

entran en "receso" estacional, volviendo el paisaje al de desierto bajo del litoral de alta temperatura y menor humedad atmosférica.

La formación de "lomas" es generadora de una amplia y compleja cobertura vegetal y comunidades biológicas especializadas; estudios sobre fauna y flora del ecosistema de lomas son claves para comprender las relaciones bióticas internas y entender mejor este sistema biológico excepcional.

El arte rupestre de Lachay, registro y catalogación

La formación geológica dominante de Lachay se manifiesta en levantamientos bruscos y afloramientos de farallones de rocas granodioríticas; todos estos afloramientos presentan una superficie muy pulida debido a la marcada erosión eólica y al intemperismo que ha labrado concavidades poco profundas, mismas que pueden ser extendidas o cortas, de variada forma, pero siempre con superficie interior lisa y horadada; esta morfología particular de los farallones rocosos es constante y constituye una característica típica del área.

En este contexto estudiamos cinco conjuntos separados de manifestaciones rupestres, que por razones geomorfológicas estamos llamando "farallones", en cada farallón hemos registrado y analizado mediante fichas modelo las manifestaciones rupestres existentes, la clave asignada de identificación contempla las siguientes siglas: L, F, Pm, que son: Lachay (sitio), Farallón (I, II, etc.), Panel (1, 2, 3...) y motivos (a, b, c.); de esta forma tenemos:

Farallón I

Presenta varios grupos de pintura rupestre expuestas en paneles medianos cóncavos, se trata específicamente de tres paneles en una misma roca madre (Fig. 3). Las pinturas son temáticas y están claramente separadas por motivos exclusivos no disociados. Cada panel presenta un conjunto de diseños y composiciones muy bien elaboradas, habiendo en total siete composiciones definidas (Figs. 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 10). Todas las pinturas se encuentran en la parte media del farallón.

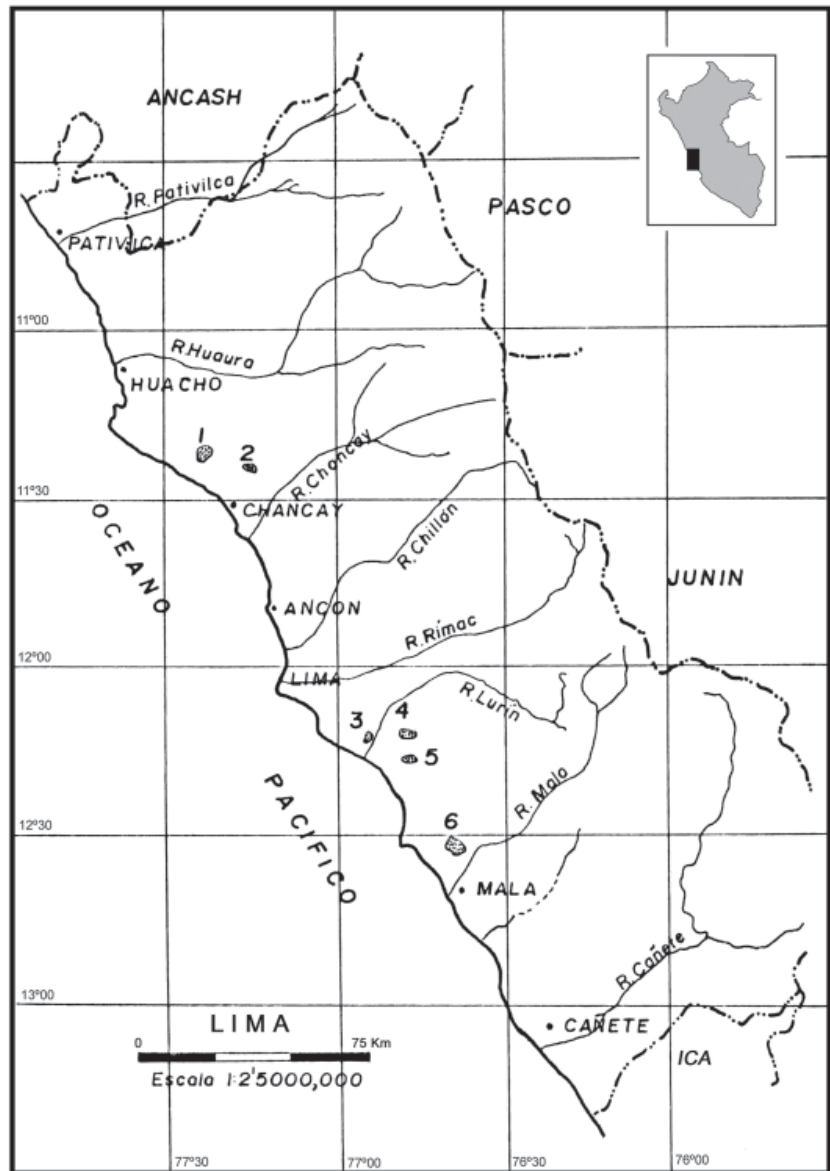


Figura 2. Ubicación de la principales "lomas" del departamento de Lima: 1. Lachay, 2. Iguañil, 3. Atocongo, 4. Pachacamac, 5. Pacta, y 6. Huarangal. Mapa tomado de Torres y López, 1981.



Figura 3. Farallón I. Quebrada Palo, Lomas de Lachay. Foto Gori Tumi 2009.

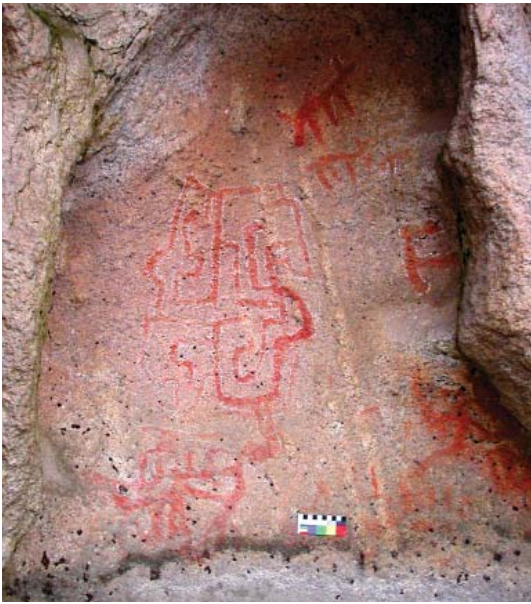


Figura 4. Quilca LL/FI/P1a, Quebrada Palo, Lomas de Lachay. Foto Gori Tumi 2009.



Figura 7. Quilca L/FI/P2a, Quebrada Palo, Lomas de Lachay. Foto Gori Tumi 2009.



Figura 8. Quilca L/FI/P2b, Quebrada Palo, Lomas de Lachay. Foto Gori Tumi 2009.



Figura 6. Quilca L/FI/P1c o "Pictografía de Quebrada Palo" (UNMSM 1962-1963). Lomas de Lachay. Ver tapa del Boletín. Foto Gori Tumi 2009.

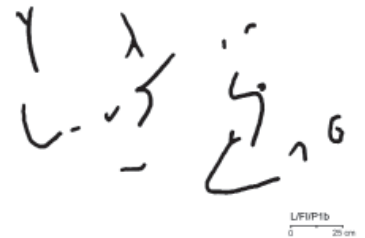


Figura 9. Farallón I. Quebrada Palo, Lomas de Lachay. Foto Gori Tumi 2009.

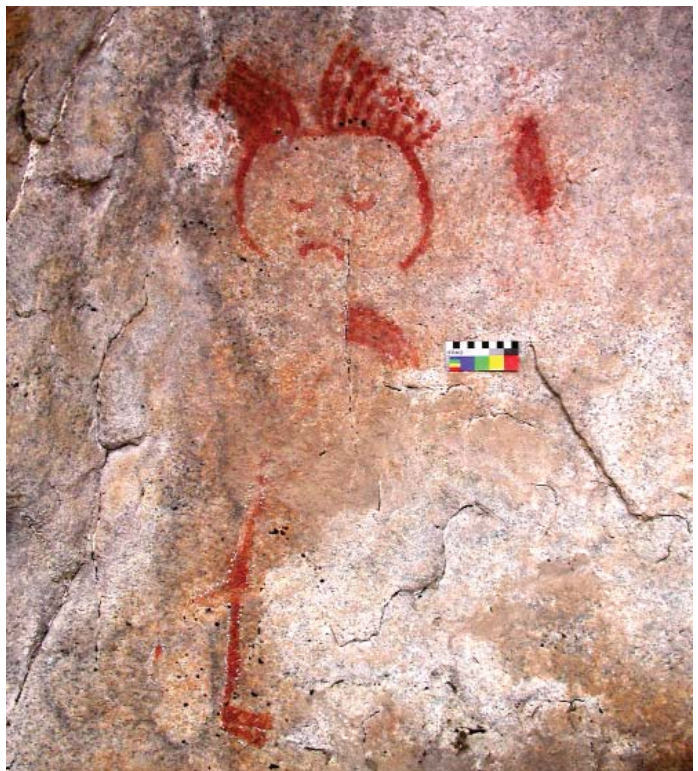


Figura 10. Quilca L/FI/P3b, Quebrada Palo, Lomas de Lachay. Foto Gori Tumi 2009.



Farallón II

En este caso se trata de una roca en uno de cuyos planos lisos, no cóncavos, existen petroglifos, se trata de una sola composición elaborada por percusión superficial, en buen estado de conservación.

Farallón III

Se trata igualmente de un conjunto de pinturas bien elaboradas en tres paneles y en una superficie exterior no cóncava (PIV, similar a la situación del motivo L/F1/P2a). Existiendo también siete motivos (Figs. 11, 12, 13, 14 y 15). Las composiciones temáticas no son disociadas y las estamos comprendiendo como conjuntos asociados en todo el farallón, así también FI.

Farallón IV

Aquí hemos tomado en cuenta la existencia de una roca aflorante con un panel cóncavo como soporte de petroglifo (P2), a pocos metros de un gran afloramiento con marcada horadación interna con pinturas (P1) las cuales expresan diseño en composición policroma (Fig. 16). El petroglifo está disociado de la pintura tanto en su factura como en su composición. Hay que anotar también que estas dos manifestaciones no forman conjuntos asociados y expresan (en el caso de P1) composiciones muy elaboradas y de gran expresividad.

Farallón V

Se trata de un afloramiento rocoso de morfología caprichosa (Fig. 17). Este farallón está cubierto de pinturas en sus lados lateral y frontal, los Paneles 2, 3 y 4 (Figs. 18 y 19) presentan manifestaciones únicas de motivos exclusivos; el Panel 1 (Fig. 20) expone, quizá, la más compleja y elaborada composición en variación gradual monocroma y estructura altamente expresiva (Fig. 21), muy similar en esto último a L/F IV/P1.



Figura 14. Quilca L/FIII/P1, Lomas de Lachay. Foto Gori Tumi 1994.



Figura 11. Quilca L/FIII/P1, Lomas de Lachay. Foto Gori Tumi 1994.



Figura 12 y 13. Quilcas L/FIII/P2b y L/FIII/P2a (izq a der), Lomas de Lachay. Foto Gori Tumi 1994.



Figura 15. Quilca L/FIII/P3, Lomas de Lachay. Foto Gori Tumi 1994.



Figura 16. Quilca L/FIV/P1, Lomas de Lachay. Foto Gori Tumi 1994.



Figura 17. Farallón V. Afloramiento de granodiorita erosionada (centro superior de la imagen). Lomas de Lachay. Foto Gori Tumi 1994.



Figura 18. Quilca L/FV/P3, Lomas de Lachay. Foto Gori Tumi 1994.

En lo que refiere a la técnica de impresión debemos apuntar que las pinturas fueron ejecutadas por impregnación de soluciones pastosas y en trazos regulares espesos de ancho mediano, los cuales no llegan a formar siluetas irregulares, sino delineamientos de monocromía estable para conformar motivos únicos que pueden o no asociarse en composiciones policromas de gran soltura expresiva. En lo que refiere a los dos petroglifos registrados (L/FII y L/FIV/P2) podemos observar que fueron logrados por percusión externa y desprendimiento de la superficie semi-cóncava de la roca erosionada; no hay por tanto trazos definidos, sino, "manchas" o composición de cobertura en área. Según Núñez Jiménez (1986) en la zona existen además manifestaciones rupestres mixtas (petroglifos pintados), no hemos podido verificar esta afirmación.

Seriación estilística

Para poder establecer una seriación y diferenciación de grupos artísticos hemos analizado básicamente la forma cromática y la naturaleza de los motivos; por otro lado estamos segregando temporalmente los grupos tomando en cuenta la superposición de las composiciones y el grado de conservación de los mismos. Es muy difícil expresarse en fases secuenciales, sin embargo, el orden que proponemos no es arbitrario y sí intencional, como sugerencia de una progresión cronológica; así tenemos (del más tardío al más temprano):

- D. Seminaturalista, geométrico y abstracto (Grupo Policromo).
- C. Figurativo, seminaturalista, abstracto y antropomorfo (Grupo Rojo claro).
- B. Figurativo esquemático (Grupo Blanco).
- A. Abstracto, antropomorfo esquemático (Grupo Rojo denso).

Un detalle que se nos escapa en la seriación son los petroglifos; como ya hemos mencionado esta manifestación está casi totalmente desagregada del contexto rupestre más prolífico, sin embargo podemos advertir que el contenido temático es muy abstracto, y aunque constituye una manifestación rupestre sumamente diferenciada, lo ubicaremos preventivamente en el Grupo C (Rojo claro). Toda la



Figura 19. Quilca L/FV/P4, Lomas de Lachay. Foto Gori Tumi 1994.

secuencia planteada es relativa y proclive a mejoramiento.

A. Estilo abstracto, antropomorfo esquemático (Grupo Rojo denso)

Esta expresada en el conjunto de manifestaciones rupestres del Farallón III, se trata de composiciones temáticas variadas, algunas casi imperceptibles, y fueron realizadas en un rojo denso muy oscuro (casi marrón) ahora muy difuso. La característica principal de esta fase es la recurrencia de formas "cefálicas" cuadrangulares o semicirculares sin cuerpo (ver Figs. 11 y 15), excepto L/FIII/P2b (ver Fig. 13), en composiciones abstractas mostrando caracteres faciales.



Figura 20. Quilca L/FV/P1, Lomas de Lachay. Foto Gori Tumi 1994.

B. Estilo figurativo esquemático (Grupo Blanco)

Esta pintura está totalmente resuelta en blanco y es anterior a una superposición en rojo claro, está registrada con la clave L/FI/P1c. Según Mármol (1958: 344) ésta composición representaría una máscara felina estilizada y pies; nosotros nos inclinamos a observar una composición fitomorfa muy esquematizada (ver Fig. 6).

C. Estilo figurativo, seminaturalista, abstracto y antropomorfo (Grupo Rojo claro)

Es el estilo más extendido en las lomas, en este estilo pueden verse motivos exclusivos no disociados en paneles consecutivos (FI, FIII y FV) y rasgos temáticos muy variados: antropomorfos (L/FI/P3b), zoomorfos (L/FI/P1a, L/FIII/P1, etc.), fitomorfos (L/FI/P2b), abstractos (L/FV/P1, P3, P4; L/FI/P1a, c; P2b, etc.) además de los petroglifos. Un elemento clásico de este estilo es la existencia en las composiciones de rasgos, trazos o formas sueltas o separados del motivo mayor o central. El color de las pinturas es un rojo claro (vivo), mismo que está en un caso (L/FI/P1c) superpuesta a una composición blanca (Ver Fig. 6).

D. Estilo seminaturalista geométrico y abstracto (Grupo Policromo)

Se trata de la composición L/F IV/P1; es una pintura extraordinaria resuelta en varios colores (rojo oscuro, verde claro, blanco y negro, según Mármol 1958: 339), presenta motivos muy elaborados rígidos y dinámicos en armonía de gran expresividad; los detalles son resueltos selectivamente por los colores diferenciados en uso, los colores variados serían, como menciona Mármol, la clave de su significado (Mármol 1958: 340). Podemos advertir formas geométricas rígidas (líneas paralelas, círculos, etc.), motivos ornitomorfos y detalles abstractos diferenciados, el diseño mide aproximadamente 3 por 1.5 m (Fig. 16).



Figura 20. Quilca L/FV/P1 (detalle), Lomas de Lachay. Foto Gori Tumi 1994.

Como podemos advertir en los grupos, no



existen cambios drásticos en las propiedades temáticas representativas de las composiciones; esto es indicador de una misma formalidad expresiva, la cual encuentra sus mayores complejidades en los diseños L/FV/P1 y L/FIV/P1.

Conclusiones

1. Podemos concluir que las pinturas rupestres de Lachay han sido elaboradas en fases sucesivas continuas, no muy desfasadas, temporalmente hablando. Esto debido a que no hay una ruptura marcada en la formación de los motivos, más sí, una marcada progresión evolutiva respecto a complejizar las composiciones con adiciones policromas. Podemos inferir por tanto una homogeneidad en las concepciones mentales básicas de sus realizadores.

2. Podemos afirmar, asimismo, que estos textos gráficos fueron realizados en tiempos cerámicos de nuestra era. Esta conclusión está fundamentada en la gran diferencia que manifiesta el arte rupestre de Lachay con otras manifestaciones altoandinas más tempranas, tales como Toquepala (Muelle 1969), Lauricocha (Cardich 1964) y otras como las de Monte Calvario (Mejía 1963), todas ellas muy bien definidas. La situación única de estas pinturas en ecosistema de lomas es significativa en este sentido pues no se acomodan a las formas tradicionales convencionalmente estudiadas.

Respecto a su posición cronológica, Daniel Morales (1993), en base a seriación artística, ubica el arte rupestre de Lachay dentro de su Estilo D (Geométrico Estereotipado) vinculado únicamente a petroglifos (?), y cronológicamente situado desde el Intermedio Temprano hasta el Horizonte Tardío. Aunque sumamente ambigua, esta ubicación grosso modo de Morales (que coincide con la nuestra) contrasta grandemente con la sugerencia de Bonavia y Ravines (1972) de su origen precerámico.

La ubicación temporal es problemática sino se realizan exhaustivos estudios arqueológicos en toda la zona de Lachay, los que puedan asegurar una situación cronológica más específica.

3. En relación a su función no podemos establecer consideraciones concluyentes a falta de mayor estudio, sin embargo la presencia de arte rupestre en las lomas de Lachay está vinculada efectivamente a relaciones simbióticas y procesos humanos desarrollándose en este ecosistema bajo andino; constituyen por tanto, ideogramas significativos de estas relaciones; su comprensión es lectura de la misma composición plástica en contrastación al bioma y a las relaciones sociales en progreso; es ante todo un texto gráfico de efectiva expresividad (Bueno Mendoza, comunicación personal). Son por tanto mensajes significativos expresados gráficamente (fijación gráfica del habla) de muy larga tradición que no puede ser confundida con el contexto de su desarrollo (efectos rituales o estéticos, etc., aleatorios).

En términos generales, el arte rupestre de Lachay no está saturado de simbolismo y sacralidad, sino de dinámica expresiva, libre, aunque restringida a temáticas supra simbólicas de contenido complejo y esquemático por composiciones temáticas. En este sentido las pinturas fueron hechas por gente que habitó la "loma", y la transformó en su ecosis vital.

4. El estudio del arte rupestre es muy complejo, no existiendo teoría avanzada en este sentido; dos estudios importantes han sido aportes significativos respecto al enfoque metodológico de análisis que aquí hemos aplicado. Los métodos sin embargo se enfrentan respecto a la naturaleza de la manifestación rupestre enfocando en dos sentidos su interpretación: aquella que valora la esencia estética del motivo (Guffroy 1987) y aquella que concibe al motivo como "la expresión gráfica obtenida en formas de experiencia" (Bueno y Lozano, 1982). Particularmente consideramos la concepción simbólica (iconográfica) como aquella que supervalora la naturaleza estética de la composición (lo que va en detrimento del carácter expresivo y documental de la obra); alternativamente, optamos por el estudio en base a contrastación contextualizada, multidisciplinario, y de sugerentes posibilidades cognitivas.

Debemos reconocer que las posibilidades de investigación científica son múltiples, Aquí hacernos la salvedad pues no existen muchas orientaciones teórico-metodológicas para enfrentar investigaciones de este tipo en el Perú, lo que es lamentable en vista del vasto recurso.

5. Para finalizar debemos mencionar que es necesario establecer estudios más concienzudos para correlacionar los detalles desagregados de las composiciones así como los elementos temáticos con las formas vitales de las "lomas", este estudio alienta esa orientación metodológica de investigación, aunque nosotros no hemos podido arribar a conclusiones seguras al respecto pensamos que investigaciones de este tipo serán clave para descifrar y/o lecturar correctamente los textos de Lachay.

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

Bibliografía

- BONAVIA, Duccio y Rogger RAVINES. 1972. El Precerámico andino: evaluación y problemas. *Revista del Museo Nacional* 38:23-60.
- BUENO, Alberto y Anselmo LOZANO. 1982. Pictografías en la cuenca del río Chínche. *Boletín de Lima* 20:70-80.
- CARDICH, Augusto. 1969. *Lauricocha. Fundamentos Para una Prehistoria de los Andes Centrales*. Estudia Prehistórica III. Centro Argentino de Estudios Históricos. Buenos Aires.
- GUFFROY, Jean. 1987. Nuevas hipótesis sobre los petroglifos de Checta y otros sitios principales. *Boletín de Lima* 51:53-59.
- LINARES MÁLAGA, Eloy. 1973. Anotaciones sobre las cuatro modalidades de arte rupestre de Arequipa (pictografías, petroglifos, arte rupestre mobiliario y geoglifos). *Anales Científicos de la Universidad del Centro del Perú* 2: 133-267.
- MARMOL, Andrés. 1958. Los petroglifos o killkarumi de Lachay y su interpretación mesológica y ecológica. *Actas y Trabajos del II Congreso Nacional de Historia del Perú. Época Pre-incaica*. Vol. II, pp. 339-344. Lima.
- MEJÍA XESSPE, Toribio. 1968. Pintura chavinoide en los lindes del arte rupestre. *San Marcos*. Revista de Artes, Ciencias y Humanidades. Segunda época, 9:15- 32.
- MORALES, Daniel. 1993. *Historia Arqueológica del Perú*. Compendio Histórico del Perú. Edit. Milla Batres. Tomo I. Lima.
- MUELLE, Jorge C. 1970. Las pinturas de Toquepala. En R.



- Ravines (ed.), *100 años de Arqueología en el Perú*, pp. 151-154. Fuentes e Investigaciones para la Historia del Perú 3. IEP/Petróleos del Perú. Lima.
- NÚÑEZ J., Antonio. 1986. *Los Petroglifos del Perú. Panorama Mundial del Arte Rupestre*. PNUD/UNESCO. Tomo I. Edit. Científico-Técnica. La Habana.
- ONERN. 1985. *Los Recursos Naturales del Perú*. Oficina Nacional de Evaluación de Recursos Naturales. ONERN.
- PONCE DEL PRADO, Carlos F. 1985. Las Lomas de Lachay, área piloto para la educación ambiental de la población de Lima. *Boletín de Lima* 42: 6-8.
- PULGAR VIDAL., Javier. 1946. *Historia y Geografía del Perú. Las Ocho Regiones Naturales del Perú*. Tomo I. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- TORRES, Juan. 1993. Las tierras secas del Perú. *Medio Ambiente* 54. Lima.
- TORRES G., Juan y Carlos LÓPEZ O. 1981. Productividad primaria en las lomas de la costa central del Perú. *Boletín de Lima* 14: 54-63.

Post scriptum

Las quilcas de Lachay, crítica y contribución

Este artículo fue consecuencia de las primeras aproximaciones al arte rupestre peruano del autor, puestas a prueba en los sitios de Lachay y Checta, que se hicieron como parte del curso "Introducción a la Arqueología" que regentara a inicios de la década del noventa el Dr. Alberto Bueno Mendoza en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Aunque el valor de los resultados en este inicial artículo puede ser discutido en vista de la carencia de data más sólida o de una argumentación más explícita, al menos respecto a distinción de grupos o la clasificación y de la cronología, es interesante rescatar algunos aspectos de la formulación técnica al estudio de la evidencia que después derivó en investigaciones más enfocadas, teorica y metodológicamente más eficientes.

En primer lugar debemos destacar la aproximación directa al objeto arqueológico. La verificación visual, física, del material a ser examinado nos permitió contrastarla las referencias bibliográficas precedentes de las quilcas de Lachay y verificar que éstas, en algunos casos relevantes, no constituían registros ajustados al material original, sino levantamientos artísticos a mano alzada. Estos registros fueron luego tomados como originales, habiendo sido usados base fidedigna para interpretaciones derivadas, análisis por comparación y proposiciones cronológicas. El caso más elocuente es el del arqueólogo francés Jean Guffroy quien individualiza el sitio a partir del nombre de la figura, la estima como original sin ningún atenuante, comparándola con cerámica, para luego ubicarla cronológicamente en su secuencia sobre el arte rupestre peruano (Guffroy 1999). Dado que el dibujo sobre el que se hizo todo este armazón retórico es sólo una pequeña interpretación libre de una quilca de Lachay, y que por cierto difiere grandísimamente del original (-L/FI/P1c)-, es obvio que ninguna de las propuestas tienen valor arqueológico, y mucho menos su determinación cronológica. Un examen más detallado de esta relación ya fue expuesto por mi en otro trabajo (Echevarría 2007).

Otro aspecto importante es la aproximación no artística en la distinción de "grupos" arqueológicos con valor cultural. Creo, aquí en la autocrítica, que este

es uno de los puntos más sólidos de todo el trabajo. La distinción de grupos mediante variables independientes, no artísticas, permitió segregar todo el corpus de pinturas en nuestra muestra y establecer una clasificación independiente que se ha basado únicamente de un atributo físico cuantificable, el color, subvaluando o relegando toda selección subjetiva como la distinción interpretativa. Esta perspectiva, que después ha devenido en una aproximación "artefactual" más integral, ha probado ser altamente eficiente a la hora de analizar arte rupestre y luego realizar proposiciones de carácter culturalista.

La clasificación de grupos es una hipótesis lógica para el ordenamiento de material, y en ese objetivo su valor es epistemológicamente inobjetable; no obstante pueda servir o no a resolver aspectos arqueológicos derivados, como la cronología o la asociación cultural. hoy considero que la clasificación estuvo correcta en general, y todos los grupos son diferentes sobre esta base, y pueden serlo más si incorporamos más variables sin romper su distinción primaria. Un análisis más detallado en la pintura L/FI/P1c o "Pictografía de Quebrada Palo" nos ha permitido corroborar el Grupo Blanco como una unidad individual en su soporte, y el grupo Rojo Claro como otra del mismo valor. El Grupo Rojo Denso es claramente una unidad individual, con propio soporte, y el Grupo Policromo igual.

La relación entre las pinturas dentro de los grupos es una cuestión aparte, y la experiencia nos demuestra que bastante compleja (Echevarría 2008). Excepto el segundo grupo, la individualidad de los conjuntos, en sus soportes ha sido clave para segregar contundentemente estas unidades; pero aún debe examinarse con más detalle cada conjunto en su propio soporte y entre soportes, es decir paneles diferentes con pinturas correspondientes a un grupo individual, y este es el caso del grupo Rojo Claro, que con toda probabilidad debe fraccionarse y/o redefinirse más apropiadamente.

Debemos apuntar aquí que la determinación de la multitemporalidad de las escenas pintadas ha sido también un elemento muy valioso del estudio, el que se ha visto fortalecido por la distinción no artística de grupos. Este ha sido para mi un descubrimiento revelador aunque tardío (Eloy Linares Málaga se dio cuenta de este hecho crucial en el arte rupestre peruano hace más de 50 años), y ahora sabemos que todas las escenas, principalmente las más complejas, constituyen constructos de motivos acumulados por muchos años, los que se hicieron en series individuales (fases si se quiere) mediante superposición o acomodados pictóricos. Esto es ahora casi una norma en los estudios rupestres peruanos. Ninguna imagen rupestre, en un panel o escena, puede ni debe considerarse como una unidad temporal y cultural conjunta hasta que se prueben la sincronías de los motivos que las conforman; y hago énfasis en *probar*, es decir en establecer una proposición de valor lógico refutable para la asignación temporal de todos los motivos que están implicados en la quilca, en la escena pintada. Ya hicimos un intento con la escena L/FI/P1c (Echevarría 2007) y aún están pendientes todos los demás paneles con pinturas de Lachay.

La cronología es otro aspecto sustancial del enfoque, pero fue abordada en términos muy genéricos, "tiempos cerámicos de nuestra era", destacando más bien la diferencia con las pinturas del largo periodo precerámico peruano, para descartar la cronología



temprana de estas evidencias que fue hecha por una asociación material simple (Bonavia y Ravines 1972). Ahora reconozco que esto no tiene ningún valor, no por el hecho que la cronología propuesta por la asociación de un material a otro sea relevante o no, sino por el hecho de que las diferencias en el parecido formal de las representaciones de sitios tan separados no implican nada en absoluto, incluso si dos paneles estuvieran a 10 metros o 10 000 kilómetros de separación, su similitud o parecido no implicaría *a priori* nada. Un argumento tan ilógico no desautoriza otro de la misma naturaleza y la cronología precerámica o lítica de estas pinturas por su cercanía a materiales de ese periodo no tiene ningún valor, especialmente considerando la cantidad de sitios arqueológicos de todos los periodos nacionales en Lachay.

No obstante esto, un aporte sustancial fue hecho en ese sentido y consistió en la proposición de la secuencia de los grupos a partir del reconocimiento de la superposición de las pinturas en algunas escenas específicas y por sobre todo por el reconocimiento de la diferencia entre el estado de conservación de las pinturas en sus soportes. Así mientras más difusa estaba una pintura, su estado sugeriría mayor antigüedad, y mientras más vívida se encontraba sugeriría menos. La premisa esta centrada en la comparación relativa de esta evidencia en un mismo soporte, asumiendo que la técnica es uniforme en todos los casos, lo cual es coherente dada la evidencia. Esta aproximación tiene dificultades cuando se comparan diferentes paneles y no se tiene un parámetro fijo inmediato para determinar la calidad de la pintura por ejemplo, o la variación técnica de la pintura que puede ser afectada por la meteorización, y a esto se puede sumar otras variables provenientes de la naturaleza del soporte y su entorno. A pesar de estas atingencias, es bastante coherente suponer, *grosso modo*, dada la uniformidad técnica y de soporte, que las pinturas afrontaron similares condiciones de preservación y han sido afectadas por similares factores medioambientales. De allí que es lógico considerar que la preservación diferenciada pueda ser usada para estimar la antigüedad relativa de algunas pinturas respecto de otras en el mismo contexto.

Creo que esta aproximación ha sido acertada, aunque su fundamentación era aún muy preliminar. La lógica tafonómica (Bednarik 2009) ha demostrado que la cantidad de evidencia o la existencia misma de evidencia arqueológica esta en relación a los procesos naturales que la afectan y que su supervivencia depende de ellos, por lo tanto la variación en la conservación de pintura ayuda a estimar que han habido diferentes momentos en la producción de quilcas, y que su supervivencia depende de la cantidad de tiempo en que estuvieron expuestas a los procesos que la afectan.

La secuencia propuesta pone al Grupo Rojo Denso en el inicio de la tradición de pintura en Lachay, al menos de la que se tiene evidencia (que no es la primera pintura hecha en Lachay, ya que esta desapareció hace muchos años), y pone a los demás grupos en una progresión ascendente posterior. El examen de la pintura L/FI/P1c ha demostrado que el Grupo Blanco precede al rojo claro allí, y sólo en la pintura roja hay dos fases adicionales de pintado, lo que deja la secuencia arreglada usando únicamente dos muestras, la del farallón III y I, lo que confirma nuestra propuesta preliminarmente. No obstante las pinturas del farallón

IV y V esperan aún mejor correlación y sobre la base del color específicamente no se puede estimar una sincronía definitiva, y eso queda demostrado en el farallón I, que divide al Grupo Rojo Claro en dos o incluso tres momentos.

Al extremo de la secuencia tenemos el Grupo Policromo que se colocó allí usando un argumento evolutivo engañoso, por "complejizar las composiciones con adiciones policromas". Ahora sabemos que los "simple" y lo "complejo" no tiene implicancia alguna en la estimación temporal de una evidencia arqueológica y que esta defición no solo es relativa sino falsa ya que puede haber una figuración simple y compleja en una misma pintura o escena. El que el Grupo Policromo sea el más tardío puede estar en relación más bien con un aspecto tafonómico ya que se sabe que las pinturas rojas tienen más posibilidades de sobrevivir bajo los mismos procesos de afectación que las pinturas de colores. Este hecho es crucial por sus implicancias inmediatas: primero, porque condiciona la existencia de esa muestra a una temporalidad tardía; y segundo, porque inhabilita la variable "color rojo" como un indicador cultural diagnóstico o estadístico. Si las pinturas rojas claras estan agrupadas juntas es por un hecho físico mediato (son rojas) pero esto aún no prueba su asociación cultural o su cronología, al menos entre muestras separadas. Se puede suponer que si el Farallón IV tiene la única muestra de pinturas de colores en Lachay, entonces esta puede ser la más tardía muestra de pinturas del sitio.

El Grupo Rojo Claro esta enteramente por definir en la mayoría de sitios, y nada prueba fehacientemente que no sea tan o más tardío que el Grupo Policromo, aunque es mejor guardar nuestras reservas. Es bastante obvio, dada la variación formal de las escenas y motivos, que este grupo implica varias fases de producción cercanas y varias premisas conductuales diferenciadas. Mientras más estudios se lleven a cabo el Grupo Rojo puede mantenerse en el sitio asignado.

Como se puede ver la secuencia sigue en pie, y creo que ese es un gran logro del artículo a estas alturas. Pero la cronología esta pendiente. No obstante tenemos datos para proponer que la fase más temprana de la que existe evidencia en Lachay puede corresponder a fines del Periodo Inicial o inicios del Horizonte Temprano (1000 a.E.C.) que sería el momento del "umbral tafonómico" para esta evidencia en zona de lomas (soporte de granodiorita, superficie concava, ambiente abierto, etc.), por lo tanto las demás fases: Blanco, Rojo y policroma, deben necesariamente ser posteriores, quizá desde el Intermedio Temprano hasta el Intermedio Tardío (época de la Cultura Chancay). Pero una asignación más definitiva debe aún hacerse. A modo de reconocimiento debo decir que el doctor Alberto Bueno, usando su poderosa intuición, me dijo en 1992: "estas pinturas son de épocas cerámicas de nuestro tiempo", sin dudas. Hoy me alegra mucho poder darle la razón. En otro artículo vamos a desarrollar extensamente la cronología de estos artefactos.

Un último aspecto de este trabajo que debo resaltar, es la reasociación de estos materiales arqueológicos a otras referencias escritas, que no tenían una correlación gráfica o de procedencia. Especialmente al trabajo de Andrés Mármol sobre estas mismas quilcas o "killarumi", de las que hizo un notable estudio etnolingüístico interpretativo (Mármol 1958); y da los registros expuestos en la Primera Exposición Nacional de



Quilcas hechos luego de los reconocimientos del Departamento de Geografía de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos a inicios de los sesentas, donde se reconocieron los Centros de Quilcas de Quebrada Yerbabuena, Quebrada Palo, Cerro Carbonera, Teatino, Doña María, Huajta-Teatino y Alto Viejo (UNMSM 1962-1963).

Los muy enormes esfuerzos de nuestros maestros y compatriotas en la comprensión de nuestro pasado deben ser apreciados siempre, con alta estima, y deben ser usados como referencias fundamentales en la consecución de esta honorable labor, por la recuperación de la memoria nacional, de la escritura de nuestros padres. Es una obligación tenerlos presentes.

"Todos estos datos y referencias sirven de base para establecer comparaciones, concordancias e interpretaciones porque una apreciación unilateral siempre deja un saldo de incertidumbre. Los toponimios, zoonimios y fitonimios expresan —en estos casos— la convivencia ecológica de hombre, animal y planta respectivamente. Los lomeríos preincaicos se establecieron en estos parajes ubérrimos y construyeron andenerías pircadas, acueductos y reservorios como lo atestiguan los restos que aún persisten en sus quebradas y laderas; se dedicaron a la caza, pastoreo y pesca cuyas referencias indubitables las encontramos en los ceramios y tejidos de Teatino o sea las famosas ruinas que se hallan detrás de Lachay al lado N.O. Pues bien, sin estos datos la presencia de los litoglifos lachaysences no tendría objeto alguno" (Mármol 1958:339).

Gori Tumi Echevarría López
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

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

Bibliografía

- BEDNARIK, R. G. 2009. Lógica tafonómica para principiantes. *Boletín APAR* 2: 22-24.
- BONAVIA, Duccio y Rogger RAVINES. 1972. El Precerámico andino: evaluación y problemas. *Revista del Museo Nacional* 38:23-60.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi. 1996. El arte rupestre de Lachay, una introducción a su estudio. *La Universidad Nacional Mayor de San Marcos y el VI Congreso Nacional de Estudiantes de Arqueología*, pp. 77-92. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Sociales. Lima.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi. 2007. Quebrada Palo - Lachay. La percepción y el registro, un caso de descripción rupestre. Disponible en línea en: http://issuu.com/goritumi/docs/lachay_issu [última revisión 20 junio del 2011]
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi. 2009. Arte Rupestre en la cuenca baja del río Lurín, Pachacamac, Perú. *Arqueología de la Costa Centro Sur Peruana* (Editado por Omar Pinedo y Henry Tantaleán), pp. 353-372. Avqui Editores, Lima.
- GUFFROY, Jean. 1999. *El Arte Rupestre del Antiguo Perú*. IFEA-IRD. Lima.
- MÁRMOL, Andrés. 1958. Los petroglifos o killkarumi de Lachay y su interpretación mesológica y ecológica. *Actas y Trabajos del II Congreso Nacional de Historia del Perú. Época Pre-incaica*. Vol. II, pp. 339-344. Lima.
- UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS. 1962-1963. *Primera Exposición Nacional de Quilcas*. Facultad de Letras, Departamento de Geografía. Presentación por Javier Pulgar Vidal. Lima.