



BOLETÍN APAR

BOLETÍN OFICIAL DE LA ASOCIACIÓN PERUANA DE ARTE RUPESTRE (APAR)

MIEMBRO DE LA FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE ORGANIZACIONES DE ARTE RUPESTRE (IFRAO)

[HTTP://SITES.GOOGLE.COM/SITE/APAPERU/](http://sites.google.com/site/aparperu/)

Volumen 1, Número 4

Mayo 2010

1/4



«La piedra de las serpientes», La Galgada, Ancash - Perú. «*The rock of the snakes*», La Galgada.

Foto por Alberto Bueno y Gori Tumi. (Ver artículo de Alberto Bueno y Terence Grieder en esta edición, pp. 50-53)

Contenido / Index

Indice / Index	49
Los petroglifos de La Galgada / <i>The Galgada Petroglyphs</i> (Sp - En)	
Alberto Bueno Mendoza & Terence Grieder	50
Introducción a la secuencia estilística del arte rupestre peruano / <i>Introduction to a sequence of the Peruvian rock art</i> (Sp)	
Daniel Morales Chocano	53
Las quilcas de Pacarán, yunga del río Lunahuaná. «La piedra de los monos» / <i>The quilcas of Pacarán, yunga of Lunahuaná river. «the stone of the monkies»</i> (Sp)	
Isaak Echevarría, Gori Tumi Echevarría López & Enrique Ruiz Alba	58
La escritura peruana y los vocabularios quechuas / <i>The peruvian writing and the quechuas vocabularies</i> (Sp)	
Victoria de la Jara	63
Recensiones / <i>Reviews</i> (Sp)	66

Los petroglifos de La Galgada*

ALBERTO BUENO MENDOZA & TERENCE GRIEDER

Traducido por Gori Tumi Echevarría López

Dos bloques metamórficos verdes aproximadamente a 150 metros al norte del Montículo Norte de La Galgada (ver foto cubierta) presentan petroglifos en la parte alta de sus superficies. Ambos bloques están oxidados hacia un marrón casi como cuero, y los diseños son apenas visibles (Fig. 1). Sobre la Roca 2 ellos pueden ser vistos sólo como marcas opacas cuando la superficie pulida de la roca refleja el brillo solar.

Dos estilos están presentes, ambos ejecutados por percusión. En ningún estilo las líneas están profundamente cortadas sino meramente percutidas. Cuando las marcas fueron nuevas ellas resaltaron contra la superficie marrón como un verde brillante. Estas particulares piedras, las únicas que pudimos encontrar con petroglifos, fueron escogidas seguramente por el contraste de color entre los glifos verdes y la superficie meteorizada marrón.

Los estilos pueden ser atribuidos al Período Precerámico y al Período Inicial. La serpiente sonriente sobre la Roca 1 (Fig. 2) y el pajarito con gran pico de la Roca 2 (Fig. 4) comparten motivos con los diseños textiles Precerámicos. Éstos motivos, junto con los agrupamientos de S y otros diseños curvos, están compuestos de elementos singulares; esto es, que en cada diseño parece haber un objeto representado y éste es realizado de pocas formas cercanamente relacionadas.

Los otros motivos, un gran y complejo diseño en cada bloque y un fragmento de otro sobre la Roca 1 (Figs. 3 y 4), se componen de diversos elementos los cuales se acoplan unos con otros y encajan juntos. Estos diseños no solo son imposible de nombrar, sino que se diferencian de cualquier estilo identificado. Por su unidad, complejidad, y por el uso relacionado de bandas y cintas, se relacionan con los diseños modulares del estilo Chavín. Éstos así son atribuidos al período de tiempo en el cual los ornamentos de concha (Fig. 5 y 6) fueron importados. Los Petroglifos muestran la naturalización del estilo en La Galgada, y también una variante local de éste.

Two green metamorphic boulders about 150 m north of the North mound (see cover) have petroglyphs on their upper surfaces. Both boulders are oxidized to a leather/like brown, and the designs are nearly invisible (Fig. 1). On Rock 2 they can be seen only as dull marks when the smooth surface of the stones reflects the bright sun.

Two styles are present, both made by pecking. In neither style are the lines deeply cut, but merely roughened. When the marks were new they stood out against the brown surface of the stone as a brilliant green. These particular stones, the only ones we could find with petroglyphs, were surely chosen for their color contrast between the green glyphs and the brown weathered surface.

The styles can be attributed to the Preceramic and Initial Periods. The smiling serpent on Rock (Fig. 2) and the large beaked bird on Rock 2 (Fig. 4) share subjects with the preceramic textile designs. Those, along with the clusters of S and other curved designs, are all composed of single elements; that is, in each design there seems to be one thing represented and it is made up of a few closely related shapes.

The other designs, one large complex design on each boulder and a fragment on another on Rock 1 (Figs. 3, 4) are composed of several elements which attach to each other and fit together. These designs are not only impossible to name, they are unlike any identified style. But their unity, complexity, and the use of related bands and stripes connect them with the modular designs of the Chavín style. These are thus attributed to the time period in which the shell ornaments (Figs. 5, 6) were imported. The petroglyphs show the naturalization of the style at La Galgada, and so the local variant of it.

* Tomado de: Terence Grieder, Alberto Bueno Mendoza, C. Earle Smith, Jr., and Robert M. Malina. 1988. *La Galgada, Peru. A Preceramic Culture in Transition*, pp. 182-184. University of Texas Press, Austin.



Figura 1. Petroglifos sobre la Roca 1. *Petroglyphs on Rock 1.* Foto por Alberto Bueno y Gori Tumi.



Figura 2. Quilca o petroglifo de la serpiente sonriente. Este petroglifo aparece en la Figura 1. *Petroglyph of smiling snake. This appears in Figure 1.* Foto por Alberto Bueno y Gori Tumi.



Figura 3. Petroglifos. Estos diseños flanquean a la serpiente, apareciendo a la izquierda y sobre el extremo derecho del bloque en la Figura 1. *Petroglyphs. These designs flank the snake, appearing at left in Figure 1 and on the right-hand point of the boulder.*

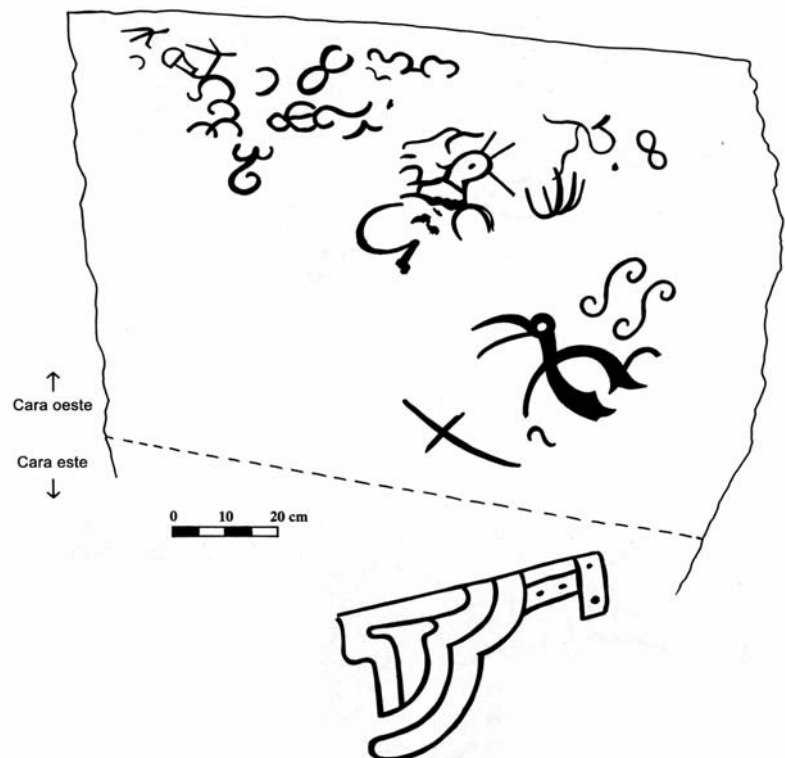


Figura 4. Petroglifos del bloque debajo del camino, Roca 2 «La Piedra de los pajaros». *Petroglyphs from boulder below road, Rock 2 «The rock of the birds».*

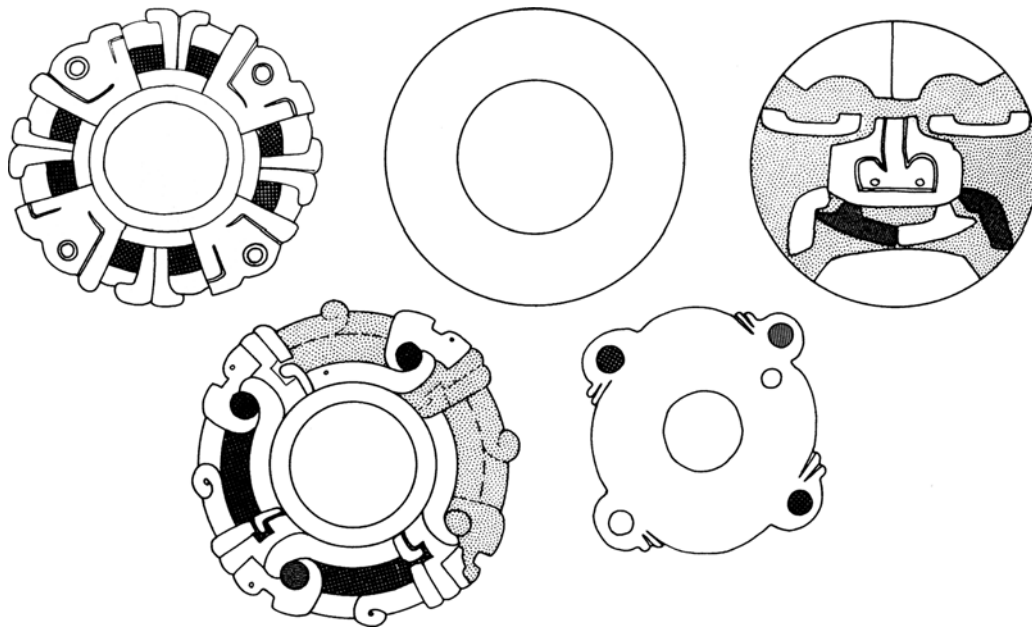


Figura 5. Discos de concha y mosaico de concha provenientes de H-11: Ofrenda G-10. *Shell disks and mosaic disk from H-11: G-10 cache.*



Figura 6. Disco de concha proveniente de H-11: G-10 ofrenda sobre el Piso 11. *Shell disks disk from H-11: G-10 cache on Floor 11.* Foto Alberto Bueno y Gori Tumi.



Congreso Mundial de Arte Rupestre del Pleistoceno
IFRAO 2010

Tarascon-sur-Ariege / Foix, France
6-11 Septiembre 2010

Circular en español en:

<http://mc2.vicnet.net.au/home/auraesp/web/index.html>

Página web oficial:

<http://mc2.vicnet.net.au/home/pawc/web/index.html>

Introducción a la secuencia estilística del arte rupestre peruano*

DANIEL MORALES CHOCANO

No existen ensayos de análisis o interpretación del arte rupestre en el Perú. Cardich ha tratado de clasificar el arte rupestre en seminaturalista, no figurativo y esquemático, con una secuencia cronológica. También existen algunas interpretaciones sobre Toquepala, hechas por Jorge C. Muelle, quien señala ritos mágicos propiciatorios de la caza, sin mayores fundamentos que lo sustenten. Sin embargo, en el viejo mundo los estudios sobre arte rupestre están muy adelantados. Un ejemplo de este tipo de estudios realizados en el Perú es el de Jean Guffroy con los petroglifos de Checta (ver su tesis de doctorado en dos tomos). En base al seminario de Arte Rupestre, dictado por Jean Guffroy en los cursos de maestría para arqueología en la Universidad Católica, queremos aquí presentar un ensayo de interpretación y desarrollo del arte rupestre en el Perú, trabajo elaborado por el suscrito para el curso de Arqueología del Perú I, que dictó en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

En el Perú el arte rupestre tiene estilos y épocas diferentes, percibidos claramente en todas las representaciones de costa, sierra y selva. Cada época tiene un estilo diferente, no necesariamente secuencial o evolutivo. Tanto la costa como la sierra presentan características propias, en la costa lo más común son los petroglifos, en la sierra las pictografías y la selva comparte ambas tradiciones.

La tradición andina de arte rupestre tiene cuatro estilos, claramente diferenciables:

A.- Estilo Naturalista (Fig. 1)

Es el más antiguo, existe en Chile, Bolivia, Argentina y Perú. Los estilos peruanos son: Toquepala, Moquegua, Lima, Junín y Arequipa, de difícil acceso, en las partes medias y altas de la cordillera, como son los casos de Piscoma a 3800 msnm., Cuchimachay a 4380 msnm., Toquepala a 2700 msnm., Pintado Machay a 4200 msnm., y Lauricocha a 3100 msnm. Su área de representación son los Andes centro sur del Perú y están vinculados a puntas foliáceas de la tradición serrana, con antigüedades que están entre los 10000 a los 12000

años a. E. C. El estilo naturalista expresa claramente la silueta del animal con sus cuatro patas, con la diferencia que las pezuñas no son claramente expresadas o no aparecen, como en los casos de Chuquisaca y Toquepala.

B.- Estilo Seminaturalista (Fig. 2)

Descrito y señalado por Cardich, es posterior al primero y pertenecería a los cazadores del Holoceno, con antigüedades que están entre los 7000 a 2000 años a. E. C. Este estilo se concentra en Huánuco y Cerro de Pasco y lo encontramos en la cueva III de Lauricocha, asociado a cazadores y recolectores. Se trata de siluetas desproporcionadas, cuellos largos, cuerpo pequeño, aparecen sólo con dos patas.

C.- Estilo Antropomorfo (Figs. 3 y 4)

Es propio del periodo Formativo, vinculado a iconografía Chavín. Pueden ser pinturas y grabados, los más representativos son: Alto de la Guitarra, Poroporo- Saña, Quebrada del Felino en Jequetepeque y otros sitios. Las representaciones son seres humanos con atributos de felinos, serpientes o aves.

D.-Estilo Geométrico Estereotipado (Figs. 5, 6, 7 y 8)

Es exclusivo de la costa peruana y sus técnicas son los petroglifos, con representaciones esquemáticas; son comunes los seres humanos y animales, también máscaras y figuras geométricas como rayas, puntos, círculos, etc. Aparecen desde el periodo Intermedio Temprano hasta la época Inca. Los representantes más característicos son: Checta, Pillcorumi, Quilcarumi, Toro Muerto, Lachay, etc.

* Tomado de: Daniel Morales Chocano. 1993. *Historia Arqueológica del Perú (Del Paleolítico al Imperio Inca)*. En C. Milla Batres (Ed.), *Compendio Histórico del Perú, Tomo I*, pp. 138-149. Editorial Milla Batres, Lima.



Figura 1. Pintura rupestre del Estilo Naturalista con representación de huanacos y zuris en abrigos rocosos del atiplano peruano. Imagen cortesía del arqueólogo Max Neyra, Arequipa.



Figura 2. Estilo Seminaturalista. Quilca en la que se observa un conjunto de hombres durante una cacería de camélidos en el altiplano peruano, Periodo Lítico. De una fotografía inédita que debemos al arqueólogo Max Neyra, Arequipa.



Figura 3. Estilo Antropomorfo. Quilca o petroglifo representando un encuentro de dos personajes. Alto de las Guitarras. Foto Gori Tumi (2006).

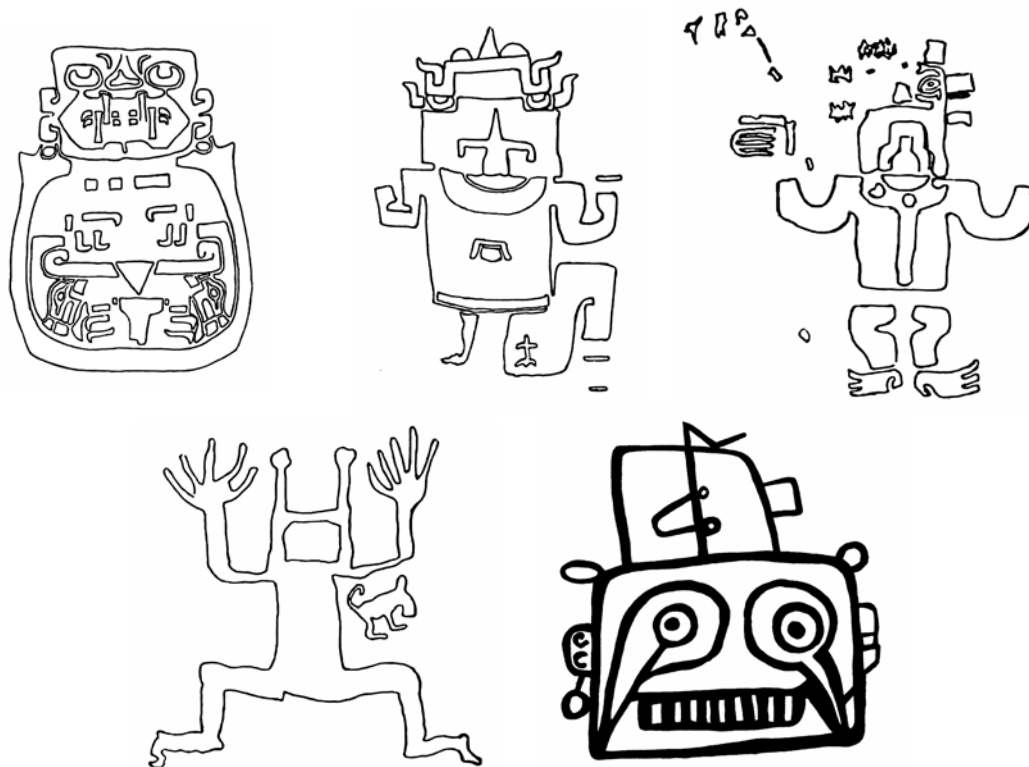


Figura 4. Estilo Antropomorfo. Quilcas de Monte Calvario (Mejía Xesspe, 1968) y rostro percutido del sitio Alto de Las Guitarras (Núñez Jiménez, 1986).



Figura 5. Estilo Geométrico Estereotipado. Quilcas o petroglifos representando hombres y figuras geométricas en una roca del sitio Toro Muerto, valle de Majes, Arequipa. Foto Gori Tumi (2008).

Figura 6. Estilo Geométrico Estereotipado.
Quilca o pictografía de Marabamba, río
Huallaga, Huánuco. Mide 128 por 75 cms.
UNMSM (1962-1963).

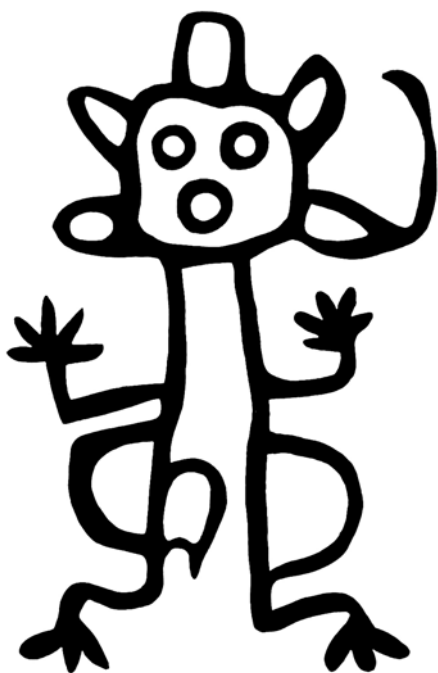
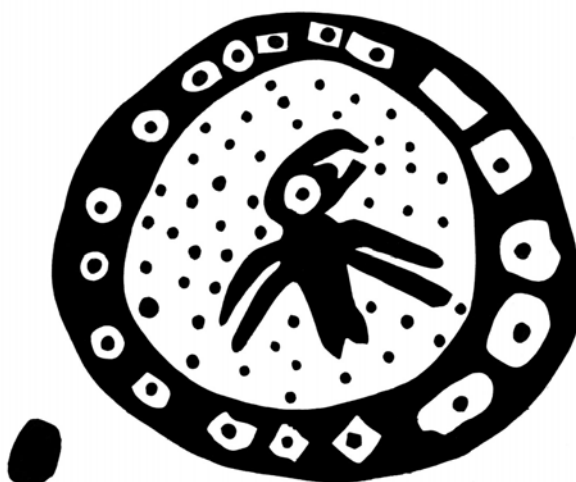


Figura 7. Estilo Geométrico Estereotipado.
Quilca de Checta, valle de Yangas, cuenca
del río Chillón, Lima. Mide 70.5 por 52.5
cms. UNMSM (1962-1963).



Figura 9. Estilo Geométrico Estereotipado.
Quilca o pictografía de Quilla Rumi, río Hi-
gueras, provincia de Huánuco. Esta pintura
mide 35 por 70 cms. UNMSM (1962-1963).



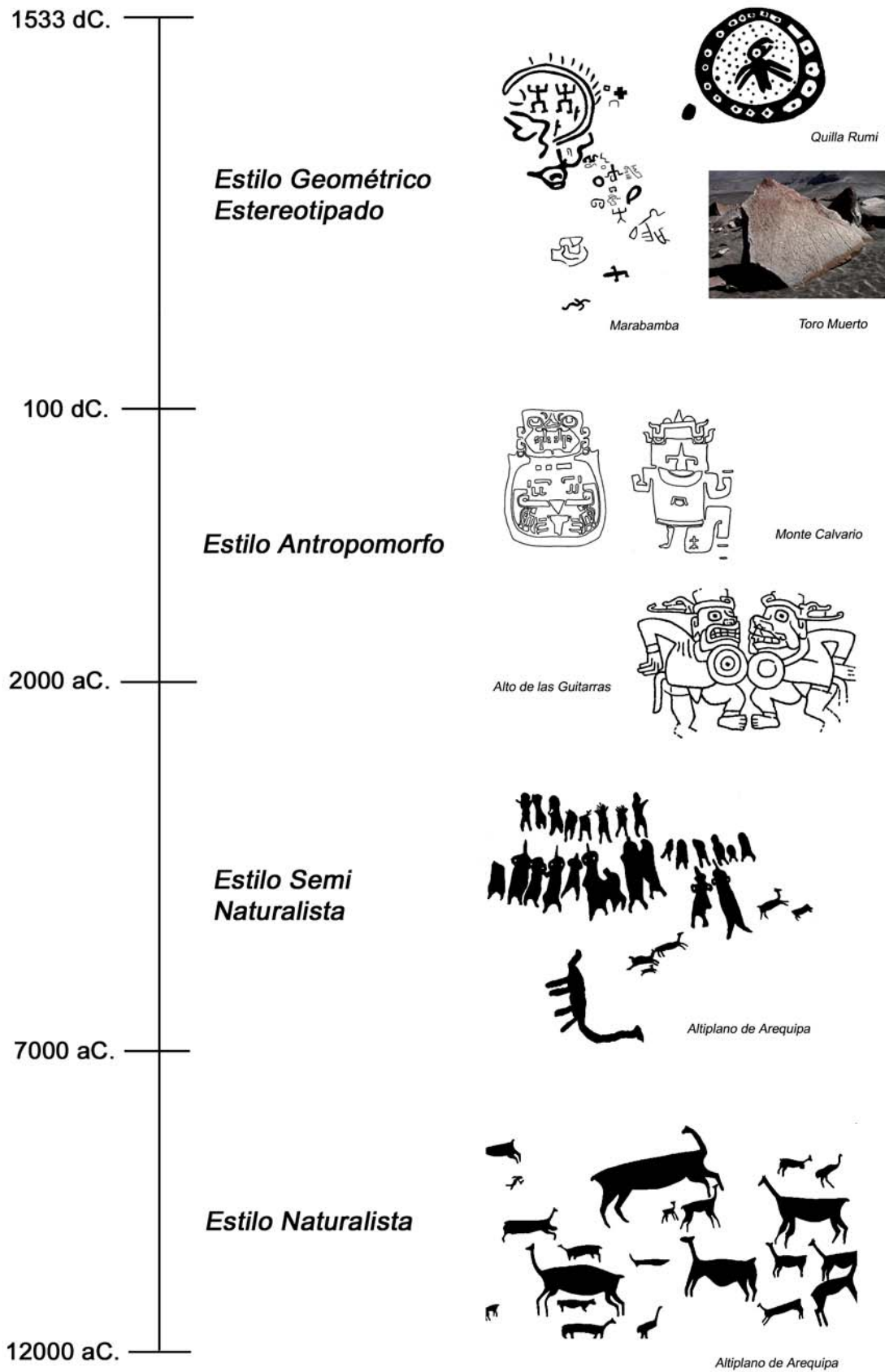


Figura 9. Secuencia estilística del arte rupestre Peruano. Según Daniel Morales Chocano (1993).

Las quilcas de Pacarán, yunga del Río Lunahuaná. «La piedra de los monos»

ISAAK ECHEVARRÍA, GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ & ENRIQUE RUÍZ ALBA

Introducción

Hasta hace algunos años los estudios rupestres en la zona de Lima estaba circunscritos a los valles centrales y más precisamente a la cuenca del río Chillón al norte de Lima, sin embargo en la actualidad cada vez con más ímpetu los sitios con quilcas o arte rupestre de todos los valles al litoral del departamento están apareciendo y aportando, con su propia personalidad, nuevos datos a la arqueología de sus regiones y del país en conjunto. Es claro, en vista del rápido avance de los estudios rupestres y de los nuevos enfoques desarrollados para el análisis de estos materiales arqueológicos (Echevarría 2004, Echevarría y Ruiz 2009), que el arte rupestre se está convirtiendo en uno de los artefactos más notables y relevantes para la comprensión del pasado peruano.

El presente trabajo constituye una aproximación inicial al análisis de una de las piedras con petroglifos del complejo arqueológico de Pacarán, compuesto por numerosas piedras con marcas culturales (quilcas). Este reporte se preparó inicialmente para su presentación en el tercer Simposio Nacional de Arte Rupestre (SINAR) con el título «Los Petroglifos de Pacarán en la cuenca del río Cañete. Imagen y contexto cultural», que por motivos de fuerza mayor no pudo ser expuesta. El estudio se presenta aquí de forma muy resumida como una aproximación introductoria al extenso análisis de la arqueología de Pacarán y la yunga de este valle que los autores se encuentran llevando a cabo.

Antecedentes

El sitio con arte rupestre de Pacarán fue reportado por primera vez por el profesor Isaak Echevarría hace al menos 20 años, como resultado de las visitas académicas al campo que desarrollara con estudiantes escolares de la localidad, a fin de documentar y rescatar los materiales culturales para la historia de Pacarán. Desde 1993 este hallazgo fue incorporado dentro de los datos arqueológicos del proyecto Cañete que han venido desarrollando los arqueólogos Enrique Ruiz Alba y Gori Tumi Echevarría López como parte de la asignación universitaria para el Taller de Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; labor que después devino en un reconocimiento sistemático y progresivo del valle (Fig. 1). Aunque este sitio es de conocimiento comunitario, como muchos de los sitios arqueológicos de la campiña de Cañete y valles vecinos, las quilcas o petroglifos no han sido reportados técnicamente más que en los registros básicos del profesor Echevarría, en los registros técnicos que los autores hemos desarrollado desde

comienzos de los 90s, y en los registros oficiales de patrimonio cultural encomendados por la municipalidad de Pacarán en el año 2006.

La piedra 1, «La piedra de los monos»

El sitio Pacarán con petroglifos se encuentra en una terraza aluvial llana, la cual ha sido utilizada como área de cultivo desde tiempos arqueológicos. Esta remata la cima de la pendiente que enmarca el cause de la quebrada del río Lunahuaná formando el primer escalón marcado que separa el huayco puro vivo, de la llanura aluvial y la campiña del valle. El valle de Pacarán es ubérrimo como toda la campiña yunga de este río que incluye un número extenso de sitios arqueológicos en toda su extensión, los que constituyen la asociación inmediata de los artefactos que conforman el sitio Pacarán, es decir las quilcas o los petroglifos.

La piedra 1 o «piedra de los monos» es prominente, se levanta en el campo de cultivo como un hito estacional, el que se debe a su acarreo aluvial cuaternario. Varias piedras similares se encuentran en esa misma sección de la campiña hacia el este formando un campo saltado de piedras sedentes, algunas con petroglifos, la mayoría de las cuales han sido removidas y usadas en la división de campos de cultivo o incorporadas en la arquitectura rural de todos los tiempos del lugar. La piedra evidentemente es una galga semi redondeada irregular con una cima apuntada orientada longitudinalmente hacia el noreste, la cual presenta, si vale el término, dos facetas principales semicurvadas irregulares hacia ambos lados de su eje y secciones planas sobre parte de su cima más. Inmediatamente hacia el sur existe otra piedra más pequeña asociada.

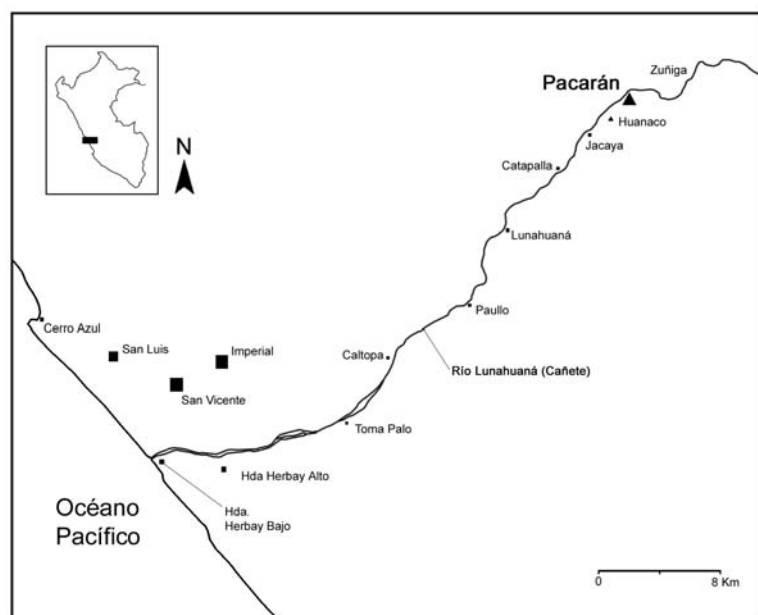


Figura 1. Mapa de la parte media y baja del Río Cañete, indicando la localidad de Pacarán, área de estudio



Figura 2. «Piedra de los monos» o Piedra 1, mostrando fuertes exfoliaciones. Foto Gori Tumi 2005.



Figura 3. Cima proyectada de la Piedra 1 mostrando su deterioro, en primer plano la Escena B.



Figura 4. Escena A de la Piedra 1, «Piedra de los monos» altamente poblada de quilcas. Foto Gori Tumi, 2005.

La piedra es granodiorita y mide aproximadamente tres metros de longitud sobre su eje con un ancho máximo de 1.20 m. ésta lamentablemente se encuentra en el extremo de un campo de cultivo y es usado como base para el retiro de chala y grama, la cual parece haber sido quemada al pie de esta piedras la misma que muestra terribles estalladuras en todos los contornos de su base y fuertísimas exfoliaciones asociadas (Fig. 2); especialmente sobre la base de su perfil este, en la zona donde se concentran los más importantes petroglifos. Todo el resto de la superficie muestra erosión natural y deterioro adicional tanto en la cima (Fig. 3) con en todos los contornos, siendo claro que toda la roca ha sufrido un deterioro físico contemporáneo, por vandalismo y destrucción.

No obstante el gran estado de deterioro la piedra muestra una patinación regular hacia todas las zonas donde expone córtex natural, el cual destaca nítidamente de las roturas o exfoliaciones actuales. Las áreas donde existe superficie natural están cubiertas de petroglifos lo que indica que probablemente la piedra estuvo profusamente cubierta de marcas culturales cuando aún se presentaba en buen estado de conservación. Esta distribución marcada de petroglifos en toda la superficie de la roca, no obstante, sirve para establecer una separación regular con fines analíticos a partir de la distinción de tres escenas con marcas, ya sea en la sección lateral este (Escena A, Fig. 4), la sección lateral oeste (Escena B) y la cima hacia el sur (Escena C), todas las escenas con variados motivos.

Los motivos independientes presentan claramente variaciones relevantes en todos sus atributos artefactuales, incluyendo la patinación asociada lo cual es un rasgo notable de todo el componente gráfico de la piedra; la escena 1, más poblada, muestra incluso imágenes traslapadas y evidencia de superposición, lo que indica la presencia de una tradición en la factura figurativa. La alta variación representativa, sumada a la distinción técnica-estilística indica claramente que estamos frente a, al menos dos o tres grupos de petroglifos en esta única piedra, cada grupo con sus propias implicancias arqueológicas, es decir cronológicas y culturales, como veremos a continuación

El Grupo A1 esta constituido por un conjunto de figuras zoomorfas silueteadas (semi-esquemáticas naturalistas) dispuestas en forma lineal en el centro del plano de la Escena 1, que como dijimos es la más poblada de quilcas (Ver Fig. 4). Estas figuras aparentan camélidos (llamas?) siguiendo una línea horizontal regular que puede interpretarse como de tránsito o marcha. La escena esta interrumpida en ambos extremos por figuras del otro grupo figurativo. Estos motivos son inéditos para los petroglifos de la zona, y hasta donde se sabe de todas las yungas de Lima, lo que incrementa su valor histórico documental.

El Grupo A2 esta constituido por todas las figuraciones directamente asociadas a la escena lineal zoomorfa anterior. Hasta donde hemos podido notar otras figuraciones zoomorfas y lineal geométricas asociadas en la misma escena (y en la Escena B y C), que mantienen la escala regular representativa y el estándar técnico de la factura deben haberse hecho posteriormente a la línea de posibles camélidos siguiendo un patrón regular abarcante desde la línea

figurada central (foco de la perspectiva visual primaria) hasta los extremos de la escena, y las otras escenas. Este grupo, que puede considerarse un subgrupo representativo de la misma naturaleza que el grupo anterior (A1) incluye formas más definidamente esquematizadas, como círculos, o líneas sinuosas, aunque es claro que los motivos zoomorfos parecen dominar los estándares representativos, pero usando un mayor plano figurativo.

El Grupo B, superpuesto a los grupos anteriores, es mucho más notable y esta representado por la inclusión contundente de cuatro imágenes zoomorfas esquemáticas naturalistas que pueden interpretarse como monos. La escala de estas imágenes es sobresaliente y resalta el conjunto figurado de la piedra, y de allí su nombre; sin embargo este es sólo uno de los atributos destacables que contrastan con los motivos anteriores. Estos motivos, artefactualmente integrados, no comparte ningún atributo relevante con los grupos anteriores lo que indica sin ninguna duda que constituyen un grupo representativo independiente. El grupo no obstante su notable unidad puede descomponerse serialmente a partir de la distribución de sus motivos, con los más tempranos hacia el lado izquierdo (Fig. 5) y el más tardío hacia el lado derecho

de la escena (ver Figura 3); sin embargo hasta ahora no hay ninguna razón para establecer una subunidad representativa.

Implicancias Arqueológicas

Es claro de inicio que los dos grupos son altamente contrastables en cualquier nivel de análisis material por lo cual es trascendental establecer un parámetro temporal mínimo para cualquiera de los grupos y poder considerar con alguna confianza el establecimiento de la asociación cultural y cronológica de estos materiales. Para nosotros es posible, usando variables formales y estilísticas, acercarnos más a la cronología de las representaciones de los monos los cuales se ubican en la escena A, la principal de esta piedra.

Los «monos» son monos por un ejercicio descriptivo explícito (naturalismo esquemático). En las culturas Paracas y Nazca los monos aparecen también explícitamente descritos e ilustrados en varios soportes, destacando la cerámica, los textiles, e incluso en el arte rupestre; aunque resaltan por su profusión los felinos y las figuras antropomorfas entre otros animales (Carrión Cachot 1931, Peters 1991). Aunque la descripción zoomorfa lateral es un ardid

representativo en la gráfica zoomorfa de todos los tiempos en el arte nacional, es claro que nuestra muestra puede acercarse más a los motivos figurados de Paracas o Nazca respecto de su imagen representativa (un parámetro formal) más que a sus detalles figurativos asociados (un parámetro estilístico) puesto que hay que considerar que los motivos representativos no son figurados de la misma manera en arte rupestre y en otros soportes.

La distinción figurada entre soportes caracteriza el arte rupestre que no siempre refleja los parámetros de estandarización representativa hallados en la cerámica o los textiles de estas culturas, aunque hay excepciones notables para Paracas (Nieves 2007) y otras culturas del periodo Horizonte Temprano (1000 - 0 a.E.C.), como Cupisnique o Chavín (Mejía Xesspe 1968). En este caso específico, la descripción lateral, la posición de los miembros y la ubicación de la cola, especialmente en los tres primeros monos alineados verticalmente, indica una asociación representativa que creemos nos acerca más al periodo Paracas que a Nasca, aunque es difícil precisar con exactitud la cronología sin más detalles vinculantes. Todos los monos, incluyendo el más tardío y más grande ubicado a la derecha del panel principal, muestran pocos detalles del estilo como para establecer relaciones indirectas más precisas.

De cualquier manera, siempre es difícil establecer una relación formal entre materiales de este tipo, más aún si no se consideran ejemplos comparativos más localizados, como los que deberían



Figura 5. Dos de los notables monos figurados de la Escena A. «Piedra de los monos». Pacarán. Foto Gori Tumi 2005.

tenerse en cuenta aquí, lo que indica el pobre desarrollo de los estudios artístico culturales de las ocupaciones antiguas del valle; a esto debemos considerar además la profusa evidencia de asentamientos arqueológicos tardíos de la zona (Ruiz y Echevarría, 2002) lo que nos deja poco margen para una asociación local altamente significativa. Sin embargo, salvo nueva data, esta argumentación es en términos lógicos positiva puesto que incorpora una base mínima para el establecimiento de la asociación temporal de este grupo representativo el cual debe ubicarse provisionalmente, hasta lograr nuevos ajustes, entre Paracas Cavernas (Tello y Mejía 1979) (aprox. 300 E.C.) e inicios del estilo Nazca (200 E.C.)

Esta no es una estimación temprana para los petroglifos de Cañete si consideramos que los petroglifos de la Galgada (Bueno 2006), las obras maestras del arte rupestre precerámico del Perú, son con toda seguridad correspondientes al tercer milenio antes de nuestra era (Bueno, ob cit, Echevarría 2008), y allí existe una notable variación naturalista figurada que incluye felinos, aves (Fig. 6), camélidos, hombres y monos. Hasta este periodo, y no vamos a ahondar en discusiones, los camélidos, las llamas si es el caso figurado, están completamente domesticadas y puestas al servicio del hombre. Es obvio que, desde una nueva perspectiva analítica, todas las referencias sobre el uso de camélidos deben ser revisadas para la literatura asociada, que gusta establecer vínculos culturales directos¹ donde una representación de este tipo aparece.

Conclusiones

En primer lugar debemos resaltar el uso de la perspectiva artefactual en el análisis de estos petroglifos. El uso de categorías artefactuales, permite el establecimiento de variables analíticas para la formulación de hipótesis de valor arqueológico en cualquier material rupestre, incluyendo muestras desagregadas como es el caso en discusión, lo que faculta la argumentación técnica sobre cualquier atributo intrínseco del material, que redundará en una aproximación directa a su contexto arqueológico. En el caso de Pacarán el uso de un análisis artefactual, facilita la proposición de premisas mínimas para la definición del contexto arqueológico de la evidencia, y discusiones posteriores asociadas. Creemos que este tipo de argumentaciones, muy resumidas como es nuestro caso, va a permitir la inclusión definitiva del arte rupestre de Pacarán en la historia de Cañete, y de Lima en extenso

Bibliografía

- ABANTO, Julio. 2004. Pictografías, petroglifos y geoglifos de la quebrada Canto Grande, valle del Rímac. 1er Simposio Nacional de Arte Rupestre. Cusco, Perú.
BUENO MENDOZA, Alberto. 1992. Arquitectura

Pre-Chavín en los Andes Centrales. *Boletín de Lima* 5(28): 11-28. Lima.

BUENO MENDOZA, Alberto. 2006. Petroglifos en la quebrada Morín y La Galgada: de los textos gráficos al mito etiológico. *Investigaciones Sociales*. X(17): 67-90.

ECHAVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi. 2004. El petrograbado de Chocas, costa central del Perú. 1er Simposio Nacional de Arte Rupestre. Cusco, Perú.

ECHAVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi. 2008. Dos salidas al campo con el arqueólogo Alberto Bueno. La 4ta salida de APAR, y una visita a La Galgada con un curso de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En APAR: http://groups.google.com/group/apar_peru/web/dos-salidas-al-campo-con-el-arqueologo-alberto-bueno

ECHAVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi y Enrique RUIZ ALBA. 2009 checta, una propuesta sobre su cronología y secuencia I. En: Reportes y artículos de la Asociación Peruana de Arte rupestre (APAR). <http://sites.google.com/site/aparperu/home/reportes-articulos-reports-articles>

CARRIÓN CACHOT, Rebeca. 1931. La indumentaria de la antigua cultura Paracas. *Wira Cocha: Revista Peruana de Estudios Antropológicos* 1(1): 37-86.

MEJÍA XESSPE, Toribio. 1968. Pintura Chavinoide en los lindes del arte rupestre. *San Marcos* 19:15-32.

MORALES CHOCANO, Daniel; C. THAYS; M. PÉREZ; A. MUJICA. 1994. Proceso de aridización en la cuenca del río Rímac. Un estudio de arqueología aplicada. *Sequilloa* III(7): 91-122.

NIEVES, Ana. 2007. Between The River And The Pampa: A Contextual Approach To The Rock Art Of The Nasca Valley (Grande River System, Department Of Ica, Peru) Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of the University of Texas at Austin in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy The University of Texas at Austin. USA.

PETERS, ANN H. 1991. Ecology and society in embroidered images from the Paracas necropolis. *Paracas Art and Architecture, Object and Context in South Coastal Peru*, In Ann Paul (Ed.), pp. 240-314. University of Iowa Press, Iowa City.

ROSELLO TRUJEL, Lorenzo. 1978. Sistemas astronómicos de campos de rayas. En R. Matos (Ed.), *III Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina, Actas y Trabajos*, pp. 521-534. Tomo II. Lima.



Figura 6. «El mito del condor y el puma», una obra maestra del arte antiguo peruano. La Galgada. Foto Gori Tumi 2008.

¹ Como por ejemplo la asociación cultural «Inca» de estas manifestaciones

RUIZ ALBA, Enrique y Gori Tumi ECHEVARRÍA LÓPEZ. 2002. Algunos datos sobre la ocupación Inca en el valle de Cañete. *Boletín* 5(2): 50-55.

SILVA FUENTES, Jorge Elías; Kenneth G. HIRTH, Rubén GARCIA SOTO y José PINILLA BLANKE. 1983. El Formativo en el valle del Rímac: Huachipa-Jicamarca. *Arqueología y Sociedad*. Museo de Arqueología y Etnología. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.

TELLO, Julio C. y Toribio MEJIA XESSPE. 1970. *Paracas. II Parte,*

Cavernas y Necrópolis. Publicación Antropológica del Archivo Julio C. Tello de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y de The Institute of Andean Research de Nueva York. Lima.

WALLACE, Dwigth. 1963. Early Horizon in the Cañete Valley of Peru. *Ñawpa Pacha* 1:35-38.

WILLIAMS, Carlos y FRANCISCO MERINO. 1974. *Inventario Catastro y Delimitación de lugares Arqueológicos. Valle de Cañete*. INC. Lima.

Sitio Web APAR Enlaces

<http://sites.google.com/site/aparperu/home/boletin-apar>
Boletín APAR No 1, No 2 y No 3

http://sites.google.com/site/aparperu/home/legislacion_patrimonio
Legislación y patrimonio cultural del Perú

<http://sites.google.com/site/aparperu/home/conferencias>
Ciclo de Conferencias organizadas por APAR

<http://sites.google.com/site/aparperu/home/ethics/codigo-apar>
Código de Ética de APAR

<http://sites.google.com/site/aparperu/home/ethics/codigo-ifrao>
Código de Ética de IFRAO

http://groups.google.com/group/apar_peru/web/la-escala-apar
Escala de APAR

http://groups.google.com/group/apar_peru/web/introduciendo-la-escala-estndar-de-ifrao
Escala standar de IFRAO

<http://sites.google.com/site/aparperu/home/reportes-articulos-reports-articles>
Artículos sobre arte rupestre publicados en APAR

<http://sites.google.com/site/aparperu/home/campo>
Salidas y visitas a sitios con quilcas (arte rupestre) APAR

<http://sites.google.com/site/aparperu/home/interviews>
Entrevistas APAR

<http://sites.google.com/site/aparperu/home/recursos-arte-rupestre>
Recursos en quilcas del Perú

<http://sites.google.com/site/congresomesarupestre/>
Simposio Arte Rupestre Andino y Amazónico - XVI CPHCAA

http://mc2.vicnet.net.au/home/rar1/shared_files/News_26-2.pdf
Las cuatro categorías materiales del arte rupestre peruano (inglés)

http://engukuani.colmich.edu.mx/red/index.php?option=com_rsfiles&Itemid=41
Las cuatro categorías materiales del arte rupestre peruano (español)

<http://mc2.vicnet.net.au/home/auraesp/web/index.html>
Congreso Mundial de arte rupestre del Pleistoceno -IFRAO 2010-

<http://mc2.vicnet.net.au/home/auraesp/web/index.html>
Asociación Australiana de Arte Rupestre en Español

La escritura peruana y los vocabularios quechuas*

VICTORIA DE LA JARA

«La falta de una palabra, dice Ihering, equivale a la falta de una cosa, como la existencia de una palabra prueba la de la cosa».

Raul Porras.

Continuando con nuestras investigaciones sobre la escritura peruana, veamos ahora si las palabras recogidas por los españoles en los vocabularios quechuas, nos dan alguna luz sobre el problema. Esta sería una prueba más de la existencia de la escritura peruana, pero no forzosamente de una escritura incaica, porque la lengua quechua existía antes de la fundación del Imperio, y solo fue impuesta y no creada por sus gobernantes. Debemos considerar también que Domingo de Santo Tomas -cuyo Vocabulario se publicó a los 28 años de la tragedia de Cajamarca- nos advierte: «... están mezclados con los términos de ella (de la lengua quechua) y recibidos, y usados generalmente casi de todos, muchos términos de provincias particulares, de los cuales también pongo yo algunos en el vocabulario porque así se están ya comúnmente».

El planteamiento del problema

En este trabajo vamos a estudiar tres de los vocabularios quechuas más antiguos: el primero publicado en 1560, el segundo en 1586 y el tercero en 1608. En los tres el verbo «quellcani» esta traducido por escribir, pintar, dibujar, etc. Pero hay que recordar que algunos vocablos pueden tener un origen provinciano -más o menos remoto- y su significado estar alterado por esta circunstancia o por la llegada de los españoles.

Domingo de Santo Tomás (1560), nos dice en el prólogo de su Léxico: «... carecen los indios de todos los vocablos de las cosas que no tenían ni se usaban en aquellas tierras» y «(así como nosotros) usamos los términos propios de otras naciones para significar aquellas cosas (que no tenemos) así ellos usan de las nuestras». Esta afirmación, unida al problema planteado por los diversos significados de la palabra «quellcani», solo puede tener una de estas dos soluciones:

1. Que el verbo «quellcani» se refería, en su origen, a la ejecución de obras artísticas -preferentemente coloreadas- y que fue adaptado para describir la escritura alfabética -que usaban los españoles- por haberse notado alguna semejanza entre el aspecto exterior de sus signos y el arte peruano, o entre el ademán hecho al escribir, pintar o dibujar.

2. La otra solución es que el verbo «quellcani» se refería al uso de una escritura prealfabética, de formas artísticas y coloreadas -similar a otros sistemas antiguos- y que fue llamada «pintura», etc. por los españoles, que sólo repararon en la acción física de los artistas y en el aspecto exterior obra, y no en la función que

desempeñaban estos dibujos en la cultura peruana. Como prueba de esta aseveración tenemos las clarísimas palabras del cronista José de Acosta, que nos dice: «(los indios del Perú) suplían la falta de escritura y letras, parte con «PINTURAS» y añade: «... de palabra y por PINTURA o memoriales se daba muy a menudo razón (a los reyes) de cuanto se ofrecía». Para un experto moderno, estas «pinturas» son una escritura -por su función- pero para el padre Acosta, cronista del siglo XVI, sólo un sistema fonético podía considerarse «escritura y letras», y así lo explicó en su libro.

Un verbo y varias acciones

Como no es posible dar en este artículo todas las palabras derivadas del vocablo «quellca», publicaré próximamente un pequeño diccionario con la totalidad de ellas, pero advierto al lector que este trabajo ha sido hecho conociéndolas todas.

Considerando que los lexicólogos españoles dieron al verbo «quellcani» nueve traducciones diferentes (escribir, pintar, esculpir, cavar en duro, dibujar, trazar, labrar, bordar y teñir), nos encontramos ante la evidencia de una gran confusión lingüística, porque el vocablo no permitía saber si un individuo bordaba, esculpía o teñía, o si pintaba, cavaba en duro, labraba, dibujaba, o si hacía trazos. Esta multiplicidad de traducciones españolas, nos esta indicando que el verbo «quellcani» se refería a una acción de carácter más general, que unificaba todas estas manifestaciones artísticas, y esto solo puede ser traducido como arte o escritura. Refiriéndose, en el segundo de los casos, a la variedad de técnicas impuestas por los diferentes materiales empleados para textos e inscripciones que hizo necesaria -en el Perú como en otras culturas- la existencia de diversos oficios vinculados al método de expresión gráfica.

Si el verbo «quellcani» señalaba la acción de hacer inscripciones en piedra madera, metales, etc., la traducción del vocablo como bordar y teñir, se explica si recordamos las versiones de los Cronistas sobre «mantas» escritas de la época de Pachacutec y Toledo. Estas «mantas» pudieron ser pintadas, bordadas o teñidas, usándose -para el último caso- la técnica antigua de hacer dibujos con cera en una tela monocroma, que al ser teñida los conservaría en el color original. Con este método se obtenía telas dibujadas, y estos dibujos pudieron ser artísticos o signos gráficos. La traducción del verbo «quellcani» por «cavar en duro», alude a las inscripciones con incisión profunda.

El arte peruano y su léxico

Los vocabularios quechuas antiguos nos revelan también que las acciones traducidas por los lexicólogos españoles con la palabra «quellcani», tenían otros términos que las definía con más propiedad e independencia. Esta es una prueba más de que el mencionado verbo debió significar algo de carácter muy general: bordar y labrar telas se traducían por

* Publicado en El Comercio, 5 de enero de 1964. APAR agradece a Penny Berliner por comunicarnos este artículo.

COMPANI, teñir de color por TULLPUNI, labrar madera por LLACLLANI, labrar metales por TACANI, dibujar por CEQUENI, y las figuras de trazos llevaban el nombre de ONANCHASCA o RICCHAYNIN.

Notemos que no existen los verbos pintar y esculpir con independencia del término «quellcani». En el primer caso, el motivo parece ser que las ideas «pintura», «dibujo» y «figura», no están claramente diferenciadas. Vemos que el vocablo RICCHAY se traduce por «color, figura, imagen» y pintor por RICCA YACHACHIC (yachachic: maestro en algún arte). El verbo CEQUENI tampoco es claro porque se traducía por «dibujar, lineal, rayar» y algunas veces sólo por rayar, pero «dibujar imagen» se decía CEQUERCARINI y «dibujo» CEQUEYLLA.

Hay que considerar que un idioma no se traduce íntegramente a otro, y que puede faltar un verbo si la acción que debía señalar, existe expresada conjuntamente con otra idea relacionada con ella. También debemos tener presente que los vocabularios quechuas antiguos, no contienen la totalidad del idioma, sino de los términos considerados útiles por el lexicólogo español, para enseñar la lengua y facilitar la labor de los misioneros.

Una palabra venida a menos

Leyendo los vocabularios se ve que la palabra «quellca» no sólo fue raíz de términos que se referían a la escritura o a manifestaciones artísticas, sino que tienen también otras traducciones -diferentes entre sí- que señalan un mismo sentimiento de menosprecio: la palabra CANAQUELLCA se traduce por deslenguado, parlero y otros vocablos que indican charlatanería o engaño. Aquí hay también la duplicidad de los términos que hemos visto anteriormente, porque palabrero es HAPLLA SIMI, chismoso SIMI APAC, mentiroso LLULLA SIMI. Quizá el verdadero significado de la palabra CANAQUELLCA se vislumbra en la traducción de Diego González Holguín (1608): CANAQUELLCARIMAY camayoc, «bachiller». Es oportuno señalar aquí que en los Diccionarios de la Lengua Castellana, el valor del término «bachiller» -en sentido figurado es persona impertinente y parlanchina.

Otro término desconcertante es el VICCA QUILLCA (vicca: barriga) que se traduce por comilón, tragón, etc. Esta palabra también tiene otros términos de valor similar: MICOC CAPA (micuni: comer), PUMA RACRAK (racrani: tragar mucho junto), MILLPUY CAPA (millpuni: tragar). En este caso también podemos deducir el origen del sentido despectivo del término por la palabra QUELLCAPUCUK traducida por «escribiente» (pucuk: el que esta gordo y bien regalado).

Detrás del sentido de los términos que indican censura o menosprecio, es frecuente encontrar algo que fue desestimado por diferencias culturales, temores religiosos, fines políticos o por el desprestigio de algunos individuos. En el caso del Perú hay que recordar que el cronista Montesinos, nos habla de una escritura destruida y prohibida y que los misioneros españoles trataron de extirpar todo aquello que creían obra del demonio. Los perseguidores de una escritura o los destructores de otra, pueden haber alterado -deliberada o indeliberadamente- el significado de algunas palabras compuestas con el «quellca», porque la escritura conservaba tradiciones y recuerdos que era

prudente desprestigiar.

Runa Simi y Simi Quellca

Cuando los españoles llegaron al Perú, la lengua del Imperio -impuesta por sus gobernantes- era conocida con el nombre de RUNA SIMI (runa: hombre, simi: lenguaje, palabra). Fueron los lexicólogos españoles los que la llamaron quechua. Este era el nombre de «la tierra templada», pero no del lenguaje. Quizá procedieron así por la costumbre de llamar castellano a su idioma, por la región española de Castilla. Pero el problema más serio de este cambio en el significado de las palabras, lo tenemos en un vocablo que parece ser la clave del problema, ya que -en dos de los vocabularios estudiados- aparece el término SIMI QUELLCA cuya traducción literal es «lenguaje escrito» o «lenguaje pintado». Esta palabra indica -en su valor etimológico- una escritura. El problema está en que este término también tiene una traducción despectiva: charlatán, ladrón, etc. Podemos vislumbrar algo de su sentido primitivo en la explicación de González Holguín: «el que sabe, inquiera y habla de vidas ajenas». Esta puede ser una referencia al conocimiento del pasado, pero en el Diccionario Anónimo (1586), el término SIMI QUELLCA se traduce por «embaydor», y «embaydor» por mentiroso.

Estudiando los términos en su valor etimológico, aparecen dos vocablos emparentados entre sí, y condenados al olvido o desprestigio: RUNA SIMI «lenguaje del hombre» y SIMI QUELLCA «lenguaje escrito». Para terminar anotemos que en el Lexicón de Domingo de Santo Tomás -el más antiguo vocabulario- hay una doble traducción del verbo «quillcani»: «escribir generalmente» y «escribir como que era». En la segunda de estas traducciones puede haber una referencia a un sistema gráfico antiguo. Es también muy importante señalar que los cuatro significados de los derivados del «quellca», están en los tres vocabularios estudiados y que son: 1. Escritura alfabética. 2. Arte o escritura prealfabética. 3. Charlatán etc. 4. Tragón etc.

Explicación de las figuras

Acompaña este trabajo la reproducción de una «quillca» que se presentó en la Exposición del año 1962. Es una inscripción en piedra y anotemos que existe el término RUMIQUELLCASCA (rumi: piedra) y el término QUERO QUELLCASCA (quero: madera, vaso de madera). Conocidos historiadores han afirmado que en los queros hay inscripciones.

Las otras escrituras son de Creta, del Sinai y de los líbicos bereberes. Sólo la tercera es moderna y está separada de las otras por muchos siglos. Es oportuno aclarar que la aparición de signos similares en diferentes culturas, es casual. James Fevrier uno de los mejores tratadistas de la escritura, nos dice: «Mientras más simple es la forma de los signos más fácil es encontrar semejanzas. Para que una aproximación de este género sea valedera, hay que probar que los caracteres -que en dos sistemas tienen formas comparables- tienen valores fonéticos (o ideográficos vecinos)». Próximamente veremos otro aspecto del problema de la escritura peruana.



Figura 1. Perú. Rumiqañca. Quillca, Yerbabuena, Lachay. Lima (UNMSM 1962-1963).

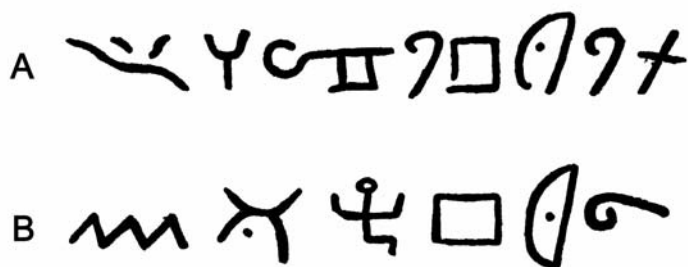


Figura 2: A. Escritura alfabética del Sinaí (1800 a 1500 a.E.C.), B. Creta, escritura Jeroglífica (2100 a 1750 a.E.C.)

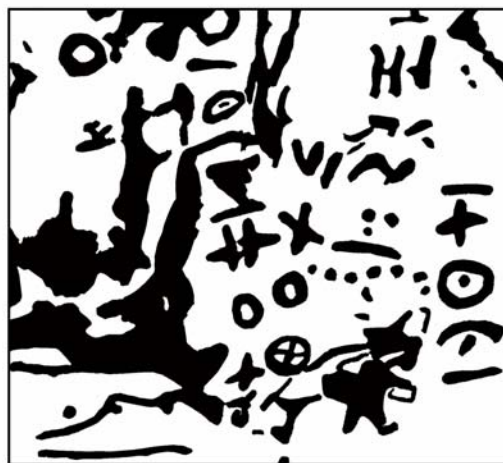


Figura 3. Africa: Escritura alfabética líbico-berebere



Figura 4. Escritura posterior a las anteriores.

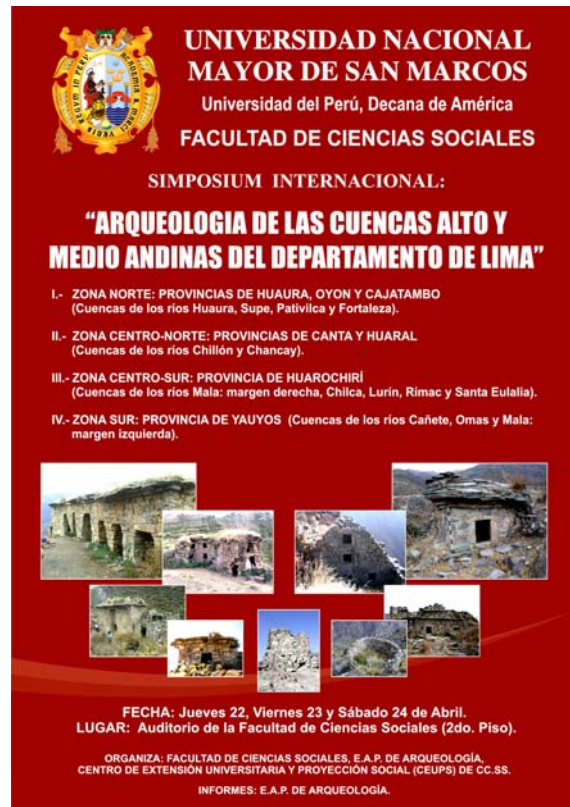
Reseña del I Simposium Internacional: «Arqueología de las Cuencas Alto y Medio Andinas del Departamento de Lima»

PIETER D. VAN DALEN LUNA*

Entre el Jueves 22 y el Sábado 24 de abril del presente año, se desarrolló en la facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, el I Simposium Internacional: «Arqueología de las Cuencas Alto y Medio Andinas del Departamento de Lima», el cual contó con la presencia de un total de 19 arqueólogos investigadores, todos ellos sanmarquinos, quienes en los últimos años han desarrollado investigaciones en este ámbito geográfico.

La región andina del departamento de Lima, conformada por todas las provincias del departamento, con excepción de Barranca, Cañete y Lima-Callao, ha sido el escenario del desarrollo de numerosas formaciones socio políticas en diferentes periodos de tiempo. Sólo durante el Periodo Intermedio Tardío tenemos el desarrollo de numerosas naciones de ámbito local, como los Yauyos, Huarochirí, Canta, Atavillos, Checras, Andax, Caxas, entre otros. Así mismo, en los valles medios se asentaron ayllus, cuya importancia económica radicaba en hallarse inmersos en las constantes relaciones entre las poblaciones yungas y los pueblos altoandinos. El evento se inició con la exposición del Lic. Edwin Rivera, con el tema: «Ocupaciones tardías en la cuenca del río Cuchichaca, provincia de Cajatambo», en el cual se pudo apreciar las características del patrón de asentamiento tardío para la cuenca del Cuchichaca y valle de Cajatambo, apreciando las características particulares de los sitios más representativos. Asimismo cabe resaltar la exposición del Lic. Guido Casaverde Ríos, con el tema: «El camino Prehispánico de Cajatambo a Pumpu», en el cual presentó las características del camino principal que durante el Tawantinsuyu comunicaba la actual provincia de Cajatambo con el sitio administrativo Tawantinsuyu de Pumpu en la orilla norte de la laguna de Chinchaycocha, analizando cada uno de los tramos y los sitios asociados. El Dr. Arturo Ruiz Estrada se hizo presente con el tema: «Exploraciones arqueológicas en la cuenca alta del río Fortaleza», en el cual presenta un balance general sobre las ocupaciones sociales prehispánicas tardías de esta zona tan poco investigada, a partir de los reconocimientos arqueológicos realizados. El Lic. Víctor Falcón Huayta cerró el programa del primer día, con la exposición: «Excavando entre Kaha Wayi y Pasa Qullqa: el binomio arquitectónico de los khipus de Rapaz», en el cual reporta los resultados de las excavaciones desarrolladas en estas dos estructuras arquitectónicas ubicadas en el pueblo de Rapaz, en la provincia de Oyón, en cuyo interior han sido albergados durante siglos los Khipus de Rapaz.

El segundo día se inició con la exposición del Lic. Pieter van Dalen Luna, quien con el tema: «Arqueología de la provincia de Yauyos» presentó un panorama general de los desarrollos arqueológicos tardíos a nivel de las cuencas altas de los ríos que discurren por el ámbito de la provincia de Yauyos (Cañete, Asia y Mala), identificando los sitios más representativos. Luego expuso la Lic. Elizabeth Enríquez Tintaya, con el tema: «Huamanmarca: un sitio Inca en la cuenca alta del río Cañete (Yauyos)», en el cual reporta los resultados de



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
Universidad del Perú, Decana de América
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

SIMPOSIUM INTERNACIONAL:
“ARQUEOLOGIA DE LAS CUENCAS ALTO Y MEDIO ANDINAS DEL DEPARTAMENTO DE LIMA”

I.- ZONA NORTE: PROVINCIAS DE HUAURA, OYÓN Y CAJATAMBO
(Cuencas de los ríos Huaura, Supe, Pativilca y Fortaleza).

II.- ZONA CENTRO-NORTE: PROVINCIAS DE CANTA Y HUARAL
(Cuencas de los ríos Chillón y Chancay).

III.- ZONA CENTRO-SUR: PROVINCIA DE HUAROCHIRÍ
(Cuencas de los ríos Mala: margen derecha, Chilca, Lurín, Rímac y Santa Eulalia).

IV.- ZONA SUR: PROVINCIA DE YAUYOS (Cuencas de los ríos Cañete, Omas y Mala: margen izquierda).

FECHA: Jueves 22, Viernes 23 y Sábado 24 de Abril.
LUGAR: Auditorio de la Facultad de Ciencias Sociales (2do. Piso).

ORGANIZA: FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES, E.A.P. DE ARQUEOLOGÍA,
CENTRO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y PROYECCIÓN SOCIAL (CEUPS) DE CC.SS.
INFORMES: E.A.P. DE ARQUEOLOGÍA.

sus investigaciones en uno de los sitios administrativos más importantes de la región andina central, como es el sitio de Huamanmarca ubicado en el distrito de Carania. Asimismo el Dr. César Astuhamán Gonzales presentó la ponencia: «Pariacaca: Un oráculo imperial andino», en el cual analizó en términos arqueológicos la importancia del santuario y de la divinidad de Pariacaca a nivel de la región altoandina del departamento de Lima. Cerrando el programa del segundo día se presentó el Lic. Rommel Angeles Falcón con el tema: «El Horizonte Medio en el valle medio de Asia», en el cual presentó las características de los sitios del Horizonte Medio y estilos asociados ubicados en el valle medio del río Asia, analizándolos comparativamente con los materiales recuperados en las investigaciones desarrolladas en Huaca Malena en el valle bajo.

El tercer día del simposium se inició con la exposición de las Lic. Consuelo Gonzales Madueño y Carmen Pacheco Sivirichi, con el tema: «Asentamientos en la cuenca alta del río Cañete: Distritos de Huangascar y Viñac», en el cual presentan los resultados de las investigaciones realizadas en la cuenca del río Huangascar en Yauyos, analizando las características de sitios de gran importancia como Huamani, Wiñacancha y Pucahuasi. Luego se presentó la Lic. Gina Sierra Chávez con la exposición: «Reconocimiento Arqueológico de los sitios de la quebrada de Auco, Yauyos», en el cual reporta los resultados de las investigaciones desarrolladas en los sitios de Cochamilla y Pullamacana, ubicados en la localidad de Auco, distrito de Yauyos. Asimismo

se tuvo la presentación del Arqueólogo Gori Tumi Echevarría López, con el tema: «*Arte rupestre en la yunga del río Chillón, nuevos planteamientos*», en el cual presenta una nueva propuesta para la interpretación de los petroglifos del valle medio del Chillón, como los de Checta, a partir de un análisis comparativo con otros petroglifos de los valles de Lima. Luego se presentaron los arqueólogos Lic. José Luis Pino Matos, Lic. Manuel Perales Munguía y el Lic. Hernán Ramos Doria, con el tema: «*Los Adoratorios de Altura en los Territorios del Culto a Pariacaca en Huarochirí: Las investigaciones en Llantapa-Cinco Cerros, Valle Alto de Lurín*», en el cual presentan la importancia del culto a la divinidad de Pariacaca en los territorios de la actual provincia de Huarochirí, y la presencia de otros adoratorios de altura, como el de Cinco Cerros, asociados a este culto. Luego se presentó el Lic. Pedro Patrocinio Marcos, con el tema: «*Llacsatambo: Un asentamiento tardío en San Damián, Huarochirí*», analizando a cada uno de los sectores conformantes del sitio, proponiendo una tipología arquitectónica para cada uno de ellos. Luego tuvimos la presentación del Lic. Daniel Cáceda Guillén con el tema: «*Cerro Mango: Un asentamiento Atavillos en la cuenca*

alta del río Chancay-Huaral», donde presenta los resultados de las investigaciones desarrolladas en los últimos años en el sitio ceremonial de Cerro Mango, Apu tutelar Atavillos de los sitios de Rupac, Chiprac y Añay. El Dr. Alberto Bueno Mendoza continuó con el programa presentando los resultados de las investigaciones llevadas a cabo al otro lado de la cadena occidental de los Andes Centrales, en la quebrada de Chaupiguaranga, donde ha excavado numerosos sitios de filiación Yaru y Tawantinsuyu. Luego el Mag. Rubén Wong Robles se hizo presente con el tema: «*Los Petroglifos de Checta: Nuevos planteamientos sobre su temporalidad*», en el cual presenta una nueva perspectiva para el análisis de los petroglifos de Checta. Finalmente se tuvo la intervención de la Lic. Carolina Oscátegui Cárdenas con el tema: «*La protección del patrimonio cultural*», analizando los principales agentes de destrucción del patrimonio cultural en el Perú, proponiendo algunas estrategias para su salvaguarda.

Las 19 ponencias presentadas en estos tres días de simposium han sido importantes para tener una mejor comprensión de los desarrollos socio culturales para esta región, poco investigada por la arqueología.

Dos aproximaciones a las quilcas del valle de Yangas en la «Arqueología de las Cuencas Alto y Medio Andinas del Departamento de Lima»

GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ

Vamos a anotar algunas impresiones respecto del Primer Simposio Internacional sobre la arqueología altoandina del departamento de Lima, especialmente en consideración a dos de las ponencias que han tenido que ver con el estudio de las quilcas de este territorio. Pero antes de adentrarnos a apreciar estos trabajos debemos valorar una cuestión importante: que es esta la primera vez que se ha reunido una serie de investigaciones arqueológicas que tienen que ver exclusivamente con la región que va desde la Yunga hasta la punas de Lima, y que ha expuesto con claridad el estado de la cuestión de estos mismos estudios y de muchos sitios arqueológicos de Lima. Este hecho, ampliamente descrito por las decenas de ponencias del simposio, destaca, sin duda, que los estudios arqueológicos de San Marcos se desarrollan en forma sistemática y silenciosa de una manera que no tiene paralelo comparativo en ninguna academia o escuela de arqueología en el Perú, y eso habla mucho de la vocación académica del arqueólogo nacional.

Aunque en la reseña anterior (pg. 66) se puede ver la gama de temas y problemáticas expuestas, hay que resaltar aquí la multiplicidad de tópicos de investigación presentados, los que van desde el estudio de caminos, sitios arqueológicos, complejos arqueológicos, patrones de asentamiento, límites culturales, definiciones socioculturales, quilcas, y aspectos sobre el desarrollo cognitivo e ideología. Estos tópicos se han abordado siguiendo también diferentes perspectivas metodológicas, ya sea usando planos descriptivos y comparaciones controladas, excavaciones sistemáticas, aproximaciones multidisciplinarias, nuevas metodologías operativas, e incluso la compulsión de documentos y fuentes históricas; y a lo mencionado hay que sumar la aproximación social a los sitios y los planes para la

conservación y puesta en valor de los valiosos recursos culturales del pasado, nuestra irremplazable e invaluable herencia ancestral.

Pero, y esta es una crítica necesaria, se precisa avanzar más en los aspectos epistemológicos de muchas de estas propuestas, ya sea en la determinación clara de los objetivos de investigación, en el desarrollo de hipótesis explícitamente elaboradas, o en la exposición primaria fundamentada de las premisas científicas para el desarrollo de los estudios arqueológicos. Muchos de los trabajos se han desenvuelto sobre parámetros expresamente descriptivos buscando establecer mínimamente diferencias o regularidades físicas entre materiales, desplazado así los procedimientos de una investigación más orientada como serían la definición estratégica de las variables operativas, determinadas por ejemplo mediante los mismos procesos descriptivos, o la refutación de hipótesis de trabajo. Hay que recalcar que los sitios y materiales arqueológicos deben estudiarse siempre sobre parámetros teóricos metodológicos claros, que no deben asumirse o quedar implícitos en el discurso. No obstante, la irregularidad en los aspectos epistemológicos son fácilmente superables, y fuera de estos problemas muchas ponencias han demostrado que los estudios arqueológicos de Lima se llevan a cabo sobre premisas sólidas, con fundamentadas metodologías, y con un amplio espíritu científico, lo que también hay que destacar aquí.

Dentro de este panorama académico, dos conferencias resaltaron respecto de nuestro interés en las quilcas o el arte rupestre peruano, la del autor de estas líneas llamada: «*Arte rupestre en la yunga del río Chillón, nuevos planteamientos*», y la del arqueólogo y profesor Sanmarquino Rubén Wong llamada «*Los Petroglifos de Checta: Nuevos planteamientos sobre su*

temporalidad», trabajos que vamos a reseñar brevemente.

La primera ponencia se enfocó en el examen de las quilcas del la zona yunga del río Carabayllo o Chillón, con el objetivo de establecer el contexto arqueológico de todos los sitios reconocidos con esta evidencia. Para este estudio se usó metodológicamente la *aproximación artefactual*, que se basa en la premisa de que las quilcas pueden ser analizadas siguiendo la teoría del artefacto, como cualquier material arqueológico mueble con tres dimensiones. Hay que resaltar que esta propuesta se basa en observaciones controladas, y es parte de un estudio más general que cubre todo el departamento de Lima, que el autor ha venido llevando a cabo desde hace varios años.

Resumidamente los resultados del estudio revelaron lo siguiente: 1. Que el arte rupestre del río Carabayllo (Chillón) que comprende el valle de Yangas y la región yunga corresponde cronológicamente al lapso entre el Periodo Precerámico Final e inicios del Periodo Horizonte Temprano (aproximadamente entre 2500 y 800 a. E. C); 2. Que Checta presenta al menos cuatro fases indistintas de producción rupestre; 3. Que todos los sitios examinados en la yunga de este río pertenecen a la Fase 2 de la secuencia de Checta, es decir al Periodo Inicial de la cronología del valle; y 4. Que el contexto de articulación cultural de parte de la muestra de quilcas lo constituyen los complejos con arquitectura monumental del valle como Pacaray (Pucará), Chocas, Santa Lucia, Huacoy, entre otros.

Por su parte, la ponencia de Rubén Wong sobre Checta se centró fundamentalmente en una hipótesis de trabajo: que las quilcas o petroglifos de este sitio constituyen la muestra de un intento frustrado en el desarrollo de la escritura en el antiguo Perú. Para esto Wong llevó a cabo una explicación sobre el proceso de la escritura tomando como ejemplo varios casos mundiales y ligando este desarrollo a aspectos lingüísticos y simbólicos pertinentes. Algunas de las premisas puestas en consideración para su análisis partieron del rechazo al concepto de iconografía para la definición de las quilcas de Checta (allí no hay iconos); el reconocimiento de la multitemporalidad del sitio; y la estimación que las imágenes de las quilcas pueden o pudieron constituir claves para la identificación de un sistema coherente de transmisión de ideas.

La evidencia más patente del fracaso del sistema es la variación formal en los parámetros de construcción figurada de las quilcas, que no constituyen una constante gráfica en el sitio, lo que se ha demostrado en la

ponencia anterior. Wong puso bien en claro que cuando un método de escritura fracasa, este ya no se comporta como un sistema coherente de transmisión de ideas. En este caso las quilcas pueden considerarse ideogramas que representan más apropiadamente cosas y no ideas, no arribándose por lo tanto al nivel del logograma. No existen en las quilcas de Checta grados de estandarización formal figurada como para justificar la presencia de caracteres de ningún tipo, aunque formalmente algunas de las imágenes presentes pueden considerarse imágenes recurrentes en determinadas fases de la secuencia o entre sitios y/o expresiones artísticas pan-extendidas, quizá símbolos. El autor estimó además, que otros sitios con quilcas como Hatunquilcapama (Toro Muerto) en Majes, han podido constituir casos similares.

Probablemente esta reseña no haga justicia a lo expuesto por Ruben Wong, quien disertó sobre argumentaciones lógicas refutables (un requisito para una apreciación científica de un problema) y quien basó su discurso en evidencia física concreta; y eso es muchísimo más de lo que ha supuesto el debate sobre la existencia de la escritura en el antiguo Perú; tema que merece toda la atención científica que podamos darle. Hoy por hoy los tópicos sobre el desarrollo cognitivo de nuestros ancestros, como el estudio de las quilcas o la escritura, que habían sido considerados por mucho tiempo subvaluados, anecdóticos e imposibles de resolver, aparecen desmitificados y comprensibles bajo el examen de los estudiosos peruanos, y en este sentido ni las quilcas (arte rupestre), ni la escritura en el Perú deben considerarse nunca más enigmas en sentido alguno, y pensamos que estas dos ponencias han expuesto eso con claridad.

San Marcos, una vez más, ha dado un paso sustancial en el conocimiento de la arqueología de los pueblos y civilizaciones de Lima que por muchos años hemos visto de manera fragmentada y aleatoria. Hoy estos pueblos y naciones de todos los tiempos empiezan a verse como parte de nuestro proceso histórico nacional. Es un gran mérito el que se haya organizado este evento, y felicitamos con el mayor de los aprecio al Dr. Alberto Bueno Mendoza y al Lic. Pieter D. Van Dalen Luna por esta notable labor. Finalmente creemos que estas conferencias han honrado su escuela, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y su pasado; y en ese camino se debe seguir. Esperamos con ansias el próximo Simposio sobre la arqueología de las cuencas alto y medio andinas del departamento de Lima.

BOLETÍN APAR

Publicación Trimestral de la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)

Vol. 1 No 4 / Edición Mayo del 2010

Editor

Miguel Angel López Luján

Consejo Editorial y Comité Científico

Daniel Morales Chocano, Roy Querejazu Lewis y Gori Tumi Echevarría López

Impreso en Plaza Julio C. Tello 274 No. 303. Torres de San Borja. Lima, Perú.

Hecho por computadora.

APAR: <http://sites.google.com/site/aparperu/> E-mail: aparperu@gmail.com

Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR) Todos los derechos reservados ©