

TRIBUNA

ORIGINALES CONTRA LA FUERZA¹

Pedro Mege R.

La originalidad, la realización de una solución estética única, la creación pura, no parecía probable para contextos de representación arqueológicos, ancestrales, prehistóricos, como lo son los del arte rupestre. La vieja idea imperante de un único modelo representacional, al cual el *artista primitivo* se circunscribía incondicionalmente e irrevocablemente, se lo llamaba en la antropología fundante, *la fuerza de la tradición* en las culturas primitivas. Tradición en donde el sujeto se diluía en el colectivo por el poder de la normativa social, aplastante esta última, de toda posible originalidad particular. Esta ideología tiene sus antecedentes evidentes en Levy-Bruhl (1910), y en todas sus formas posteriores de *mentalismo*. Recordemos nuevamente algunas de sus formas más lamentables: “memoria colectiva”, “creación colectiva”, “imaginario colectivo”... productos del ejercicio social de los pueblos de la oralidad.

Posteriormente, ideas similares se filtraron, a partir de ciertos gérmenes sociologistas, como los modelos configuracionistas y estructural funcionalistas. La nueva fuerza se llamaba ahora, la sociedad y su instrumento, para los configuracionistas, el patrón, el *pattern* (BENEDICT 1934); y para los estructural funcionalistas, la relación forma función, *form- function relationship* (OTTEN 1971).

En el dominio de representación que hemos trabajado, la pintura rupestre de la Cuenca del Río Salado (Fig. 1), nos arrimamos inicialmente a la vieja idea del patrón representativo –a la ultra-estandarización de la forma- de una manera tan radical, que cada patrón representacional *obedecía* a un paradigma de configuración sígnico, diríamos cultural; ¡estudiosos!, recuerden a Ruth Benedict y su gran clásico, en donde nos instruí: “el hecho de importancia primordial es el papel predominante que la costumbre desempeña en la experiencia y en la creencia” (1934:14), “la historia de vida del individuo es ante todo y sobre todo una acomodación a las normas y pautas tradicionalmente transmitidas en su comunidad”(1934:15), “la tradición es tan neurótica como cualquier paciente; su temor extremado ante la desviación de sus modalidades fortuitas responde a todas las definiciones corrientes de lo psicopático” (1934:322).

En la fase inicial de la investigación, nuestra “paciente”, la pintura rupestre, mostraba unos síntomas que indicaban que, cada solución representacional encajaba en un sistema de signos socialmente designados. Encajaban, en lo que llamamos siguiendo a Z. S. Harris (1951), una *estructura distribucional*, las que diagnosticamos como paradigmas: asociaciones de significantes solidarios en sincronía. Es así como en nuestra investigación identificamos y definimos los paradigmas de equilibrio para el estilo *Confluencia* y el de axialidad para el estilo *Cueva Blanca* (ver GALLARDO *et al.* 1999; SINCLAIRE 1997).

Para pensar en un acto de originalidad en el ejercicio de la representación rupestre, de creación individual e independiente, no sólo se necesita una figura distinta a las demás, única, sino que, una figura que se conforma a partir de una solución diferente a las *estructuras distribucionales* propuestas por los paradigmas de balance y axialidad que hemos detectados hasta el momento.

Y esto es lo que ocurre en el universo de imágenes pictóricas de la Cuenca del Salado, donde hemos detectado ejemplos de creatividad representacional e innovación técnica, soluciones representacionales únicas, figuras que no se ajustan a la tradición, expresiones de una estética privada.

Manchas

Técnica de la construcción de la imagen por la externalidad del referente, por su epidermis, por su parte visible (Fig. 2). La piel del animal es creada por el contraste entre colores: las manchas de colores blancas y rojas, en oposición a la monocromía relativa del soporte, piedra, que hacen de fondo. Son las manchas del pelaje del animal, que en este caso, definen el diseño de su piel y el cuerpo total de este. La técnica rescata al animal, felino, un gatopardo, por su aspecto menos visible, por lo que la naturaleza lo distinguió para no ser visto, no ser detectable por los demás animales: su camuflaje. La representación lo construye resaltando su mimetismo al fijarlo en un soporte de piedra sin sombras, sin contrastes, monocromo.

El punto fija la forma a partir de una estrategia de la discontinuidad. No es puntillismo, como se podría pensar, porque éste edifica una representación con puntos de una realidad que adolece de éstos.

El juego de colores naturales del pelaje del animal, hecho para ocultar, es el utilizado para fijarlo en la piedra culturalmente. Lo que la naturaleza diseñó para ocultar el cuerpo del cazador, la cultura lo utiliza para mostrar la forma. Para una naturaleza desértica, el pelaje del felino moteado debe parecer excesivamente vistoso, antinatural, ¿será para los habitantes del desierto un animal adornado, en definitiva, un animal cultural?

Esta técnica que se ve bruscamente quebrada, traicionada, en las orejas del felino, las que fueron *marcadas* en su periferia por dos gruesas líneas. Es como si la ambigüedad de la forma construida por la discontinuidad de los puntos fuera fijada, asegurada, por el perfil gruesamente pintado de las orejas. ¿Por qué se traicionó sólo allí la práctica del punto? ¿Acaso estas líneas pintadas son un esfuerzo por marcar el plano de representación de la cabeza, su frontalidad?

Líneas

La representación de un camélido nos sorprende, nuevamente, por su peculiaridad (Fig. 3). Por la delicadeza del trazo y la compleja solución estética alcanzada por el pintor rupestre. Logrando por medio de la estilización de la imagen, una gran sofisticación expresiva, llenándola de liviandad y movimiento.

La imagen se configura por el complemento de líneas discontinuas que forman la representación total, se configura (Gestalt) en un camélido. La precisa selección de ciertos trazos del contorno del camélido crean el efecto de movimiento, dinamismo, y totalidad corporal.

Es la expresión del movimiento lo que busca el artista, no el camélido en sí. De ahí la ligereza de la figura, la que rescata fundamentalmente las partes movibles y, o articuladas del camélido - cuello, extremidades y cola - reforzando con esta elección el efecto de acción dinámica del animal representado.

Planos

La representación descansa sobre una malla conformada por ejes de axialidad, estableciéndose una doble lectura de la imagen en base a ejes de verticalidad y de horizontalidad (Fig. 4). Los ejes verticales operan a partir de un principio de desdoblamiento, lo que genera el efecto de aplanamiento, achatamiento y frontalidad de la figura. Los ejes horizontales, operan en base a un principio de la traslación - en donde las imágenes se suceden en repetición, a lo largo de este. El eje horizontal opera como vector, indicando un sentido del desplazamiento.

Además, hay un juego de cortes por líneas en paralelo de las figuras, tanto verticales, como horizontales, como si las imágenes estuvieran enmarcada dentro de un principio de márgenes.

Definimos así, ejes verticales, que desdoblan las imágenes; un eje de horizontalidad, que establece un mecanismo de traslación sucesión; y ejes de corte, que segmentan las imágenes de manera vertical y horizontal (Fig. 5).

A primera vista, estas imágenes se enmarcarían, dentro del *esquema de axialidad*. Sin embargo, hay en ella originalidad. El artista la ha depositado en los cortes verticales y horizontales que segmentan el cuerpo de las imágenes creando un espacio de vacío representacional, que no afecta a la totalidad de cada imagen.

Es así, como el vacío en la representación total de las imágenes en el panel, cumple una función de conjunción y de disyunción de las imágenes, según sea la relación de los componentes: horizontal en traslación, de disyunción; vertical en desdoblamiento, de conjunción.

Excentricidades

Los etnólogos de hoy ya saben que el verbo tradición no existen más dentro de nuestras prácticas (GOODY 1977; HOBBSAWN y TANGER 1983); esa hermosa palabra que tan fielmente nos acompañó en los inicios de nuestra disciplina, nos justificó en textos y declamaciones, la hemos abandonado descariñadamente por comprensiones más ambiciosas del tiempo: de los procesos, de las diacronías, o como las llamó inicialmente el viejo Bateson, de las *premisas de la cultura* (BATESON 1990:41-42).

No puedo perder la oportunidad de rendirle un pequeño homenaje al que apuñaló mortalmente el año 1927 a la tradición, la que se fue rápidamente desangrando hasta quedar convertida en memoria, paradójicamente, en simple tradición: A. M. Hocart (1927). De cualquier modo, la recurrencia de las representaciones no agotan el universo de la pintura rupestre, hay especialistas capaces de innovar radicalmente.

Los tres ejemplos antes descritos, puntos, líneas y planos son, según nuestras exploraciones, únicos dentro de un enorme universo de imágenes que hemos registrados de la pintura rupestre de la Cuenca del río Salado, lo que nos indica claramente que se dieron soluciones de gran complejidad con completa independencia del resto del dominio representacional. Nos surgen ciertas preguntas inquietantes: ¿Qué hizo que estas imágenes no se volvieran a repetir en ese enorme espacio de representación? ¿su valor sería el ser únicas, es decir, el replicarlas atentaría contra su condición básica de exclusividad?, ¿habrán, contra todo cálculo, obras, o mejor dicho, piezas de arte en la Cuenca del Salado?

NOTAS

¹ Este artículo es el producto de las investigaciones realizadas en el marco del Proyecto FONDECYT 1980200, *Pinturas rupestres, cronología relativa y distribución espacial en la Subregión del Río Salado, Norte de Chile*.

² Afluente del Alto Loa, Segunda Región, Chile.

REFERENCIAS

BATESON, G. 1990 *Naven, un ceremonial Iatmul*. Ediciones Jucar, Barcelona.

BENEDICT, R. 1934 *Patterns of Cultures*. Cambridge, Mass.

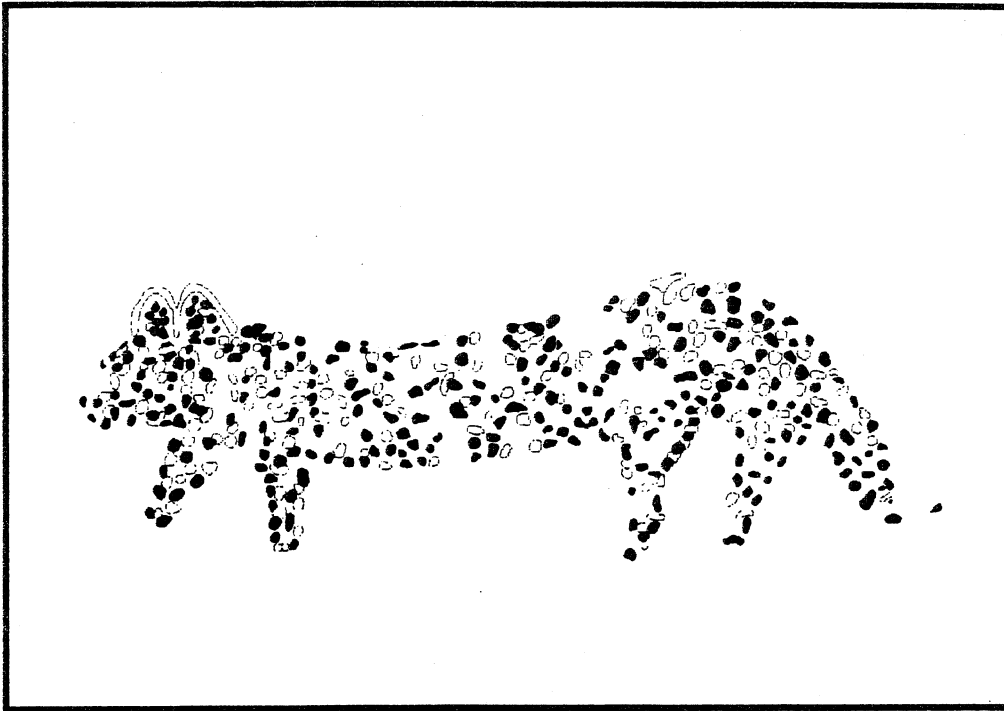


Figura 2. Felino del sitio 02Loa44. L:39.5 cm.

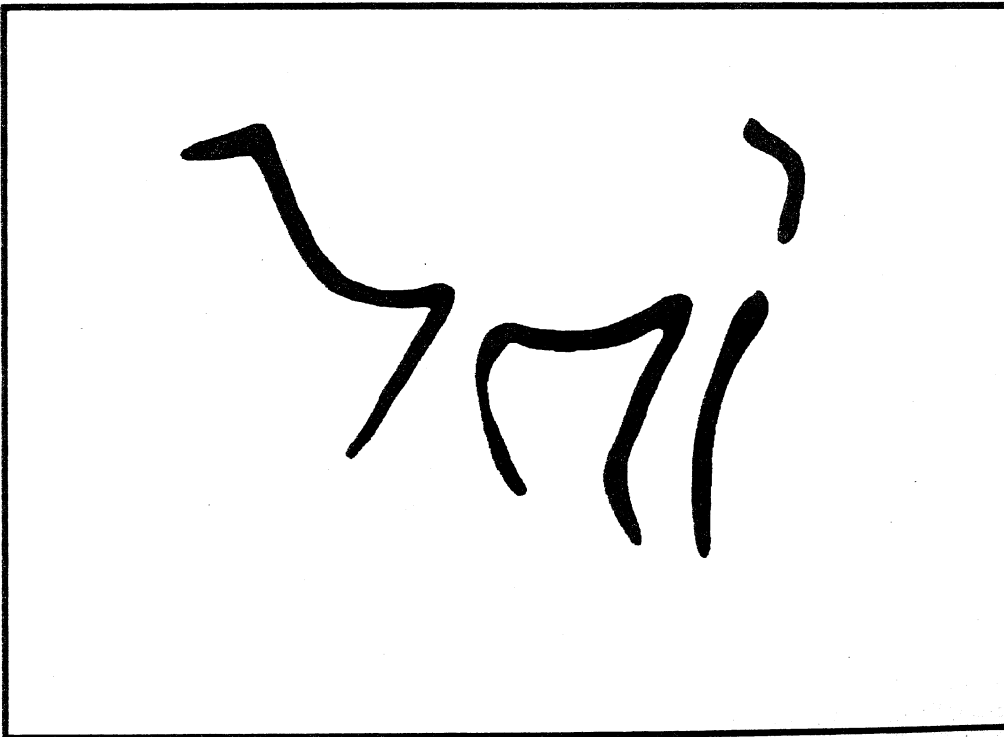


Figura 3. Camélido del sitio 02Loa89. L: 12 cm.

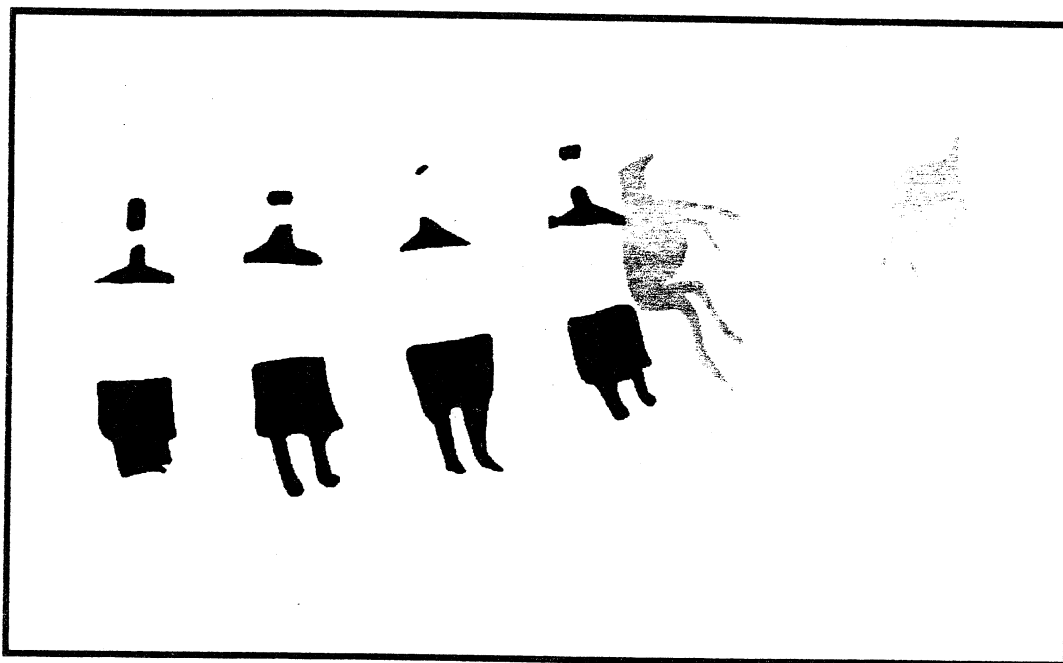


Figura 4. Figuras humanas y camélidos del sitio 02Loa75. L: 34.5 cm.

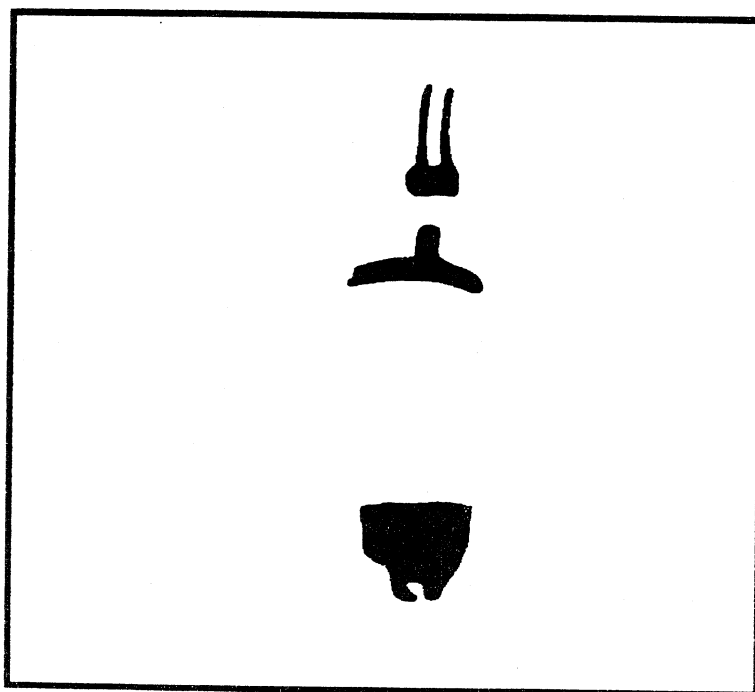


Figura 5. Figura humana del sitio 02Loa75. A: 13 cm.