



Cinco premisas que dificultan una aproximación científica a la investigación de las quilcas o el arte rupestre

GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ & JORGE YZAGA

Introducción

Desde una perspectiva formalista, el presente artículo evalúa cinco premisas o proposiciones frecuentes usadas para analizar quilcas¹ o arte rupestre, las cuales se emplean de manera frecuente, constituyendo la base racional de numerosas inferencias sobre estas evidencias, ya sea sobre la manufactura o producción, los contextos arqueológicos implicados, el significado cultural, entre otros. De acuerdo a lo dicho, lo que se expone aquí constituye básicamente un análisis de estas proposiciones, tratando de determinar la poca rigurosidad científica de su sustrato epistemológico y cómo su uso puede generar enfoques asistemáticos o no científicos, que desvirtúan y demeritan los constructos hipotéticos, las inferencias y los discursos posteriores.

Aunque los autores se han basado fundamentalmente en el estudio de la bibliografía peruana sobre quilcas, se considera que estas premisas vienen siendo utilizadas universalmente, de aquí que la referencia a su uso en el Perú es expuesta meramente en términos de un particular proceso histórico, que ha dejado una impronta en los planteamientos vigentes sobre esta evidencia. La actual aproximación académica hacia las quilcas o el arte rupestre, que ha derivado principalmente de Europa y de sus tópicos de investigación tradicional, está siendo retada en las siguientes líneas, en pro de un cambio teórico-metodológico hacia una postura intelectual explícitamente lógica y con perspectivas científicas.

Antecedentes epistemológicos en los estudios rupestres peruanos

La investigación rupestre y la crítica a los problemas teórico-metodológicos que esta enfrenta (Echevarría 2009, 2011; Echevarría y Ruiz 2011), nos ha permitido reconocer en los últimos años una serie de premisas y proposiciones de poca o nula contrastabilidad y verificabilidad que, comprendemos, han dificultado el desarrollo de una disciplina académica sólida, dedicada al estudio científico de las quilcas en los Andes. El problema teórico fundamental que observamos, es que estas proposiciones se asumen directamente como tesis válidas por sí mismas, a partir de las cuales se desarrollan

otras inferencias y se construyen complejos sistemas explicativos, sin antes haber contrastado el valor del argumento que la sustenta o su realidad material objetiva.

Consideramos que, en proporción significativa, esta praxis —premisas viciadas que favorecen una base interpretativa distorsionada o sin fundamento teórico contrastable—, se debe sustantivamente a una serie de influencias académicas externas, que, desde su difusión entre las disciplinas antropológicas, han afectado la percepción del fenómeno gráfico en el Perú, condicionándola hacia una postura plana eurocentrista, de poco fundamento científico.

Efectivamente, la actual tendencia en la investigación rupestre peruana se origina en los años sesenta, dominada por los, en ese entonces, vigentes parámetros de comprensión del fenómeno en Europa. Aquellos trabajos se basaban en el estudio de los contextos arqueológicos, artísticos y temporales del periodo Paleolítico, cuyo objetivo era, casi exclusivamente, la realización de interpretaciones mediante el uso de referencias etnográficas generales y paralelos gráfico-representativos (cf. Ucko y Rosenfeld 1967). Esta orientación alcanzó a los estudios arqueológicos peruanos, donde las quilcas fueron relacionadas a las ocupaciones y contextos del periodo Precerámico temprano (Cardich 1964, Neyra 1968, Muelle 1969), siendo analizadas e interpretadas de acuerdo a las experiencias y ejemplos europeos.

La tendencia interpretativa o la “aproximación eurocentrista”, sumada a la influencia norteamericana en la arqueología peruana (orientada fundamentalmente al arte mueble, las secuencias estilísticas, y los artefactos arqueológicos tradicionales), generaron una época entera en los estudios en las quilcas del Perú, que lamentablemente postergaron la disciplina, haciéndola carente de rigurosidad científica. Incluso la posición dominante de esta vertiente metodológica habría de soslayar los aportes nacionales a la investigación de las quilcas, como los de la perspectiva lingüística, o “aproximación toponímica”, vigente entre los años cuarenta y sesenta del siglo XX, que significaron en su tiempo un gran avance en la disciplina (Pulgar 1946, 1959-1960; Universidad Nacional Mayor de San Marcos 1962-1963, Echevarría 2013).

No obstante la vigencia de la tendencia interpretativa, el estado de la cuestión de los estudios rupestres ha venido siendo revisado, con el objetivo de generar un cuestionamiento epistemológico a la forma como nos aproximamos a la comprensión de este fenómeno gráfico. Sin negar los aportes europeos a la disciplina, o la larga tradición de investigación rupestre peruana, creemos que las investigaciones en las quilcas del Perú están actualmente atravesando un momento importante de renovación teórica, que apunta hacia un salto en su competencia académica y científica. En este sentido, vale la pena recalcar que las nuevas propuestas en los estudios rupestres reparan en el hecho de cómo se produce el conocimiento sobre el fenómeno que estudia, retando lógicamente nuestra comprensión del mismo.

En esta perspectiva, la crítica a aquellas

¹ “Quilca” es la categoría que define toda expresión gráfica en el Perú en los idiomas nativos Quechua y Aymara. Su relación con el llamado “arte rupestre” fue establecida técnicamente por Javier Pulgar Vidal luego de la exploración a los pictogramas del sitio arqueológico Quilla Rumi, Huánuco, en 1935 (Pulgar 1946). A partir de este hecho, Pulgar propuso la nomenclatura “quilca” con referencia únicamente a fenómeno gráfico sobre roca (UNMSM 1962-1963). La palabra “quilca”, no obstante, identifica toda expresión gráfica e incluso escritura desde el siglo XVI, tal como corroboran, desde una perspectiva historicista, Raúl Porras (1963 [1945]) y Victoria de la Jara (2010 [1964]), por lo que el término debe considerarse una categoría descriptiva extensa, sin las limitaciones de los conceptos “arte” o “rupestre” de raíces europeas.



premisas que gobiernan las formulaciones y proposiciones explicativas sobre las quilcas, derivadas de la “aproximación eurocentrista” en el Perú, permiten replantear extensivamente los aspectos epistemológicos de la investigación de este fenómeno, que debe apuntar a objetivos científicos, sólidos y verificables.

Las cinco premisas

En lógica, una “premisa” es una proposición que es la base o la justificación de otra dentro de una estructura de razonamiento argumentativo, o la justificación de una conclusión, dentro del mismo (cf. Copy 1972). Epistemológicamente, una premisa constituye la base conceptual sobre la que se construyen las hipótesis, de allí que esta proposición se convierte en el sustento del razonamiento lógico. Si una premisa es verdadera, las proposiciones que se elaboren a partir de ella pueden ser verdaderas, pudiéndose alcanzar nuevos conocimientos, y en ese sentido alimentar y potenciar la dinámica de la investigación científica. Si una premisa no es verdadera, debido a las falencias de su formulación, se entra en el mundo de la distorsión cognitiva, de la mistificación, de la interpretación sesgada. Una falsa premisa constituye una falacia lógico-formal que activa un sistema de razonamiento erróneo, el cual deriva en una conclusión falsa, obtenida de una cadena de razonamiento viciado.

Una premisa lógica debe ser una proposición veritativa, testeable y cognitivamente pertinente del objeto de estudio, pues ella constituye el punto de partida de nuestra investigación en cualquier fenómeno que deseamos comprender. Y aunque este supuesto epistemológico es tal vez científicamente evidente, su aplicación no lo es tanto cuando se comprueba que muchas de las investigaciones arqueológicas están basadas en falsas premisas, y, a partir de ellas, orientadas a la elaboración de extensos sistemas interpretativos, ya sea hacia la articulación cultural o la comprensión de complejas conductas sociales; lo que en vez de generar más conocimiento objetivo sobre estos fenómenos, crea juicios imprecisos, explicaciones mistificadas o literatura no científica.

La razón por la cual se da este hecho, parece estar en función de la falta de parámetros epistemológicos para el desarrollo de una investigación coherente, lo cual supondría de antemano una preocupación por plantear una línea teórica basada en premisas positivas y categorías adecuadas al objeto de estudio. Un examen de las publicaciones más conocidas sobre las quilcas del Perú (cf. Villar Córdova 1935; Neyra 1968; Muelle 1969; Linares 1973, 1999; Bueno y Lozano 1982; Núñez 1986; Gordillo y López 1987; Morales 1993; Guffroy 1999, 2009), pone en evidencia, tal como se ha mencionado, que la corriente general de aproximación a este fenómeno adolece en la mayoría de los casos, de los mismos problemas centrados en el uso de falsas premisas y en la elaboración posterior de razonamientos que reproducen estas proposiciones.

Sin un examen crítico, validado por contrastabilidad con las pruebas materiales, muchos de estos planteamientos son tomados como hechos probados, tesis o modelos de estudio, que posteriormente son usados como nuevas proposiciones referenciales, nuevas premisas, en otras investigaciones, generándose así un círculo de razonamiento falaz. Evidentemente, esta secuencia de razonamiento dificulta el desarrollo de una investigación seria y científica. A continuación sometemos

a crítica cinco falsas premisas, las más comunes usadas en la investigación de las quilcas en el Perú.

1. La falsa premisa de la integridad de la evidencia

Una de las formas más frecuentes de percepción acerca en las quilcas, es la consideración de que los sitios con este material exponen el total de la producción histórica de la evidencia, lo cual es prácticamente una imposibilidad lógica. Lamentablemente esta consideración está tan extendida, que la mayoría de aproximaciones sobre los sitios arqueológicos peruanos parten de esta tácita creencia, elaborándose posteriormente como proposiciones acerca de patrones de distribución, organización, arreglo, e incluso sobre índices cuantitativos, en secuencias o cronologías.

Es un hecho verificable que los restos materiales que conforman los sitios arqueológicos constituyen sólo un remanente de un proceso tafonómico² y lo que podemos observar fenomenológicamente representa un monto parcial y fragmentario de un proceso de producción cultural, que cubrió un lapso de tiempo determinado. Por lo tanto, lo que se observa materialmente no es sino el resultado de una dinámica de deterioro condicionado, que irremediamente está alterando o destruyendo los yacimientos arqueológicos, los que no pueden de ninguna manera constituir imágenes ajustadas del estatus original del sitio, o de los mismos objetos, en distintos momentos de su producción o cuando su abandono.

Esto es incluso más notorio si consideramos que al refutarse la falsa premisa de contemporaneidad (ver más adelante), los sitios con arte rupestre no han presentado, en ninguno de sus probables estadios de producción, una imagen conjunta como la que puede verse luego de su abandono, conformando en la mayoría de los casos constructos de evidencia multitemporal, que fue acumulándose y perdiéndose a través del tiempo. Esto anula definitivamente los índices estadísticos y de distribución arqueológica, cuyo valor carece de lógica alguna hasta que se compruebe a ciencia cierta el monto de la producción original de los yacimientos, cosa que en el estado actual de las investigaciones no es posible realizar, incluso en cuanto a su reconstrucción conceptual, al menos en sitios precoloniales.

En este mismo sentido es imposible considerar algunos rasgos materiales de las quilcas como culturalmente diagnósticos cuando la existencia de estos mismos rasgos está condicionada por factores tafonómicos. Puesto de otro modo, si la supervivencia del arte rupestre es un factor de tiempo, la tafonomía selecciona a favor de los rasgos con más probabilidades de sobrevivir, relegando el resto a su deterioro y destrucción. Esto es crucial para poder comprender que en contextos muy antiguos los petroglifos producidos con percusión profunda, por ejemplo, han tenido más oportunidad de llegar hasta hoy

² Bednarik define tafonomía de la siguiente manera: “En ciencia rupestre, tafonomía es el estudio de los procesos que afectan el arte rupestre después de que este ha sido ejecutado, determinando su apariencia actual y sus propiedades estadísticas” (Bednarik 2007: 163, traducción nuestra). Según el mismo autor, el concepto original fue introducido a la arqueología desde la paleontología, siendo mal entendido y reorientado a una “actuo-paleontología”, disminuyéndose su potencial para la disciplina arqueológica.



que aquellos producidos por percusión leve, y aun mucho más oportunidad que sobrevivir que cualquier marca no producida por métodos reductivos, como los pictogramas³.

Las proposiciones sobre la distribución, arreglo u organización del arte rupestre, a partir de la falsa premisa de su integridad, constituyen un sistema de razonamiento sesgado muy común, que sin duda debilita la validez de los análisis basados en estas variables.

2. La falsa premisa de la “asociación” arqueológica

Debe considerarse como un axioma para los estudios en quilcas que una relación espacial entre artefactos (un objeto mueble o inmueble y las quilcas) no explica, *a priori*, la existencia del fenómeno gráfico; no establece su datación, no define su contexto de correspondencia cultural y no implica, tampoco, una relación funcional en ningún sentido. El término “asociación”⁴ en los estudios rupestres ha sido sacado generalmente fuera de correlación teórica y se aplica indiscriminadamente sin considerar parámetros de ubicación y sincronía, o la existencia de un contexto físico-cultural determinado en el que las marcas sobre roca han sido efectuadas; de allí que este concepto generalmente incluye la presunción de una formación singular de la evidencia o la simultaneidad de su uso (sincronía).

La cercanía entre cualquier artefacto y quilcas sólo establece una relación espacial plana que no tiene primariamente ningún sentido cultural, como ya hemos dicho, pudiendo ser explicado de muchas maneras, como por ejemplo mediante argumentaciones geomorfológicas (huaicos, desprendimientos, etc.) o antrópicas (traslado de objetos muebles, edificación, etc.). Para ser significativa, una “asociación” debe implicar una relación cultural, hecha explícita mediante una argumentación lógica. La carencia de esta explicación, condicionada principalmente a partir de la aplicación de los estándares de la arqueología contemporánea, constituye un ardid falaz que demerita el establecimiento de vinculaciones coherentes entre objetos o evidencia. En la ciencia rupestre [*rock art science*], cercanía no constituye un argumento para explicar relación cultural alguna entre artefactos arqueológicos.

3. La falsa premisa de la contemporaneidad

Una de las premisas más comunes en los estudios

³ Esta lógica permite explicar, por ejemplo, porque existen más sitios con petroglifos que pictogramas en la costa central del Perú. Se concluye entonces que los petroglifos no caracterizan la producción de quilcas en esta región del país.

⁴ Gordon Childe define asociación de la siguiente manera: “Se dice que los datos que constituyen la información arqueológica están asociados cuando se puede observar que aparecen juntos bajo condiciones que indican que han sido usados en una misma época” (Childe 1972: 17); y Sara Champion, en su Diccionario de Términos y Técnicas en Arqueología, define asociación así: “se dice que los objetos están en asociación el uno con el otro, cuando ellos han sido encontrados juntos en un contexto el cual sugiere deposición simultánea (...) La asociación entre objetos es la base para la datación relativa o cronología (q.v.) y el concepto de datación cruzada” (Champion 1980: 11-12, traducción nuestra). La “asociación” para las quilcas o el arte rupestre debe entenderse como relativa, siendo meramente inferida por cercanía, lo cual no prueba nada directamente.

de quilcas, es la consideración tácita de la contemporaneidad de las marcas o motivos que se encuentran en un mismo soporte de roca, y de ese conjunto, con otros similares en diferentes rocas sobre un mismo sitio. Esta premisa es errónea. Al asumirse la contemporaneidad o sincronía, lo que se hace principalmente es estimar al sitio arqueológico (y todo su contenido gráfico) como una unidad cultural uniforme, implicando a su vez que las quilcas fueron producidas en un solo momento histórico; generándose, a partir de aquí, una cadena de falacias en el análisis de la evidencia.

Aunque no se puede rechazar *a priori* la contemporaneidad de cualquier expresión gráfica en un solo soporte, esta debe establecerse mediante argumentaciones lógicas refutables, es decir mediante proposiciones verificables. Si se considera solo la secuencia de manufactura o cadena operativa de las marcas sobre roca, la temporalidad compartida es improbable, incluso dentro de periodos culturales singulares, lo cual tiene necesariamente grandes implicancias para el análisis de las quilcas; de esto se desprende que el orden de manufactura y su posterior verificación e interpretación, son elementos cruciales en la investigación científica y arqueológica de esta evidencia.

En sitios arqueológicos de grandes extensiones y numerosas muestras gráficas, la contemporaneidad de las quilcas es aún más improbable, como ya se ha demostrado en sitios como Toro Muerto o Checta (Linares 1973, Echevarría 1911), que tienen miles de motivos individuales con secuencias de producción independientes. Más allá de las diferencias temporales en la producción de estas quilcas (incluso cuando puedan ser incluidas en grandes momentos históricos particulares), asumir su contemporaneidad, por su cercanía, es tan absurdo como creer que todas las pinturas de un museo son contemporáneas solo porque se encuentran en un mismo edificio. Tal como cualquier proposición genérica sobre la naturaleza de las quilcas, la sincronía debe probarse.

Otra de las razones por la cual no se debe asumir la contemporaneidad de los motivos en las piedras, tiene que ver con el hecho que la manufactura de estas expresiones gráficas no han implicado la creación del soporte, por lo que todo el “objeto” no constituye una unidad contextualmente cerrada, integrada por un proceso particular que la haya formado en todas sus características. La producción de las quilcas, por tanto, debe examinarse en todos sus aspectos, incluyendo secuencias de manufactura a escala forense, así como sus factores de deterioro y decaimiento; de esta forma es posible establecer parámetros mínimos de sincronía y contextos de correspondencia o asociación de elementos, que deben ser los objetivos primarios de la investigación de esta evidencia. Es concluyente que la imagen final de las quilcas es solo el resultado de un proceso de elaboración muy complejo y temporalmente discontinuo que no implica directamente ninguna relación cultural conjunta⁵.

⁵ En nuestro medio, es notorio que los agregados a las marcas sobre roca se ven alterados incluso por factores antropogénicos modernos, no obstante, estos se suman a las acciones interventivas del mismo tipo a lo largo del propio proceso histórico de producción y de recepción de la actividad gráfica. Ejemplos con alguna reminiscencia de ello, son los jeroglíficos del antiguo Egipto: citando solo un caso tenemos el de los jeroglíficos



4. Falsa premisa de la explicación formal-interpretativa

La preocupación casi absoluta por el registro y el estudio de las marcas o motivos en las rocas, subvaluando otras propiedades físicas importantes, ha llevado a considerar la “interpretación” o el descubrimiento del significado de tales motivos, como uno de los objetivos fundamentales de la investigación en las quilkas. Esta preocupación por interpretar, no obstante, conlleva generalmente la premisa de que es posible una explicación directa de las imágenes sobre la base del reconocimiento de sus cualidades formales⁶; en lo que podría llamarse una “aproximación formal-interpretativa”. Esta aproximación implica en la mayoría de los casos, una percepción subjetiva hacia el objeto gráfico, que se expresa posteriormente en una falacia.

Esta premisa es falsa también porque presupone *a priori* la posibilidad de que el investigador pueda comprender los complejos procesos cognitivos de los hombres que produjeron las quilkas, ignorando consecuentemente el hecho de que éstos se hallan condicionados, temporal y culturalmente, por otros presupuestos ideológicos y sociales. De acuerdo a lo dicho, esta perspectiva ignora el mundo material e ideológico que sustenta la producción de quilkas, y los diferentes niveles de interacción social entre estas instancias y los hombres que son responsables de ellas, pero pretende explicarla. Como es claro, este acercamiento impone casi exclusivamente la percepción personal sobre cualquier expresión gráfica (incluido el llamado “arte”) y los condicionamientos valorativos de nuestra actual concepción del mundo, a las formas e imágenes antiguas, que son finalmente explicadas mediante argumentaciones basadas en parecidos. Este razonamiento es falaz. La aproximación formal interpretativa es casi siempre dogmática y no puede ser formulada en términos lógicos mediante proposiciones refutables.

Al respecto, Bednarik (2007: 153) puntualiza correctamente: “nuestra percepción no define realidad, y aún menos ésta define la realidad percibida por otras culturas”. Estos parámetros interpretativos, condicionados

de la reina Hatshetsup en el templo de Dayr al-Bahari, que fueron alterados inmediatamente después de su muerte con sobre inscripciones que modificaban el mensaje con otros contenidos, o que por último eran destruidos por razones de orden político. Asimismo el historial de hechos que rodean el hallazgo de la piedra “fragmentaria” de Roseta durante la expedición militar napoleónica a Egipto o la inscripción de Behistún frente a la afectación que sufrió por el ejército inglés en la Segunda Guerra Mundial, son otros ejemplos de la exposición a alteraciones a través del tiempo por factores naturales (erosión) y humanos (práctica de tiro), pues muchas de las marcas actualmente visibles en la superficie del material pétreo fueron colocadas para alterar o incluso eliminar el texto, en tiempos distintos a los del proceso original de graficación. Esto indica que incluso en casos de uniformidad cultural (épocas culturales), la contemporaneidad de elementos gráficos debe ser evaluada.

⁶ Este fue uno de los errores históricos más celebres de subjetivismo acerca de las escrituras jeroglífica y cuneiforme, donde dominaron los parámetros de apreciación intuitiva de algunos aficionados por estos restos antiguos. La percepción de muchos descifradores se debió en gran medida a la postura artística interpretativa basada en la tradición estética occidental, que estuvo simultáneamente teñida de supersticiones propias de la idiosincrasia y de la cultura popular de la época renacentista.

también por un enfoque iconográfico, por ejemplo, son generalmente tan ambiguos que obvian la definición del contexto cultural y temporal de correspondencia, asumiendo las quilkas como un hecho regular atemporal, lo cual carece de toda coherencia lógica y científica. Es importante recalcar que la premisa interpretativa obvia los aspectos de correlación temporal *intra* soporte y asume, adicionalmente, la contemporaneidad de todos los motivos que “interpreta”, reforzando su cadena de falencias lógicas y su sistema interpretativo viciado.

5. La falsa premisa del “iconocentrismo”

Considerar un motivo rupestre como “iconografía”, representa un ejemplo clásico y lamentablemente extendido del uso de una falsa premisa en la investigación de las quilkas. Cuando mencionamos “iconocentrismo” nos referimos directamente a la concepción iconológica propuesta por Panofsky (1939, 1955), cuya base analítica se ha extendido principalmente como una categoría descriptiva para la mayoría de las expresiones plásticas arqueológicas peruanas, sin una evaluación crítica adecuada. Esta premisa presupone todas las falencias lógicas del análisis iconológico cuando se asignan a un material que no corresponde al arte renacentista europeo, incluyendo las falsas premisas de la integridad de la evidencia, de la contemporaneidad de los motivos sobre un mismo soporte, la de la correlación textual-documental de las formas gráficas, y de la interpretación a ultranza de las mismas.

La aplicación del análisis iconográfico se ha hecho siguiendo generalmente objetivos interpretativos y con poca referencia material cultural al cual es aplicado, prácticamente como si se tratara del mismo objeto de estudio en la tradición europea. Para considerarse bajo una concepción iconológica y ser evaluado con los criterios de la percepción occidental, las quilkas deberían conectarse, en alguna dimensión material, a la tradición productiva y los condicionamientos gráfico-temporales de las expresiones gráficas originadas en el renacimiento europeo, lo que no sucede si consideramos solamente la complejidad de las quilkas y su dimensión multitemporal.

Es debido al gran determinismo objetivo del método iconográfico que su aplicación acrítica supone la creencia en que las quilkas pueden adaptarse a los condicionamientos analíticos del arte renacentista. Más allá de las falsas premisas que ya hemos evaluado, la falta de una referencia textual para interpretar los motivos en las quilkas o las expresiones gráficas andinas constituye una de las falencias principales de la aplicación de método, haciendo cualquier intento de explicación improbable debido a la imposibilidad de refutar sus interpretaciones siguiendo procedimientos lógicos; por lo que no constituye un acercamiento científico a la evidencia.

Conclusiones

Consideramos que el uso de falsas premisas en los estudios rupestres, constituye un problema de formulación epistemológica, generado a partir de una nula evaluación de las concepciones más frecuentes sobre las expresiones gráficas andinas. Usadas indiscriminadamente, estas premisas conforman las bases de sistemas de razonamiento poco fiables, al producir argumentos no corroborados o sin valor veritativo. Sin un



examen crítico, estas proposiciones permiten también la instauración de tesis mistificadas, que pueden tener larga vida académica e instalarse como marcos referenciales de investigación e interpretación arqueológicas; lo que sin duda ha pasado en el Perú.

El Dr. Julio C. Tello sostenía lo siguiente: “La investigación no sólo demanda prolijidad para adquirir los hechos, pasión para buscarlos, seguridad para contrastarlos, discreción y claridad para exponerlos, sino una actitud emotiva especial del investigador que, ante la complejidad y grandiosidad de los fenómenos de la naturaleza, se siente impelido a comprender y fijar la armonía y coordinación que reina en ella” (Tello 1965: 4-5). Destaca por lo tanto la aptitud del investigador frente a su objeto de estudio, y la seguridad del sustento teórico-metodológico que debe implicar el trabajo de investigación científica. En ese sentido, el futuro de los estudios en las quilcas recae necesariamente en la capacidad que tenemos para criticar apropiadamente nuestras propuestas epistemológicas, y de esta manera poder generar nuevos y más adelantados conocimientos sobre los fenómenos naturales y culturales que nos rodean, del pasado o del presente, sin pretender entenderlos completamente. Siguiendo esta lógica, una crítica a las principales premisas que dominaban el razonamiento de los estudios sobre las quilcas en el Perú era necesaria, en vista de la considerable literatura que se escribe sobre estos materiales, y que, por estar fundada en argumentos sesgados, basados en falsas proposiciones, incrementan la mitología sobre estos artefactos, sin coadyuvar a su comprensión, tratamiento o conservación científica.

Un examen continuo de los razonamientos sobre las quilcas, ponderando su validez lógica, redundarán únicamente en el desarrollo científico de la disciplina, y por esta misma razón, en una mejor y más consciente consideración de estos artefactos en el Perú y en el mundo.

Gori Tumi Echevarría López
Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)
E-mail: goritumi@gmail.com

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

Bibliografía

- BEDNARIK, Robert 2007. *Rock Art Science. The Scientific Study of Palaeoart*. Aryan Books international. New Delhi.
- BUENO, Alberto y Anselmo LOZANO 1982. Pictografías en la cuenca del río Chinchipe. *Boletín de Lima* 20:70-80.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi 2009. The four material categories of Peruvian rock art. *AURA Newsletter* 26(2): 5-10.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi 2011. A tentative sequence and chronology for Checta, Peru. *Rock Art Research* 28(2): 211-224.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi 2013. Quilca y aproximación toponímica, un aporte original a la investigación del arte rupestre peruano. *Boletín APAR* 15-16: 653-660.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi y Enrique RUIZ 2011. Quebrada de Palochay, Perú. La percepción y el registro, un caso de descripción rupestre. *Kullpi* 5(5): 99-110.
- CARDICH, Augusto 1964. Lauricocha. Fundamentos para una prehistoria de los andes centrales. En: *Studia Prehistórica III. Centro Argentino de Estudios Prehistóricos*. Buenos Aires.
- COPY, Irving M. *Introducción a la Lógica*. EUDEBA, Editorial Universitaria de Buenos Aires. Argentina.
- CHAMPION, Sara 1980. *Dictionary of Terms and Techniques in Archaeology*. Phaidon Press Limited. New York.
- CHILDE, V. Gordon 1972. *Introducción a la Arqueología*. Ediciones Ariel, Barcelona.
- DE LA JARA, Victoria 2010. La escritura peruana y los vocabularios quechuas. *Boletín APAR* 1(4), 63-65.
- GORDILLO, Jesús y Marko LÓPEZ 1987. *Arte Rupestre: Miculla, el Valle de las Piedras Grabadas*. Instituto Nacional de Cultura, Departamental Tacna, Tacna.
- GUFFROY, Jean 1999. *El Arte Rupestre en el Perú*. Instituto Francés de Estudios Andinos. Lima.
- GUFFROY, Jean 2009. *Imágenes y Paisajes Rupestres del Perú*. Universidad San Martín de Porres, Fondo Editorial, Lima.
- LINARES MÁLAGA, Eloy 1973. Anotaciones sobre las cuatro modalidades de arte rupestre en Arequipa (pictografías, Petroglifos, Arte rupestre mobiliario y Geoglifos). *Anales Científicos de la Universidad del Centro del Perú*. 2:133-267.
- LINARES MÁLAGA, Eloy 1999. *Arte Rupestre en Sudamérica Prehistoria*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, Lima.
- MORALES CHOCANO, Daniel 1993. *Historia Arqueológica del Perú (del Paleolítico al Imperio Inca)*. Compendio Histórico del Perú. Editorial Milla Batres, Lima.
- MUELLE, Jorge C. 1969. Las cuevas y pinturas de Toquepala. En: *Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas*. PUCP-IRA. Tomo II. pp. 186-196. Lima.
- NEYRA AVENDAÑO, Máximo 1968. Un complejo lítico y pinturas rupestres en la gruta Su-3 de Sumbay. *Revista de la Facultad de Letras* 5: 43-75.
- NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio 1986. *Petroglifos del Perú. Panorama Mundial del Arte Rupestre*. UNESCO, Editorial Científico-Técnica. La Habana.
- PANOFSKY, Erwin 1939. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford University Press. New York.
- PANOFSKY, Erwin 1955. *Meaning in the Visual Arts*. Doubleday Anchor Books, Garden City, New York.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl 1963. *Fuentes Históricas Peruanas*. Instituto Raúl Porras Barrenechea, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- PULGAR VIDAL, Javier, 1946. *Historia y Geografía del Perú. Tomo 1. Las Ocho Regiones Naturales del Perú*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima
- PULGAR VIDAL, Javier 1959-1960. La investigación toponímica y el hallazgo de los centros pictográficos en la cuenca del río Huallaga - Introducción. *Revista del Instituto de Geografía* 6: 155-156.
- TELLO, Julio C. 1965. *La investigación científica*. Instituto Cultural “Julio C. Tello”, Lima.
- Universidad Nacional Mayor De San Marcos, 1962-1963. *Primera exposición Nacional de Quilcas*. (Presentación por Javier Pulgar Vidal). Facultad de Letras, Departamento de Geografía, Ciudad Universitaria, Lima.
- VILLAR CORDOVA, Pedro E. 1935. *Las Culturas Prehispánicas del Departamento de Lima*. 1ra Edición. Auspiciada por La H. Municipalidad de Lima. Lima.
- UCKO, Peter J. y Andrée ROSENFELD 1967. *Arte Paleolítico*. Biblioteca para el hombre actual, Ediciones Guadarrama, S. L., Madrid.



IFRAO

International Federation of Rock Art Organizations
Federación Internacional de Organizaciones de Arte Rupestre

Enlaces

<http://home.vicnet.net.au/~auranet/ifrao/web/index.html>
Sitio Web IFRAO (AURA page)

<http://www.chinarockart.com/>
Congreso de IFRAO 2014 - China

<http://home.vicnet.net.au/~auranet/rar1/web/index.html>
Rock Art Research (revista)

<http://home.vicnet.net.au/~auranet/glossar/web/index.html>
Glosario de Arte Rupestre