



Visiones y modelos de estudio de las quilcas o arte rupestre, nuevas alternativas metodológicas

ENRIQUE RUIZ ALBA Y JORGE YZAGA

Introducción

En la historia de la investigación arqueológica peruana, el arte rupestre es visiblemente una de las expresiones culturales menos valoradas por la arqueología nacional. Este hecho ha tenido y tiene aún implicancias en su estudio científico y en la protección que amerita como parte del patrimonio cultural de la Nación. Por la poca consideración de la comunidad científica acerca de la potencialidad que presenta este fenómeno como objeto de estudio científico –factible de abordarse en investigaciones de rigor disciplinario–, se han cometido errores de apreciación al presentar y explicar la evidencia, escasa especialización en lo concerniente a la metodología de estudio que persigue una aproximación analítica, y gradual desarrollo en el análisis artefactual del mismo.

Pensamos que la selección y planteamiento de los marcos teóricos, metodológicos y –ampliamente considerando– de los referentes epistémicos, a ser utilizados en cada investigación, deben estar sujetos a las características propias del yacimiento y las relaciones entre cada categoría de estudio para tener una base sólida de análisis, sin por ello rechazar de plano que puedan darse regularidades o continuidades a nivel descriptivo, procesual o instrumental entre los patrones aplicados al contrastar la evidencia arqueológica rupestre.

Uno de los puntos de referencia evidente de varias de las aproximaciones realizadas hasta el momento, ha sido nuestro interés en el arte rupestre como fenómeno cultural de naturaleza comunicativa, es decir, como hecho social comunicativo que se manifiesta de modo decisivo con la finalidad de comunicar socialmente una experiencia grupal humana. En esa vertiente comunicacional, hemos recurrido inicialmente a categorías vinculadas a la teoría de la comunicación, la filosofía del lenguaje, la lingüística posestructuralista o la crítica textual y discursiva, tales como lenguaje, información, código, signo, texto, relato, discurso, etc. En ese sentido, desde las críticas a las visiones lingüísticas de Ferdinand de Saussure acerca del significado y significante –dos de las más interesantes son las planteadas por Mijail Bajtín y Valentín Voloshinov–, hasta los replanteamientos del signo lingüístico por Jacques Lacan (1970), deben ser enfoques observados en la investigación de arte rupestre en el Perú cuando el objeto delimitado se aprecie desde su dimensión comunicativa. Asimismo, y en esa orientación, análisis signo-gráficos y críticas del mismo modelo –como los mencionados por Jacques Derrida (1972)–, detalles de clasificación y tecnicismos como estilos sensoriales y cognitivos, aún no parecen ser manejados por el grueso de investigadores que tienen por propósito acceder cognitivamente a la evidencia rupestre en tanto se constituye en una expresión comunicativa del pasado. Complementándose con este enfoque, aparecen esbozadas líneas analíticas e interpretativas que ponen en relieve los componentes psíquico-lingüísticos, pragmáticos y sociales del fenómeno.

Con todo esto, para poder llegar a conclusiones efectivas y poco arriesgadas, debemos utilizar líneas de trabajo ya trazadas por investigaciones previas en

diversas disciplinas; aquí enumeramos algunas para futuras consideraciones.

I. Visión general del estudio de las quilcas

I.1 Visión logocéntrica

Tomando a Derrida (1967) en su obra *De la Gramatología*, pensamos que las relaciones originadas por los diseños gráficos entre sí, solo deben ser consideradas tomando en cuenta el mensaje o el código en ellas. Virando la dirección de las cronologías y estilos, que preocupan a los investigadores sociales, lo importante en la visión logocéntrica es el entendimiento del proceso que se da entre diseños, esto sería lo que Derrida (en su análisis del lenguaje gráfico o escrito) llamó original o auténtico y, por tanto, superior. Cualquier otro diseño posterior sería considerado secundario y, por consiguiente, no importante.

Derrida solo menciona el logocentrismo como una limitación a ser superada en esta perspectiva. Aprovechando esta idea para el estudio de las quilcas, pensamos con seguridad que el sobreanálisis estilístico de los motivos ha representado una constante en los iniciales estudios rupestres en el Perú, llevando a conclusiones logocéntricas que no han interpretado en su verdadera magnitud la carga significativa de este lenguaje que la quilca almacena o, de otro modo, no lo han hecho de forma eficiente. Por ejemplo, cuando Derrida usa el término “logocentrismo” de Ludwig Klages (1972) lo hace con base en su funcionalidad. Simplemente llama “logocéntrico” a la constante e incesante manera de interpretar todo, apuntando a la búsqueda de la verdad, esto a su vez es una categoría más, prestada de la filosofía aristotélica de búsqueda de la verdad, que deviene a la vez en términos axiológicos en búsqueda de la felicidad. Como puede ser inferido, ese punto de vista interpretativo dependería en buena proporción del mundo subjetivo del observador o intérprete, y de los patrones culturales que orientan su decodificación.

Para el mundo rupestre, la verdad estaría constituida por la decodificación del mensaje, que en términos epistemológicos representa la abstracción del mismo.

Preguntemonos entonces cuánto hay de verdad en el análisis estilístico o logocéntrico del diseño en soporte. ¿Cuánto de esto es realmente sustancial?

I.2 Visión iconográfica

La iconografía es el planteamiento teórico más usado por la mayor parte de los investigadores de arte rupestre. Si tomamos en cuenta el verdadero sentido de lo que debe ser un análisis iconográfico –planteado por Erwin Panofsky (1981)–, este es muy diferente a la idea que él mismo acuñó, y no llega a satisfacer la necesidad de interpretación.

Panofsky entiende por imagen algo completamente independiente a la impresión que genera en el observador, de no ser así no se considera arte. ¿Cómo es así entonces



que fundamentamos todos nuestros esfuerzos en análisis culturales y estilísticos sobre la base de la capacidad de impresión subjetiva de estos diseños?

En *La perspectiva como forma simbólica* (1973), el mismo Panofsky aclara que es necesario tener un punto referencial para apreciar al arte. Creemos que este marco referencial sería la conciencia cultural de cada grupo social.

Teniendo como supuesto que las visiones estructurales como las de los relativistas culturales son aplicables si utilizamos la iconografía para fines interpretativos, entonces todo se presenta de modo relativo y no parece haber nada certeramente.

Después de todo lo expresado líneas arriba, entendemos que el análisis iconográfico deriva en proposiciones indiciarias devenidas de un nivel de aproximación al fenómeno, que se caracterizan por su descriptividad y no por su interpretatividad. En el siguiente momento del procedimiento iconográfico –que se entiende como análisis iconológico–, con base en diseños o motivos culturales y estilísticos, interpretamos un objeto que identifica al grupo cultural que lo creó. Surgen cruciales interrogantes ante esta situación: y si no conocemos al grupo cultural creador o al artista, ¿cómo interpretamos?, es decir, ¿cómo se llega a consolidar una aproximación confiable y fidedigna del objeto de estudio? Al parecer solo establecemos conjeturas, y a las conjeturas las podemos ubicar en el terreno de la interpretación formal, dándole el grado de absoluto a lo relativo, un hecho que pone en discusión el carácter científico u objetivo de esta visión.

1.3 Visión artefactual

Recientemente se ha propuesto una explícita definición de las quilcas peruanas sobre la base de cuatro categorías técnico-materiales con implicancias en el registro, estudio y conservación de esta evidencia (Echevarría 2009). Estas categorías son la imagen figurada, el soporte, el entorno inmediato y el paisaje. Estos constructos conceptuales representan partes de una unidad definitoria. Las cuatro categorías materiales definen el artefacto arqueológico y el sitio arqueológico con arte rupestre donde este artefacto se presente, ya sea en forma aislada o en asociación con otros artefactos similares.

Estas categorías son además definitorias con atributos cuantificables en el material rupestre y permiten dentro de su propio espectro material cualitativo, el desarrollo de estudios específicos como se hace con cualquier otro artefacto arqueológico.

Dentro de este enfoque, las aproximaciones metodológicas pueden variar sustancialmente en cualquier dirección material o disciplinaria (física, química, geológica, biológica, climatológica, forense, etc.). Referido a tal estado de la cuestión, en el Perú, salvo casos excepcionales, nunca se han intentado estudios controlados de aspectos relacionados al paisaje, soporte o entorno inmediato de estos objetos. Basados en la definición físico-material de las quilcas, desde hace algunos años se ha propuesto la “aproximación artefactual al estudio del arte rupestre” (Echevarría 2003). Aproximación que se basa en la introducción de variables analíticas para estudios controlados y en la propuesta de hipótesis de articulación arqueológica con estos materiales.

La aproximación artefactual es la premisa teórica que proviene de la antropología culturalista clásica, y esta supone la definición de niveles de asociación dentro de un contexto arqueológico normativo, con una cronología y asociación cultural compartida.

La aproximación artefactual, ya ampliamente probada en numerosos sitios nacionales con arte rupestre, ha demostrado ser eficaz a la hora de identificar el fenómeno, establecer sus elementos componenciales más significativos y trazar los caminos analíticos de investigación para hacer acopio riguroso de evidencias materiales.

La constante argumentativa de esta visión artefactual en el estudio de la quilca es lo extremadamente conducente que puede resultar en su análisis, casi siempre dirigiendo a los investigadores a niveles asociativos inmediatos, entre ellos principios básicos de cronología, origen y materiales. La visión artefactual le da prioridad al registro, catalogación y asociación de los presupuestos materiales más evidentes ya descritos, dejando pendiente para un momento aún no explicitado el lugar del investigador, a partir del que pueda plantear un análisis interpretativo procesual donde una armonía de variables generen y construyan una matriz de estímulos y respuestas que vaya de la mano con el proceso cognitivo natural de la mente humana.

Al ser el análisis artefactual, una visión centrada en desarrollos analíticos de la evidencia material más irrefutable, subordina a ella todo lo cognitivo y natural de un proceso de evolución cultural que puede registrarse en una quilca. Y por momentos, parece dar la categoría de sujetos –cuando se arriesga la unidad del objeto con la desarticulación propia de cada parte integral que puede caer en un análisis por separado– a los objetos o instrumentos que son componentes, y no la esencia del fenómeno.

II. Modelos de estudio

II.1 Modelo de Flower y Hayes

Quizá otro análisis que ha sido obviado hasta hoy por la investigación en quilcas es el modelo de Flower y Hayes (1981) que considerando aspectos como “tema”, “audiencia” y “propósito” analiza el funcionamiento conductual y cognitivo humano durante el proceso de escritura.

Aún no conocemos los temas en arte rupestre, mencionamos categorías como producción, caza y domesticidad, pero solo son alcances sin certeza alguna. Ni por arte ni por ciencia hemos llegado a punto tal aún.

En la categoría de audiencia asociamos técnicas, materiales y tradiciones culturales con cierto grado de seguridad. Pero es muy difícil decir que conocemos a la audiencia en su expresión cultural, ya que no sabemos quiénes fueron los artistas en la mayoría de los casos.

Y el propósito pasa por un asunto cognitivo o de funcionalidad. La idea de hablar de escritura –y más todavía tratándose del arte rupestre, o en sí, de las quilcas como fenómeno escritural– sigue siendo rebatida en distintos niveles, por lo que aún no se ha llegado a consensuar –al menos para el proceso cultural andino– que existieron grafemas independientes ordenados con alto grado de recurrencia. Vargas (2012) nos brinda un estudio interesante que sistematiza grafemas sobre la base de ciertos detalles estilísticos, posiciones, recurrencia y asociaciones, logrando una correlación



ordenada de estos grafemas dentro del Obelisco Tello.

Pero no podemos obviar ciertas definiciones de escritura tales como las que menciona Ur (1999), quien dice que el propósito de escribir en principio es la expresión de ideas, la convergencia o encuentro del mensaje con el lector. Así las ideas por sí mismas deben ser el tema más resaltante de la escritura.

Esta es una definición de gran trascendencia sostenida por Ur, con la cual hace mención directa a la supremacía de la cognición sobre el grafema en sí.

II.2 Modelo de la teoría de aprendizaje

Otros aportes al estudio e interpretación del arte rupestre se pueden desprender de las teorías pedagógicas del aprendizaje de Piaget y Vigotsky –entre los más destacados–, basadas en la adquisición del conocimiento y el desarrollo de las habilidades cognitivas por medio de un proceso cognoscitivo en el que se descubren y comprenden evolutivamente las relaciones entre fenómenos, o en la influencia social o cultural de determinados agentes mediadores que facilitan la interacción entre el individuo-aprendiz y el medio sociocultural. En estas propuestas, los modelos de aprendizaje ocupan un punto medular de análisis. Términos como construcción de conocimiento, pedagogía operatoria, zona de desarrollo próximo, desarrollo cognitivo, entre otros, son alcances que recientemente y cada vez con mayor interés se están explorando y aplicando al tema rupestre.

Según Lev Semionovich Vygotsky (1962) al utilizar la teoría de “zonas de desarrollo próximo”, optimizamos el proceso de aprendizaje y la calidad de enseñanza, según sean potencializadas las capacidades de un sujeto por la interacción con agentes-guía o individuos más capacitados en determinadas actividades.

Si estudiamos las quilcas como un lugar de aprendizaje, debemos tomar en cuenta que hay ciertos perfiles a respetar, y más aún si se advierte que todo fenómeno escritural consiste indefectiblemente en la transmisión de conocimiento, lo cual se hace en un escenario social organizado para este fin, que por extensión lo hace además un fenómeno de carácter educativo; por ejemplo, es factible la idea de que la quilca se convierta en un espacio de enseñanza con tres componentes esenciales: el profesor, el estudiante y el salón de clases. El profesor sería el artista primario o alguien que se encuentre en una posición mayor de conocimiento, capacitación y guía con respecto al estudiante o aprendiz. En otras palabras, se constituye en un observador con mayor grado de exposición a los diseños.

El estudiante es el observador con menor grado de exposición, o total ignorancia al respecto, que sería iniciado en el tema. Por último, el soporte o yacimiento rupestre es el salón de clases.

En un artículo previo (Ruiz 2012), concluimos que la enseñanza solo sería efectiva si se ajustaba a un contexto funcional, en donde los tres componentes: el profesor, el estudiante y el salón fueran contemporáneos; de no ser así se hablaría de contextos secundarios a ser estudiados por la arqueología como un sitio descontextuado.

II.3 Modelo de adquisición del segundo idioma

La teoría de adquisición de segundo idioma se basa en la interpretación y aprendizaje natural. Esta teoría, hoy en pleno apogeo, está representada por

Stephen Krashen, David Crystal y David Nunan, entre otros exponentes.

Propone ciertos principios lógicos para que el sujeto aprenda un segundo idioma teniendo como base la interacción significativa.

Cuando se trata de adquisición, el orden natural es lo más importante. Algunos investigadores (Dulay and Burt 1974, Makino 1979) experimentaron que la adquisición de estructuras gramaticales sigue un orden predecible. Determinados idiomas pueden ser adquiridos a un ritmo diferente de otros.

Aplicando este principio de orden natural a las quilcas, entendemos que cada observador adquirió el conocimiento de forma distinta, dependiendo de su lengua o idioma nativo. Por lo tanto, un observador que tuviera como lengua materna dialectos aimaras aprendería o entendería el mensaje de manera diferente de otro observador, cuya lengua madre fuese, por ejemplo, el quechua.

Quizá las diferencias en la plasmación de la misma imagen obedezcan a este orden natural de adquisición y no sean diferencias de mensaje o de respuesta ante mensajes codificados.

Codificación y decodificación del mensaje serían relevantes solo en función de la velocidad con la que el observador entendió el diseño de la quilca, para luego intentar su reproducción en otra quilca. Pero el rastro no involucra al diseño en sí, más bien involucra al entendimiento del diseño con base en el análisis cognitivo del observador, considerando su lengua madre.

II.4 Modelo taxonómico

Algunos detalles taxonómicos propios del aprendizaje del idioma, realizados por Bloom y Krathwohl (1956), deberían ahora ser tomados en cuenta.

Este investigador nos brinda la primera apreciación ordenada de lo que sucede en nuestras mentes cuando se da el proceso de aprendizaje.

Es este, en realidad, una secuencia de fenómenos que se organizan de forma piramidal, por la cual se explica que un sujeto entendió el objeto de estudio.

En el estudio de las quilcas se vuelve un tanto complejo el querer aplicar esta realidad, ya que no es sencillo discernir en qué nivel de aprendizaje el individuo se encontraba al plasmar los diseños en la roca.

El primer nivel es el de *conocimiento*, donde se memoriza y recuerda lo aprendido, pero no se comprende en su totalidad; el siguiente nivel es netamente la internalización del individuo con el objeto de estudio, a lo que Bloom llamó comprensión.

A este segundo nivel, Anderson & Krathwohl (2001) lo llamaron *entendimiento*, donde el individuo explica y describe lo que está en proceso de aprendizaje.

El individuo relaciona de forma natural, transfiere imágenes y estructuras aprendidas a las situaciones de la vida cotidiana; en otras palabras, el individuo aplica estas consideraciones, constituyéndose así el nivel de la *aplicación*.

Los siguientes niveles de *análisis*, *síntesis* y *evaluación* son niveles de depuración intelectual, por los cuales el sujeto se va haciendo más conocedor y se va familiarizando con el tema.

¿Cómo aplicar esto al tema rupestre? Pensamos que a través de la creación de nuevas categorías que ayuden a uniformizar los niveles que Bloom propone; por ejemplo, el nivel de conocimiento solo representaría la



imagen original o primigenia de la quilca, mientras que el nivel de comprensión vendría a ser la representación del mismo diseño en otra quilca. La forma y la claridad del mensaje no serían significativas, ya que solo se trataría de una línea de pensamiento sobre la plasmación física de las mismas durante el proceso de aprendizaje.

II.5 Modelo grafotécnico

Esta interesante disciplina, hoy en boga debido al desarrollo de la criminalística, plantea la posibilidad del estudio de la escritura y dibujo en un desarrollo paralelo, haciendo uso pericial de técnicas de análisis forense.

Esta ciencia conduce a la búsqueda de la autoría de la muestra gráfica; siendo el origen y la cronología preponderantes en el estudio de las quilcas, esta ciencia se convierte en utilitaria.

Por medio de la perspectiva grafotécnica, deberíamos estudiar las quilcas como si se fuesen documentos analizados y evaluados por peritos forenses. El término "documento" proviene del latín *doceo*, *docu*ductum, que significa genéricamente enseñar, informar, enterar, probar, testimoniar, advertir, el cual constituye un concepto muy amplio.

En este caso, el receptor sería el soporte en roca y no el papel, y el investigador actuaría más como un perito grafotécnico. El fondo en sí satisface más que las definiciones inmediatas del objeto de estudio: las preguntas de oro del análisis criminalístico forense, el ¿qué?, ¿quién?, ¿cómo?, ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿por qué?, y ¿para qué?, quedan al final de una investigación grafotécnica ampliamente respondidas.

¿Cómo enfoca la grafotecnia el fenómeno de registro? Lo más rescatable de la grafotecnia es su reticencia a realizar conjeturas de presunción, todo debe ser indubitable o absoluto. Para este cometido tenemos muestras que son representativas, tal como se les denomina en criminalística: aquellas que permiten hacer análisis de orientación y de certeza.

Evidentemente existen ciertos inconvenientes o limitaciones materiales en la aplicación de la práctica pericial forense como la muestra o registro dañado, que es aquel material que pretende ser sometido a experticia, pero que ha sufrido profundas modificaciones en su estructura o naturaleza que imposibilitan su análisis. En la superficie pétrea, por ejemplo, estarían constituidas, básicamente, por descascamientos o daños irreparables en la patina de la roca.

La grafotecnia es enemiga de la conjetura y subjetividad, por el contrario, su método de estudio detallista y minucioso es el deleite de todos aquellos investigadores que sean por naturaleza cautos y no dados a la interpretación hipotética.

Conclusiones

- Las diferentes visiones y modelos mencionados líneas arriba no hacen más que expandir nuestra comprensión acerca del estudio de las quilcas y de la metodología de investigación a ser empleada.
- Muchas omisiones de definición no consensuadas han dado lugar a una variedad de errores entre los que destaca el de apreciación por el uso poco especializado de la terminología.
- Los planteamientos propuestos por investigadores de diversas disciplinas deben ser evaluados

en relación con su propio sistema referencial. Las críticas deben ser hechas a los fundamentos expuestos, mas no a las interpretaciones individuales en las que cada investigador incurra o se apoye parcialmente.

- El estudio del arte rupestre es, en realidad, la convergencia de muchas disciplinas que asocian y generan expectativas en teorías de comunicación y orígenes de la escritura; del uso de estas categorías de manera apropiada es que develemos el proceso en su totalidad.

Enrique Ruiz Abila
Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)
E-mail: enriqueruizalba@gmail.com

Jorge Yzaga
Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)
E-mail: doctoroceano@gmail.com

Bibliografía

- ANDERSON, L.W. and David R. KRATHWOHL 2001. *A taxonomy for Learning, Teaching, and Assessing: A revision of Bloom's Taxonomy of educational objectives*. Longman, New York.
- BAJTÍN, Mijail [1930s] 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. In Michael Holquist (Ed.), Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. University of Texas Press, Austin and London.
- BLOOM, Benjamin and David R. KRATHWOHL 1956. *Taxonomy of Educational Objectives: The classification of educational goals, by a committee of college and university examiners. Handbook 1: Cognitive Domain*. Longmans, New York.
- DERRIDA, Jacques 1967. *De la Grammatologie*. Collection Critique. Minuit, Paris
- DERRIDA, Jacques 1972. *La Difference*. Marges de la Philosophie. Les editions de minuit, Paris.
- DULAY, Heidi and Marina K. BURT 1974. Natural sequences in child second language acquisition. *Language Learning* 24: 37-53.
- ECHIVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi 2003. Petroglifos en la cuenca del río Cachiyacu, metodología y registro en contexto de exploración petrolera. Presentado al IV Simposio Internacional de Arte Rupestre. Jujuy, Argentina.
- ECHIVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi 2009. The four material categories of Peruvian rock art. *AURA Newsletter* 26(2): 5-11.
- FLOWER, Linda y John HAYES 1981. A cognitive process theory of writing. *College Composition and Communication*, 32(4), 365-387.
- KLAGES, Ludwig 1972. *Escritura y Carácter*. Ed. Paidós, Buenos Aires.
- LACAN, Jacques 1970. *The language of the Self. The function of Language in Psychoanalysis*. The John Hopkins University Press, Baltimore.
- MAKINO, T. 1979. English morpheme acquisition order of Japanese secondary school students. Unpublished doctoral dissertation, University of New Mexico, Albuquerque.
- PANOFSKY, Erwin 1973 *Perspectiva como forma simbólica*. Tusquets Editores, Barcelona.
- PANOFSKY, Erwin 1981 *Idea*. Cátedra, Madrid.
- PIAGET, Jean 1971. *Genetic Epistemology*. New York: W.W. Norton.
- RUÍZ ALBA, Enrique 2012. Application of second language acquisition theory in Rock Art. *Boletín APAR* 11: 413-417.
- VARGAS, Pedro 2012. Hacia la definición de un sistema de escritura en el Formativo Andino II. Boca, narices y apéndices en el arte Chavín de Huántar: una propuesta desde el Obelisco Tello. *Boletín APAR* 11: 377-389.
- VOLOSHINOV, Valentín 1973. *Marxism and the Philosophy of Language*. Harvard University Press.
- UR, Penny 1999. *A Course in Language Teaching. Trainee Book*. Cambridge University Press. USA.
- VYGOTSKY, Lev. 1962. *Thought and Language*. MIT Press, Cambridge, Mass.