

**DECONSTRUYENDO EL SIGNO ESCUDO Y EL ESTILO ACONCAGUA;
RECONSTRUYENDO LA PROBLEMÁTICA RUPESTRE EN CHILE CENTRAL.**

Andrés Troncoso M.¹

“...La estructura de la lengua que está compuesta de signos, de unidades de sentido, numerosas, pero en número siempre finito, que ingresan en combinaciones regidas por un código y que permiten un número de enunciaciones que va más allá de todo cálculo” (Benveniste 1977 [1970]: 101)”

“La lengua y el arte rupestre son sistemas semiológicos, por lo que es posible pensar el segundo a la luz de la primera” (Yo, aquí y ahora)

Una de las áreas culturales que más avances ha presentado en la investigación arqueológica durante el último tiempo ha sido Chile central. Esto se ha visto reflejado en el amplio conocimiento que se posee hoy en día de las sociedades prehispanicas que habitaron este territorio, así como en la madurez teórica de las investigaciones que se están desarrollando. Sin embargo, dentro de este significativo progreso en el conocimiento, un tema que ha quedado aparcado en la agenda ha sido el del arte rupestre, temática donde se repiten las propuestas esbozadas en la década de los 60 y 70, sin que se hayan efectuado mayores revisiones críticas, tanto teóricas como metodológicas, y donde sigue primando la idea de la presencia de un Estilo Aconcagua (*sensu* MOSTNY y NIEMEYER 1983), definido por una figura específica denominada signo escudo y que se asocia con la Cultura Aconcagua.

El desarrollo de una línea de investigación centrada en el Curso Superior del Río Aconcagua (de aquí en adelante CSA) durante los últimos años, nos ha permitido comenzar a reevaluar la problemática rupestre de la zona, postulando la presencia de dos estilos de arte para tiempos prehispanicos (TRONCOSO 2001a, 2002b). Sin embargo, dentro de este proceso de redefinición hemos tenido que enfrentarnos al concepto de signo escudo y toda una historia de la investigación que ha legitimado un discurso acrítico que lo define como propio del Período Intermedio Tardío. La repetición incesante de una misma idea a lo largo de décadas ha transformado los conceptos de signo escudo y Estilo Aconcagua (y todo lo que ellos abarcan), en una de esas verdades casi intocables de la arqueología de Chile central, aceptada, consciente o inconscientemente, más por su espesor histórico que por otra cosa, y donde ha estado ausente la existencia de un debate sobre los criterios que permiten relacionar un tipo de arte con una cultura determinada, pasando a ser lo que se conoce como un *factoide*, un hecho no comprobado que se repite hasta ser aceptado como verdad fáctica (DÍAZ 2001)². Es por ello, que hemos planteado este trabajo como un ensayo crítico orientado a deconstruir los fundamentos que dan lógica a este constructo arqueológico, para posteriormente (re)construir la problemática rupestre de Chile central desde una nueva perspectiva.

El Signo Escudo: Hacia una genealogía de su ser.

Aunque el tema del arte rupestre en la zona central de Chile, y en específico en el CSA, no ha recibido una gran atención en el último tiempo, hacia mediados de los años 60 y 70 se dieron una serie de investigaciones que abordaron esta problemática (IGUALT 1970, IRIBARREN 1973, NIEMEYER 1964, 1977, NIEMEYER Y MONTANE 1966, SANGUINETTI 1968, 1972, 1975), y que fueron efectuadas principalmente por Niemeyer (1964, 1977, NIEMEYER Y MONTANE 1966), las que cristalizaron en la definición de un Estilo Aconcagua. Y dentro de esta definición, sin lugar a dudas, lo que más ha primado ha sido la caracterización de una figura en particular nombrada como signo escudo.

La primera referencia obligatoria para tratar este tema es el ya clásico trabajo de Niemeyer (1964), en los sitios de Vilcuya y Río Colorado. Marca un hito este artículo, por cuanto en él se realiza la primera descripción sistemática de estaciones rupestres para la zona; además el autor acuña el término de la que para él es la figura que mejor representa este arte rupestre, el signo escudo, y que dada su presencia en la casi totalidad de los paneles estudiados, sería el “signo que mejor relaciona a todas las grabaciones descritas dándoles un carácter de cotidaneidad” (NIEMEYER 1964: 145). Líneas, círculos, figuras antropomorfas y otras de tipo geométrico, serían contemporáneas producto de su coexistencia en paneles con la figura del signo escudo, idea sustentada implícitamente en la inexistencia de superposiciones entre referentes.

En esta primera referencia, el autor no avanza mayormente en la adscripción cronológica-cultural de estas figuras, e indica solamente su semejanza con grabados de otras zonas del país (Norte Chico y Norte Grande) y con áreas allende Los Andes (NIEMEYER 1964). En pocas palabras, éste se trata de un trabajo descriptivo que se ve deslumbrado por la presencia de una figura característica que, de una u otra forma, marcará el resto de la historia de la investigación del arte rupestre en el CSA, el signo escudo.

Un par de años después, junto a Montané (NIEMEYER Y MONTANÉ 1966), presentan una síntesis más amplia del arte rupestre en el CSA, mencionando los ya conocidos sitios de Río Colorado y Vilcuya, más La Puntilla de Los Andes y Jahuel Alto, todos ellos relacionables por la presencia del signo escudo, así como por una figura fitomorfa que comparte espacios con el primer referente, y que la interpreta como una esquematización de un ser antropomorfo. Importante en este trabajo es la mención de nuevos bloques de grabados en Vilcuya, donde describe “una especie de cruz swástica que recuerda la forma del trisquelión de la cerámica Aconcagua Salmón” (NIEMEYER Y MONTANÉ 1966: 428). Asimismo, da cuenta de otros sitios que se ubican tanto en la Región Metropolitana, como en la VI región, que tienen signos escudos y fitomorfos.

Si el primer trabajo de Niemeyer (1964), se centra en la descripción sistemática de arte rupestre en el CSA, este segundo informe (NIEMEYER Y MONTANÉ 1966) avanza en sus interpretaciones y sienta las bases para lo que será la futura formulación del estilo Aconcagua, pues “necesariamente tendrá que tenderse en esta etapa a dilucidar los estilos” (NIEMEYER Y MONTANÉ 1966: 438). En sus conclusiones, reafirman que el signo escudo es el referente más popular en el CSA, y si bien se encuentra también en la zona de Petorca (norte del CSA), no es tan profuso como en Aconcagua. Su análisis espacial de presencia de este tipo de motivos le hacen concluir que el registro del signo escudo, fitomorfo y varios otros definen,

“una franja andina occidental o de precordillera, de aproximadamente 250 km de longitud que va desde el valle de Petorca por el norte hasta a lo menos el río Cachapoal por el sur, y quizá hasta el Tinguiririca, con caracteres de analogías gráficas y probable cotidaneidad. Coincide dicha franja aproximadamente con la dispersión de la llamada cerámica Aconcagua Salmón” (NIEMEYER Y MONTANÉ 1966: 439).

La asociación está planteada: signo escudo, fitomorfos y todo el conjunto de figuras que le acompañan en el panel se dispersan por el mismo espacio donde se encuentra cerámica Aconcagua Salmón. Y a su vez se amplía en el mismo texto: la presencia del símbolo tipo swástica, identificado en el bloque 22 de Vilcuya, similar al trinacrio, y la tendencia general a la decoración geométrica confirman la correlación planteada, pues son todos rasgos que comparten con la cerámica Aconcagua. Más aún, en el mismo estero Vilcuya se da cuenta de un sitio con cerámica Aconcagua Salmón, así como en el sitio Estero Cabeza de León, en el río Maipo, donde también se da cuenta de la presencia de signos escudos (NIEMEYER Y MONTANÉ 1966).

Avanzando en estas correlaciones, y sin darle tanta fuerza como antes, indica que hay incluso figuras que recuerdan la decoración de la cerámica Valdivia (sur de Chile): clepsidras y motivos lineales. “Es cierto que son elementos decorativos generalizados y no estrictamente diagnósticos” (NIEMEYER Y MONTANÉ 1966: 440)³.

Reafirma en este trabajo la asociación de este arte con el del Norte Chico a partir de los siguientes rasgos: el carácter simbólico-geométrico, su técnica, la tendencia a llenar toda la cara y la presencia de signos comunes como “la cruz dentro de un contorno cruciforme, signos escutiformes, aglutinaciones de círculos” (NIEMEYER Y MONTANÉ 1966: 440).

Cumpliendo con el objetivo declarado al inicio de las conclusiones de su trabajo, Niemeyer y Montané (1966) han sigilosamente sentado las bases para definir un estilo en la zona: caracterizan sus formas, su distribución geográfica y su adscripción crono-cultural, sólo faltó nombrarlo directamente como un estilo.

Por esa misma época, Sanguinetti (1968), describe 13 bloques de arte rupestre en Piguchén, valle de Putaendo. Importante es este trabajo, por cuanto en él se presenta una perspectiva diferente a la que había

popularizado Niemeyer. Para la autora, “el signo que se observa con mayor frecuencia es el círculo, con punto o sin él. En algunos bloques las únicas figuras están constituidas por conjuntos de círculos o formas circulares” (SANGUINETTI 1968: 249).

Junto con los círculos encontramos líneas sinuosas, una cruz de grueso trazo, un rostro que asemeja una lechuza y sólo un signo escudo. En el bloque número dos da cuenta de superposiciones. Cerca de estos petroglifos identifica cerámica de tiempo colonial.

En 1970 Igualt da cuenta del sitio El Saino en Jahuel, donde describe 16 rocas grabadas con figuras geométricas, antropomorfas y zoomorfas, siguiendo ese orden de popularidad. Al igual que Niemeyer, dice que

“la característica de estos petroglifos, como ya lo hemos anunciado, es la representación del signo escudo el que a veces está aislado, unido a otros signos escudos o figuras diferentes y otras veces forman una figura antropomorfa (IGUALT 1970: 195-196).

La alta representación del signo escudo le permiten asociar este sitio con las estaciones de Vilcuya, Río Colorado, Chincolco, El Sobrante, Piguchén, San Esteban y Paso de los Patos (IGUALT 1970).

Junto a los bloques de El Saino se identifica cerámica burda y algunos fragmentos con pintura iridiscente. (IGUALT 1970)

En esta época de constantes publicaciones sobre el arte rupestre de la zona, Sanguinetti (1972), da nuevamente cuenta de petroglifos, esta vez en la zona de Campos de Ahumada, donde describe 7 bloques grabados. Como en Piguchén, indica una mayor representación del círculo en todas sus variantes, mientras que el signo escudo se da solamente en un par de bloques, a pesar de que este motivo, “sin duda, es característico para la zona” (SANGUINETTI 1972: 281).

Esta misma autora describe posteriormente los petroglifos que se encuentran en el sitio Incaico Cerro Mercachas (SANGUINETTI 1975). Ubica 3 rocas en el sector norte del cerro, una de ellas tiene un conjunto de 9 círculos con punto central, otra una figura geométrica, círculo reticulado, un signo escudo y otros motivos poco claros; un tercer panel presenta también dos signos escudos elípticos con rectas que se cruzan diagonalmente. “Aparte de estos hay dos o tres grabados más que no revisten mayor importancia” (SANGUINETTI 1975: 133). No hay mayores comentarios sobre el arte rupestre del sitio.

Así las cosas, para mediados de 1970 tenemos una serie de sitios de arte rupestre descritos para el CSA, donde se ve una distribución diferencial de los grabados: donde predomina el signo escudo hay una baja cantidad de círculos y viceversa.

Interesante es que algo antes de que se diera la descripción del Mercachas, aparece en escena un nuevo actor, ajeno a la zona, pero centrado en el estudio del arte rupestre, Jorge Iribarren. Haciendo una síntesis del arte rupestre chileno, Iribarren (1973), nombra los hallazgos de Niemeyer e Igualt y correlaciona algunas figuras cuadrangulares cóncavas con demostraciones de posibles identificaciones de caras humanas que aparecen en el Norte Chico. Otras figuras geométricas tendrían también concordancia formal con las del Norte Semiárido, mientras otras serían propias a Chile central. Comenta que,

“En las provincias de Aconcagua y Santiago existe una cierta abundancia de petroglifos en la región precordillerana con características diferenciales locales y otras que resultarían como una prolongación de motivos aparecidos en el Norte Chico” (IRIBARREN 1973: 145).

A diferencia de Niemeyer y Montané (1966), Iribarren no encuentra similitud entre el arte de Los Cipreses (precordillera VI región) y el de Aconcagua.

En 1977, y tras haber dejado pavimentado el camino, Niemeyer (1977) utiliza por vez primera el término Estilo Aconcagua para referirse al arte rupestre que se dispersa en el CSA, entre San Felipe y Río Blanco. Se caracterizaría este arte por ser de representaciones más abstractas que las de más al norte, por la

presencia de la figura humana enmascarada y la identificación del signo escudo, motivo inmensamente repetido. Tendría este arte un carácter votivo propiciatorio (NIEMEYER 1977).

Ha nacido el Estilo Aconcagua como tal. Usando las proposiciones entregadas en 1966, y sin dar demasiada importancia a los comentarios de Sanguinetti sobre el predominio del círculo, Niemeyer define este concepto anclándose en el signo escudo. Posteriormente, junto a Mostny (MOSTNY Y NIEMEYER 1983), sellan esta idea, en el que será el último trabajo enfocado a la temática. Confirmando lo anterior, indican que este estilo se da en el curso medio superior del Aconcagua, entre San Felipe y Río Blanco, más algunos tributarios del Río Colorado; presenta una temática variada, motivos abstractos con formas extremadamente estilizadas y disimuladas de la figura humana. Predomina el signo escudo, que en su definición oficial.

“Corresponde en su forma más simple a un trapecio, a una elipse o a un trazado subrectangular, en el cual se han marcado dos diagonales. El diseño interior suele hacerse más complejo con la introducción de puntos o pequeños circulitos entre los sectores separados por las diagonales. En otras ocasiones dos de estos segmentos opuestos por el vértice se hacen de cuerpo lleno, o un signo escudo va dentro de otro más grande” (MOSTNY Y NIEMEYER 1983: 66).

Encontramos también cruces de contorno cruciforme, clepsidra, lineaturas en V y W.

Por la presencia de ciertos motivos indica que este estilo se difunde hacia el norte hasta el interior del valle de Petorca, y por el sur, hasta la cordillera andina de Rancagua, “coincidiendo en líneas muy generales con la difusión de la llamada cerámica Aconcagua Salmón, con cuya decoración los signos rupestres guardan cierto aire de familia” (MOSTNY Y NIEMEYER 1985: 67).

Deconstruyendo el ser arqueológico del signo escudo.

Como se desprende del apartado anterior, todo lo que es el desarrollo del Estilo Aconcagua se basa en los trabajos y descripciones que a lo largo de los años ha realizado Niemeyer básicamente, sin que existan otros enfoques que aborden de manera crítica la propuesta realizada por este autor, perspectiva que deseamos desarrollar en este punto.

Para entender todo el razonamiento que lleva a Niemeyer a definir el Estilo Aconcagua, y el signo escudo como referente propio de este arte, es necesario deconstruir la lógica que guía a este autor, y comentarla con el fin de tener una mirada en perspectiva del desarrollo de estas proposiciones, las que con los años han llegado a ser ya casi un lugar común en el discurso arqueológico de la zona central de Chile, no obstante las dudas que han surgido entre algunas investigadoras sobre la asociación entre este arte y la Cultura Aconcagua (DURÁN Y PLANELLA 1989, SÁNCHEZ Y MASSONE 1995).

Si seguimos el razonamiento de Niemeyer encontraremos que toda su formulación se basa en el siguiente conjunto de razonamientos:

1.- *Existencia del Signo Escudo*: desde que Niemeyer desarrolló su proposición, el término signo escudo adquirió cada vez mayor notoriedad en el discurso arqueológico por su capacidad para simplificar la realidad descriptiva de las figuras rupestres. Sin embargo, si nos atenemos a las láminas que presenta Niemeyer, así como a las estrategias constructivas que definen el signo escudo, encontramos que bajo este rótulo se agrupan una extensa cantidad de figuras que en muchos casos no tienen mayor relación lógica formal entre sí (Fig. 1). Desde círculos bipartitos y cuatripartitos, a cuadrados y óvalos con complicadas decoraciones interiores, se agrupan bajo un concepto que antes de dar cuenta de una sola realidad, une diferentes elementos bajo un concepto único, produciendo una simplificación máxima de las diferentes estrategias de construcción de los motivos rupestres, agrupando figuras que no están relacionadas lógicamente en términos de sus atributos. No encontramos la existencia de procedimientos sistemáticos y lógicos que permitan: i) agrupar todas esas figuras bajo un mismo concepto, ii) asegurar su coexistencia cronológica y iii) aseverar el carácter significativo de la agrupación propuesta, por lo que bajo el concepto de signo escudo se agrupó una realidad formalmente heterogénea y sin necesidad lógica de continuidad. Por ello, y con el actual estado de conocimiento que presenta la disciplina arqueológica, pensamos que el signo escudo es una construcción

artificial que no agrupa en su interior representaciones significativamente relacionadas, por lo cual no presenta una mayor utilidad como herramienta descriptiva del universo rupestre del CSA, al producir una simplificación extrema de la realidad representacional rupestre de la zona, basando todo su prestigio discursivo en el capital acumulado por la densidad histórica de su ser en la arqueología de Chile central..

2.- *La Contemporaneidad de todas las expresiones rupestres*: la alta representatividad del signo escudo en las estaciones por él estudiadas, hacen decir a Niemeyer que junto con ser esta figura la más popular del estilo, la presencia del signo escudo en todos los paneles automáticamente ubica en un mismo rango temporal a la totalidad de los referentes allí plasmados. Este razonamiento básico creemos que no tiene ningún fundamento lógico, por cuanto la coexistencia de figuras en un panel no da necesariamente cuenta de su contemporaneidad, así como las superposiciones tampoco dan necesariamente cuenta de diferencias cronoculturales entre las figuras. Por ello, no es posible argumentar que todas las figuras rupestres del CSA son necesariamente contemporáneas.

3.- *Los grabados del CSA guardan relación con la cerámica Aconcagua Salmón*: postulada una contemporaneidad de las diferentes expresiones rupestres por la presencia del signo escudo, idea que ya hemos mostrado débil, Niemeyer avanza un paso más al indicar que los grabados rupestres del CSA guardan un aire de familia con los de la cerámica de la hoy llamada Cultura Aconcagua. Tal similitud es básicamente su carácter geométrico y la existencia de un motivo similar al trinacrio en un bloque de Vilcuya. Por un lado, la supuesta semejanza entre arte rupestre y cerámica Aconcagua se basa en un criterio muy básico, cual es la presencia de decoración geométrica; en tal caso, es posible pensar en una asociación también con el Período Alfarero Temprano o el Histórico Temprano, por cuanto la cerámica de esa época también maneja ese tipo de decoración.

Por otro lado, un motivo que se asemeje al trinacrio no implica de por sí que todo el arte rupestre de la zona sea asignable a la Cultura Aconcagua. Lamentablemente, Niemeyer no ilustra esta figura para realizar algún comentario y evaluar su similitud con el motivo cerámico con el que se compara.

4.- *Asociación espacial entre estaciones de arte rupestre y sitios Aconcagua*: Niemeyer da como otro fundamento para su postulación la existencia de cerámica Aconcagua en las cercanías de estaciones rupestres de Vilcuya y Estero Cabeza de León. Este punto tiene una serie de falencias: por un lado, es sabido que el criterio de contiguidad (asociación espacial) en arte rupestre no es un criterio válido para correlacionar grabados con depósitos (GALLARDO 1996). Por otro, estadísticamente los casos en que se da esta asociación son muy bajos, sólo dos, por lo que no es significativo. Finalmente, encontramos que Sanguinetti (1968, 1975), e Iguait (1970), indican la asociación de petroglifos junto a cerámica Alfarera Temprana, Histórica y en sitios de tiempos Incaicos (Mercachas). Si hacemos caso de la asociación espacial, el arte rupestre de la zona se presentaría desde el PAT en adelante, siendo el signo escudo una figura que traspasa a las diferentes culturas.

5.- *Co-dispersión de cerámica Aconcagua Salmón y arte rupestre Aconcagua*: Niemeyer menciona que en términos generales por donde se extiende la cerámica Aconcagua Salmón se da también este tipo de arte rupestre con la figura del signo escudo, es decir desde Petorca hasta el Cachapoal. Si esa asociación es tan clara no se explica porque “a medida que se avanza hacia el sur, alejándose del valle del Aconcagua, los petroglifos son cada vez más escasos” (MONTANÉ Y NIEMEYER 1966: 421). ¿Si una misma población crea arte rupestre, porque este se concentra solamente en una de sus zonas de dispersión?

Otra crítica es posible de realizar a esta postura. No está tan claro que el arte rupestre de esta gran zona sea muy similar entre sí, de hecho el mismo Niemeyer y Montané, indican que,

“en el valle superior del Petorca (El Sobrante), el signo diferencial rectángulo de lados curvos aparece pocas veces representado. En el valle de más al sur, el Aconcagua, el signo escudo alcanza máxima frecuencia, hasta el punto que casi no hay bloque grabado que no lo ofrezca, y el rectángulo de lados curvilíneos tiene escasa representación” (NIEMEYER Y MONTANÉ 1966: 439).

A lo largo del área definida para el Estilo Aconcagua, tendríamos entonces una variación significativa del arte rupestre, pues al comentario anterior se suma la crítica de Iribarren (1973), a la posible semejanza del arte rupestre del Aconcagua con el del cajón de Los Cipreses.

Revisados los puntos básicos que fundan la postulación de un Estilo Aconcagua, de su asociación con la Cultura Aconcagua y de la primacía del signo escudo, vemos que ellos presentan una serie de falencias significativas que se resumen básicamente en la extrema simplificación del entendimiento del universo representacional rupestre presente preferentemente en el CSA y la ausencia de cualquier fundamento real que permita sostener la contemporaneidad de todas las figuras rupestres y su asociación con una determinada cultura arqueológica. Más aún, al considerar los últimos avances que se han realizado sobre la prehistoria del CSA, vemos que la Cultura Aconcagua no es el representante poblacional del Período Intermedio Tardío, sino que más bien el CSA sería un área de interdigitación cultural donde predomina la cerámica Rojo Engobada, alfarería decorada con motivos diaguíta o con una figura estrellada (SÁNCHEZ 1997, 1998). De esta manera, encontramos que el Estilo Aconcagua se encuentra presente básicamente en una zona donde la Cultura Aconcagua no registra, por lo que suponer la existencia de una relación genética de la segunda con la primera no tiene ningún fundamento. Este hecho explicaría porque al sur del Aconcagua, es decir en la cuenca del Maipo-Mapocho, no existe tanto arte rupestre: debido a que los grabados son realizados por una población local y no por grupos Aconcagua, donde se encuentra claramente presente la Cultura Aconcagua, o no hay arte rupestre, o es muy bajo en comparación a lo conocido para el valle de Aconcagua.

Por tanto, llegados a este punto, y deconstruido críticamente los argumentos que han definido todo el ser del Estilo Aconcagua, una serie de deducciones lógicas y necesarias se desprenden: i) que el concepto de signo escudo no presenta ninguna lógica interna que sustente su definición, pues engloba figuras que no están necesariamente relacionadas entre sí, ii) que el Estilo Aconcagua en sí no existe, por cuanto no hay ningún argumento que sugiera que todo el arte rupestre del CSA se pueda incluir dentro de un solo estilo⁴, iii) que las figuras rupestres del CSA no se asocian a la Cultura Aconcagua, por cuanto este último componente poblacional no se encuentra presente en la zona, así como que los criterios que sustentan esa supuesta asociación, en la actualidad, no soportan ningún análisis crítico. Por tanto, si en el CSA no está presente la Cultura Aconcagua, si no existen principios que funden una supuesta homología de las diferentes figuras rupestres, si no hay criterios claros que avalen su asociación cronológica y que bajo el concepto de signo escudo se agrupe una realidad multiforme y heterogénea, podemos lógicamente afirmar que ya no es posible sustentar ninguna asociación cronológica-cultural para los grabados de la zona, así como tampoco dar primacía al concepto de signo escudo. A la luz de los nuevos datos, mantener y repetir las antiguas proposiciones sobre la presencia de un Estilo Aconcagua y su asociación con una determinada cultura, pasan a ser solamente actos de fe, y por tanto, un hecho alejado de la disciplina científica y sin ninguna validez.

Así las cosas, y como hemos postulado en otros lados (TRONCOSO 2001b, 2002a, 2002b), creemos necesario eliminar el concepto de Estilo Aconcagua. Asimismo, consideramos perjudicial mantener el concepto de signo escudo, por cuanto como vimos su definición no presenta ninguna lógica interna que le de coherencia, y además la semántica misma del concepto conlleva una carga de significado en la palabra escudo que no presenta ningún fundamento en el registro rupestre. Sin embargo, sabemos que en cuanto factioide, postular la eliminación de este concepto es una afirmación fuerte que flexiona agudamente una historia discursiva; es por ello que dejamos la puerta abierta para que los investigadores centrados en el tema, y desde perspectivas sistemáticas, teóricas y densas, donde se excluyan los enfoques simplistas y empíricos que tanto daño hacen al arte rupestre, o bien no trabajen con este concepto, o en su defecto, restringan su campo de significación incluyendo en su interior solamente figuras relacionadas lógicamente y formalmente entre sí. Personalmente, optamos por la primera opción, por cuanto pensamos que la segunda de ésta nunca podrá escapar parcialmente a uno, o algunos, de los problemas mencionados.

Arte y Cultura en el CSA: Datos Directos.

Dentro de este nuevo contexto de investigación sobre el arte rupestre en el CSA, la tarea lógica y necesaria a desarrollar en este momento es la definición de estilos rupestres con el fin de ubicar cronológica y culturalmente los grabados de la zona de estudio. Tarea ésta que tiene como única salida el buscar regularidades dentro de las diferentes materialidades del pasado con el fin de identificar la existencia de

principios culturales, formas de entendimiento de lo representacional, similares, que le dan una coherencia y le permiten ser inteligibles dentro de su horizonte de realidad socio-cultural.

En este sentido, desde hace un tiempo, hemos propuesto y defendido la existencia de dos estilos de arte rupestre para tiempos prehispánicos y una forma de arte para tiempos Históricos Tempranos⁵ (TRONCOSO 2001a, 2002a, 2002b). El primer estilo de arte rupestre, denominado Estilo I de Arte Rupestre del Río Aconcagua, se caracteriza básicamente por la presencia mayoritaria de figuras circulares de tipo compuesto basadas en la yuxtaposición, una ausencia de la superposición como herramienta gramatical, un ordenamiento espacial de tipo oblicuo y un aprovechamiento extensivo del espacio del panel. En contraposición, el Estilo II de Arte Rupestre del Río Aconcagua, se caracteriza por la presencia mayoritaria de figuras cuadrangulares, existencia de figuras lineales inscritas y una redefinición de las figuras circulares; un predominio de las figuras individuales (reflejado en una casi total ausencia de la yuxtaposición como forma de relacionar figuras), la existencia de la superposición, un ordenamiento espacial de las figuras de tipo vertical que combina lo horizontal y un aprovechamiento intensivo del espacio del panel⁶.

Este conjunto resumido de características formales de cada estilo pensamos que indican claramente que nos encontramos ante dos maneras muy distintas de concebir el arte, dos formas culturales que responden a lógicas y normativas disímiles que en ningún caso pueden ser producto de un mismo sistema de saber-poder, sino que se basan más bien en principios, conceptos y formas de entendimiento muy diferentes entre sí, las que reproducen maneras distintas de concebir la figura, de organizar su construcción, de comprender el espacio del panel y, en último caso, de materializar la expresión rupestre en el paisaje (Troncoso 2002a, 2002b). Se trata, por tanto, de sistemas semiológicos diferentes, articulados por normativas particulares a cada uno de ellos y que adquieren sus dominios de validez dentro de contextos espaciales diferentes. Son, en otras palabras, expresiones fenoménicas productos de sistemas de simbólicos y conceptuales diferentes que producen realidades disímiles.

Al buscar las relaciones con las formaciones socio-culturales prehispánicas de la zona, encontramos que el Estilo I está mucho más cercano a las características de la materialidad del P.I.T. que de otro grupo. Al ser el CSA en esta época un área de interdigitación cultural, encontramos que no existe una cerámica tipo que predomine en los contextos, sino que hay una coexistencia diferenciada entre asentamientos con cerámica tipo Diaguita, cerámica Estrellada y en ocasiones, y en forma muy minoritaria, cerámica Aconcagua tipo Salmón, siendo predominantes más bien las dos primeras⁷. En ambas encontramos la presencia de figuras compuestas, es decir, una ausencia de figuras individuales, elemento que lo relaciona con el Estilo I. Al observar la ordenación espacial de la cerámica tipo Diaguita, encontramos que en ella los motivos se disponen de forma oblicua, representando una forma idéntica de ocupar –entender- el espacio que las figuras propias del Estilo I de Arte Rupestre⁸ (Figs. 2 y 3)

Estas similitudes, que podrían pensarse como rasgos menores que no avalan tal asociación, creemos que son extremadamente significativas, por cuanto, bajo su materialización nos encontramos con la existencia de formas similares de entender la figura y el espacio, con una producción cultural que se basa en unos mismos principios que le dan inteligibilidad y coherencia dentro de un horizonte de realidad que define una forma de entender el mundo y que a partir de ese punto avanza su relación con sus materialidades.

El hecho de que esta forma de ordenación de las figuras no se dé claramente en el estrellado, no obstante que por la disposición de los trazos lineales se podría deducir una forma oblicua de aprovechar el espacio, no creemos que sea un mayor problema, por cuanto, dentro de los patrones de materialización de los conceptos que definen las expresiones estilísticas, es posible siempre encontrar un cierto rango de variabilidad que vuelva la aplicación de tales normativas más oscuras a la observación directa.

En contraposición a lo que ocurre en el Estilo I, los rasgos del Estilo II son mucho más próximos con las características del arte Incaico. Dentro del CSA, las figuras individuales se dan solamente en tiempos Incaicos, las figuras inscritas y cuadrangulares se representan en una serie de materialidades de este tiempo, y finalmente, la ordenación de las figuras en forma vertical/horizontal sólo se da en las diferentes materialidades de esta época: cerámica y vestidos dibujados por Guaman Poma (1987 [1615]) (Figs. 4 y 5)

Todos estos rasgos nos indican claramente que nos encontramos ante una forma común de conceptualizar, pensar y entender las figuras y el espacio. Las diferentes materialidades de tiempos Incaicos se basan en la existencia de un mismo conjunto de principios rectores que dan cuenta de una forma particular de organizar y construir lo representacional, aplicando a las formas una serie de principios que son propios a su formación socio-cultural y que es lo que los identifica como fruto de un mismo pensamiento.

Aplicando esta línea de discriminación a un conjunto de figuras cuadrangulares y ovaladas de lados paralelos que presentan decoraciones básicamente interiores basadas en la aplicación de trazos lineales, puntos y/o triángulos rellenos, incluidas dentro del núcleo de los signos escudos, encontramos que ellas están más próximas a los conceptos que definen el arte de tiempos Incaicos que el del P.I.T. Lo individual, su aprovechamiento intensivo del espacio, el ordenamiento vertical y horizontal de las figuras dan cuenta de una misma forma de hacer las cosas al momento de compararlas con otras materialidades Incaicas, dándole una inteligibilidad formal, estructural y conceptual sólo dentro de este universo referencial.

Puestas así las cosas, y aunque suene excesivamente fuerte, creemos que no existen hipótesis alternativas que expliquen las similitudes entre las figuras rupestres de cada estilo y las otras materialidades del PIT y del Período Incaico. Por cuanto, como ya avanzamos anteriormente, cada uno de los rasgos mencionados hacen referencia a ciertos conceptos culturales y formas de entender la realidad, por lo que sus distinciones representacionales, son diferencias en las formas de representar el mundo, de concebirlo y de hacer inteligible una realidad y un contenido⁹.

Arte y Cultura en el CSA: Datos Indirectos

Como hemos expresado en otro lugar (TRONCOSO Ms), las asociaciones entre arte y cultura se deben basar fundamentalmente en datos directos que permitan identificar la existencia de regularidades formales y normativas en los diferentes ámbitos de la materialidad estudiadas. Sólo utilizando los criterios de semejanza y contraste (GALLARDO 1996), es posible definir estilos de forma sistemática abordando el problema esencial de estos estudios: entender lo rupestre como una materialidad cultural fruto de un sistema de saber-poder.

Avanzado ese punto, existe una serie de otros datos indirectos, relacionados con la dinámica social de los períodos estudiados que pueden ayudar a complementar las hipótesis propuestas al hacer más inteligible el arte rupestre dentro de su contexto social, pero que en ningún caso pueden fundar la definición de estilos.

En nuestro caso, a partir de las prospecciones areales y excavaciones sistemáticas de una serie de asentamientos de vivienda y funerarios, encontramos una distribución de contextos materiales y arte rupestre que son coherentes con las propuestas de estilos aquí definidos.

Como dijimos el Estilo I se asocia con el P.I.T., mientras el Estilo II con tiempos Incaicos. Pues bien, vemos que las estaciones del Estilo I son frecuentes en los espacios del CSA donde predomina básicamente la cerámica de tipo Diaguita (p.e. Putaendo), mientras que es casi inexistente donde los contextos cerámicos del P.I.T. presentan tipos relacionados con la Cultura Aconcagua (p.e. Estero Pocuro, Campos de Ahumada), espacios estos últimos donde en contrapartida hay abundante presencia de asentamientos Incaicos y de estaciones del Estilo II.

Pensamos que esta distribución diferencial de lo rupestre es lógica de acuerdo a las características del área. Mientras donde tenemos poblaciones locales más relacionadas con contextos tipo Diaguita y estrellados el Estilo I es frecuente, los grupos que se manejan con repertorios cerámicos más propios de la Cultura Aconcagua presentan una casi total ausencia de arte rupestre, reproduciendo en el CSA la situación que se observa en la cuenca del Maipo-Mapocho, donde casi no hay arte rupestre. Es decir, el Estilo I no es algo uniforme a todo el CSA, sino que se da en los sectores donde la población se relaciona materialmente con contextos que no son propios a lo típico de Chile central. Cuando encontramos contextos más próximos a lo clásico de Chile Central se reproduce la situación clásica de la Cultura Aconcagua, ausencia de arte rupestre. En contrapartida, en estos últimos lugares predomina el Estilo II, estilo rupestre que no puede ser asociado a la Cultura Aconcagua debido a que: i) en la zona nuclear de la Cultura Aconcagua casi no se da este arte, por

lo que sería contradictorio su alta frecuencia en una zona marginal y ii) no existe ningún rasgo estilístico que indique que la cerámica Aconcagua y el Estilo II son producto de un mismo sistema de saber-poder. Sin embargo, en estos lugares donde predomina el Estilo II, que es básicamente el sector nuclear del CSA, es donde se encuentra un importante número de ocupaciones propias de tiempos Incas, lo que sugiere un importante proceso de ocupación Incaica en el sector.

De esta manera, la comparación entre distribución de contextos cerámicos y estilos rupestres según los hemos definido, entregan un panorama muy coherente que permiten explicar el porque de las diferentes frecuencias de estaciones propias a cada estilo en los diferentes sectores del CSA. A la vez, estos datos permiten avanzar de mejor forma en la comprensión de esta área como una zona de interdigitación cultural, así como también entregan un marco sólido para comprender y repensar el problema del arte rupestre en Chile central, que es lo mismo que repensar lo rupestre en el CSA, pues es esta la zona de donde ella es realmente originaria, siendo en la cuenca del Maipo Mapchoh un hecho más bien intrusivo, tal como lo muestra su baja densidad.

Dos Cosas Finales.

La última frase hace pensar inmediatamente en la presencia de los llamados signos escudos en la zona de Los Cipreses (VI Región), tema que para algunos podría ser un punto de tope de nuestra hipótesis. No lo creemos, y no lo creemos debido a que: i) se sabe muy poco del supuesto Estilo Guaiquivilo¹⁰, por lo que no se puede avanzar mucho en la comparación de figuras entre esa zona y la del CSA, ii) la presencia de signos escudos produce una simplificación de la realidad, pues se refiere solamente a algunos tipos de figuras geométricas, descontextualizándolas del universo representacional en el que se insertan, iii) el término signo escudo al abarcar una infinidad de figuras no necesariamente relacionadas y agrupadas por un criterio arbitrario, no es una herramienta que permita realizar comparaciones sistemáticas y iv) se desconoce la dinámica de la prehistoria local como para poder interpretar el arte rupestre del sector, por lo que por ahora no se pueden realizar mayores comparaciones sistemáticas entre los universos representacionales, y las normas estilísticas, de las figuras de esta zona y las del CSA.

Finalmente, pensamos que los argumentos dados son significativos para la asociación entre arte rupestre y cultura en el CSA, pero sabemos que se puede profundizar aún más entregando nuevos argumentos que refuerzen lo postulado. En arte rupestre sabemos que no existe un argumento único que permita hacer un nudo de unión entre arte y cultura, pero la suma de argumentos substantivos, forman una cadena de nudos que hacen las ligazones mucho más fuertes.

Sabemos que seguramente no todos estarán de acuerdo con nuestros postulados, situación que es lógica y consideramos positiva, pues la arqueología sólo madura sus postulados a partir de la discusión; pero sabemos también que desde este momento no es posible volver a repetir los discursos clásicos sobre el arte rupestre de Chile central, pues, de eso estamos seguros, hemos mostrado en este trabajo que a la luz de los nuevos datos y avances teóricos metodológicos de la arqueología, no hay fundamentos para postular: i) la presencia de un Estilo Aconcagua, ii) su asociación con la Cultura Aconcagua y iii) la definición de una figura denominada signo escudo¹¹.

NOTAS

1.- LaR, Laboratorio de Arqueología, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento (CSIC-XuGa)/UA LaFC (IIT, USC), España. Email phandres@usc.es, atroncos@entelchile.net.

2.- Al ser discursos legitimados acriticamente por el tiempo, los factoides pasan a ser también discursos de poder que ponen a prueba las capacidades críticas y los grados de conservadurismos que se encuentran dentro de una disciplina, a su vez que suponen serias amenazas para el desarrollo sistemático de un conocimiento que pretende ser lo menos subjetivo y lo más racional posible, en cuanto cualquier cadena de razonamientos cimentada sobre un factoides puede no pasar de ser más que una fantasía, fantasía que antes de ayudar en la producción de conocimiento sólo produce ruido. Es por ello que en arqueología, y cualquier disciplina que pretende ser científica, la historia teórica-metodológica crítica de la investigación debe ser una prioridad esencial, con el fin de evaluar y reevaluar el conjunto de suposiciones que dan sustento a nuestros estudios, hipótesis y postulados.

3.- Nos detenemos en este punto, pues no podemos dejar de expresar nuestra extrañeza a que el autor considere esta asociación entre decoración y cerámica como no diagnóstica, más aún cuando la clepsidra es una figura de reconocida asociación con el período Incaico. Surge la pregunta necesaria de por que si esta asociación no es significativa, la anterior asociación con la Cultura Aconcagua citada por el investigador habría de serlo también.

4.- Siguiendo los planteamientos de la antropología del arte y la teoría del arte, entendemos el estilo como un constructo teórico de profunda densidad referido a las normas que guían la producción rupestre. El estilo es para nosotros el conjunto de normas determinadas por un sistema de saber-poder que definen una forma particular de inscripción gráfica, transformándose esta en la concreción material de tal sistema. Las normas que constituyen el estilo son producto de una cierta lógica cultural, respondiendo su inteligibilidad y eficacia comunicativa al hecho de incluir en su interior una serie de conceptos que le entregan una coherencia estructural con los principios que definen el proceso particular de construcción social de la realidad de cada grupo humano.

5.- Las definiciones e implicaciones de cada uno de estos términos han sido discutidos en otros trabajos, donde se resumen, ya sea en forma extensa o más sucinta, los fundamentos teóricos-metodológicos que guían a cada uno de éstos conceptos (TRONCOSO 2001b, 2002a, 2002b, Ms) .

6.- Son estos rasgos características resumidas de estos estilos, por cuanto, al entender el estilo como un concepto holístico, este incluye también el patrón de emplazamiento del arte, fundamento de su inteligibilidad y base de su eficacia social, donde también observamos la existencia de importantes diferencias entre los sitios de uno y otro estilo. En otros trabajos hemos dado cuenta en forma más extensa de la caracterización holística de los estilos rupestres de la zona (TRONCOSO 2002a, 2002b).

7.- No pensamos que el estrellado sea la cerámica clásica del P.I.T. en la zona, pues en las excavaciones de sitios de vivienda se encuentran tanto alfarería de este tipo como Diaguita, por lo que los datos directos no sugieren un predominio de este tipo alfarero. La frecuente presencia de estrellados en colecciones locales no es un dato que aporte mucho, pues al estar descontextualizadas las piezas, se desconoce si son del P.I.T. o de tiempos Incas.

8.- Al hablar de la cerámica Diaguita como elemento de comparación, utilizamos solamente las piezas que hemos recuperado de excavaciones en la zona de estudio y no tomamos como referencia de estudio la alfarería del Norte Chico, pues consideramos que al ser un elemento activo en lo social, las incorporaciones de formas y decoraciones cerámicas foráneas no es un proceso inocente y mecánico, sino que se ve permeado por la sociología del momento, así como por los patrones culturales de los grupos receptores que redefinen y adaptan las realidades materiales producidas en otros sectores. Por otro lado, las características de manufactura de las piezas y los trazos de la decoración de la cerámica son diferentes de los de la zona propiamente Diaguita (paredes más gruesas, labios más toscos, decoraciones menos logradas), lo que sugiere su elaboración local en el CSA, lo que puede reafirmarse al estar estas piezas no sólo depositadas en contextos fúnebres, sino también en contextos habitacionales. En ningún caso hay evidencias que sugieran que sean piezas importadas.

9.- Es tan así la cosa, que aunque la diferencia entre predominio de figuras compuestas y figuras individuales entre el P.I.T. y el Período Incaico pueda parecer un dato menor, al entender lo representacional como cultural, fruto de un horizonte de inteligibilidad y realidad, pensamos que tal diferencia puede dar cuenta de un importante cambio en la configuración social de cada una de estas poblaciones, pero sobre el cual no nos explayaremos de momento por no ser esta la oportunidad. Un primer avance sobre este tema se ha realizado en Troncoso (2002a), el que esperamos profundizar más adelante.

10.- Como en el caso del Estilo Aconcagua, la complejización teórica del concepto de estilo implica que lo que se agrupa bajo el nombre de Guaquivilo no responda a los criterios actuales para asociar un conjunto de representaciones a un estilo en sentido estricto. Por el contrario, Guaquivilo hace referencia a una serie de grabados rupestres identificados en una determinada área geográfica, desconociéndose si todas las figuras se relacionan con una misma formación socio-cultural.

11.- A pesar de lo fuerte de esta frase, queremos dejar en claro que consideramos que dentro del contexto de la arqueología de la década de los 60 y 70, y los conocimientos que se tenían sobre la prehistoria de Chile central, la investigación sobre el arte rupestre del CSA fue un gran aporte que se fundó en el horizonte de inteligibilidad del momento, abriendo un nuevo campo de estudio en Chile central. Pero hoy, en el 2000, los avances en el conocimiento de la prehistoria local, así como las nuevas perspectivas teóricas en arqueología, que han complejizado el estudio de lo representacional, a la vez que han entregado nuevas herramientas metodológicas, nos llevan necesariamente a reconstruir todo ese conocimiento a la luz de nuestro horizonte de inteligibilidad.

AGRADECIMIENTOS

A Luis Cornejo, por los comentarios realizados a un extenso manuscrito desde el cual se desprende este trabajo.

REFERENCIAS

- BENVENISTE, E. 1977 [1970]. Estructura de la lengua y estructura de la sociedad. En *Problemas de Lingüística General II*, pp: 95-106. Editorial Siglo XXI, Madrid.
- DÍAZ, B. 2001. Arqueología y política en la investigación Protohistórica de Galicia. *Complutum* N°12: 311-324.
- DURAN, E. y M. T. PLANELLA. 1989. Consolidación Agroalfarera: Zona Central (900 a 1.470 d.C.). En: *Culturas de Chile: Prehistoria*, J. Hidalgo et al. (eds.). Editorial Andrés Bello. Santiago.
- GALLARDO, F. 1996. Acerca de la interpretación de arte rupestre. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* N°23: 31-33.
- GUAMAN POMA, F. 1987(1615) *Nueva crónica y buen gobierno*. Historia 16. Editorial Siglo XXI, Madrid.
- IGUALT, F. 1970. Investigaciones de petroglifos en Jahuel. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso* N°3: 193-202.
- IRIBARREN, J. 1973. Geoglifos, Pictografías y Petroglifos de Chile. *Publicaciones del Museo Arqueológico de La Serena*, *Boletín* N°15: 133-159.
- MOSTNY, G. y H. NIEMEYER. 1983. *Arte rupestre chileno*. Ministerio de Educación, Serie Patrimonio Cultural Chileno, Santiago
- NIEMEYER, H. 1964. Petroglifos en el curso superior del río Aconcagua. *Arqueología de Chile Central y áreas vecinas, Actas del III Congreso Internacional de Arqueología Chilena*, pp. 133-150. Viña del Mar.
- . 1977. Variación de los estilos de arte rupestre en Chile. *Actas del VII Congreso de Arqueología de Chile*, tomo II: 649-660.
- NIEMEYER, H. y J. MONTANÉ. 1966. El arte rupestre Indígena en la zona centro sur de Chile. *Actas y Memoria del XXXVII Congreso Internacional de Americanistas*, tomo II: 419-452. Buenos Aires.
- SÁNCHEZ, R. 1997. Investigaciones arqueológicas en el curso superior del río Aconcagua. Su repercusión en la Prehistoria de Chile Central. *Actas del 3er Congreso Chileno de Antropología*, tomo I: 423-439.
- . 1998. Cultura Aconcagua en el valle del río Aconcagua. Una discusión sobre su cronología e hipótesis de organización social. *Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, tomo II: 147-160.
- SÁNCHEZ, R. y M. MASSONE. 1995. *Cultura Aconcagua*. Colección Imágenes del Patrimonio. DIBAM, Santiago.
- SÁNCHEZ, R.; D. PAVLOVIC, A. TRONCOSO Y P. GONZÁLEZ. 2000. Últimos avances en el conocimiento de la Cultura Aconcagua en el curso superior del río Aconcagua (Chile Central). Su repercusión para la prehistoria del Centro-Oeste Argentino. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina* (en prensa).
- SANGUINETTI, N. 1968. Algunos petroglifos de Piguchén. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso* N°1: 249-259.
- . 1972. Notas sobre la arqueología de Campos de Ahumada. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso* N°5: 271-291.
- . 1975. Construcciones indígenas en el cerro Mercachas. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso* N°8: 129-139.

TRONCOSO, A. 1998. Petroglifos, agua y visibilidad: el arte rupestre y la apropiación del espacio en el curso superior del río Putaendo, Chile. *Revista Valles* N°4: 127-137

----. 2001a. Rock Art in Central Chile: forms and styles. *International Newsletter on Rock Art (INORA)* N°28: 6-15

----. 2001b. Sobre el arte rupestre en el valle de Aconcagua y de porque los signos escudos son Incaicos. *Actas del 4° congreso chileno de antropología*, Santiago (en prensa).

----. 2002a. *Arte Rupestre en el Curso Superior del Río Aconcagua, Zona Central de Chile: Formas, Estilo, Espacio y Poder*. Trabajo de Investigación de Tercer Ciclo. Departamento de Historia I, Universidad de Santiago de Compostela, España.

----. 2002b. Estilo, Arte Rupestre y Sociedad en la zona central de Chile. *Complutum* N°13 (en prensa).

----. Ms. ...*A propósito del arte rupestre*. Manuscrito disponible en http://www.geocities.com/arqueo_acioncagua/articulos/planteamientos.pdf

FIGURAS

- 1.- Signos escudos tomados de Niemeyer y Montané (1966)
- 2.- Cerámica Diaguita sitio Ancuviña El Tártaro con aprovechamiento oblicuo del espacio.
- 3.- Paneles rupestres Estilo I con ordenamiento oblicuo de figuras. Ilustraciones tomadas de Sanguinetti (1962, 1972) y Niemeyer (1964)
- 4.- a) cerámica del Período Incaico con ordenación horizontal y vertical de figuras, b) vestimentas Incaicas retratadas por Guaman Poma (1987(1615)) con ordenación vertical horizontal. Obsérvese que solamente siguiendo este ordenamiento es posible decodificar la secuencia correcta de figuras.
- 5.- Paneles rupestres Estilo II con ordenamiento vertical horizontal de figuras. Ilustraciones tomadas de Niemeyer (1964)









