

Análisis del arte rupestre, entre la miopía funcionalista y el imperialismo de la semiótica

AXEL DETTWILER

RESUMEN

En el presente trabajo se busca llegar a un tratamiento más completo del análisis de esta manifestación cultural. Para ello se propone una estrategia investigativa a tres niveles: hombre artista, propiedades formales, y público consumidor. Tal estrategia se basa en la perspectiva etnoestética, pero se refunde con contenidos de otras disciplinas, principalmente la semiótica. Así se llega a delimitar tres niveles de la experiencia estética que han sido ignorados por el análisis arqueológico: el proceso de formatividad, el proceso de producción e interpretación de signos, el proceso comunicativo (contextos de situación). Estas nociones se integran a la perspectiva arqueológica tradicional, delimitándose una serie de aspectos que sería deseable cambiar en el futuro, para acceder a esa comprensión más globalista del fenómeno rupestre.

Esta ponencia tiene ante todo un carácter informativo, por lo que no será posible abordar ciertos puntos en todo el detalle que quizás demandan...

He abordado el problema de la interpretación del arte rupestre en el convencimiento que lo principal en este momento de la investigación no es llegar a dilucidar qué significan estas obras, sino que ante todo debemos preguntarnos cómo estas obras pueden llegar a significar y ser descifrables.

Creo que si bien los arqueólogos están capacitados para elaborar estrategias de investigación conducentes a la recuperación de datos pertinentes al problema de lo estético-funcional, no cuentan con una destreza ni aproximadamente similar para tratar el fenómeno estético y el comunicativo en sí mismos.

Tal situación se percibe muy bien por ejemplo, en la crudeza y pobreza terminológica de los trabajos arqueológicos referidos al problema. Según mi opinión, en nuestro ciego empeño por llegar a dilucidar "para qué sirve el arte", hemos descuidado aspectos que son claves para la comprensión de todo hecho estético comunicativo.

La literatura arqueológica respecto del arte rupestre nos evidencia resultados heterogéneos y de potencialidad indagatoria altamente variable. Es una data difícilmente contrastable y comparable. La estrategia global resulta errática y no consigue abordar satisfactoriamente el núcleo del problema. Desde ya, considero que el fenómeno rupestre, por implicar goce estético, sobrepasa ampliamente el campo exclusivo de la arqueología. Por otro lado me resulta incomprensible que sostengamos que en ese goce estético se encuentra subsumido un fenómeno comunicativo y sin embargo no utilicemos una ciencia tan pertinente como la semiótica.

Si queremos acceder a una comprensión más globalista de este fenómeno deberemos urgentemente familiarizarnos con los contenidos de disciplinas como la estética, la semiótica, la teoría de la información, la proxémica, la psicología social aplicada a las artes visuales, la etnoestética, la sociolingüística, etc. Buscando una matriz organizadora he diseñado una estrategia de acción a tres niveles:

- análisis microestructural-estético
- análisis de un modelo semiótico
- reevaluación de la perspectiva arqueológica

En este empeño, he principiado analizando en qué medida la perspectiva innatista puede ser provechosa para el arqueólogo y cuales serían los puntos a considerar si se desea emplear porciones teóricas de la estética en el campo intercultural. Seguidamente argumento que es indispensable contar con un modelo estructural del proceso de significación-comunicación y para ello reviso el modelo semiótico de Umberto Eco. Posteriormente complemento ciertas nociones de

la perspectiva innatista con el modelo semiótico. Finalmente exploro en qué medida esas nociones estéticas y semióticas pueden indicar falencias en el método arqueológico tradicional.

Este trabajo tiene un carácter exploratorio y proposicional. Mientras no se le discuta y pruebe frente a un problema práctico concreto, todo su contenido debe ser asumido como condicional.

Seguidamente paso a enumerar brevísimamente los contenidos más importantes del análisis de las perspectivas estética; semiótica y arqueológica.

Acerca de la estética como perspectiva global

A pesar de que la estética actual se define como no-normativa, aun son evidentes ciertos determinismos unívocos. —¿Es que en el fondo lo que el término "arte" denota y connota en cada cultura, lugar y tiempo representa necesariamente un universo semántico único, absoluto e idéntico? —Tal disyuntiva me lleva a proponer en la etnoestética una vía tal vez más concordante con nuestro tema de estudio y nuestra metodología.

Entenderemos por etnoestética: "... las concepciones estéticas pertenecientes a cualquier cultura, —centradas en los puntos de vista del creador, intérprete y receptor— que dependen de sus respectivas visiones de mundo, las cuales implican pensamiento, conocimiento, actitudes valores y normas culturales específicas." (Grebe, 1983: 20)

Al igual que la estética no-normativa, la etnoestética indaga a tres niveles :

—propiedades formales/ —creador-artista/ —consumidor-público/

Tal vez lo único que nos haga inclinarnos por la variante etnoestética, es su dedicación exclusiva al campo intercultural.

Pero, a pesar de ello la etnoestética puede probar ser tan inútil al antropólogo como la estética normativista. Ello se debe a que la etnoestética se encuentra aun muy poco desarrollada como disciplina y no existen grandes bancos de datos que satisfagan las necesidades de una estética comparada, y además, a que esta estrategia se adapta malamente al trabajo arqueológico, ya que sólo sobreviven las obras, no sus ejecutores ni consumidores.

Debido a estos problema, volvemos entonces dentro de un "espíritu etnoestético" a revisar, y aceptar condicionalmente los contenidos de la perspectiva estética no-normativa.

Ateniéndome a la estética de la formatividad de Pareyson, y a la estética de Mukarovsky, que tienen gran afinidad con el modelo semiótico de Eco; revisé los siguientes puntos:

— el arte es el área de la experiencia donde hay una supremacía de la "función estética"

— en el arte la función estética se relaciona de un modo peculiar con las funciones extra-estéticas

— el arte es una actividad dual: actividad creadora y producto creado

— en esta dualidad opera un no-isomorfismo entre forma del significante y forma del significado

— en el arte, la decodificación de los mensajes implícitos no es un proceso instantáneo

— el arte es un fenómeno que cambia en el tiempo y es influido por factores idiolectales y sociales

— el arte es un proceso comunicativo

Para ahorrar comentarios, baste con aclarar ciertas nociones: —La función estética se diferencia de las demás (práctica, teórica, mágico-religiosa, etc.) en que los "hechos que entran dentro de su esfera adquieren el carácter de signo". La función estética en los textos estéticos, ejerce una supremacía sobre las demás funciones y así impide que estas otras funciones puedan imperar conjunta o individualmente en la obra. Así se garantiza una orientación no-unívoca. Pero asimismo por la falta de orientación de la función estética, ésta ejerce una supremacía "transparente", no llegando a reprimir a las otras funciones de la obra.

Se garantiza así la multifuncionalidad de las creaciones estéticas. —Si tomamos en cuenta una obra terminada, podríamos pensar que el proceso formativo termina una vez que se concreta la obra y que el objetivo principal queda fijado para siempre en el proceso de su creación. Pero, el proceso formativo no es privativo del artista creador sino que se continúa en el proceso de consumo de la obra. Hacia esta noción apunta la "teoría de la obra abierta". En rigor, la dualidad entre "apertura y gramaticalidad" de una obra es la que la mantiene viva. La riqueza casi infinita

de transectos de lectura posibles, llevan a situaciones que el autor no podía prever (lo que en teoría de la información se conoce como "two step flow"). Este hecho nos advierte que en esencia, la obra se independiza de su autor, su público, su contexto; –pudiendo concretar contenidos distintos. La obra es entonces siempre "obra abierta" mientras no se extinga como forma física. Volveré a mencionar estas nociones cuando reevalúe la perspectiva arqueológica.

Acerca de la semiótica como modelo de significación-comunicación

La semiótica estudia específicamente cualquier clase de fenómenos de semiosis. Estudia concretamente la "función semiótica". Para entender este punto se hace necesario aclarar el concepto de "signo". –Un signo no es una entidad física, sino una relación convencionalizada entre elementos del plano de la expresión y elementos del plano del contenido. De aquí ya se derivarían importantes consecuencias, que son las que a la larga dirigirán este modelo semiótico:

- lo que percibimos como "realidad" no es más que el resultado transitorio de una compleja red de sistemas interrelacionados convencionalmente

- en vista de que los signos no son entes fijos y "motivados" por los objetos, se hace más importante explicar cómo es que tales construcciones llegan a concretarse; lo que apoya una perspectiva semiótica que define al signo desde una tipología "de modi faciendi signa"

- la función semiótica "nace" con el signo, pero lo supera ampliamente, pues se aplica por igual a conglomerados mayores de signos, como los textos. Una vez que surge el signo, el proceso de significación puede extenderse hasta límites insospechados; se admite que la semiosis es "ilimitada".

De esto se concluye que lo más importante será delimitar cómo, cuándo y porqué surge el signo. Para ello debe especificarse cómo surge y opera el código. De hecho se reconoce que una teoría "de los códigos" es operativa para una "teoría de los modos de producción de signos".

Una teoría de los códigos busca llegar a un análisis intencional del proceso sgnico (define propiedades). Una teoría de la producción de signos busca llegar a un análisis intensional-extensional del proceso sgnico (define propiedades y verifica su comportamiento pragmático).

La teoría de los códigos comienza en el análisis de los "s-códigos" que constituyen uno de los planos de la correlación significante. Se trata de estructuras que pueden subsistir independientemente del propósito significativo que las asocia entre sí. Por sí solos no establecen las relaciones de codificación inherentes a la semiosis. Debe reconocerse en el código esta habilidad:

"Vamos a llamar código a la regla que asocia los elementos de un s-código a los elementos de otro o más s-códigos". (Eco, 1977: 80)

Los s-códigos sólo llaman la atención cuando van incluidos dentro de un cuadro de significación o código. Los códigos no organizan signos, sino que proporcionan las reglas para generalizarlos. Este es justamente el proceso que tipifica la función semiótica: la asociación entre elementos de "un sistema transmisor con los elementos de un sistema transmitido". (id: 99)

Para explicar como se relaciona el signo en los procesos de significación, la teoría de los códigos debe aclarar nociones como "denotación-connotación", "referente", "interpretante", "semiosis ilimitada".

La relación "denotación-connotación" implica un fenómeno de superelevación de códigos, donde la expresión y contenido de un primer denotatum se convierten en expresión de un segundo. El sistema de superelevaciones connotativas nos sugieren que un mismo significante puede transmitir significados diferentes.

La denotación y el "referente" no son equivalentes, pues el referente implica una "teoría de la mención o de las categorías de verdad", mientras que la denotación es una propiedad semántica y no un objeto. Las condiciones de verdad son independientes del modelo semiótico: "El objeto semiótico de una semántica es ante todo el contenido, no el referente, y el contenido hay que definirlo como una unidad cultural o como un conjunto de unidades culturales interconexas".

Las "unidades culturales" se explican a través de un complejo conjunto de definiciones, sinónimos, ejemplos, etc. Se establece así una red de significados que tienden a delimitar la unidad en cuestión. Esta red se conoce como "cadena de interpretantes", que en otras palabras podría ser definida como el conjunto de todas las denotaciones y connotaciones de un signo. Estas cadenas de interpretantes han pretendido ser evidenciadas por varios modelos de análisis

componencial de sememas. Tradicionalmente estos modelos establecían los interpretantes presuponiendo la competencia ideal de un hablante ideal. Este tipo de definiciones son las que aparecen en los diccionarios. Estas definiciones no tienen en cuenta la competencia discursiva sobre la base de una experiencia social viva y no puede dar cuenta del hecho que la semiosis es un fenómeno que se ve afectado por la historicidad. Tal situación es sumamente limitante pues como ya lo dijera Malinowski, la concepción del significado como contenido en una expresión es falsa y fútil, pues una enunciación proferida en la vida real nunca está separada de la situación en que fue emitida y recibida. Eco, consciente de este hecho, reformuló el sistema de análisis componencial y creó su "Modelo Semántico Reformulado" (MSR).

El MSR: "...pretende insertar en la representación semántica todas las connotaciones codificadas que dependen de las denotaciones correspondientes, junto con las selecciones contextuales y circunstanciales." (id: 194)

Como sería imposible prever todas las selecciones contexto-circunstanciales en que puede ser decodificado un signo, sólo deben adelantarse "las estadísticamente más probables". Por lo tanto, los transectos de lectura de cada semema vendrán dados de alguna manera por "la existencia histórica del semema". Es decir, de las propiedades que el código le ha atribuido con anterioridad. Tal competencia de códigos se denomina "enciclopédica" en contraste con la competencia ideal del tipo "diccionario". En el MSR las selecciones contexto-circunstanciales nos proporcionan una especie de "llaves" para permutar una matriz semántica por otra.

Cada una de estas cadenas de interpretantes, motivadas por las distintas selecciones contexto-circunstanciales están a su vez "interpretadas" por otras cadenas. Para explicar esta recursividad infinita, Eco recurrió al modelo n-dimensional de la "Memoria Semántica" o "Modelo Q". Este modelo representa la interconexión entre un signo, su árbol componencial y todos los demás signos y sus árboles respectivos.

El "Modelo Q" es una hipótesis reguladora del proceso semiótico, o sea de cómo los hombres se sirven de signos para comunicarse.

Una variable muy importante en la postulación de selecciones contexto-circunstanciales es la diferencial competencia discursiva, que contribuye a liberalizar la ya "abierta" interrelacionalidad de los códigos. Este problema nos remite a fenómenos conocidos en la teoría de la información como "ruido", "*two step flow*" y "guerrilla semiológica". El ruido, se refiere a la situación donde los destinatarios no son capaces de proponer o individuar un código. El *two step flow*, hace referencia al caso donde los destinatarios hacen una interpretación que el emisor no había previsto.

Se dice que hay guerrilla semiológica cuando la circunstancia de recepción de un mensaje puede entrar a ser analizada como elemento intencional del proceso comunicativo. Al controlarse las condiciones de recepción de los mensajes puede redirigirse el contenido de los mismos. Estas tres instancias contextuales nos remiten a las propiedades pragmáticas del signo, que se encuentran fuera de la competencia de una teoría de los códigos. Entramos así en la teoría de la producción de signos.

La teoría de la producción de signos es la encargada de estudiar el proceso que concreta en expresión física las posibilidades comunicativas establecidas por el código, considera el trabajo necesario para producir e interpretar signos y textos. Para crear una tipología de los modos de producción de signos, Eco estima que antes deben desecharse una serie de nociones erradas respecto de la relación de "motivación" entre objeto y signo. Por tal motivo elabora una "crítica al iconismo". Baste con extraer algunas nociones: "...aun cuando parecen existir, las figuras icónicas no corresponden a los fenómenos porque no tienen ningún valor de oposición fijo dentro del sistema, su valor de oposición no depende del sistema, sino que como máximo del contexto." (id: 357)

Es decir, tal como lo establece la semántica estructural de Greimas, resulta imposible una clasificación de los significados a partir de los significantes. Es por ello que la crítica al iconismo desautoriza una tipología de signos de "modi significandi" y reclama una de "modi faciendi signa".

Por ahora no revisaré ninguna de las categorías tipológicas de signo propuestas en el modelo, sólo me concentraré en la noción de "texto estético", pues "se trata de un modelo de laboratorio de todos los aspectos de la función semiótica." (id: 416)

Un texto estético:

- supone una manipulación de la expresión
- dicha manipulación provoca y es provocada por un reajuste del contenido
- esa doble operación provoca un proceso de cambio de código
- el texto representa un retículo de actos comunicativos encaminados a provocar respuestas

originales.

Se dice que el mensaje con función poética es ambiguo y autorreflexivo. La ambigüedad equivaldría semióticamente a la violación de las reglas del código o a una desviación de la norma. Esta ambigüedad sería la que alienta la autorreflexividad pues demanda atención por parte del destinatario, quien debe replantearse el proceso de decodificación, reconsiderando la organización del contenido.

En el texto estético, los niveles inferiores del plano expresivo son significativos, pues implican categoría de "signo formativo".

"... la materia de la señal se convierte en texto estético, lugar de una segmentación ulterior." (id: 423)

Estos signos formativos se forman en las "microestructuras". Es decir, si por ejemplo analizamos una pintura, no sólo en los temas, motivos y figuras extraeremos contenidos sino que también deberemos buscarlos en rasgos aparentemente hiposemióticos como la pincelada, el matiz, el espacio en blanco. Este fenómeno de pertinenzación continua del plano expresivo (que implica una pertinenzación equivalente en el plano del contenido) nos evidencia otra de las características típicas del texto estético: su multiplicidad de planos de pertinencia y multifuncionalidad. De alguna manera ello nos remite a la idea de "obra abierta".

Debido a que en nuestra cultura identificamos toda manifestación plástica con lo estético, he definido al arte rupestre desde tal perspectiva. Pero sólo condicionalmente, mientras la entoestética no desmienta lo contrario. Sin duda muchos arqueólogos tendrían razón en dudar que la función estética sea la más importante en el arte rupestre. Si nos atenemos a la estética de Mukarovsky podríamos obviar este problema, pero para los que no estén muy familiarizados con esos contenidos les propongo concentrar la atención en la categoría de "texto" y "anestesiarse" la de "estético". -Un texto es un macrosistema de mensajes donde se vinculan n-sememas. Pero si los contextos dirigen la interpretación del texto; éste también nos sugiere esos contextos. De allí que una teoría del código y una del texto son inseparables. El semema debe ser entendido como un texto virtual y el texto como una ampliación del semema. Los contextos sugeridos en el semema se extraen de la competencia enciclopédica de cada destinatario, que es una porción idiolectal-propiospectral del Sistema Semántico Global. El problema al que nos remite el texto es a la antinomia "apertura-gramaticalidad". Un texto estético demanda una intervención interpretativa libre de parte de los destinatarios, pero al mismo tiempo exhibe unas características estructurales que estimulan y regulan esas interpretaciones. El emisor debe presupuestar un setting global de contextos y competencias discursivas. Así el texto supone un destinatario (lector) y en este proceso arregla estratégicamente su dimensión expresiva, delimitando, definiendo a su "destinatario ideal" (lector modelo). Pero en esa operación, el emisor también se define él mismo. Si es cierto que el texto preve a su lector modelo, éste a través del texto intuye al autor.

Según la "semiótica de la narratividad", en un texto se reconocerían varios "niveles textuales". Al primero se le denomina "manifestación lineal" y se refiere a la superficie lexemática del texto. A este nivel el destinatario superpone un sistema de códigos y obtiene un primer nivel de contenido (estructuras discursivas).

El destinatario al recurrir a su competencia enciclopédica para actualizar estas estructuras, debe considerar las selecciones contextuales estadísticamente más probables: -"Pero para decidir que propiedades hay que ampliar y anestesiarse no basta comparar los datos de una inspección de la enciclopedia. Las estructuras discursivas se actualizan a la luz de una hipótesis sobre él o los "topics" textuales." (id: 124)

El "topic" es una hipótesis acerca de lo que se trata el texto. Esta hipótesis delimita la extensión del proceso de semiosis ilimitada. En tal proceso se establece además "un nivel de coherencia interpretativa llamada isotopía." (id: 131)

Entendemos la isotopía como "sentido" de los transectos de lectura semémica. A partir de la actualización de los niveles discursivos, el lector puede hacer macroproposiciones narrativas que

sintetizan el texto. Ello lleva a identificar "fábula" y "trama": –"La fábula es el esquema fundamental de la narración, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el curso de los acontecimientos ordenado temporalmente. La trama es la historia tal como de hecho se narra. En un texto narrativo la trama se identifica con las estructuras discursivas." (id: 145)

No se trata de proponer cualquier fábula, sino la que está semánticamente contenida en el texto. De allí pueden derivarse proposiciones más complejas pero que no interesan a nuestro tema de estudio.

Si se impondría un rápido resumen de esta estrategia semiótica narrativa diría que para actualizar las estructuras discursivas se precisa individuar el topic y la isotopía reflejados en la trama. Para actualizar las estructuras narrativas se precisa individuar la fábula.

Como esta estrategia se refiere a textos narrativos, su aplicación a las artes visuales demanda modificaciones. En el arte rupestre creo que sólo podremos llegar a individuar s-códigos y códigos para las estructuras discursivas. Sólo en algunos casos, como el del análisis de las mitologías, podrían permitir introducir fábula para actualizar estructuras narrativas. Por lo tanto en el actual estado de la investigación será oportuno detenerse en los paseos inferenciales intertextuales encargados de delimitar topic-isotopía, siendo facultativa la postulación de fábula-trama. Concluye así, este análisis relativamente extenso del modelo semiótico, modelo que unido a las conclusiones preliminares emanadas del análisis de la perspectiva estética será el encargado de evidenciar ciertas falencias del método arqueológico tradicionalmente empleado en el análisis del arte rupestre.

Acerca de una reevaluación de la perspectiva arqueológica

Comenzaré evidenciando algunas falencias generales del método:

- entre los rupestrólogos hay una generalizada inconsciencia (si no conceptual al menos nunca se explicita nada) respecto de las hipótesis teóricas profundas y su funcionalidad latente. Prácticamente nadie trabaja lo metodológico

- por lo mismo no existe una metodología y terminología estandarizada

- es muy generalizada aún la tendencia funcionalista microestructuralista que ha amarrado al investigador a una concepción "estática" de la forma

- son pocos los trabajos que han logrado integrar los restos rupestres a reconstrucciones culturales holísticas, para inhibir así la tendencia microestructuralista, particularista inherente al uso de la categoría de "estilo"

- son extraordinariamente escasos los autores que han trabajado desde la perspectiva interdisciplinaria, ignorándose así importantes áreas de conocimiento

- por todo lo anterior, no se perfila una metodología teórico-práctica definida de donde los trabajos realizados son difícilmente contrastables y comparables.

Desgraciadamente ha sido generalizada la tendencia de tratar de responder a las interrogantes desatadas por el análisis rupestre, desde casi exclusivamente el concepto de "estilo". No creo que esta vía esté profundamente errada, pero necesita definitivamente ser revisada y replanteada. Queremos explicar "qué significa" y para qué "sirve" el arte rupestre, cuando todavía ni siquiera nos hemos preocupado de delimitar bien "qué es" y cómo funciona este fenómeno estético/comunicativo.

En el manejo actual de la categoría de estilo, vislumbro los siguientes problemas:

- no hay una clara delimitación de conceptos

- se cae en un iconismo ingenuo

- no se consideran los contextos

- se ignora el proceso de formatividad

- se cae en la falacia referencial

- se ignora la diferencial competencia discursiva

Baste aquí con tratar brevísimamente algunas generalidades respecto a esto:

Desde hace tiempo ha sido relativamente común escuchar propuestas como la siguiente: "...es fundamental comprender que no podremos nunca entender la cultura y el arte, si no descubrimos primero los estilos artísticos...". (Lorandi, 1966: 460).

A mi modo de ver esta sentencia es determinística y simplista. El simple reconocimiento de

estilos a nivel de s-código no puede decirnos prácticamente nada acerca de "como entender la cultura y el arte". Creo que la vía correcta es la inversa. Por lo demás no requerimos exclusivamente de la categoría de "estilo" para comprender las relaciones entre artista, producto creado y consumidores. Con demasiada frecuencia la categoría de estilo se ha convertido en un "término-saco", "callejón sin salida". Lo sugerí antes y lo repito ahora, —si el concepto de estilo no va integrado a ejes semánticos, matrices semióticas, modelos comunicativos, se limita al reconocimiento de s-códigos arbitrarios. En la estética de la formatividad y el modelo semiótico quedó claro que el texto estético presenta una pertinentización continua del "continuum" expresivo. Por ello el arqueólogo al delimitar los componentes que considera relevantes para el reconocimiento de la manifestación lineal, debe ser extremadamente cuidadoso, pues frecuentemente el iconismo ingenuo, la falacia referencial y la inconsciencia proxémica llevan a ignorar rasgos hiposemióticos. La crítica al iconismo y al naturalismo establecía que la semejanza "se produce y debe aprenderse"; por lo tanto, como el supuesto de "motivación" es falso, no puede asumirse que la realidad sea plasmada en forma transparente en la obra. Pero también esta "realidad" no tiene porqué referirse a objetos empíricos, "objetivos". Muchos arqueólogos todavía confunden lo determinable a través de una "teoría de la mención" (referente) con la denotación (propiedad semántica).

Pienso que en general, el modelo semiótico nos presenta un modelo estructural de la semiiosis, pero tal modelo sólo nos será útil si podemos superponerlo a situaciones concretas de praxis social. Lo mismo vale para los conceptos de la estética, que deben ser contrastados en la perspectiva intercultural. Debemos estar conscientes de que el modelo semiótico sólo nos proporciona un modelo estructural de la semiiosis pero no contenidos en sí. Estos habrá que buscarlos en distintos comparadores, ya se trate de fuentes arqueológicas, etnográficas, etnohistóricas, etc.

Considero que quizás la noción más importante del ámbito estético-semiótico es la de "proceso de formatividad". Se hace evidente que al interpretar el arte rupestre no deberemos solamente preocuparnos de delimitar microestructuras, ejes semánticos, correlaciones contextuales, etc; sino que estas inferencias deben ir organizadas ya en modelos comunicativos. Es decir, se configuran como elementos componentes de los contextos de situación postulados por abducción a partir de nuestra competencia enciclopédica intertextual. En otras palabras, sugiero que se defina el proceso de formatividad como algo dinámico y no como un simple acto de contemplación estática de la forma significante; como ha sido la tónica en arqueología.

Por cierto que todo este esquema de investigación demanda una competencia enciclopédica considerable de parte del investigador. Además precisa que los conocimientos respecto del panorama geográfico-cultural-temporal de las áreas aludidas sean avanzados. Requiere asimismo de estrategias de relevamiento-interpretación que observen patrones areales más que sitios específicos. Todo ello sin duda es la excepción y no la regla entre los investigadores e investigaciones. Aún estamos en una fase de simple exploración.

Se concluye entonces que el estudio del arte rupestre demandará en el futuro tanta dedicación como la otorgada ahora a otros problemas arqueológicos.

Una tarea ineludible en el futuro inmediato es la de abordar de lleno la discusión de los problemas metodológicos. En el encuentro de "Arte y Arqueología" celebrado en Santiago en 1983, se advirtió de manera concluyente esta carencia; que de partida inhibió todo diálogo interdisciplinario. Creo que en el momento actual del desarrollo de la investigación rupestre resulta irrelevante seguir escuchando ponencias referidas a interpretaciones particulares de sitios particulares, frente a la necesidad máxima prioridad que demanda el tratamiento de los aspectos metodológicos. La elaboración de una terminología y una ficha de registro estandarizadas debiera ser el primero y más modesto prerequisite...

Tengo la impresión de que todo este tiempo hemos estado hablando de flores y jardines cuando ni siquiera teníamos solucionado el problema del agua de riego...

Desde ya propongo que el próximo encuentro de rupestrólogos se dedique prioritariamente a estos problemas tan fundamentales.

A continuación presento una lista resumida de la bibliografía empleada en este trabajo, bibliografía que requeriría una revisión exhaustiva por quienes deseen sacar partido de lo que hasta aquí se ha dicho:

BIBLIOGRAFIA

- COLEMAN, F.
1968 "Contemporary studies in aesthetics"; McGraw-Hil, New York.
- ECO, U.
1971 "La definición del arte"; Ed. Martínez Roca, Madrid.
- 1977 "Tratado de semiótica general"; Ed. Lumen, Barcelona.
- 1980 "El signo"; Ed. Labor, Barcelona.
- 1981 "Lector in fabula"; Ed. Lumen, Barcelona.
- GREBE, M.
1983 "Etnoestética, un replanteamiento antropológico del arte"; en: "Aisthesis" Nº 15, Santiago.
- GREIMAS, A.
1976 "Semántica estructural"; Ed. Gredos, Madrid.
- GOODMAN, N.
1976 "Los lenguajes del arte - aproximación a la teoría de los símbolos". Ed. Seix Barral, Barcelona.
- IVELIC, M.
1973 "Curso de estética general"; Ed. Del Pacífico, Santiago.
- IVELIC, R.
1978 "Problemática del juicio estético"; en: "Aisthesis" Nº 11, Santiago.
- KROEBER, A.
1969 "El estilo y la evolución de la cultura"; Ed. Guadarrama, Madrid.
- LEONE, M.
1982 "Some opinions about recovering mind"; en: "American Antiquity" Vol. 47.
- LISTOWEL, C.
1954 "Historia crítica de la estética moderna"; Ed. Losada, Buenos Aires.
- LORANDI, A.
1966 "Arte rupestre del noroeste argentino - aspectos metodológicos de su estudio"; en: "Actas y memorias del XXXVII Congreso Internacional de Americanistas, Vol. II", Buenos Aires.
- MUKAROVSKY, J.
1977 "Escritos de estética y semiótica del arte"; en: "Colección de Comunicación Visual", Ed. G. Gili, Barcelona.
- MUNRO, T. et al.
1975 "Psicología y artes visuales"; Ed. G. Gili, Barcelona.
- NUÑEZ, L.
1976 "Geoglifos y tráfico de caravanas en el desierto chileno"; en: "Homenaje al Dr. Gustavo Le Paige S.J.; U. del Norte, Antofagasta.
- OHNUKY, E.
1981 "Phases in human perception/symbolization processes: cognitive anthropology and symbolic classification"; en: "American Ethnologist" Vol. 8 Nº 3.
- PANOFSKY, E.
1972 "Estudios sobre iconología"; Alianza Editorial, Madrid.
- WHORF, B.
1956 "Language, thought and reality"; M.I.T. Press, Cambridge Mass.
- WOLFE, A.
1969 "Social structural bases of art"; en: "Current Anthropologist" Vol. 10 Nº 1.
- WOLLHEIM, R.
1972 "El arte y sus objetos"; Ed. Seix Barral, Barcelona.
- ZIFF, P.
1960 "Semantic analysis"; Cornell University Press, Ithaca, N.Y.