre con relación a líneas interiores enrejadas, paralelas horizontales o únicamente horizontales. En el último caso pueden estar yuxtapuestas a óvalos simples, sin embargo, es importante destacar que dentro del universo de las figuras cuadradas la yuxtaposición es escasa, estando presente en el caso antes mencionado, así como en los cuadrados con decoraciones lineales interiores a manera de letra X.

Otra variedad constructiva de los cuadrados es la creación de triángulos rellenos en su interior.

El conjunto de posibilidades decorativas observadas en los cuadrados es bastante similar a la que presentan los óvalos, por lo que permitirían sugerir algún tipo de similitud más profunda entre ambos significantes. Además de su representación simple, encontramos en ambos casos, junto con las caracte-

rísticas ya mencionadas, la presencia de una línea horizontal interior, posible de ser combinada con otra de tipo vertical, o presentar un círculo con relleno en su interior. Se encuentran a su vez líneas que no presentan un mayor orden aparente y que colman todo el interior de la figura geométrica, o figuras con relleno total interior, los que en algunas ocasiones pueden tener algún tipo de apéndice lineal.

Una interesante variedad que se da casi exclusivamente en el óvalo son las líneas interiores semicirculares que se presentan en forma simple o junto a líneas horizontales verticales. Sucede lo mismo con óvalos que tienen una línea interior con rellenos alternados.

En contraposición, una variedad de muy baja representación y que solamente se presenta en el cuadrado es el cuadrado concéntrico compuesto. En todos estos casos, la yuxtaposición es reducida y se da básicamente en relación con figuras de tipo cuadrangular.

Vemos, por tanto, que dentro del universo representacional de cuadrados y óvalos los elementos decorativos se definen por su ausencia o presencia, la que se da casi exclusivamente en el interior del elemento geométrico mayor a partir de la combinación de líneas, en sus diferentes variedades, círculos, puntos, rellenos y en una proporción muy baja triángulos, rellenos como simples. Las aplicaciones exteriores son muy raras y se dan básicamente a partir de yuxtaposiciones o apéndices lineales que los relacionan con figuras de naturaleza muy similar.

Un tercer elemento geométrico que funda este arte es el triángulo, figura que de por sí, puede aparecer yuxtapuesta a otra figura similar, formando un motivo conocido como clepsidra, ambas con o sin un relleno interior. De momento, el triángulo no se registra en forma aislada.

Un cuarto elemento son las figuras lineales, no muy frecuentes, pero donde se observan zigzag múltiples o significantes inscritos con forma de cruces o de letras I o H.

Al observar la totalidad de las figuras geométricas de este sistema semiótico, encontramos una baja presencia de la yuxtaposición como recurso gramatical, lo que define una abundancia de figuras individuales y un número pequeño de figuras compuestas. Esta baja frecuencia de la yuxtaposición, y las características de la construcción de los significantes de este sistema semiótico, producen un arte que se orienta hacia la aplicación de elementos lineales, triangulares o circulares, en el in-

terior de la figura geométrica, segmentando el espacio que queda incluido por los contornos del elemento geométrico mayor.

La superposición se encuentra presente en este sistema semiótico con mayor frecuencia que en el estilo anterior, pero sin ser muy abundante. La superposición se puede disponer tanto sobre significantes del estilo anterior como de este mismo estilo⁵.

El conjunto de características sintácticas particulares de este sistema semiológico se discrimina también a nivel del panel. Al observar la distribución de las figuras sobre el soporte nos encontramos con un aprovechamiento intensivo del espacio, los significantes se disponen de manera concentrada en puntos específicos del soporte, creando conglomerados de figuras, diferenciándose de la ocupación extensiva del espacio que caracterizaba al estilo anterior. El ordenamiento de las figuras en sí mismas es también diferente; esta ocasión, en vez de seguir un alineamiento oblicuo, las figuras se disponen en dos ejes de ordenación, uno vertical y otro horizontal, característica que se desdobra en ocasiones en la utilización de uno solo de estos ejes, donde el uso de tan sólo una ordenación horizontal se da en contados casos (Figura 3b, c, d).

Pensamos que el conjunto de características formales de cada uno de estos estilos indica claramente que nos encontramos ante dos maneras muy distintas de concebir el arte; conceptualizaciones que se basan en ser sistemas semiológicos diferentes que responden a lógicas y normativas muy disímiles entre sí, sistemas que responden a maneras distintas de concebir los elementos, la figura, de organizar su construcción y de comprender el espacio del panel. Nos encontramos por ello ante sistemas semiológicos distintos, articulados por principios de producción de la representación visual que definen *modus operandi*, formas de significación, distintas entre ellas, siendo, por tanto, conceptualizaciones y materializaciones productos de pensamientos y formaciones socioculturales distintas, expresiones fenoménicas resultado de sistemas simbólicos y conceptuales distintos que producen realidades disímiles.

Esbozos para una semiótica específica de otros sistemas de representación visual del período Intermedio Tardío

Las malas condiciones de preservación de los materiales arqueológicos en la cuenca superior del

río Aconcagua, así como las características estructurales del registro mismo, permiten acercarnos al conocimiento de la semiótica específica de sólo una materialidad: la cerámica.

Dado que la cuenca superior del río Aconcagua es un área de interdigitación cultural (Sánchez 1997), los contextos alfareros del período Intermedio Tardío se caracterizan, básicamente, por la presencia de dos tipos cerámicos con decoración: uno primero, definido por la alfarería con decoración estrellada, y un segundo, correspondiente a alfarería con patrones decorativos similares a los de la Cultura Diaguita del Norte semiárido.

Al observar las características de este conjunto alfarero encontramos: (i) un predominio de la figura geométrica, básicamente líneas; (ii) una existencia exclusiva de la figura compuesta, por cuanto, ambos tipos cerámicos se basan en la continuación de un elemento sin que tenga un inicio y final claramente delimitado, situación exacerbada en el caso del estrellado, y (iii) una disposición de las figuras que promueve un uso oblicuo del espacio, observable tanto en la disposición de las decoraciones geométricas de la alfarería tipo Diaguita, como en las líneas que componen el estrellado (Figura 4).

Este conjunto de elementos mínimos son los que dotan de un sentido básico a la cerámica del período Intermedio Tardío, formando la base para la posterior construcción de conjuntos representativos visualmente diferentes, pero estructuralmente no tan lejanos entre sí.

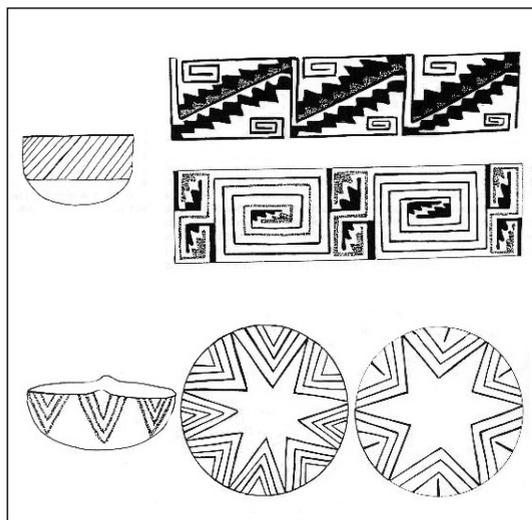


Figura 4. Cerámica del período Intermedio Tardío.
Late Intermediate Period pottery.

Esbozos para una semiótica específica de otros sistemas de representación visual del período Incaico

A diferencia de lo que ocurría en el período anterior, la cantidad de información que se maneja sobre los sistemas de representación visual incaicos es bastante más amplia, pues junto con el registro de alfarería y arquitectura en la zona, la información etnohistórica, las representaciones dibujadas en Guaman Poma (1987[1615]) y el registro arqueológico de otras provincias del Tawantinsuyu, entregan una amplia base de datos para intentar acercarse a ciertas normas que definen la producción visual Incaica.

Al analizar la cerámica Inca del área de estudio y de diferentes provincias del Tawantinsuyu, así como las vestimentas dibujadas por Guaman Poma observamos que en estos casos existe un predominio absoluto de las figuras individuales; cada elemento representacional corresponde a una unidad finita y delimitable estando ausente los elementos compuestos. En ambas materialidades observamos que el ordenamiento de las figuras se dispone siguiendo una ordenación de tipo vertical-horizontal. La secuencia correcta de ordenación de las figuras de las vestimentas de Guaman Poma (1987[1615]) es distinguible solamente siguiendo este orden lógico, presentando un patrón definido de sucesión de figuras (Figuras 5 y 6). Este orden se observa, asimismo, en las decoraciones de la cerámica, las cuales varían siguiendo estos mismos dos ejes: uno vertical, otro horizontal (Figuras 7, 8 y 9).

Vemos entonces que la cerámica y las decoraciones de la vestimenta Inca retratada por Guaman Poma (1987[1615]) se ajustan a un mismo modelo regido por esta gramática espacial específica⁶. Pero esta conceptualización no se queda solamente ahí, sino que se reproduce en las danzas de la Citua en el Cuzco, las que, según ha indicado Zuidema (1990), se basaban en el movimiento de los individuos siguiendo un eje vertical y horizontal que definía todo el acto performativo, abarcando, por tanto, también a un sistema de representación visual del cual no quedan huellas arqueológicas, pero que sí indica la importancia de este ordenamiento en la visualidad Inca.

Esta gramática espacial se une, por tanto, a un tipo de forma, definida en este caso como individual, para dar a este arte Inca unos principios semióticos básicos para su construcción. Se combi-



Figura 5. Vestimentas incaicas ilustradas por Guaman Poma (1980[1613]).
Inca garments illustrated by Guaman Poma (1980[1613]).

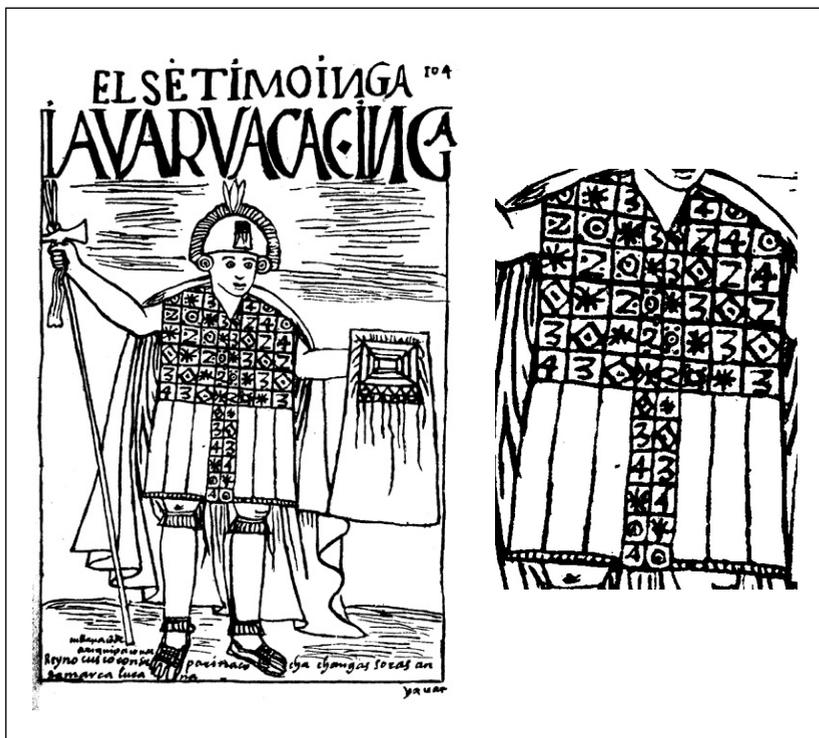


Figura 6. Vestimentas y escudos incaicos ilustrados por Guaman Poma (1980[1613]).
Inca garments and shields illustrated by Guaman Poma (1980[1613]).

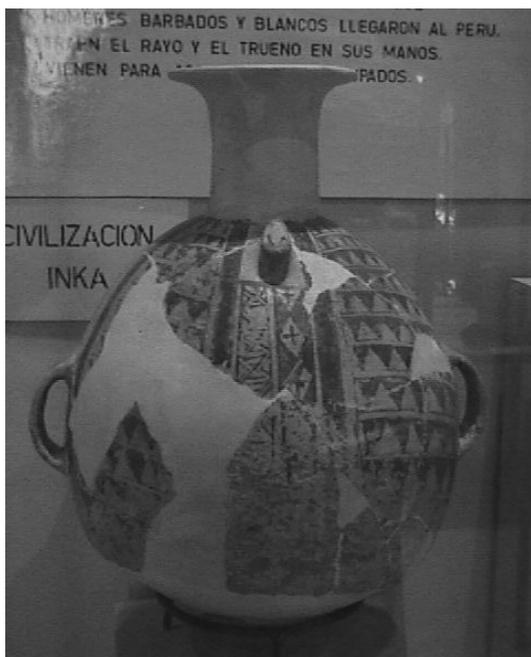


Figura 7. Aríbalo incaico.
Inca aryballos.

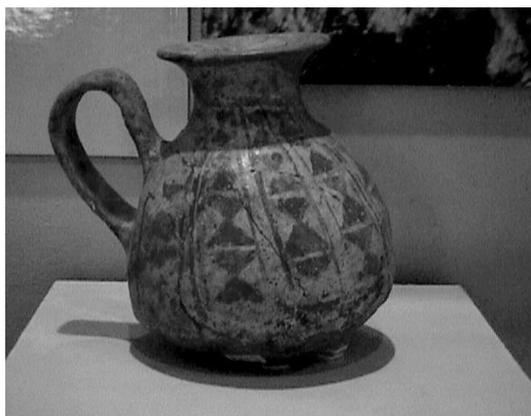


Figura 8. Jarro incaico.
Inca jar.



Figura 9. Platos planos incaicos.
Inca plates.

nan estos principios semióticos generales con una primacía de la figura cuadrangular dentro de ciertos contextos. Vemos que en las vestimentas es la figura individual insertada dentro de un cuadrado lo que construye el elemento figurativo, y este es el principio básico que se encuentra en la confección de los tocapus (Arellano 1981), a su vez que el elemento cuadrangular es lo que define la decoración de los escudos retratados por Guaman Poma (1987[1615]) (Figura 6). Pero esta primacía se da en el último de los sistemas de representación visual: la arquitectura. Si bien hay una importante variedad dentro de los patrones de edificación a lo largo del Tawantinsuyu, la existencia de significativas regularidades en las distintas provincias hace pensar en la existencia de un vocabulario específico y especializado de formas arquitectónicas (Niles 1992). Es así como diversidad de autores (Aldunate 2001; Gasparini y Margolies 1980; Hyslop 1990; Mazuda 1997; Morris 1999; Niles 1992, 1999), concuerdan en señalar que la unidad básica y más representativa de la arquitectura incaica es el recinto cuadrangular-rectangular (Figuras 10 y 11). Lo cuadrado, entonces, se reproduce en distintas materialidades Incas: vestimentas, a través de tocapus; escudos y arquitectura, pero tiene ella una particularidad que es la que le da una mayor homogeneidad, el ser un cuadrado caracterizado por presentar un contenido gráfico en su interior. Los tocapus y decoración de vestimentas Incas se definen por la presencia de una decoración lineal y/o geométrica enmarcada dentro de una figura cuadrangular; la arquitectura se define por el cuadrado-rectángulo como la unidad básica constructiva, unidad al interior de la cual se aplica una serie de elementos lineales o circulares orientados a la construcción de su espacio. Independiente de la funcionalidad, la arquitectura Inca se caracteriza por presentar un modelo que es el de la unidad arquitectónica única, de forma cuadrangular y segmentada en su interior, o en otras palabras, se construye a partir de una figura individual orientada hacia su interior, al igual que los tocapus y los otros sistemas de representación visual de este tiempo.

Por tanto, vemos entre las diferentes materialidades Incas ciertas regularidades estructurales que permiten acercarnos a una semiótica general de sus sistemas de representación visual, fundados en la primacía de la figura individual, de tipo cuadrangular y con aplicaciones lineales o circulares en su interior; se combina este principio con una ordenación de tipo vertical-horizontal, que en contados casos se reproduce en una sola de sus dimensiones.

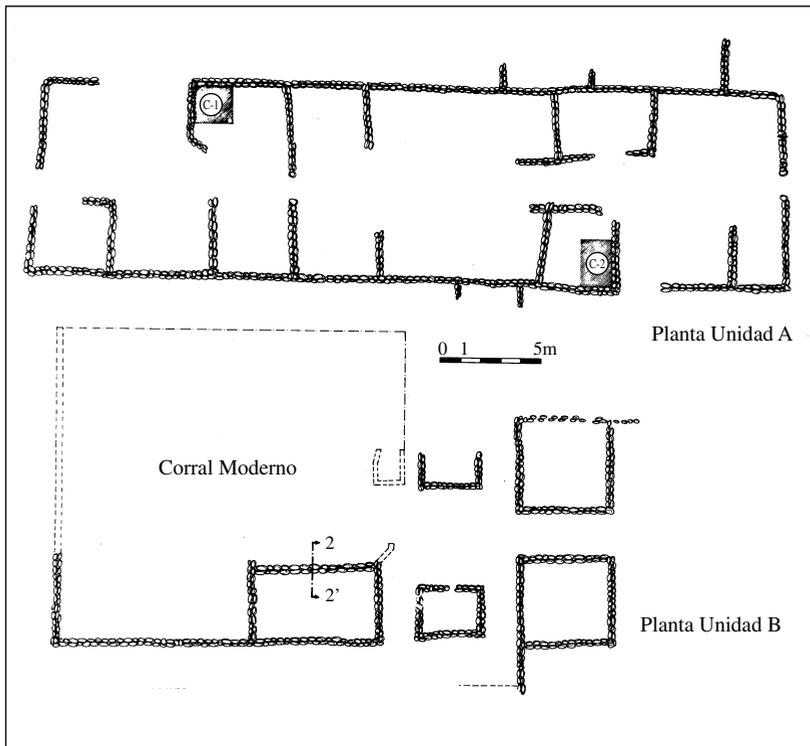


Figura 10. Plano arquitectónico Tambo Encierro (tomado de Stehberg 1995).
Architectural drawing of Tambo Encierro (after Stehberg 1995).

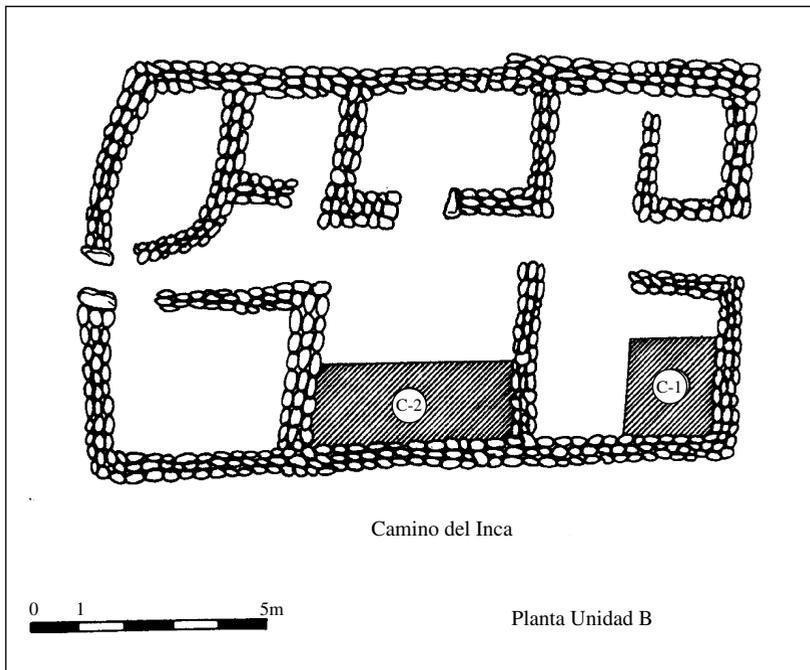


Figura 11. Plano arquitectónico Tambo Pastero (tomado de Stehberg 1995).
Architectural drawing of Tambo Pastero (after Stehberg 1995).

Acercamiento a las Semióticas Generales y Estética Prehispánica en la Cuenca Superior del Río Aconcagua

La caracterización de las semióticas específicas de las expresiones artísticas del período Intermedio Tardío y Tardío posibilitan avanzar de manera inicial en la proposición de una semiótica general para cada uno de estos períodos, semiótica que permite tanto discriminar las relaciones existentes entre arte rupestre y formaciones culturales, así como intentar acercarnos a una estética del arte visual prehispánico en la zona.

El período Intermedio Tardío sugiere una cercanía entre los grabados rupestres y la alfarería de la zona. No obstante la ausencia de similitudes iconográficas entre ambos sistemas de representación visual, no debe producir mayores problemas, pues pensamos que es muy reduccionista el suponer necesaria y exclusivamente una similitud iconográfica entre los diferentes soportes que constituyen el arte de una sociedad, aunque se pueda dar. Al ser el soporte un elemento significativo en la producción del discurso visual, deben necesariamente existir diferencias en sus conjuntos visuales. Lo interesante es que, en este caso, ambas materialidades se ajustan a un código estructural muy similar, denotando un par de principios comunes que definen inicialmente a este sistema semiótico. Nos referimos a la ausencia de la figura individual, expresada en el arte rupestre por el predominio de la figura compuesta y en cerámica por la falta de unidades delimitadas con un principio y un final; la tendencia a un uso oblicuo del espacio y una ausencia de figuras icónicas, primando los elementos plásticos (geométricos).

En el caso del arte incaico las semejanzas son bastante más amplias y remiten a la aplicación de un sistema semiótico muy similar para las distintas expresiones artísticas de este tiempo, tanto en la zona como a lo largo del Tawantinsuyu. El predominio del elemento cuadrangular, la construcción de las figuras hacia adentro (división de su espacio interior), la figura individual y el ordenamiento horizontal-vertical de los elementos dentro del espacio representacional, conforman un conjunto de principios básicos que dotan de unidad a este arte, sean alfarería, petroglifos, tejidos, danza o arquitectura.

Estas semejanzas del arte incaico ocurren también en un nivel más iconográfico. Algunas de las figuras existentes en los grabados rupestres se dan

también en otros contextos Incas. El cuadrado concéntrico compuesto se observa en los escudos retratados por Guaman Poma (1987[1615]); elementos lineales inscritos, como la cruz, se dan en cerámica de esta época y la figura de la clepsidra es una figura de amplia representatividad en alfarería incaica.

Las similitudes observadas entre los diferentes sistemas de representación visual estudiados dan cuenta, por tanto, de algunos lineamientos estéticos que definen la producción artística de estas sociedades, rasgos que al ser materializaciones del sistema de pensamiento de cada una de las formaciones socioculturales estudiadas, comprenden en sí un conjunto de conceptualizaciones particulares que se ponen en juego durante el proceso de producción, pero que también permiten al observador de este arte recepcionar lo producido como algo socialmente aprehensible y visualmente significativo.

Este mismo hecho niega, a su vez, la posibilidad de asociaciones de estos estilos con otros grupos en el área, pues las similitudes se ajustan únicamente a los contextos de los períodos Intermedio Tardío y Tardío respectivamente, sin que existan otras poblaciones que manejen códigos visuales similares; nos referimos en específico a los grupos Alfareros Tempranos.

Por otro lado, las fuertes similitudes que se observan en el arte Incaico responden a la necesidad que tiene el Tawantinsuyu de construir una realidad semiótica única, inteligible y decodificable a lo largo de todas las provincias, realidad semiótica posible sólo basándose en la producción y exhibición de sistemas de representación visual basados en un código estructural que le dé unidad, permitiendo la comunicabilidad del conjunto de mensajes codificados en las materialidades a lo largo de todo el imperio (Morris 1990).

Un punto que nace de esto último, y que sin duda requiere mayor trabajo, son las características del arte rupestre Incaico a lo largo del Tawantinsuyu, por cuanto se observa en apariencia una gran variedad. Sin embargo, este hecho debe ser tomado con cautela, pues, primero, se debe ser crítico con las hipótesis sugeridas y evaluar si realmente los fundamentos en que se basan las asignaciones cronoculturales para dicho arte rupestre se basan en métodos sistemáticos, y segundo, sin duda alguna la producción visual del arte rupestre, así como de los diferentes sistemas visuales durante el período

Tardío, estarán condicionados a los procesos socio-históricos contingentes que definirán formas diferentes de interacción entre el Tawantinsuyu y los grupos locales, reproduciéndose ello en una posible variabilidad formal dentro del arte rupestre.

Finalmente, si los principios básicos de los sistemas semióticos generales que hemos comenzado a delinear son la materialización del pensamiento específico de cada una de las formaciones socioculturales mencionadas, ellos deberían denotar una serie de principios culturales que subyacen a la producción material de estos grupos. Por eso, la modificación de las semióticas específicas del arte rupestre, y las semióticas generales del arte entre el período Intermedio Tardío y Tardío, sugiere que durante este último momento se produce una modificación cultural en la zona, realizándose el arte rupestre, según unos nuevos principios culturales, relacionados en este caso con las normativas visuales Incaicas. Independiente de que estas re-

presentaciones sean efectuadas por agentes locales o asociados al Inca, lo interesante es que ahora los petroglifos de la cuenca superior del río Aconagua responden a la lógica de producción visual del Tawantinsuyu, adquiriendo una dinámica particular dentro de la contingencia social e histórica de la localidad (Troncoso 2004).

Agradecimientos: A Isabel Cobas, Felipe Criado, Daniel Pavlovic, Pilar Prieto, Lolo Santos y Rodrigo Sánchez que, de una u otra manera, ayudaron, guiaron y dieron las posibilidades para la ejecución de este trabajo. A las(os) amigas(os) del Laboratorio de Arqueología y Formas Culturales por entregar ese espacio y contexto tan especial de trabajo. A los anónimos evaluadores de este trabajo que mejoraron este artículo a través de sus comentarios, así como a los editores de Chungara. Obviamente, los fallos y errores son absoluta responsabilidad de mi testarudez.

Referencias Citadas

- Aldunate, C.
2001 *Arquitectura y poder*. En *Tras la Huella del Inca en Chile*, editado por V.V.A.A., pp. 44-51. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Arellano, C.
1981 Quipu y tocapu sistemas de comunicación. En *Los Incas: Arte y Símbolos*, editado por F. Pease, pp. 215-253. Banco de Crédito del Perú, Lima.
- Barthes, R.
1990 [1985] *La Aventura Semiológica*. Ediciones Paidós, Barcelona.
- Benveniste, E.
1977 *Problemas de Lingüística General*. Editorial Siglo XXI, Madrid.
- Criado, F.
2000 Walking about Lévi-Strauss: contributions to an archaeology of thought. En *Philosophy and Archaeological Practices: Perspectives for the 21st Century*, editado por C. Holtorf y H. Karlsson, pp. 277-303. Bricoleur Press, Göteborg.
- Eco, U.
1990 [1984] *Semiótica y Filosofía del Lenguaje*. Editorial Lumen, Barcelona.
1999 [1987] *Arte y Belleza en la Estética Medieval*. Editorial Lumen, Barcelona.
2001 *La Definición del Arte*. Ediciones Destino, Barcelona.
- Foucault, M.
1997 [1970] *La Arqueología del Saber*. Siglo XXI Editores, Madrid.
- Gasparini, G. y L. Margolies
1980 *Inca Architecture*. Indiana University Press, Bloomington.
- Godelier, M.
1991 *Lo Ideal y lo Material*. Editorial Taurus, Madrid.
- Groupe μ
1993 *Tratado del Signo Visual*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- Guaman Poma de Ayala, F.
1987 [1615] *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Editado por J. Murra y R. Adorno. Editorial Siglo XXI, México.
- Hanson, F. A. y L. Hanson
1981 The cybernetic of cultural communication. En *Semiotic Themes*, editado por Richard T. De George, pp. 251-273. University of Kansas Publications, Lawrence.
- Hjelmstev, L.
1974 [1943] *Prolegómenos a una Teoría del Lenguaje*. Editorial Gredos, Madrid.
- Hyslop, J.
1990 *Inka Settlement Planning*. University of Texas Press, Austin.
- Mazuda, S.
1997 The imperial art of the Incas. En *Prehispanic America: Time and Culture (2000 B.C.-1550 A.D.)*, editado por M. Cuesta, pp. 169-181. EPSI Art, New York.
- Morris, C.
1990 Signs of division, symbols to unity: art in the Inka empire. En *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*, editado por J. Levenson, pp. 521-528. The Art Institute, Chicago.
- 1999 La arquitectura del Tawantinsuyu. En *Los Incas: Arte y Símbolos*, editado por F. Pease, pp:1-60. Banco de Crédito del Perú, Lima.
- Niemeyer, H.
1964 Petroglifos en el curso superior del río Aconagua. En *Actas del III Congreso Internacional de Arqueología Chilena*, pp. 133-150. Viña del Mar.

- Niles, S.
1992 Inca architecture and the sacred landscape. En *The Ancient Americas: Art from Sacred Landscape*, editado por R. Townsend, pp. 347-357. The Art Institute, Chicago.
- 1999 *The Shape of Inca History: Narrative and Architecture in an Andean Empire*. University of Iowa Press, Iowa.
- Rose, G.
2001 *Visual Methodologies*. Sage, Londres.
- Sánchez, R.
1997 Investigaciones arqueológicas en el curso superior del río Aconcagua. Su repercusión para la prehistoria de Chile central. *Actas del III Congreso Chileno de Antropología*, Tomo I:423-439. Ediciones Lom, Temuco.
- Santos, M.
1997 Los espacios del arte: el diseño del panel y la articulación del paisaje en el arte rupestre gallego. *Trabajos de Prehistoria* 55:73-88.
- Stehberg, R.
1995 *Instalaciones Incaicas en el Norte y Centro Semiárido de Chile*. DIBAM, Santiago.
- Troncoso, A.
2002a ... A propósito del arte rupestre. *Werken* 3:67-80.
- 2002b *Arte Rupestre en la Cuenca Superior del Río Aconcagua, Zona Central de Chile: Formas, Estilo, Espacio y Poder*. Trabajo de Investigación Tercer Ciclo para optar al Diploma de Estudios Avanzados en Arqueología. Departamento de Historia I, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela [disponible en www.geocities.com/arqueo_aconcagua].
- 2003 Proposición de estilos para el arte rupestre del valle de Putaendo, curso superior del río Aconcagua. *Chungara Revista de Antropología Chilena* 35:209-231.
- 2004 El arte de la dominación: arte rupestre y paisaje durante el período Incaico en la cuenca superior del río Aconcagua. *Chungara Revista de Antropología Chilena* 36:453-461.
- Zuidema, T.
1990 The royal whip in Cuzco: art, social structure and cosmology. En *The Language of Things: Studies in Ethno-communication*, editado por P. Ter Kreis y D. Smith, pp. 159-172. Rijksmuseum Voor Volkenkunde, Leiden.
- 1992 Guaman Poma and the art of empire: toward and iconography of Inca royal dress. En *Transatlantic Encounters: Europeans and Andeans in the Sixteenth Century*, editado por K. Andrien y R. Adorno, pp. 151-202. University of California Press, California.

Notas

- ¹ Investigación desarrollada al alero del Laboratorio de Arqueología, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento (CSIC-XuGa), Santiago de Compostela, Galicia.
- ² En las descripciones que se presentan a continuación no se han incluido las características de las figuras antropomorfas, por cuanto, si bien existen claras diferencias entre ambos estilos, la información que ellas nos entregan no son significativas para los objetivos del presente estudio. Una caracterización de estas figuras se pueden encontrar en Troncoso (2002b).
- ³ En Troncoso (2003), se presenta la cuantificación relativa a las estrategias de construcción de las figuras de este estilo.
- ⁴ De momento no se ha observado que este proceso de adición se efectúe en diferentes momentos, respondiendo todo el proceso de grabado del motivo a un solo acto técnico.
- ⁵ La adscripción de las figuras sujetas a superposición se basa en sus características formales, por lo que la superposición de dos figuras de este mismo estilo se basa en su homología constructiva. En ninguno de los dos tipos de superposición se encuentra una lógica gramatical coherente con la producción rupestre como el observado en el Estilo I, siendo en el caso de superposiciones sobre figuras de tiempo anteriores bastante disruptivas.
- ⁶ Esta ordenación de las figuras dentro de las vestimentas dibujadas por Guaman Poma (1987[1615]), ya había sido identificada por Zuidema (1992).