

Arquitectura imaginaria y ritualidad del movimiento: Arte rupestre y espacio en el cerro Paidahuen, Chile Central

Andrés Troncoso M.¹

Resumen

En el presente trabajo se propone un enfoque orientado a la comprensión espacial del arte rupestre desde la perspectiva de la lógica interna de organización de los sitios, las formas de organización del movimiento y la producción de experiencias fenomenológicas particulares al interior de estos espacios construidos. Para ello se trabaja la noción de arquitectura imaginaria y se aplica a un caso de estudio en la cuenca superior del río Aconcagua, Chile central. Finalmente, se discute el potencial de la fenomenología para la comprensión del registro arqueológico y el pasado.

In this paper I intend to develop an understanding about the spatial nature of rock taking into account sites spatial organization and the way movement was organized, and considering the production of phenomenological experiences occurred within these built environments. To accomplish this goal, this paper discusses the idea of imaginary architecture, applying this concept to the study of one specific site located in the upper course of Aconcagua Valley, Central Chile. Finally, I discuss the potential of phenomenology to understand the archaeological record and the past.

Introducción

El espacio es una forma dada que se organiza y construye a partir de la lógica sociocultural de los grupos humanos, así como de las contingencias históricas propias a su contexto. En su configuración y dinámica sociocultural, en cuanto paisaje, éste se constituye en una “materialidad” activa en los procesos de construcción social de la realidad. Este postulado ha sido la piedra fundacional desde la cual se ha levantado en los últimos años todo un conjunto de perspectivas espaciales en arqueología que se han englobado dentro de la corriente conocida como Arqueología del Paisaje (véase p.ej. Bender 1993; Criado 1991, 1993a; Thomas 2001; Tilley 1994).

Una arista de significativa comprensión del paisaje en esta perspectiva es el reconocimiento de la importancia de las prácticas fenomenológicas espaciales, o dicho en otras palabras, la dinámica del estar-en-el-espacio, donde el conjunto de experiencias desarrolladas en un lugar presentan alcances sociales, semánticos y políticos.

Esta capacidad de la experiencia espacial, como forma con un contenido, descansa indudablemente en una característica básica del paisaje: su bidimensionalidad, el estar constituido tanto por una parte inmaterial, o imaginaria, y otra de tipo material (Criado 1991; Godelier 1991). Ambas actúan recursivamente no sólo en el proceso de construcción y organización del espacio, sino también en la producción de estas experiencias espaciales.

¹ Andrés Troncoso M. Departamento de Antropología, Universidad de Chile (atroncos@uchile.cl atroncos@terra.cl).

Sin embargo, sus posibilidades de comprensión se han visto minadas parcialmente por los excesos subjetivistas de un conjunto de investigadores que han basado su metodología de aproximación al tema a partir de sus capacidades de estar-en-el-espacio, transculturizando experiencias que en su realidad están delimitadas por sus propios contextos históricos, culturales y sociales, tal cual ya fuera avanzado por algunos investigadores previamente (p.ej. Criado 1993b, 2001; Fleming 1999, 2005).

Surge, por tanto, la pregunta ¿podemos intentar acercarnos de alguna manera a la interpretación de estas experiencias espaciales en arqueología? Posiblemente sí, pero no desde estos enfoques que transculturizan la experiencia del actor, sino más bien a partir de las estrategias que se operacionalizan para la producción de estas experiencias espaciales; los dispositivos que, de una u otra manera, controlan estas experiencias por medio de dirigir el movimiento y enmarcar los campos perceptivos, estrategias que son en sí mismas constructoras de sentido y contenido. Esta posibilidad se vuelve más cercana cuando la abordamos desde la arquitectura, ya que parte de sus procedimientos metodológicos y teóricos han sido desarrollados para comprender la experiencia espacial en una construcción (para arqueología véase p.ej. Moore 1996; Zarankin 1999, 2002).

Uno de los mejores ejemplos al respecto viene dado por el trabajo de Foucault (1989 [1976]) y su análisis de las prisiones, en particular del panóptico, donde explícita claramente como la arquitectura actúa a manera de un dispositivo que permite una disciplina particular, posibilitando “el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad” (Foucault 1989 [1976]:141). La eficacia disciplinaria y simbólica de la arquitectura se operacionaliza en “el hecho de ser visto sin cesar, de poder ser visto constantemente, es lo que mantiene en su sometimiento al individuo disciplinario” (Foucault 1989 [1976]:192). La arquitectura, en este caso la prisión, actúa construyendo una serie de juegos de espacios, de visión y de movimiento que se reproducen en dispositivos que definen los movimientos del cuerpo, así como en formas de experimentar este lugar por medio de un juego dialéctico entre lo visible y lo invisible que se reproduce en producciones de contenido. Así, el cuerpo pasa a ser el eje fundamental sobre el que se inscriben estas prácticas, siendo el cuerpo más que algo que simplemente está en el espacio, es una materialidad en y del espacio (Merleau-Ponty 1997 [1945]).

La potencialidad de este enfoque ha sido vista en arqueología a partir de una serie de investigaciones centradas en la comprensión de la lógica espacial en registros arquitectónicos prehispánicos y posteriores (p.ej. Moore 1996, 2005; Zarankin 1999, 2002). Sin embargo, ¿es posible pensar en su factibilidad teórico-metodológica para otro tipo de materialidades?

El arte rupestre y la arquitectura imaginaria

Como afirmamos previamente, la construcción sociocultural del espacio descansa en la articulación de lo imaginario con lo material. Sobre tal base proponemos la posibilidad de acercarnos a una arquitectura imaginaria tomando como punto de referencia el arte rupestre. Esta materialidad se define a nuestro entender por dos atributos básicos. Uno, el

corresponder a una expresión inmueble, que permite caracterizarla en primera instancia como una producción netamente espacial, anclada en un lugar específico y particular, siendo un producto material que substantiviza y semantiza un punto. Dos, como una expresión, que si bien puede descansar su eficacia simbólica en la apelación a múltiples sentidos (véase por ejemplo Ouzman 2001), creemos que una de sus dimensiones básicas es la visualidad; su observación, no en cuanto contemplación estética, sino por el contrario, en cuanto sistema de representación visual que (re)produce un contenido particular a partir de la conjugación de una serie de atributos entre los que se cuenta la relación espacio-visión.

Su comprensión en cuanto materialidad densa (Troncoso 2005a), no descansa ya solamente en su reproducción de contenidos anclados en la oralidad, sino que por el contrario se funda en su papel como elemento activo en los procesos sociales a partir de su materialidad (Troncoso 2002). Pensamos que es posible proponer que en su organización interna, los sitios de arte rupestre arquitecturizan un imaginario a partir de su visualidad, los requerimientos que los bloques imponen para su observación. A partir de esto, y su espacialidad, sugerimos que en muchos casos los bloques grabados actúan como dispositivos que operacionalizan tecnologías de experimentación del espacio que, como cualquier arquitectura, actúa sobre el cuerpo, su movimiento y sus experiencias.

El arte rupestre en cuanto sistema visual incita, incita al movimiento, incita a la observación, incita a realizar ciertos desplazamientos del cuerpo al interior de un espacio enmarcado por soportes grabados, actuando como un recurso que posibilita organizar la espacialidad y el movimiento al interior de éstas. Tradicionalmente, se ha tendido a analizar las orientaciones de arte rupestre considerando hacia qué lugar apuntan los diseños, dándole un rol pasivo a la roca en cuanto mero indicador de algo que es más importante, lo que ella observa, entendiendo por tanto al arte rupestre como un mero índice (Peirce 1993). En contraposición, aquí optamos por un razonamiento inverso: planteamos que la alteración de la roca no necesariamente cumple tal función, sino todo lo contrario, su manipulación, que se materializa en producciones visuales, tiene como uno de sus fines que ella sea observada, sea percibida por otros individuos, pues en el fondo lo que hay en ella es contenido representado a partir de formas que se reciben visualmente. El arte rupestre actúa en este caso sobre el cuerpo y la percepción, construye un espacio y organiza la dinámica en su interior: los nodos, rocas, puntos fijos e inamovibles en el espacio definen pausas, enmarcan el desplazamiento; los espacios internodales, áreas sin rocas, superficies antes que puntos, definen la movilidad.

La roca, el soporte, entra en una relación con el ser humano, dando forma a un espacio construido que si bien no presenta muros, si responde a una lógica arquitectónica. El cuerpo se distribuye y es-en-ese-espacio en función y relación de la roca y sus contenidos, el arte rupestre incita un movimiento, una direccionalidad, actúa como un recurso material que domestica la posible aleatoriedad del movimiento en su confluencia con el cuerpo. El arte rupestre no sólo domestica la mirada con sus estrategias de distribución en la superficie del bloque rocoso, sino que a través de éste incita y motiva el desplazamiento del cuerpo.

Esta **arquitectura imaginaria**, por tanto, construye y define una lógica espacial al

interior de los sitios de arte rupestre centrada en el movimiento, el que no sólo actúa experiencialmente creando una fenomenología del estar-en-el-lugar, sino que se es factible que se llene de contenidos que se hacen patente a través de él y sus relaciones con el espacio circundante.

Arte rupestre en cerro Paidahuen

El cerro Paidahuen es un cerro isla que se encuentra ubicado en la cuenca superior del río Aconcagua, Chile Central (V región), próximo a la actual ciudad de Los Andes, inmediatamente adyacente a la ribera norte del río Aconcagua y en un área caracterizada por la presencia de extensas terrazas fluviales que concentran el asentamiento humano actual (Figuras 1 y 2). Esta característica de su emplazamiento hace que este cerro sea un hito fácilmente identificable y visible en el paisaje local, no obstante su baja altura en relación con el fondo de valle (125 m). Esta situación se potencia aún más por su cercanía espacial con el cordón montañoso del cerro Mercachas, que tiene una altura bastante mayor en relación con las terrazas (775 m) y en cuya cumbre se registra la presencia de un sitio con arquitectura Incaica, que si bien en un primer momento se interpretó como pucara (Sanguinetti 1975), las características de la arquitectura y del emplazamiento del sitio llevan a pensar más en su funcionalidad como *waka* (Sánchez 2002). En el mundo andino las *waka* son consideradas elementos sagrados del paisaje caracterizados como “un dispensador de energía vital para sus feligreses, sus tierras y todo el territorio bajo su protección... Entre el grupo y su *waka* se establece una relación de reciprocidad, siendo consideradas las ceremonias y ofrendas dirigidas a la *waka* como la contraparte del grupo para su benefactor divino” (Ziólkowski 1996: 36).

Otra característica significativa del cerro Paidahuen es el no presentar una cumbre de relieve homogéneo y parejo, sino que éste es más bien sinuoso, con sectores más prominentes que otros, generando una alternación de tramos de ascenso y descenso en su cima (Figura 3).

Las distintas campañas efectuadas en este sitio han permitido identificar un total de 211 bloques con grabados de arte rupestre, 210 de estos se ubican en el área Sur del cerro, mientras que tan sólo uno en la zona Norte. Los petroglifos se distribuyen básicamente en un sector de ladera y en los distintos promontorios que conforman la cumbre del cerro. Esta organización se define a su vez por una ordenación particular en donde se alternan espacios con contenido (rocas con grabados) y espacios vacíos (rocas sin grabados), permitiendo ello identificar concentraciones de arte rupestre, definiéndose un total de seis.

Asimismo, los estudios de las características de las representaciones rupestres han permitido identificar su asociación con los dos estilos de arte rupestre propuestos para la cuenca superior del río Aconcagua, el Estilo I, asignable al Período Intermedio Tardío (c.a. 1000-1430 d.C.) (Figuras 4a y 4b), momento de la prehistoria local definido por la presencia de comunidades campesinas autosuficientes y en las que no hay evidencias de mayores diferenciaciones sociales; y el Estilo II, asociable al Período Tardío (c.a. 1430 a 1530 d.C.) (Figura 4c y 4d), momento en el que las poblaciones del área de estudio son incorporadas a la esfera de poder del estado Incaico (Troncoso 2003, 2005b). Las frecuen-

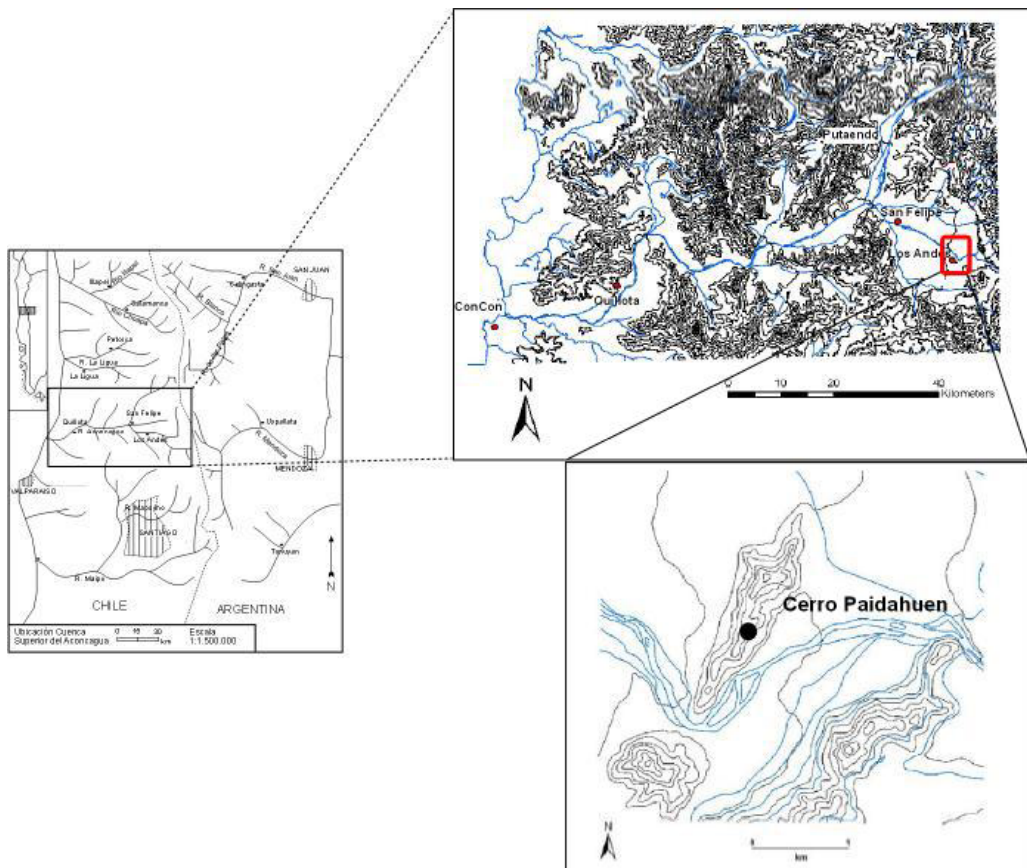


Figura 1. Mapa del área de estudio con indicación de cerro Paidahuen.



Figura 2. Visión satelital de la cuenca superior del río Aconcagua con indicación de cerro Paidahuen.



Figura 3. Visión sector sur cerro Paidahuen desde Oeste.







Figura 4. Petroglifos del cerro Paidahuen, a-b) Estilo I, c-d) Estilo II.

cias en el arte rupestre para ambos períodos en el sitio son bastantes similares. Es interesante que, no obstante esta diferenciación cronológico-cultural en la producción del arte rupestre, la distribución espacial de los soportes de ambos estilos se ajusta a un mismo patrón, basado en la aglomeración de las producciones visuales en concentraciones y su disposición básicamente en los distintos promontorios de la cumbre del cerro y sectores muy específicos de las laderas.

Un atributo que se ha intentado comenzar a develar en las investigaciones en la zona es la definición de complejidad de arte rupestre. Si bien este es un tema de difícil reconocimiento, donde es factible utilizar diferentes enfoques para su caracterización, hemos optado por considerar dos atributos básicos como referencia del ítem complejidad: (1) la cantidad de caras grabadas que puede presentar una roca y que guarda relación con las posibilidades espaciales de que un bloque grabado pueda ser observado desde diferentes lugares y; (2) la cantidad de Figuras grabadas que hace referencia a la materialización de una práctica que enfatiza modificar unas rocas por sobre otras. La razón de fondo de esta elección descansa, por un lado, en que nuestra pregunta de investigación básica es de tipo espacial y, por otro lado, que los resultados iniciales obtenidos en otros sitios (Troncoso 2005c, 2006) han mostrado el valor heurístico de estos atributos para la investigación y comprensión del arte rupestre en esta perspectiva.

Lo anterior ha posibilitado acercarse a los atributos que definen la lógica social y estructural del cerro Paidahuen y su arte rupestre desde un enfoque que, comenzando con un análisis genérico de la espacialidad del sitio, finaliza en su disgregación cronológica por período sin que se pierda la coherencia interpretativa, ni la rigurosidad del análisis. En tal sentido, si bien hoy nos enfrentamos a Paidahuen como una construcción monolítica, lo entendemos como el producto final de una serie de prácticas desarrolladas en extenso en el tiempo.

La estructura espacial del arte rupestre

Como indicamos previamente, es posible agrupar los 210 bloques de arte rupestre que se encuentran en la mitad sur del cerro Paidahuen en un total de seis concentraciones de soportes grabados, cuyas características se presentan a continuación (Figura 5).

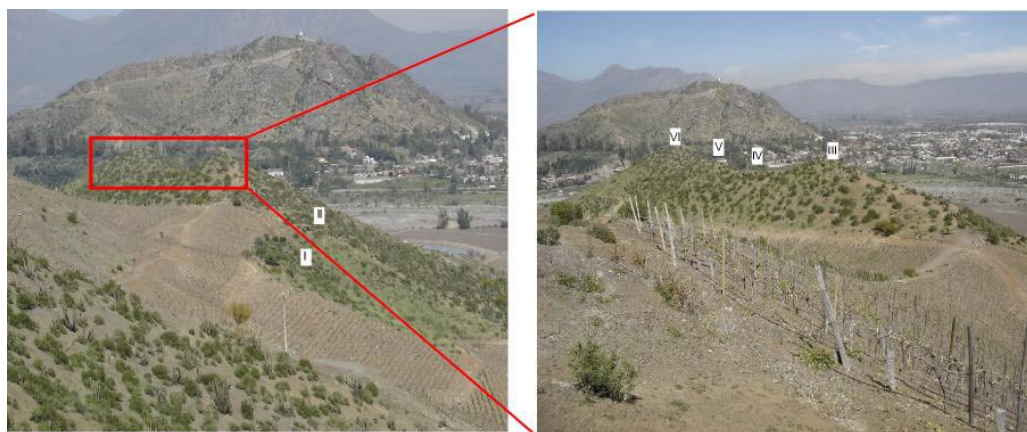


Figura 5. Vista del cerro Paidahuen desde el Nor-Este con indicación de concentraciones.

Concentración I

Corresponde a la agrupación de arte rupestre ubicada más al norte, compuesta por un total identificado de 32 bloques, emplazándose en la ladera Oeste del cerro (Figura 6). Su distribución interna se define por un agrupamiento central (20 bloques) que se encuentra básicamente a media falda del cerro, y una serie de bloques (12) dispersos hacia el Noroeste. Las orientaciones de los bloques son preferentemente hacia el Norte, destacando el hecho que los soportes que están en los extremos Este y Oeste de esta concentración se orientan en su gran mayoría hacia el Oeste. Entre todos estos bloques de arte rupestre se destaca el soporte 171 que se define por presentar una mayor complejidad que los restantes y por estar rodeado por una serie de otros bloques de una menor complejidad visual.

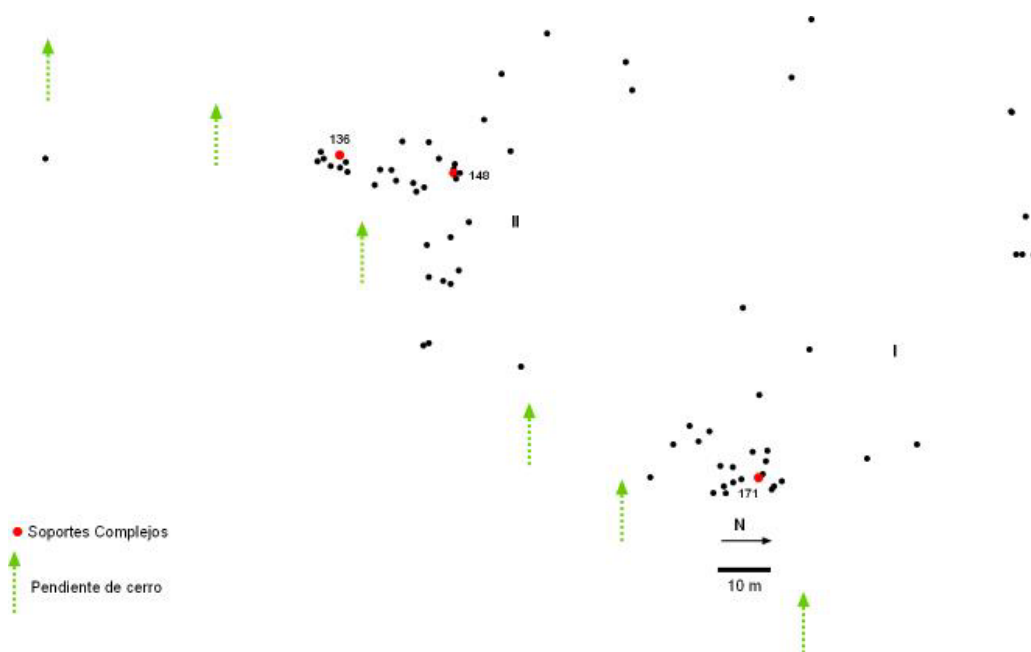


Figura 6. Distribución de arte rupestre en cerro Paidahuen, con detalle de concentración I y II.

Concentración II

Se ubica al sur de la primera agrupación, en el sector de ladera Oeste a media falda y con algunos bloques de arte rupestre que se dispersan hasta casi los pies del cerro siguiendo una distribución lineal Este-Oeste. Se reconoce un total de 40 bloques grabados, 34 componiendo la principal concentración de media falda y seis que se disponen linealmente hacia los pies del cerro (Figura 6). La orientación de los bloques es mayoritariamente hacia el Norte, estando los bloques más bajos con esta orientación o bien Noroeste. Al igual que la concentración I, se reconoce la presencia de soportes más complejos que otros, identificándose ahora dos casos, los soportes 148 y 146, emplazados a media falda y rodeados por otros tantos bloques de menor complejidad.

Un hecho interesante en esta concentración se da en sus extremos Norte y Sur, que

se corresponden con los puntos de conexión con los agrupamientos I y III. Para el primer caso, extremo Norte, encontramos que junto con la existencia de una cierta separación espacial entre ambas concentraciones, especialmente en los bloques que se encuentran en el sector superior de la ladera, se produce un nodo mediador entre ellas por la disposición del soporte 161, pues conecta en una distribución lineal los bloques más sureños de la agrupación I y la más nortina de la II.

Para el caso opuesto, el límite sur de esta concentración, la situación es más o menos similar al encontrarnos con el soporte 130 que se constituye en un nodo mediador entre la concentración II y III, pues se ubica en un punto medio entre ambas. Es interesante la disposición de este bloque grabado, ya que su acción a manera de bisagra se ve maximizada por un cambio importante en el emplazamiento del arte rupestre, pues se encuentra en la cima del cerro al igual que la concentración siguiente, no obstante que la concentración II se emplaza en un sector de ladera.

Concentración III

Emplazada básicamente en la cumbre del cerro, en uno de sus promontorios, se compone de un total de 42 bloques de arte rupestre. Si bien la gran cantidad de bloques se encuentran en la cima y ladera inmediatamente adyacente, con una clara disposición lineal Norte-Sur, seis bloques se disponen en la ladera Oeste siguiendo una ordenación lineal Oeste-Este que lleva hacia la aglomeración de arte rupestre existente en esta cumbre (Figura 7). Nuevamente nos encontramos con bloques cuyas orientaciones son básicamente hacia el Norte y al Noroeste. Como en los casos anteriores, se identificaron un par de soportes complejos, 136 y 148, los que se disponen en dos sectores diferentes de esta concentración, en el área de cumbre, y rodeados por una serie de otros bloques grabados de menor complejidad.

Concentración IV

Traspasada la concentración III, nos encontramos con este nuevo agrupamiento que se define por encontrarse en la cima del Paidahuen, pero bajando el promontorio donde se disponía la concentración previa (Figura 8). De hecho, aquí registramos un total de 14 bloques grabados que se caracterizan por aprovechar mayoritariamente un afloramiento rocoso de gran tamaño que se encuentran justamente en el cambio de pendiente entre la cima del cerro y la ladera Este. Sus orientaciones son preferentemente hacia el Oeste. Nuevamente nos encontramos acá con un soporte que se distingue del resto por su mayor complejidad, el 73, y que vuelve a tener una cierta disposición de centralidad en relación con bloques de menor complejidad representacional.

Concentración V

Este agrupamiento se compone de un total de 51 bloques de arte rupestre que se disponen en la cima del cerro, al sur de la concentración IV, aprovechando un pequeño promontorio de bajo tamaño. Sin duda, es aquí donde tenemos la mayor cantidad de bloques de arte rupestre de todas las concentraciones, dispuestos básicamente en la cumbre

del cerro, pero también en su ladera Este. Sin embargo, la distribución de bloques en la ladera no se basa en este caso en una ordenación lineal Este-Oeste, sino que forman un agrupamiento de dirección Norte-Sur que se ubica más que nada en el tercio superior de la ladera, manteniendo un contacto visual con los bloques de la cima (Figura 9).

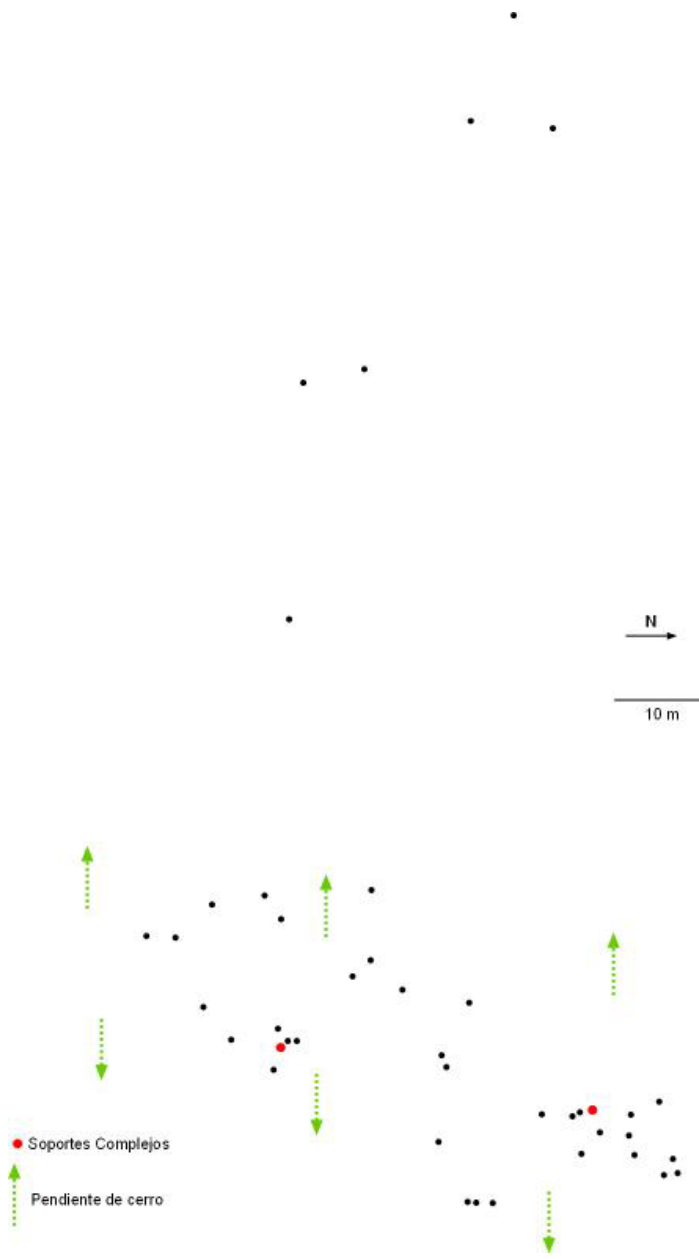


Figura 7. Distribución de arte rupestre en cerro Paidahuen, con detalle de concentración III.

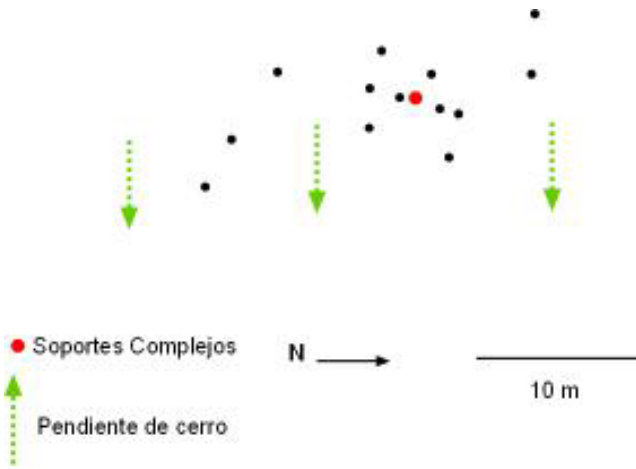


Figura 8. Distribución de arte rupestre en cerro Paidahuen, con detalle de concentración IV.

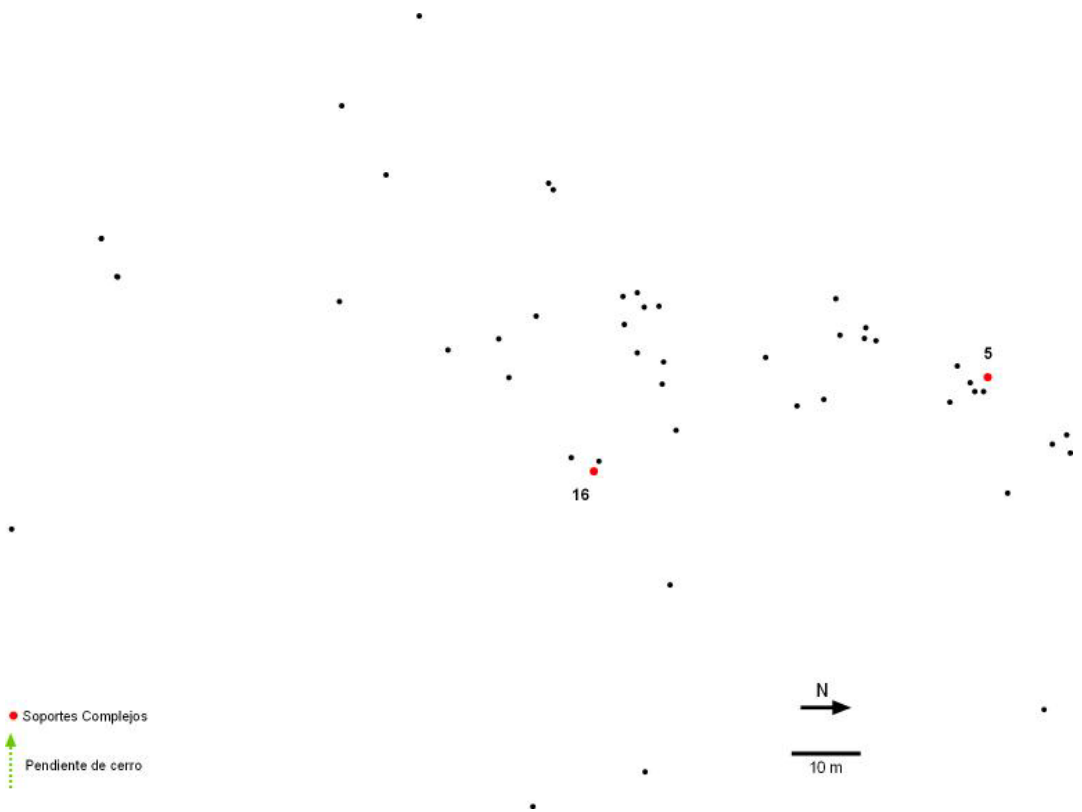


Figura 9. Distribución de arte rupestre en cerro Paidahuen, con detalle de concentración V.

Los soportes que se disponen en el sector de cumbre presentan una orientación básicamente Norte o Noroeste, mientras que aquellos que están en la ladera se definen más que nada por su orientación hacia el Oeste o cenit. Unos pocos bloques con grabados se encuentran en la ladera occidental, manteniendo ellos una orientación básicamente hacia el Oeste o cenit.

Como en los casos anteriores, nuevamente nos vemos enfrentados a la presencia de unos bloques que destacan por su complejidad en relación con sus vecinos, los soportes 5 y 16, el primero de ellos ubicado en un sector de cima y el segundo en el tercio superior de la ladera Este.

Concentración VI

Corresponde a la última concentración de arte rupestre en el cerro. Se compone de un total de 25 bloques de arte rupestre que se disponen según un patrón de distribución lineal básicamente en la cumbre del Paidahuen, aprovechando el promontorio más alto de todo el cerro. En este caso se grabaron petroglifos tanto en la cima de este promontorio como en su ascensión. Junto a este agrupamiento tenemos algunos bloques que se disponen linealmente en la ladera Oeste según un sentido Este-Oeste (Figura 10).

Nuevamente, las orientaciones de los bloques de esta concentración se definen por un predominio Norte-Noroeste, mientras que los que están en la ladera occidental se orientan básicamente hacia el Oeste.

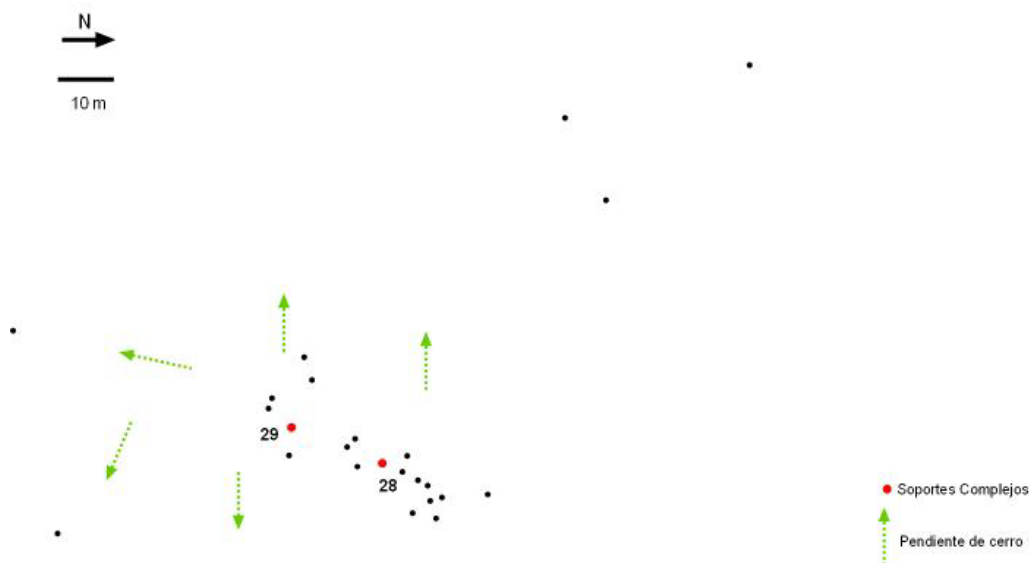


Figura 10. Distribución de arte rupestre en cerro Paidahuen, con detalle de concentración VI.

En esta concentración se define claramente un soporte complejo que se diferencia totalmente del resto, el soporte 29, que no sólo tiene la peculiaridad de su complejidad, sino también de ser el único bloque que corresponde a una roca que no se encuentra en una disposición vertical en relación con el suelo, sino que se encuentra oblicuo al piso y a

una baja altura de éste (Figura 11). Como en los casos anteriores, está rodeado por otros tantos bloques de arte rupestre de mucha menor complejidad².



Figura 11. Vista del soporte 29, concentración VI.

Si bien estas concentraciones de arte rupestre podrían definirse por una serie de rasgos que las diferencian, podríamos indicar cuatro características que son a nuestro entender esenciales para la comprensión del sitio y que comparten todos estos agrupamientos.

² La suma de todos estos bloques da un total de 204, habiendo una diferencia con el total de 210 soportes de la mitad Sur. Esto se debe a que pensamos que los restantes seis bloques se encuentran desplazados de su posición original, y por ende descontextualizados, por lo que no se consideran en el análisis.

Primero, una clara tendencia hacia una distribución Norte-Sur de los bloques de arte rupestre. Si bien encontramos algunos alineamientos de bloques rocosos con un sentido Este-Oeste, ellos son minoritarios en relación con lo que es la línea central de fuerza de la espacialidad de los bloques grabados, una direccionalidad Norte-Sur que en las concentraciones I y II se expresa en un sector de ladera, pero que entre las concentraciones III y VI se discrimina claramente en la cima del cerro Paidahuen.

Segundo, un fuerte predominio de una orientación Norte para los bloques de arte rupestre. Si consideramos la totalidad de las orientaciones registradas en el sitio, nos encontraremos con que un 68,2% de los casos se disponen hacia el Norte. Más aún, un análisis más detallado nos muestra que un 42,3% de las orientaciones se encuentran entre los 270 y 360° de desviación Norte (Figura 12).

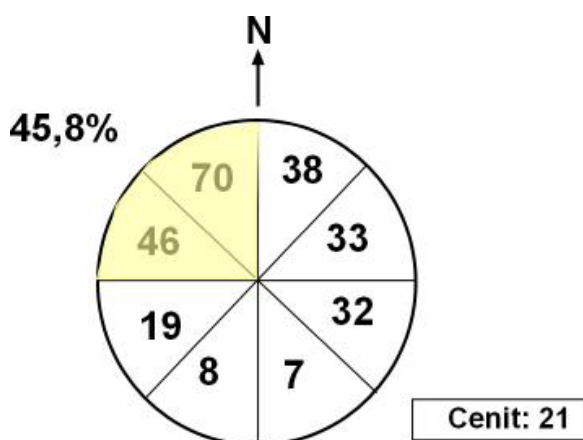


Figura 12. Gráfico con porcentaje de distribución de orientaciones de los grabados.

Tercero, en cada una de las concentraciones es posible intentar una jerarquización de los soportes de arte rupestre. A partir de la aplicación de dos criterios, número de caras grabadas y Figuras presentes, se distingue la presencia de soportes complejos para cada agrupación. Espacialmente éstos tienden a estar en un sector central de las concentraciones y rodeados por un conjunto de otros bloques grabados de menor complejidad.

Cuatro, esta alteración de los bloques responde a una elección cultural y no está definida por la disponibilidad de superficies para grabar. El reconocimiento de los bloques con grabados nos permitió identificar el tipo de soporte utilizado para la producción de grabados, por lo que en la etapa final de la investigación se procedió a contabilizar la totalidad de rocas existentes en la mitad sur del cerro y que podrían tener potencial de ser grabados, no obstante no presentar petroglifos. En total se contabilizó un total de 620 rocas, distribuidas a lo largo de las diferentes concentraciones y en ambas laderas del cerro (384 en la ladera Este y 236 en la Oeste).

Tales antecedentes, que no hacen más que simplificar la complejidad del sitio dentro de un esquema que intenta organizar la gran cantidad de información recuperada, posibilita comenzar a proponer algunas hipótesis interpretativas sobre el sitio y su comprensión desde una perspectiva de una arquitectura imaginaria.

Movimiento, cuerpos y arquitectura imaginaria en cerro Paidahuen

A partir de su espacialidad el arte rupestre construye, semántica y materialmente, un punto específico en el espacio de la cuenca superior del río Aconcagua, el cerro Paidahuen. Esta materialización en el paisaje no se da solamente a un nivel macro, que lo define como un espacio monumental en el área, sino que también en un nivel semimicro, siguiendo la terminología de Clarke (1977), en lo que es la espacialidad misma del sitio.

En efecto, la producción de arte rupestre según un patrón pautado que se define por la disposición de estos sectores y la mencionada linealidad en la distribución de los bloques grabados, arquitecturizan el espacio interior del cerro, operacionalizando una construcción particular basada en dos elementos que son a nuestro entender básicos: la producción de un movimiento lineal y la creación de juegos de espacio, o sea, la producción de una arquitectura imaginaria.

Como hemos visto, las orientaciones de los soportes de arte rupestre presentan una clara estandarización en su orientación hacia el Norte. Esto, sumado a su distribución básicamente lineal desde un sector de ladera de cerro hasta la linealidad de la cumbre, nos permite pensar que una de las claves esenciales para el entendimiento del sitio es el desplazamiento espacial del cuerpo a partir del movimiento.

Al disponerse los grabados en los soportes con una orientación básicamente Norte, ellos están funcionando como agentes materiales-visuales que definen una forma particular de recepción visual que implica seguir un desplazamiento básicamente lineal que va desde la concentración I hasta la VI (Figuras 13 y 14). Más aún, el predominio de la orientación Noroeste va de la mano del hecho de que la mayor parte de los bloques rocosos se disponen entre las concentraciones III y VI en la ladera este del cerro, por lo que su orientación hacia el Noroeste está hecha *ex profeso* para su recepción visual por parte de un individuo que circula por el filo del cerro, donde se ubican las huellas de desplazamiento actuales y que es sin duda el espacio más fácil y eficiente de movilidad.

Esta característica del sitio es contrastable en terreno al encontrarse que si uno recorre el cerro en un eje Norte-Sur es capaz de reconocer rápida y fácilmente una alta cantidad de los petroglifos, mientras que si tal movilidad se realiza en la dirección contraria (Sur-Norte), casi ningún grabado es directamente observable, ni de simple reconocimiento.

La disposición de los soportes y sus orientaciones están por tanto dentro de una lógica de reproducción del arte rupestre que va acompañada por un movimiento pautado y regular a través de la mitad sur del cerro, el que por la fuerza del recurso visual requiere necesariamente establecerse según un eje Norte-Sur. La espacialidad del arte rupestre operacionaliza en cerro Paidahuen una construcción arquitectónica fundada en el movimiento y la alteración de la roca por parte del ser humano a través de la producción de grabados, definiendo un eje de desplazamiento que es en sí una tecnología material que enmarca la acción social y construye una fenomenología de lo rupestre en el lugar.

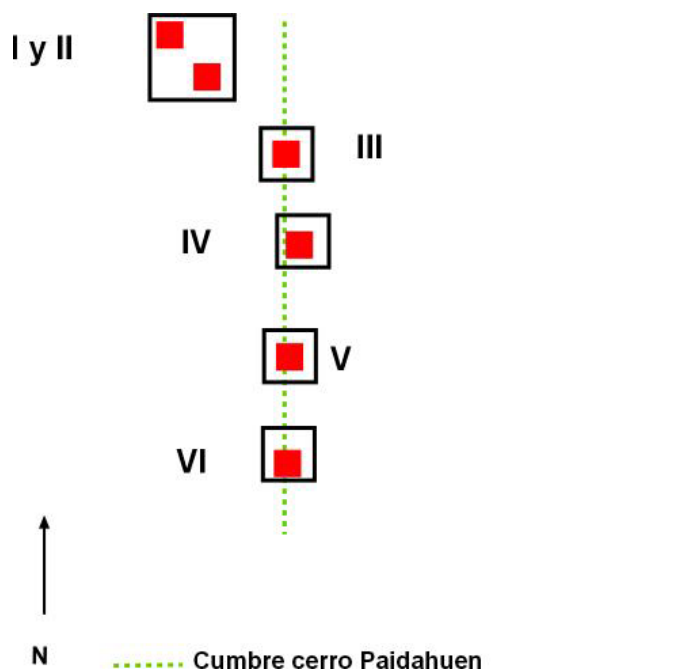


Figura 13. Esquema de organización del espacio al interior del sitio cerro Paidahuen.

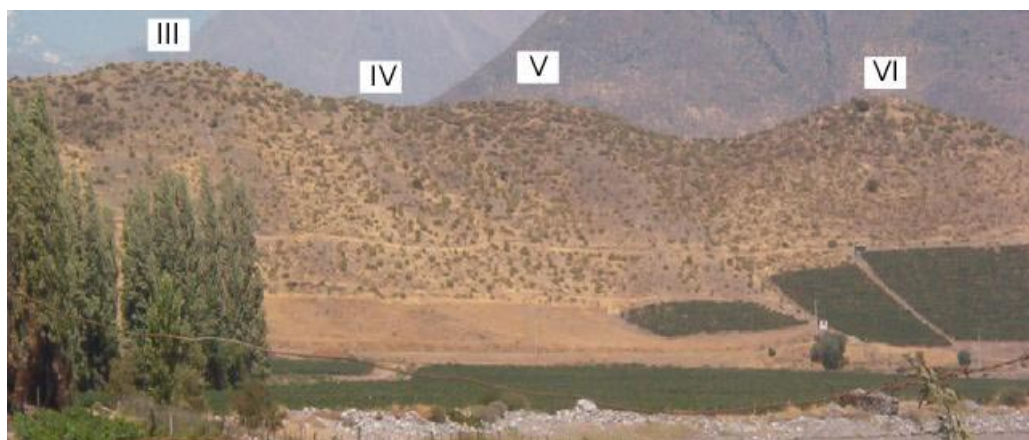


Figura 14. Vista de concentraciones de arte rupestre desde el Oeste.

En efecto, tal arquitecturización que no se funda en muros adquiere complejidad a partir de la organización interna misma de cada una de las concentraciones. En cada agrupación se materializan un conjunto de otras estrategias visuales que, si bien descansan en la noción de linealidad que define a todo el sitio, se combinan con un concepto de circularidad que enmarca la acción social en las concentraciones, teniendo como ejes centrales a los soportes complejos identificados en cada agrupamiento.

Podemos proponer que mientras la totalidad del arte rupestre genera una construcción arquitectónica, cada una de las concentraciones pasa a ser un nodo dentro de esta

construcción. Cada uno de los agrupamientos pone en acción a los dispositivos rupestres que materializan un juego de espacio en su interior a partir de una estrategia relacional donde se conjugan soportes complejos/soportes simples/soportes no grabados y entorno, actuando en conjunto como tecnologías de producción de una experiencia particular en este espacio sobre la que se ancla su significado y contenido.

Esta estrategia productiva espacial juega incluso con los cambios en la altura de los diferentes promontorios de la cumbre del cerro Paidahuen, donde mientras el ingreso a una concentración se define por su ascensión, su salida es lo opuesto, una bajada (Figuras 14 y 15). Arriba, abajo, arte rupestre, no arte rupestre, linealidad, nodos, soportes complejos, soportes simples, conforman una totalidad integrada que construye un espacio jugando con las relaciones entre lo dado y lo alterado, articulando todos ellos como un mismo dispositivo que se rige por una lógica Norte-Sur y del desplazamiento. Y todos esos dispositivos relacionados actúan sobre nuestro soporte básico, el cuerpo, insertándolo en este espacio perceptivo-sensorial-imaginario y material, constituyéndose de una u otra manera en agentes materiales.



Figura 15. Vista de concentraciones desde el Sur.

¿Y a qué hace referencia esta movilidad al interior del sitio?, ¿a qué se debe esta arquitectura imaginaria en cerro Paidahuen? La respuesta la encontramos en la misma lógica del desplazamiento que nos presenta el sitio, pues esta linealidad del recorrido tiene un punto final claro y conciso, el soporte 29 (Figura 11), punto central de la concentración VI de arte rupestre y que se distingue de la totalidad de los otros bloques de arte rupestre del sitio a partir de dos características básicas: no es una roca que se dispone verticalmente en relación con el suelo y su sector superior no se encuentra a una gran altura con respecto a éste, sino que muy por el contrario, se ubica oblicuamente en relación con el piso y a muy baja altura del mismo, lo que posibilita que cualquier persona pueda ubicarse sobre la roca. Pero a su vez, junto a la roca se dan dos asociaciones particulares que devienen de su

orientación hacia el Este. Primero, frente a esta roca se dispone un sector que, si bien tiene una cierta pendiente, es un espacio amplio y plano que posibilita la reunión de un número importante de gente y entrega al petroglifo un pequeño anfiteatro. Segundo, que desde esta roca se encuentra uno inmediatamente al frente del cerro Mercachas, cerro de amplias dimensiones que ha sido interpretado como una *waka* de tiempos Incaicos que tiene una cantidad importante de estructuras arquitectónicas en su cumbre (Sánchez 2002).

A partir de lo anterior, proponemos que Paidahuen y su arte rupestre se constituyen como una ruta de peregrinación prehispánica anclada en la producción y visualidad del arte rupestre. Por un lado, la distribución lineal del arte rupestre, así como la direccionalidad de los grabados hacia el cuadrante Norte, sugieren que su reconocimiento sólo se puede dar a partir del desplazamiento al interior del sitio según un eje Norte-Sur. Creemos que de no considerar el movimiento, el paisaje de cerro Paidahuen no sería comprensible. Por otro lado, la finalización de este recorrido no se da en cualquier lugar, sino que en el soporte 29 que tiene tres características básicas como ya vimos: (1) su disposición oblicua al suelo que posibilita que una persona se desplace sobre su superficie; (2) el pequeño anfiteatro que se conforma a sus pies; (3) su relación visual directa con el cerro Mercachas (Figura 16).



Figura 16. Vista de cerro Mercachas desde Paidahuen.

Más aún, debido a que desde cerro Mercachas se mantiene una relación visual directa con el cerro Aconcagua, la principal *waka* incaica de la zona, es posible que nos encontremos realmente ante un sistema de articulación visual-ritual que se funda en la construcción de una geografía sagrada por la que se interrelacionan cerro Paidahuen, cerro Mercachas y cerro Aconcagua.

Rocas, espacios grabados y espacios vacíos articulan por tanto una estructura lineal que organiza y construye una ruta ritual a lo largo de la cumbre del cerro Paidahuen, pero a través de su presencia y juegos de espacio actúan al nivel del cuerpo, construyendo un

espacio cargado de sentido y simbolismo que aumenta la eficacia simbólica de tal ritualidad. En el fondo, el arte rupestre y su contexto espacial se materializan como dispositivos tecnológicos que construyen un movimiento y un sentido en el espacio.

Pero, ¿por qué es significativo este juego de desplazamiento al interior del sitio? Pensamos que la respuesta la podemos encontrar en los aportes de la antropología del ritual. Ésta ha sugerido que uno de los elementos esenciales de la producción del ritual es la sintaxis del movimiento y su direccionalidad pues, a través de ambas, se reproducen los contenidos y las normas que éste intenta comunicar a los participantes (Parkin 1992). En Paidahuen esta direccionalidad se articula con la reproducción de los contenidos que emanan de esa relacionalidad entre lo imaginario, discursivo y la materialidad de la roca intervenida, expresándose en los diseños de arte rupestre.

La direccionalidad, sin embargo, no descansa en una transecta única y de recorrido constante, sino muy por el contrario, a través del desplazamiento se generan quiebres, umbrales que van constituyendo y/o materializando las transformaciones que son propias a todo ritual, pero que actúan a su vez como límites imaginarios que estratifican el espacio construido (Coleman y Elsner 1994; Leach 1993 [1976]; Turner 1982). En Paidahuen, esta arquitectura imaginaria genera esos espacios vacíos, esas áreas de tránsito entre distintos nodos de la construcción que se materializan en todo lo que son los espacios internodales entre cada concentración, lugares en los que no tenemos piedras grabadas y que sin embargo deben ser recorridos para llegar hasta el soporte 29 en la concentración VI.

La movilidad como productora de sentido traspasa la mera idea de la sintaxis y el contenido para fundarse en la necesidad básica del ritual de incorporar el movimiento del cuerpo dentro de un espacio construido, un espacio que es a manera de microcosmos (Bell 1997). Y es aquí donde se produce la construcción fenomenológica del ritual que hace que la arquitectura imaginaria de este espacio traspase la mera formalidad para aproximarse a los cuerpos y, a través de ella, se dramatizan los contenidos y se potencia la eficacia simbólica del ritual. Cual construcción arquitectónica, el resultado final es que nos encontramos con cuerpos que son-en-el-espacio, y es a través de ellos que se experimenta esta construcción anclada en el simbolismo de lo visual.

Sin embargo, esta producción espacial no es una construcción monolítica y estática en el espacio. Por el contrario, creemos que ella es el resultado de una serie de múltiples rituales efectuados a lo largo del tiempo en el cerro. Dada la magnitud de la alteración humana de este espacio, no creemos que toda la producción rupestre haya sido efectuada en un único evento, sino más bien en una sucesión de eventos. Esto en cierta medida se ve apoyado por las diferencias de pátinas que presentan los grabados en una misma roca, sugiriendo una diferencia cronológica en su realización.

Posiblemente parte esencial de la ritualidad de este espacio fue la modificación de los soportes por medio de las prácticas de inscripción sobre las rocas, las que acompañadas del movimiento de los cuerpos al interior del sitio, formaron la estructura básica de este proceso ritual. La importancia de la práctica de inscripción y movimiento viene dada no sólo por la construcción de diseños sobre las rocas, sino también por la realización de piqueteados aleatorios en estas superficies, piqueteados que no constituyeron diseños o **Figuras** específicas y que entendemos como acciones insertas dentro de este mismo con-

texto.

La materialización de esta arquitectura se origina, por tanto, en un proceso fluido de modificación de la roca y de inserción de los cuerpos dentro de un circuito ritual. En este punto se podría pensar en un desajuste entre las distintas ideas planteadas, de una producción arquitectónica y de su flujo temporal, pero ello no es así, ya que finalmente lo que se esconde tras todo este proceso es el reconocimiento de la necesaria complementación entre lo material y lo imaginario en la construcción social del espacio. En efecto, esta arquitectura imaginaria comenzó en sus inicios como una ritualidad no enmarcada en la materialidad de la roca grabada, pero con el paso del tiempo tal arquitectura fue materializándose con la realización de petroglifos, conformando un proceso dialéctico y continuo en el que no es posible separar práctica y estructura, ni lo material de lo imaginario.

Lo interesante es que tal producción arquitectónica sigue una misma línea estructural de desarrollo desde el Período Intermedio Tardío al Período Tardío, dando cuenta de la continuación de las prácticas de inscripción realizadas en el lugar, así como de la lógica estructural del ritual y del desplazamiento de los cuerpos. Sin embargo, esta arquitectura adquiere una modificación esencial durante el Tardío, la producción de imágenes fundadas en la lógica semiótica Incaica. A partir de esta modificación visual se establece en el sitio una ritualidad a partir del uso de un nuevo conjunto de significantes y códigos, materializándose, por tanto, como un discurso de poder que reconstruye esta arquitectura imaginaria según un nuevo lenguaje visual que resemantiza este espacio, estrategia que ya había sido advertida en el área de estudio previamente (Troncoso 2004), así como en otras regiones desde otras materialidades (p.ej. Acuto 1999; Nielsen y Walker 1999).

Pero esta modificación estructural de las representaciones va de la mano con una notable intensificación en la producción de arte rupestre en el sitio. Si bien se mantiene una estructura desde el Intermedio Tardío al Tardío, la verdad es que la cuantificación de los soportes modificados y de las Figuras construidas indica una mayor producción de grabados en tiempos Incaicos que previos³. Tal intensificación implica una mayor construcción y materialización de la arquitectura del sitio, conformando juegos visuales más complejos y enmarcando de manera más clara y notoria los cuerpos dentro de estos nodos, posiblemente intensificando las experiencias del lugar por medio de la mayor carga visual de las rocas.

Esta complejización del espacio construido nos parece coherente con la lógica de un Estado como el Inca, donde deberíamos esperar que las estrategias de dramatización de lo social y el control del cuerpo deberían ser bastante más significativas y notorias que en otras sociedades como las campesinas, en las que se debería dar un menor control sobre el cuerpo, la visualidad y las experiencias en los espacios construidos, dada las distintas conFiguraciones que adquiere el poder en estos dos tipos de sociedades.

³ Esta idea no es contradictoria con lo afirmado previamente sobre la similitud de porcentajes entre bloques grabados con representaciones Estilo I y II, ya que nos encontramos en dos niveles de análisis diferentes, uno de las figuras, otro de los bloques.

Discusión y conclusiones

Consideramos que la posibilidad de acercarse a la fenomenología del pasado, tal como lo han propuesto autores como Tilley (1994, 2004), no es mayormente rentable en arqueología. Sin embargo, a partir de enfoques como los aquí propuestos si creemos posible aproximarnos a comprender las tecnologías (*sensu* Foucault 1995), operacionalizadas en dispositivos, que definen formas de producción del espacio y estrategias de experienciación de lugares. Entender las sensaciones del desplazamiento por Paidahuen es un mal ejercicio intercultural. No obstante, sí hemos podido entender cómo el arte rupestre se establece en tal espacio en un sistema de relaciones que, antes de ser arbitraria, estructura a diferentes niveles la experiencia del lugar. Primero, define toda una construcción que organiza y construye este espacio según patrones bastante claros y rotundos, los que inclusive en una escala mucho mayor reproducen una estructura que combina la dualidad y cuatripartición en su organización interna (Troncoso 2006), pero que no viene al caso tocar en esta ocasión. Segundo, tras esta arquitecturización del espacio se define un contenido semántico espacial que se ancla en un juego relacional entre bloques grabados, bloques no grabados, cumbres, laderas, espacios vacíos y espacios grabados. Este juego espacial no sólo es parte de la clave para entender la función y contenido del espacio desde la perspectiva del ritual, sino también para comprender la forma en que se articulan en cadenas de significación un conjunto de elementos que mal podríamos encasillar como culturales unos y naturales otros para la producción del sentido y el establecimiento de experiencias particulares en este lugar.

Las implicancias de lo anterior no son menores. Por un lado, pensamos que es a través de estas construcciones arquitectónicas imaginarias que no sólo se produce y organiza el paisaje, sino más bien se construye el *sentido de lugar*, concepto que si bien es en sí algo metafísico, a nuestro entender es un término clave para comprender la reproducción imaginaria de las comunidades.

Pero por otro lado, tal aproximación nos hace recordar las necesarias relaciones que debemos establecer entre este tipo de evidencia (y porque no decir todo tipo de evidencia) y su espacio circundante. Este espacio no es necesaria y únicamente una fuente de aprovisionamiento, sino más bien una espacialidad en donde se producen cadenas relacionales significativas entre lo mal llamado cultural y natural, que estructuran la vida social y los imaginarios de las poblaciones. Paidahuen no es sólo un conjunto de bloques de arte rupestre, es en verdad algo mucho más complejo, una realidad que se define por la articulación entre los campos visuales circundantes, las rocas grabadas, las rocas no grabadas, el relieve del cerro, las cumbres y sus laderas, los espacios vacíos, los espacios construidos materialmente, el cuerpo y su desplazamiento. Paidahuen es una compleja malla de relaciones significativas entre lo que es y no es, es una realidad relacional que traspasa nuestras categorizaciones dicotómicas clásicas para enfrentarnos con la alteridad de otra forma de pensar-ser-estar-en-el-espacio.

Paidahuen recuerda a *Uywaña*, donde “Ni la naturaleza, ni la cultura existen como objetos en sí. Las que sí existen son relaciones entre seres...No están jerarquizados en ordenes de realidad, sino incluidos en una misma realidad integrada anidadamente, en la

que un tipo de relación implica a otro, y este a otro, y así ininterrumpidamente” (Haber 2004:27). Paidahuen es *Uywaña*, Paidahuen es la materialización de una poética del espacio en la cuenca superior del río Aconcagua.

Agradecimientos

A Daniel Pavlovic y Rodrigo Sánchez, compañeros de investigación. A Donald Jackson y Diego Salazar por sus comentarios a este artículo, que sin duda permitieron su mejora. A Félix Acuto y Andrés Zarankin por invitarme a formar parte de este volumen, así como por sus comentarios al escrito. A todos aquellos que peregrinaron en cerro Paidahuen: Felipe Criado, Manuel Santos, Yolanda Seoane, con quienes discutí algunos de estos temas; Patricia Barría, María José Barrientos, Constanza Gnecco, Katherine González, Pablo Larach, Marco Portilla, Joaquín Vega, Francisco Vergara, por el trabajo en terreno. Al Museo Chileno de Arte Precolombino que patrocina este proyecto. Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología que financia esta investigación por medio del proyecto Fondecyt 1040153. Los errores siguen siendo producto de mi testarudez.

Referencias

- Acuto, Félix A. 1999 Paisaje y dominación: La constitución del espacio social en el Imperio Inka. En *Sed non satiata: Teoría social en la arqueología latinoamericana contemporánea*, editado por A. Zarankin y F.A. Acuto, pp. 33-76. Ediciones del Tridente, Buenos Aires.
- Bell, Catherine. 1997 *Ritual: Perspectives and Dimensions*. Oxford University Press, Nueva York y Oxford.
- Bender, Barbara (ed.). 1993 *Landscape: Politics and Perspectives*. Berg, Oxford.
- Clarke, David L. 1977 Spatial Information in Archaeology. En *Spatial Archaeology*, editado por D.L. Clarke, pp. 1-32. Academic Press, New York.
- Coleman, Simon y John Elsner. 1994 The Pilgrim's Progress: Art, Architecture and Ritual Movement at Sinai. *World Archaeology* 26(1):73-89.
- Criado, Felipe. 1991 Construcción social del espacio y reconstrucción arqueológica del paisaje. *Boletín de Antropología Americana* 24:5-29.
- 1993a Límites y posibilidades de la arqueología del paisaje. *SPAL* 2:9-56.
- 1993b Visibilidad e interpretación del registro arqueológico. *Trabajos de Prehistoria* 50:39-56.
- 2001 Problems, Functions and Conditions of Archaeological Knowledge. *Journal of Social Archaeology* 1(1):126-146.
- Fleming, Andrew. 1999 Phenomenology and the Megaliths of Wales: A Dreaming Too Far? *Oxford Journal of Archaeology* 18(2):119-125.
- 2005 Megaliths and Post-modernism: The Case of Wales. *Antiquity* 79(306):921-932.
- Foucault, Michel. 1989 [1976] *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- 1995 *Tecnologías del yo*. Editorial Paidós. Madrid.
- Godelier, Maurice. 1991 *Lo ideal y lo material: Sociedades, pensamiento y economía*. Editorial Taurus, Madrid.
- Haber, Alejandro F. 2004 Arqueología de la naturaleza / naturaleza de la arqueología. En *Hacia una arqueología de las arqueologías sudamericanas*, editado por A.F. Haber, pp. 15-32. Ediciones Uniandes, Bogotá.
- Leach, Edmund. 1993 [1976] *Cultura y comunicación: La lógica de la conexión de los símbolos*. Siglo XXI Editores, Madrid.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1997 [1945] *Fenomenología de la percepción*. Editorial Península, Barcelona.
- Moore, Jerry D. 1996 *Architecture and Power in Ancient Andes*. Cambridge University Press, Cambridge.
- 2005 *Cultural Landscapes in the Ancient Andes: Archaeologies of Place*. University Press of Florida, La Florida.

- Nielsen, Axel E. y William Walker. 1999 Conquista ritual y dominación política en el Tawantinsuyu: El caso de Los Amarillos (Jujuy, Argentina). En *Sed non satiata: Teoría social en la arqueología latinoamericana contemporánea*, editado por A. Zarankin y F.A. Acuto, pp. 239-272. Ediciones del Tridente, Buenos Aires.
- Parkin, David. 1992. Ritual as Spatial Direction and Bodily Division. En *Understanding Rituals*, editado por D. de Coppet, pp. 11-25. Routledge, Londres.
- Peirce, Charles S. 1993 *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition (vol. 3: 1872-1878)*. Indiana University Press, Bloomington.
- Ouzman, Sven. 2001 Seeing and Deceiving: Rock Art and the Non Visual. *World Archaeology* 33(2):237-256.
- Sanguinetti, Norma. 1975 Construcciones indígenas en el cerro Mercachas. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso* 8:129-139.
- Sánchez, Rodrigo. 2002 El Tawantinsuyu salvaje en el finis terrae australis. *Revista Chilena de Antropología* 16:87-107.
- Thomas, Julian. 2001 The Archaeologies of Place and Landscape. En *Archaeological Theory Today*, editado por I. Hodder, pp. 165-186. Polity Press, Cambridge.
- Troncoso, Andrés. 2002 ...A propósito del arte rupestre. *Werken* 3:67-791.
- 2003 Proposición de estilos para el arte rupestre del valle de Putaendo, curso superior del río Aconcagua. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 35(2):209-231.
- 2004 El arte de la dominación: Arte rupestre y paisaje durante el Período Incaico en la cuenca superior del río Aconcagua. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 36(2):453-461.
- 2005a Espacialidades arqueológicas: Materialidades densas, paisajes semiotizados. Trabajo presentado en el Primer Taller de Teoría Arqueológica en Chile, Santiago, Chile. (En prensa).
- 2005b Hacia una semiótica del arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua, Chile central. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 37(1):21-35.
- 2005c Arte rupestre y microespacios en el valle de Putaendo, Chile: Entre la movilidad, la visibilidad y el sentido. Trabajo presentado en el Taller Procesos sociales prehispánicos en los Andes meridionales, Tilcara, Argentina. (En prensa).
- 2006 *Arte rupestre en la cuenca del río Aconcagua: Formas, sintaxis, estilo, espacio y poder*. Tesis Doctoral. Departamento de Historia I, Universidad de Santiago de Compostela.
- Tilley, Christopher. 1994 *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments*. Berg, Oxford.
- 2004 *The Materiality of Stone: Explorations in Landscape Phenomenology*. Berg, Oxford.
- Turner, Victor. 1982 *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Performing Arts Journal, New York.
- Zarankin, Andrés. 1999 Casa tomada: Sistema, poder y vivienda doméstica. En *Sed non satiata: Teoría social en la arqueología latinoamericana contemporánea*, editado por A. Zarankin y F.A. Acuto, pp. 239-272. Ediciones del Tridente, Buenos Aires.
- 2002 *Paredes que domesticam: Arqueología da arquitetura escolar*. Centro da História da Arte e Arqueologia, UNICAMP, Brasil.
- Ziólkowski, Mariusz. 1996 *La guerra de los Wawqui. Los objetivos y los mecanismos de las rivalidad dentro de la élite Inka, s. XV-XVI*. Ediciones Abya-Yala, Quito.