



# 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/APARPERU/](http://sites.google.com/site/aparperu/)

Volumen 2, Número 8

Mayo 2011

2/8



Quilcas L/FI/P1b y L/FI/P1c o "Pictografía de Quebrada Palo" (UNMSM 1962-1963), Lomas de Lachay, Lima. (ver artículo de Gori Tumi en esta edición, pp. 129-136).

## Contenido / Index

- Arte rupestre y escritura, el caso de Checta, Perú / *Rock art and writing; the Checta case, Peru* (Sp)  
Antonio Rubén Wong Robles & Gori Tumi Echevarría López. 208
- El arte rupestre de Lachay, una introducción a su estudio / *Lachay's rock art; an introduction to its study* (Sp)  
(Incluye un Post Scriptum: Las quilcas de Lachay, crítica y contribución).  
Gori Tumi Echevarría López. 219
- Los petroglifos o killkarumi de Lachay y su interpretación mesológica y ecológica / *The petroglyphs or killkarumi from Lachay and its ecological and mesological interpretation* (Sp)  
Andrés Marmol. 229
- Dos sitios con pinturas rupestres en la cuenca alta del río Mala, distrito de Huarochiri / *Two sites with rock paintings in the upper Mala basin, Huarochiri district* (Sp)  
Pieter D. Van Dalen Luna & Pedro G. Patrocinio Marcos. 233
- Arte rupestre en la cuenca baja del río Lurín, Pachacamac, Perú / *Rock art in the Lurin lower basin, Pachacamac, Peru* (Sp)  
Gori Tumi Echevarría López. 240
- Estilos cognitivos de aprendizaje en el arte rupestre peruano / *Cognitive styles of learning in the Peruvian rock art* (Sp)  
Enrique Ruiz Alba. 250
- Logo-centrismo y arte rupestre / *Logo-centrism and rock art* (Sp)  
Enrique Ruiz Alba. 252
- Geoglifos en las lomas costeras del Cerro Campana, Valles de Chicama y Moche. Informe preliminar / *Geoglyphs in the hills of Cerro Campana, Chicama and Moche valleys. Preliminar Inform* (Sp)  
Victor Corcuera Cueva & Gori Tumi Echevarría López. 255



## Arte rupestre y escritura, el caso de Checta, Perú

ANTONIO RUBÉN WONG ROBLES & GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ

### I. Arte rupestre<sup>1</sup> y escritura<sup>2</sup>

El arte rupestre como un camino o vía de comunicación transferible de la lengua oral (habla) a la simbología, y como elemento de la conciencia graficada por medios denotativos (regidos por reglas nemotécnicas) para fines recordatorios, que puede ser visto como un rudimento de la escritura, solo refleja, en algunos pocos casos comprobados en el mundo, el contexto circundante de los individuos que proveen de este simbolismo conectivo de uso anecdótico, y la necesidad de la transferencia de la cultura mediante la obligatoria codificación del mensaje transmitido a través del idioma.

El lenguaje escrito es un instrumento de comunicación entre los hombres, y tal como lo conocemos es demasiado complicado para que sea manejado por cualquier otra especie. En esto es igual a buena parte de los instrumentos y técnicas de trabajo empleados por el ser humano. Y ya que las lenguas no podían dejar evidencias físicas de sí antes del invento de la escritura es conveniente buscar una luz indirecta, como su manejo a través de los artefactos de piedra o hueso, o las evidencias rupestres. A través de ellos se puede percibir que el hombre comenzó a progresar muy lentamente, y luego, aparentemente, con mayor rapidez. Como lo expresa Comas: "De manera aproximada puede decirse que al paleolítico inferior le corresponde el 75% de la duración total de los tiempos prehistóricos, al paleolítico medio el 20% y al paleolítico superior, unos 30 a 40 000 años, apenas un 4% del millón adjudicado al Cuaternario. Los 10 000 años calculados desde que se inició el mesolítico hasta nuestros días muestra el vertiginoso ritmo de aceleración que ha sufrido la humanidad en su proceso de evolución cultural". (Comas 1971: 75-76),

Se infiere que el hombre usaba simples piedras y palos mucho antes de adquirir las complejas técnicas materiales en la satisfacción de sus necesidades. En forma semejante, los homínidos ancestrales habrían comenzado produciendo gritos instintivos, y después aprendido a usarlos con intención comunicativa. Esto fue el amanecer del lenguaje, es decir, la edad eoglítica. No cabe duda que ningún pre-hombre, hace 1 750 000 años, estaba en condiciones de idear o inventar el habla que sus descendientes usarían más tarde, pero cualquiera de ellos hacia uso relativamente inteligente de los gritos intuitivos y los empujaba socialmente. La exclamación puramente emotiva, aunque básica para todas las demás, tenía un valor indirecto para el desarrollo del lenguaje. La glosolalia, compuesta de gritos expresivos, daba al hombre práctica en la conversación muchos milenios antes de

que llegara a la versión moderna de esta actividad y es obvio que el gesto precedió a la palabra. Las partes del comportamiento vocal que habrían de contribuir mayormente al desarrollo del lenguaje eran las llamadas y las imitaciones. La primera función del grito llamativo es atraer la atención de los compañeros sobre el individuo. En este caso sirve de pronombre de primera persona. Otras veces se emite para hacer que el compañero preste atención, y así resulta ser de segunda persona. Si se refiere a otro individuo u objeto ajeno, es demostrativo. La especie que no tuviera otro modo de comunicación que el llamativo de todas maneras tendría en ese mismo un instrumento social de grandes posibilidades, su empleo habría de contribuir al desarrollo de la inteligencia.

Eso fue indudablemente lo que ocurrió en los humanos, con la ayuda de otros factores que pueden ser también lógicamente inferidos, como la educación de la mano por la vida arbórea, el uso de los objetos manipulables producto del trabajo, el hábito de cargar la cría y de allí la idea de transportar útiles y abastecimiento, la cacería y la protección mutua.

Los estudios arqueológicos en la India en los últimos años (Kumar et. al. 2002, Bednarik et. al. 2005, Kumar 2010) han demostrado fehacientemente que los parámetros del desarrollo del lenguaje gráfico no pueden sujetarse a los paradigmas de la arqueología clásica del Pleistoceno europeo, que habían relegado el desarrollo del proceso del lenguaje al Paleolítico Medio y Superior (40 000 o 50 000 años) (Johanson and Blake 1996). Las investigaciones en Daraki-Chattan, en la India central, han arrojado evidencia de actividades relacionadas a complejos procesos cognitivos y el desarrollo del lenguaje gráfico durante el Paleolítico Temprano o Inferior, por la producción de petroglifos. Esto cambia claramente las consideraciones del proceso del desarrollo del lenguaje que estaban sujetas a evidencia material, especialmente arte rupestre, de Paleolítico Superior de Europa. Uno de los aspectos más sustantivos de la nuevos datos es que la "forma moderna de cognición" (Kumar 2010) debe corresponder a la égida del *Homo erectus*, y que durante el Pleistoceno el arte rupestre no figurativo, "no icónico", es decir abstracto, precede al arte rupestre figurativo o "icónico"; por lo tanto, aparentemente, las representaciones figurativas, como las naturalistas, son más tardías respecto de los arreglos figurativos abstractos, como por ejemplo la realización de cientos de cúpulas que es el caso de Daraki-Chattan y otros sitios de la India.

A partir de la evidencia mencionada, se puede colegir que el desarrollo del lenguaje escrito siguió un curso fundamentado en formas abstractas complejas, que precedieron la aparición de las formas icónicas figurativas en la India. Esto es interesante considerando por ejemplo el desarrollo del aprendizaje de contar, que requiere una capacidad de abstracción y un instrumento lingüístico, como las cúpulas por ejemplo. En cualquier caso existe un tremendo hiato temporal en el registro de la evidencia física, y ningún ejemplo posterior puede vincularse directamente a un proceso lineal de desarrollo del lenguaje gráfico, ya sea a la numeración o a la escritura, esta última referida al pensamiento y memoria gráfica.

<sup>1</sup> El término "arte rupestre" se va a usar en forma genérica en el texto, preferentemente cuando refiere al fenómeno llamado así en Europa o el resto del mundo. Para el caso peruano vamos a usar el término nacional de "quilca" cuya connotación conceptual hacia la figuración gráfica y la escritura la hace más inteligible para nuestros fines.

<sup>2</sup> Tal como el caso de la palabra compuesta "arte rupestre", el término "escritura" se usa aquí en un sentido muy general, como un conjunto de códigos figurados, ordenados mediante reglas, que grafican una expresión del pensamiento y la cognición humana.



No se sabe a ciencia cierta dónde ni cuándo se inventó la escritura. Los primeros monumentos sumerios con figuritas en columnas o renglones se fechan 3 000 años antes de nuestra era y casi la misma antigüedad tienen los de Egipto y Mohenjo-Daro en la India; en otras partes del mundo, como en China, Creta, Asia Menor, América, las primeras escrituras son de fechas más recientes, pero siempre antes de nuestra era. Es imposible creer que estos sistemas fueran inventados en el preciso momento en que los signos se plasmaron en los monumentos, se puede inferir con toda probabilidad que este arte se inició con las marcas y figuras que se ejecutaban en el suelo o rocas, se imprimían en el lodo y se pintaban sobre distintos materiales. Es posible que las primeras muestras de escritura sean gráficas rupestres, como las del clásico paleolítico superior europeo, las cuales consisten en figuritas estilizadas que aparecen una tras otra, sea en renglones horizontales, en columnas verticales o alrededor de un disco. Hay casos en que van en una serie de renglones o columnas paralelas; otras veces forman una espiral o siguen una ruta irregular. La idea de tener una secuencia de renglones, en que cada uno de ellos comienza en el mismo lado, como en nuestra escritura, no es la más primitiva.

Varias características del arte rupestre permitirían suponer que se trata de escritura y no de dibujos: las figuras aparecen en determinada posición, no en las diversas poses que podrían adoptar los animales y objetos representados; las figuras se repiten en la misma forma convencional; hay cuerpos enteros y órganos del cuerpo aproximadamente al mismo tamaño, las figuras no corresponden a situaciones naturales. En todo difieren del arte rupestre naturalista, aún cuando concuerdan con ellas en ser materiales dibujados.

Las primeras escrituras, comprobadas e interpretadas, se encuentran en civilizaciones ya formadas por hombres que vivían en pueblos que tenían cultos y templos, agricultura y comercio, artesanías, incluyendo la cerámica, además de las artes del dibujo y la escultura, y en la expresión gráfica muchas veces se combinaban composiciones artísticas con los signos que reconocemos como escritura. Es evidente que las artes más elevadas y las artesanías tenían en esos pueblos gran antigüedad; su grafía puede ser más reciente, pero fácilmente data de muchos siglos antes de las primeras expresiones que conocemos. Probablemente se hacía sobre madera, adobe y otros materiales que no pudieron sobrevivir intactos. Sólo cuando comenzó a utilizar la piedra, la cerámica quemada y el bronce, y cuando se tomaron precauciones de conservación, pudieron los escritos perdurar, y éste es un factor que condiciona la relatividad de los fechados más recientes para estos procesos.

Es posible considerar también, vista la evidencia disponible sobre el desarrollo del lenguaje, que la escritura haya seguido un curso evolutivo independiente no necesariamente apareado a los grandes avances civilizatorios expuestos por otros materiales (urbanismo, agricultura, etc.), y este puede ser el caso para progreso del lenguaje gráfico durante todo el Paleolítico. No obstante es común estimar, casi sin excepción, que los pueblos desarrollaron o adquirieron, se "prestaron", la escritura al lograr cierto nivel de cultura, y esta premisa condiciona, por ejemplo, la comprensión de la escritura jeroglífica de América.

En América ha existido una escritura, reconocida como tal antes del Periodo Pre Clásico Mexicano (Formativo

Medio y Final según M. Coe, 1992), y aparentemente hay un avance lineal directo hacia la difusión de una escritura jeroglífica para la zona Mesoamericana durante el Periodo Post Clásico, cuyo cenit fue alcanzado por la civilización Maya. Esta escritura descifrada perduró hasta la invasión española como lo atestiguó Diego de Landa (1978 [1566]), aunque el sistema debió colapsar progresivamente en algunas zonas con el declive de las sociedades que las usaron, como es probable que haya sucedido con los Mayas. No obstante, la mentalidad europea del S. XVI, representada por España, no era capaz de comprender los complejos sistemas simbólicos cognitivos de los milenarios pueblos mesoamericanos y el sistema fue rápidamente destruido donde hubo contacto cultural.

La evidencia disponible para el origen temprano de la escritura jeroglífica Mesoamericana, que luego debió expandirse horizontalmente en sociedades con diferente bagaje cultural, demuestra tres cuestiones fundamentales: primero, que la escritura en Mesoamérica no corresponde al Formativo Medio, sino a muchos años atrás, que es el lapso mínimo para la formación y codificación del sistema. Monte Albán I (450-500 a.E.C.) muestra inscripciones jeroglíficas en varias de sus estelas de "danzantes" y no existe posibilidad lógica que este sistema haya aparecido desarrollado durante el Formativo Medio Oaxaqueño, lo que sugiere que la escritura es mucho más antigua en la zona, en caso se haya desarrollado allí, al menos desde el Formativo Temprano. Segundo, que la adopción de un sistema complejo de transmisión de ideas como la escritura, donde los elementos fonéticos e ideográficos van juntos, no depende necesariamente del grado de desarrollo de cultura material, sino del desarrollo cognitivo y donde la memoria colectiva ya es un impedimento para la transmisión de conocimientos. Este progreso, además, no tiene un paralelo comparativo en otros materiales arqueológicos. De hecho no se debería esperar que la escritura aparezca necesariamente vinculada a sociedades "complejas" sobre la base de una apreciación arqueológica basada en evidencia física, ya que la mayoría de sociedades "complejas" no han debido dejar evidencia física reconocible por los arqueólogos y algunos de sus logros han debido llegar a nosotros en forma de evidencia oral tradicional que ahora estimamos vinculadas a sociedades más recientes. Y tercero, que la escritura puede "terminar" por los mismos procesos sociales que la mantuvieron vigente, o mediante un proceso social traumatizante, como puede ser el impacto ideológico de otra civilización.

Queremos puntualizar que es la "evidencia" la que ha condicionado la comprensión de los hechos y son los arqueólogos los que han supuesto momentos específicos para el desarrollo de determinados rasgos culturales sobre la base de la disponibilidad física de esta "evidencia", generalmente sin considerar que todos materiales están sujetos a procesos tafonómicos y que no debe esperarse la existencia de material físico para comprender algunos desarrollos culturales. El caso Mesoamericano es interesante de considerar para ejemplificar este fenómeno. Aquí la información de tipo epigráfica, ampliamente reconocida por documentos desde el siglo XVI, ha condicionado la objetivación de un sistema de escritura y ha permitido su documentación desde el Periodo Post Clásico hasta el Periodo Formativo, que es el límite inferior para su reconocimiento arqueológico en Mesoamérica. Ahora, ¿debemos aceptar que no existió escritura jeroglífica o de



otro tipo más incipiente en Mesoamérica por la carencia de evidencia física?, es obvio que no. El caso Mesoamericano ha estado circunscrito a una serie de condiciones preestablecidas y su estudio y resolución ha dependido de una orientación uniforme particular, un método particular, que probablemente ha relegado otros materiales importantes.

El desarrollo de la escritura mesoamericana es ilustrativo, pero creemos que no puede extrapolarse a los Andes donde el surgimiento y avance de los sistemas de comunicación gráfica han debido tener sus propias particularidades específicas. En ese sentido consideramos que existe suficiente data para exponer algunos aspectos sustanciales del surgimiento de un sistema de escritura incipiente en la costa central del Perú, el mismo que experimentó un truncamiento y desaparición durante el ocaso del desarrollo de la temprana civilización peruana.

## II. El caso de Checta

Checta es un sitio con quilcas o arte rupestre ubicado en la zona yunga del valle del río Carabayllo o Chillón. Su asiento es una ladera yerma sobre la margen derecha de la quebrada Alcaparrosa que colecta al río Carabayllo por su margen izquierda. El sitio consiste de un depósito coluvial de rocas volcánicas porfiríticas asentadas en un talud moderado al pie del cerro Alcaparrosa. En esta situación al menos 500 rocas fueron marcadas culturalmente mediante procedimientos reductivos (petroglifos), constituyendo el conjunto de quilcas más numeroso y concentrado de la costa central. Checta fue descubierto en 1925 por el Monseñor Pedro E. Villar Córdova.

Luego de su descubrimiento, la cronología de Checta fue establecida por el mismo Villar Córdova (1935, 1976), vinculando el sitio a la época Chavín con aproximadamente 1000 años de antigüedad a.E.C (Tello 1942), asociación que fue luego soportada independientemente por Hermilio Rosas (2007 [1970]) y Teodoro Casana (1976). Más allá de la cronología, los autores estimaron que el sitio era una unidad figurativa sin discontinuidades temporales o culturales y primariamente sólo se ensayaron interpretaciones indirectas genéricas, como que el sitio era un hito demarcador entre las poblaciones hanan y hurin del valle (Villar Córdova 1935), que era un templo abierto a los dioses Chinchay, Huaman y Amarus (Villar Córdova ob. cit.), y que era uno de los templos chavinoides más antiguos de la costa central del Perú (Rosas 2007).

No obstante estas aseveraciones Villar Córdova también ensayó interpretaciones relacionadas al desarrollo de la escritura en el Perú, cuando aseguro que las quilcas de Checta "... denotan un gran esfuerzo ideológico en la representación de estos símbolos, que muestran las modalidades de una escritura jeroglífica rudimentaria" (Villar Córdova 1935: 406).

Hasta muy recientemente sin embargo Checta no había sido examinado en detalle para comprobar las aseveraciones del Dr. Villar Córdova respecto a su cronología y función, hasta que nuevos estudios permitieron cuestionar estos aspectos además de la consideración contextual de las quilcas (Echevarría y Ruiz 2010, Echevarría 2010a), cambiando radicalmente los parámetros de comprensión del sitio y su consideración nominal para la arqueología peruana. En forma resumida se pueden exponer las principales

consideraciones de Checta a la luz de las investigaciones mencionadas:

En primer lugar se logró distinguir cuatro grupos independientes de quilcas correspondientes a diferentes contextos culturales, refutándose la estimación implícita (falsa premisa) de la contemporaneidad de las quilcas dentro del sitio arqueológico, entre rocas y entre motivos. En segundo lugar, se confirmó la cronología de Checta correspondiente a la época Chavín, tal como propuso Villar Córdova, pero ajustándose esta cronología a los dos últimos grupos de quilcas del sitio, con lo que se sustenta la multitemporalidad de Checta. Y en tercer lugar se asignó una cronología nueva a Checta que cubre un lapso mínimo aproximado de 2500 años, desde su inicio hasta su abandono, cronología que sostiene la secuencia de producción de quilcas en el sitio, misma que puede resumirse de la siguiente manera:

Fase 1 (circa 2500-2000 años a.E.C.) compuesta de piedras con "cupulas" u pequeños hoyos percutidos (Fig. 1); Fase 2 (circa 2200 - 1000 años a.E.C.), compuesta por motivos abstracto geométricos (Fig. 2); Fase 3 (circa 1200-600 años a.E.C), compuesta por representaciones seminaturalistas antropomorfo - zoomorfos (Fig. 3); y Fase 4 (circa 800-200 años a.E.C.), caracterizada por motivos seminaturalistas representando Amarus (Fig. 4).

La forma como se hizo este arreglo y se estableció la cronología tiene sus bases en una investigación de varios años que cubrió diferentes sitios con quilcas en la costa central del Perú (Echevarría 2010a). Para nuestros fines, este trabajo permitió destacar la secuencia de Checta como la más completa para el arte rupestre de Lima (y probablemente del Perú), constituyendo una base referencial para contrastar los cambios en los parámetros de representación figurada que caracterizaron el desarrollo cognitivo de las sociedades responsables por la manufactura de las quilcas, durante el momento de su ocupación particular del sitio.

Un descubrimiento relevante de la investigación fue la identificación de un lenguaje formal figurado usado extensivamente en Checta durante la Fase 2 del sitio y que tuvo una amplia dispersión espacial hallándose en quilcas distribuidas al menos en cuatro cuencas sobre la costa central, desde Supe hasta Lurín. Muestras de estas quilcas han sido estudiadas en el sitio Caral (Machacuay 2009) en la cuenca del río Supe; en los sitios de Quivi (Infazón 2010) (Fig. 5), Chocas y Pucará (Echevarría 2010b) (Fig. 6 y 7) en el río Carabayllo; en los sitios de Yanacoto y Santa Felicia (Núñez 1986) (Fig. 8) en el Rímac; y en los sitios de Quebrada Verde (Echevarría 2008) y Antapucro en la cuenca del río Lurín (Fig. 9 y 10)

Además de la identificación formal de estas quilcas, su correlación temporal a la Fase 2 de Checta se soporta por su grado de asociación a sitios arqueológicos con arquitectura monumental del Periodo Precerámico (Caral) y del Periodo Inicial (Quivi, Pucará, Chocas, Yanacoto, y Quebrada Verde) en los valles donde estos sitios se encuentran. Otro aspecto es su ubicación regular entre el inicio y la parte central de la región Yunga en sus valles de pertenencia (Quivi, Checta, Pucará, Chocas, Yanacoto y Antrapucro), donde solo dos sitios se ubican en la región Chala relativamente cerca al litoral pacífico (Santa Felicia y Quebrada Verde). Aunque existe necesariamente una gran afectación en la conservación relativa de estas evidencias, el análisis conjunto de estos datos, sumados al análisis artefactual de los motivos de las quilcas, indica que estamos frente a un mismo



Figura 1. Quilca de la Fase 1, sitio arqueológico de Checta. Foto Gori Tumi 2006.



Figura 2. Quilca de la Fase 2, Checta. Foto Gori Tumi 2006.



Figura 3. Quilca de la Fase 3, Checta. Foto Gori Tumi 2009.



Figura 4. Quilca de la Fase 4, Checta. Foto Gori Tumi 2006.



Figura 5. Quilca del sitio arqueológico de Quivi, cuenca del río Carabayllo, Fase 2 de Checta. Foto Gori Tumi 2008.



Figura 6. Quilca del sitio arqueológico de Pucará, cuenca del río Carabayllo, Fase 2 de Checta. Foto Gori Tumi 2008.



Figura 7. Quilca del sitio arqueológico de Chocas, cuenca del río Carabayllo, Fase 2 de Checta. Foto Gori Tumi 2005.



Figura 8. Quilca del sitio arqueológico de Yanacoto, cuenca del río Rímac, Fase 2 de Checta. Foto Gori Tumi 2008.



Figura 10. Quilca del sitio arqueológico de Antapucro, cuenca del río Lurín, Fase 2 de Checta. Foto Gori Tumi 2010.

Figura 9. Quilca del sitio arqueológico de Quebrada Verde, cuenca del río Lurín, Fase 2 y 3 de Checta. Foto Gori Tumi 2008.





fenómeno cultural relacionado. Nosotros pensamos que la evidencia es bastante consistente para suponer que las quilcas mencionadas constituyen ejemplos desagregados de un mismo sistema de comunicación gráfica, cuya muestra principal se encuentra en el sitio arqueológico de Checta.

Para poder advertir la unidad de este fenómeno cultural, debe tomarse en cuenta las características formales de las quilcas de la Fase 2 de Checta. Se tratan de figuraciones constituidas por dos tipos de motivos, simples y compuestos. Los simples están formados por líneas, rectas o sinuosas, espirales, círculos y puntos; y los compuestos por la combinación de los motivos simples, en cruces, círculos con punto interior, espirales con apéndices, círculos con líneas proyectadas de su circunferencia, círculos con puntos interiores y líneas, etc. Los arreglos son muy variados, pudiendo incluir complicados espacios cerrados por líneas curvas, y/o arreglos bastante geométricos, como composiciones simétricas, ya sea círculos divididos en la mitad por una línea, o motivos compuestos con terminaciones figurativamente equivalentes, círculos con punto interior en lados opuestos de una línea, entre otros. Cuando se conocen las alternativas se puede ver que las combinaciones son esquemáticas, y que el lenguaje formal es totalmente abstracto geométrico. Este arreglo se presenta en todos los sitios de la fase identificados en la costa central del Perú (Fig. 11).

La identificación de este fenómeno tiene una correlación arqueológica muy clara, y acompaña el desarrollo de la temprana civilización peruana caracterizada por un Estado cohesionado y por la presencia conspicua de arquitectura monumental de variadas tipologías, las que surgieron y se desarrollaron desde el Periodo Precerámico Final hasta el final del Periodo Inicial (circa 3000-1000 a.E.C.) en la costa central del Perú (Bueno 1982, Shady 1997). Considerando ésto, es bastante coherente asumir que un sistema rudimentario de escritura emergió paralelamente al surgimiento de estos mismos aspectos civilizatorios, como la creación de un sistema estatal de organización social, la invención y avance de la construcción y la arquitectura monumental compleja, y el surgimiento de las llactas o la urbanización andina.

No obstante, vale la pena detallar otros aspectos que pudieron condicionar este surgimiento. En primer lugar la existencia de una población relativamente estable y en aislamiento. Es bastante lógico considerar que una población vinculada ideológica y corporativamente a las llactas crecientes, como Caral o los centros con arquitectura monumental del Periodo Inicial (edificios con planta U - una imagen de arquitectura compuesta, o de otras tipologías), pudieron asentarse en las áreas de expansión o influencia de los sitios de esos periodos y participar en la edificación y mantenimiento de los edificios públicos, sin estar necesariamente enclavados en los mismos sitios; lo cual explicaría la existencia de otros tipos yacimientos importantes, como Checta por ejemplo. La evidencia sugiere que existe una ocupación consistente durante el Periodo Precerámico Final y Periodo Inicial que cubrió las regiones chala y yunga en la mayoría de los valles donde las quilcas de la Fase 2 de Checta se

presentan, Supe puede ser el ejemplo más relevante (Shady et. al. 2003c), y nosotros mismos hemos comprobado esta relación en la cuenca del río Carabayllo, Rímac y Lurín, donde asentamientos de estos periodos se extienden por las regiones mencionadas (Bueno 1982, Echevarría 2010a, Morales et. al. 1994). No creemos que haya un modelo particular de comportamiento poblacional, pero sí consideramos que solo una población permanente puede ser responsable de crear un sistema social estatal y al mismo tiempo asentar un territorio extenso cubriendo varias regiones geográficas en esta dinámica.

Otro aspecto es la existencia de una economía aldeana concentrada, con un desarrollo hortícola hasta una agricultura básica, que asocia la necesidad del ajuste o medida del tiempo y del mensaje técnico de la actividad. Los datos de Caral son bastante elocuentes para graficar un notable adelanto en estos aspectos culturales de la civilización temprana (Shady 2003a), y la evidencia de otros sitios del Periodo Inicial indican un avance progresivo lineal hacia una agricultura más adelantada, la que implica necesariamente un avance similar en la medida del tiempo y su correlación efectiva a las actividades económicas, producción y comercio. El patrón de asentamiento de los edificios del Periodo Inicial al sur de Supe (Williams 1985), sugiere además una focalización de las actividades económicas mediante un complejo sistema interrelacionado de explotación y distribución de recursos hasta la yunga (Morales ob. cit.), que integraría aún más toda la región durante el periodo de vigencia de la arquitectura monumental y del uso de las quilcas en la costa central; coadyuvando a la

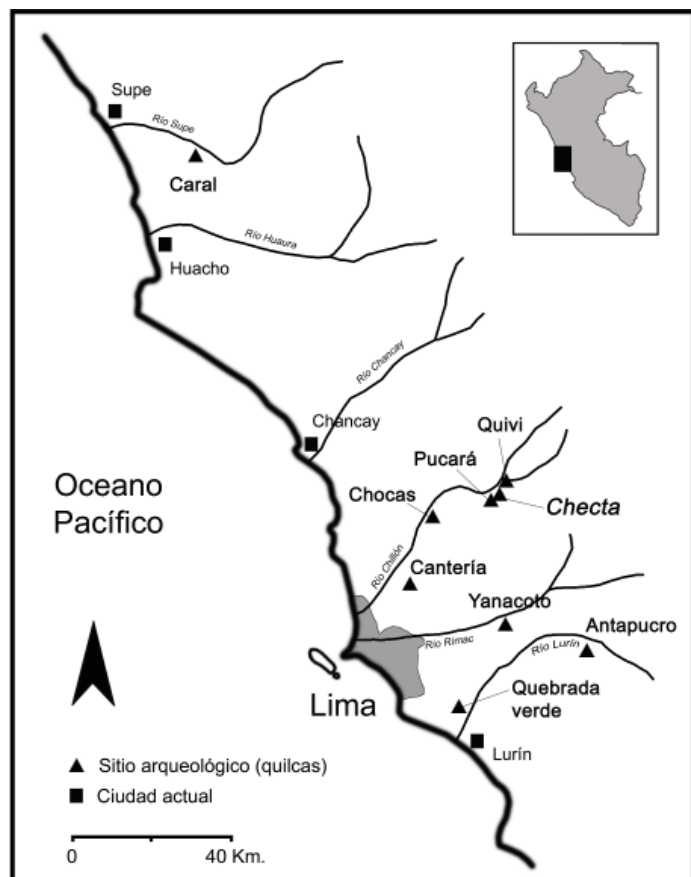


Figura 11. Mapa de la costa central del Perú con la localización de los sitios mencionados en el texto. Gori Tumi 2011.



concentración de ayllus y la movilización del idioma.

Y por último, la existencia de una lengua común. Torero (1990) ha descrito en forma genérica, pero clara, que uno de los aspectos más relevantes de la individualización de las lenguas durante el periodo neolítico andino (aproximadamente 5000 años a.E.C.) ha sido la "sedentarización plena, con instauración de una economía aldeana autosuficiente, básicamente agrícola, pero ampliamente reforzada por la pesca en la costa y pastoreo y la caza en la sierra" (Torero 1990: 241), y ya la Dra. Ruth Shady (2003a) ha propuesto el término "preprotoquechua" para caracterizar el posible estado del habla durante la egida de los desarrollos civilizatorios que probablemente se han centralizado en Caral. La personalización económica que acompaña la singularización de la lengua tiene un evidente paralelo en la evidencia anteriormente expuesta, y si hubo una lengua de relación durante el Periodo Precerámico Final y Periodo Inicial, esta puede tener su equivalente en un proceso de expansión cultural, contacto e intercambio, que se sucedió durante el tiempo en que las edificaciones monumentales caracterizan las tempranas culturas de la costa central. Una lengua común es un fundamento clave para el reconocimiento de una escritura común, ideográfica si se quiere, cuyos códigos gráficos, de uso generalizado, requieren necesariamente una correlación idiomática o lingüística.

Visto el argumento precedente es importante reconsiderar Checta y dotarlo de un estatus relevante dentro de desarrollo civilizatorio de la costa central del Perú. La cantidad de quilcas que este sitio contiene, de cuatro fases o periodos indistintos con cargas culturales diferenciadas, demuestran que se trata de un lugar de gran importancia para entender el comportamiento social de las poblaciones del Precerámico Final y Periodo Inicial, que es el margen de tiempo donde se hicieron al menos el 90% de las quilcas que aún yacen remanentes allí. Sobre una base comparativa, ningún otro sitio en la costa central puede equipararse en términos de cantidad o calidad en la manufactura de estas evidencias, lo que constituye un factor para una jerarquización primaria de su estatus cultural, como lo es, en ese valor, la escala constructiva o la cantidad de edificios de una llacta o asentamiento urbano de esos periodos. Checta es sin duda, el sitio clave para comprender el complejo proceso cognitivo de la civilización temprana de los andes centrales y su intento por eleborar una escritura.

### III. Surgimiento y final de la escritura en la costa central del Perú

Pensamos que la evidencia es firme respecto a la aparición de las quilcas de la Fase 2 en Checta, que aparentemente ingresan en un estado desarrollado al sitio y se constituyen en la expresión mayoritaria o motivación principal de la manufactura de las quilcas. No existe una correlación formal figurada entre quilcas de las Fases 1 y 2 de Checta, y es evidente que tampoco funcional, por lo que se puede proponer una distinción filogenética cultural primaria. No sabemos donde se origina el tipo de expresión abstracto geométrica que identifica este lenguaje representativo, pero es claro que esta se hace extremadamente popular en Checta (al menos el 95% de todos sus motivos) y constituye la expresión figurada principal, o la única, en la ocupación de todos los sitios con quilcas reconocidos en las regiones examinadas de las cuencas de los ríos Carabayllo, Rímac y Lurín, aunque

en este último valle hemos podido verificar traslapes de motivos posteriores, por lo que pensamos que el río Lurín puede ser por ahora el límite extremo al sur de la confluencia o dispersión de estos motivos.

La cantidad de quilcas en Checta no es un indicador de su origen, más si de su popularidad e importancia relativa, por lo tanto es factible que Checta haya sido receptora de esta característica cultural habiéndola promovido a un nivel de desarrollo mayor. Si consideramos la evidencia conjunta, estos motivos pudieron haberse originado al norte de Checta, donde los datos indican la segunda mitad del tercer milenio antes de nuestra era para la evidencia más temprana de arquitectura monumental (Shady et. al. 2001), donde se han documentado quilcas en contextos primarios confirmados, por ejemplo en Caral (Machacuay 2009), y este sería el lapso mínimo conocido para el "umbral tafonómico" (Bednarik 2009) que correspondería a esa evidencia. De acuerdo a esto las quilcas de la Fase 2 de Checta, abstractas geométricas, se estarían creando a inicios del cuarto milenio o fines del tercer milenio antes de la era común, y este índice es solo prudencial.

Una vez originado el sistema y trasladado hacia el sur como una influencia cultural mediante una esfera de interacción circunscrita (Shady 1997) Checta se convirtió en el sitio más relevante y a su medida pudo haber influenciado el uso y la difusión de las quilcas con motivos abstracto geométricos en los valles de Lurín, Rímac, Carabayllo y Chancay, e incluso más al norte durante el Periodo Inicial que es cuando tiene vigencia en esta zona los edificios monumentales con planta en U, una vez abandonado el sitio de Caral u otros del tipo en la región. Es importante entonces destacar que hay un traslape temporal en la transición entre el origen y la difusión de las quilcas que caracterizan este periodo y que comprenden tanto las mesas con cúpulas de la Fase 1, y los motivos abstractos geométricos de la Fase 2 de Checta.

Visto esto, es necesario decir que lo que se ha creado y difundido durante este tiempo no son sino códigos específicos de representación gráfica cuya única evidencia superviviente se encuentra en las quilcas de la mayoría de los sitios de la época. Códigos claramente contrastables y comparables en todas las muestras expuestas (ver Figs. 2, 5-10) y que inequívocamente expresan una convención gráfica que puede interpretarse como escritura, logográfica o ideográfica, porque están expresando ideas similares o abstracciones reconocidas y afirmadas gráficamente. Se trata de un sistema formal de transmisión de ideas aceptado y difundido. Este hecho, identificado mediante procedimientos de investigación científica y comparaciones controladas, debe estimarse como una hipótesis lógica en vista de la extensiva evidencia que la respalda.

Este fenómeno cognitivo, escritura, tuvo una vigencia mínima de 2000 años desde su probable origen en la zona norcentral del Perú y su distribución y ocaso hacia el año 1000 a.E.C. Dos mil años es un tiempo más que suficiente para el desarrollo y consolidación de un sistema de escritura ideográfica compleja, completamente funcional, que haya ocupado una región extensa cuyos patrones civilizatorios han estado ampliamente difundidos, y que comparten una lengua similar y similares estándares de subsistencia y edificación; por lo tanto no estamos frente a un fenómeno circunscrito, sino pan regional y de larga data. La antigüedad y dimensión

espacial del fenómeno son condiciones acerca del carácter del mismo y deben enfatizarse para una comprensión cabal del problema.

Nosotros hemos considerado el año 1200 a.E.C. para un inicio del ocaso de este sistema de escritura, el que debe coincidir *grasso modo* con el desarrollo temprano de la Cultura Chavín en la sierra norte del Perú, que Julio C. Tello ya ha definido como una civilización compleja con características particulares (Tello 1967 [1943]). En Checta la evidencia muestra que la producción de quilcas experimentó un cambio radical en el momento en que la Fase 2 daba paso a la Fase 3, cuyos nuevos parámetros de figuración formal pueden interpretarse como una ruptura representativa. Los nuevos caracteres de esta expresión gráfica son bastante definidos y destacan por la descripción de cabezas antropomorfas de felinos y otros animales. El cambio en el sentido representativo, de una abstracción geométrica a una seminaturalista califica como una quiebra en la objetivación gráfica de una tendencia formal figurada que había durado al menos 2000 años. La manera en que se discontinuó la producción de quilcas de Fase 2 es difícil de estimar con la información actual, especialmente considerando que las quilcas de la Fase 2, no parecen haber constituido bases gráficas para la producción de quilcas de la Fase 3 en Checta, cuya naturaleza artística, cerrada y compuesta, no tiene paralelos equivalentes en la Fase precedente. Cuantitativamente no hay medida de comparación entre las fases, ya que la Fase 3 expone menos de una docena de quilcas y motivos, mientras que la Fase 2 sobre pasa la centena de quilcas y probablemente miles de motivos individuales; es posible entonces que la ocupación de la Fase 3, y la Fase 4 (su continuación artístico figurativa), configuren o constituyan un fenómeno intrusivo. ¿Qué es lo que originó este hecho?, ¿por qué se interrumpió el desarrollo continuado de la escritura en la costa central del Perú?

Recientemente arqueólogos del Instituto Runrincancho realizaron un importante descubrimiento en el sitio de Cantería en Lima (Abanto y García-Godos, s/f), que podría explicar en parte la interrupción de la escritura en la costa central del Perú y la intrusión figurativa en Checta. Estos investigadores hallaron una quilca cuya imagen figurada es un motivo compuesto altamente complejo (Fig. 12) que reproduce con bastante aproximación una imagen arquetípica de la figuración formal que caracteriza el "estilo dragoniano" (Lumbreras 1993) que forma parte de los complejos cerámicos de las Galerías de la Ofrendas de Chavín. Este descubrimiento cierra el ciclo que acompaña el desarrollo de la Fase 2 de Checta, drásticamente cortada por quilcas de la Fase 3 y 4, ya que permite examinar de primera mano el impacto de la nueva representación gráfica. Como se puede ver en la figura de la quilca (Fig. 13), la representación chavinoide ha incorporado algunos motivos que caracterizan las composiciones de la Fase 2 de Checta, que consisten de círculos con punto, incluso completando los ojos de la imagen zoomorfa, y los círculos con apéndices lineales; motivos todos que hemos interpretado como códigos



Figura 12. Quilca del sitio arqueológico de Cantería, Fase Chavín para la secuencia de quilcas en Lima, cuenca del río Rímac. Foto Gori Tumi 2008.



Figura 13. Calco del motivo de la quilca de Cantería. Tomado de Abanto y García-Godos s/f.

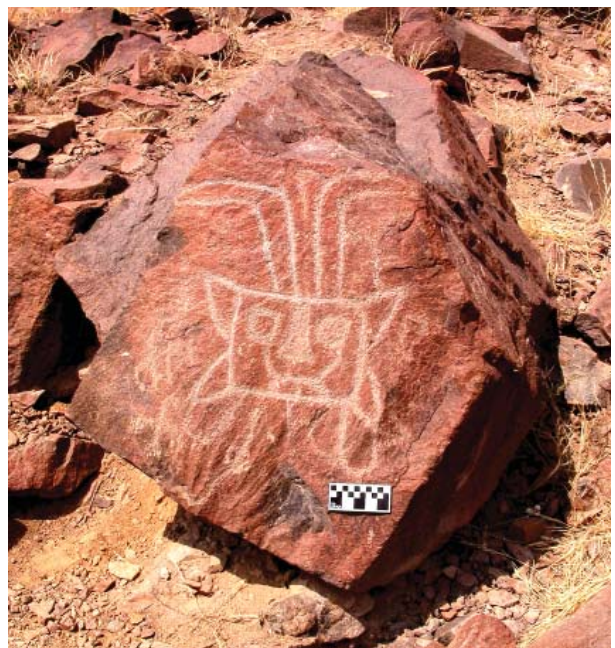


Figura 14. Quilca de la Fase 3 de Checta, motivo compuesto que incluye diseños de la Fase 2. Foto Gori Tumi 2009.



figurados de la escritura ideográfica de Lima.

En Checta solo una quilca de la Fase 3 incorpora una clave similar en su composición seminaturalista, al incluir un apéndice lineal que atraviesa un círculo y lo divide en dos partes simétricas (Fig. 14), motivo que claramente es una convención representativa de la fase anterior. El hallazgo de Cantería y su similar de Checta, permiten inferir que una poderosa ideología hizo su impacto en la región desarticulando todos los parámetros de expresión abstracto geométrica que caracterizaban las quilcas de la zona, cuyo significado o utilidad específica fue sobrepasado o eliminado por otras convenciones figuradas, con probables connotaciones simbólicas religiosas. Pensamos que este hecho puede considerarse una consecuencia del impacto de la civilización Chavín en la costa central del Perú, cuya contundente presencia ideológica representativa se ha confirmado en sitios de la costa central que estaban asociados antes a los sistemas del desarrollo civilizatorio temprano de los andes, como en los edificios monumentales de Huacoy (Ludeña 1970), Garagay (Ravines e Isbell 1976), La Florida (Mejía 1978), y Cardal (Bueno 1982:21), o caracterizando contundentemente el arte decorativo de la cerámica, como una intrusión artística de sus largas secuencias locales (Rosas 2007).

Hasta el presente la quilca de cantería constituye la única prueba de que el arte clásico de Chavín se ha graficado en Lima, sobre piedra, y su presencia en un arreglo seriado de motivos en las quilcas constituye sin duda una intrusión representativa en el contexto gráfico de su propia tipología para la costa central del Perú. La inexistencia de imágenes arquetípicas Chavín en Checta no es un indicador de su negativa influencia en el sitio, por el contrario, la presencia de cabezas cuadrangulares o semicirculares caracterizando Chinchay o felinos, así como la figuración de Amarus o serpientes (Villar Córdova 1935, Casana 1976, Echevarría 2010a), es un indicador inequívoco de la influencia ideológica expresada en el arte que Chavín pudo difundir en la zona, tal y como la había definido Tello desde las primeras décadas del siglo pasado. Vale la pena parafrasear al propio Tello aquí: "Llama la atención que este arte Chavín se presente, tan uniforme y típico en su estilo y en sus múltiples y variadas manifestaciones, en sitios tan alejados de sus centros de mayor desarrollo, manteniendo las características de una producción madura, elaborada a base de normas fijas, sin modificaciones substanciales tan comunes en otras artes, que también se han propagado lejos de sus centros de origen" (Tello 1967 [1943]: 84).

Es muy probable que el colapso de la escritura de Lima se haya dado por diversas razones coyunturales (las que como hemos expuesto también coadyuvaron a su surgimiento) y sobre un todavía indeterminado periodo de traslape temporal, sin embargo la evidencia gráfica expone sus propias razones, las que están sujetas a sus propios parámetros historicistas. En este sentido el arte Chavín, o su expresión ideológica graficada con personalidad propia, no refleja sino un conjunto coherente de patrones civilizatorios que están trastocando las viejas historias gráficas y artísticas de los grupos locales, cuya visión del mundo no ha de ser la misma nunca más. Tello afirmaba con meridiana contundencia, que los fundamentos cultistas o religiosos de Chavín, expresados en el culto a Wira-Kocha, y graficados en la representación del felino (Tello 1923), habían de originar o modificar para siempre las artes de las culturas preincaicas, y no se

equivocó. Wira-Kocha creó un nuevo mundo y para esto destruyó la primera y más antigua escritura en el Perú.

"... según la tradición este dios de las tempestades y de las lluvias encarnado en un monstruoso jaguar viene de hacia el lado de la Floresta, asciende bramando las cumbres de la Cordillera y, envuelto en negras nubes, arroja relámpagos, rayos, granizo y lluvia. Nada más natural para la mentalidad indígena que esta personificación de los poderes naturales o sobrenaturales en el animal más feroz de la Floresta que también suele excursionar por las praderas andinas, bramando y arrojando en las tinieblas ráfagas de luz por los ojos".

"No es de extrañar, por tanto, la poderosa influencia que este concepto filosófico de la vida tuviera en la civilización. Así se explica la antigüedad y propagación casi universal del culto al dios Jaguar o Wira-kocha..." (Tello 1929: 168)

#### IV Conclusiones

La investigación llevada a cabo muestra que Checta es un sitio arqueológico de primerísima importancia con una secuencia lo suficientemente compleja como para deducir un desarrollo gráfico cognitivo de aproximadamente tres mil años de duración. Las cuatro fases gráficas del sitio han probado ser excluyentes y de estas la Fase 2 es la única que presenta un potencial figurativo extenso para discernir un argumento sobre un lenguaje representativo en algún momento del desarrollo del sitio. Consideramos que la Fase 2 de Checta es la mayor muestra de un fenómeno de escritura temprana, la que acompaña los procesos civilizatorios y la consolidación del poder de los ayllus primigenios en los Andes, con un lapso aproximado de dos mil años y una extensión que cubre al menos seis cuencas continentales en la costa central del Perú, desde la cuenca de río Supe hasta la cuenca del río Lurín. La evidencia expuesta parece indicar que este esfuerzo civilizatorio tuvo éxito y se desarrolló invariablemente por casi dos mil años hasta que la égida ideológica de Chavín hizo su marca en la costa central alterando o cancelando el desarrollo de la escritura de Lima. Este truncamiento cultural se dio paralelamente a la desaparición progresiva de los tempranos asentamientos con arquitectura monumental en Lima, por lo que puede incluirse en un panorama de recambio cultural que también fue impactado por los elementos culturales de la civilización Chavín a otros niveles y por los problemas coyunturales locales que asistieron a este cambio.

La evidencia mundial demuestra que los procesos cognitivos son bastante tempranos y que el adelanto de la escritura tal como la conocemos ha seguido diferentes caminos y ha tenido diferentes características o expresiones. Estas experiencias no son mutuamente condicionantes por lo que no es raro que existan en el mundo variados ejemplos truncados del proceso de una escritura, que al no haber sobrevivido no son mencionadas o estudiadas explícitamente. Esto no debe sorprender tampoco ya que la arqueología contemporánea está condicionada por falsas premisas, modelos y teorías imaginarias que no pueden ser confrontadas o no permiten aceptar otras conclusiones que escapen de las creencias evolutivas, las relaciones puramente simbólicas o estilísticas, o la de los patrones del desarrollo condicionado de los fenómenos culturales.

Si nos libramos de los prejuicios podremos ver que Checta constituye un caso único en los Andes para confrontar el desarrollo de una escritura andina en



una de las épocas más cruciales del progreso cultural y civilizatorio del hombre en el mundo, progreso que cubrió un número extenso de rasgos culturales, de los cuales solo hemos explorado unos pocos. Existe un cúmulo de información fragmentada que no está evaluándose por una falta de perspectiva y una falencia en la comprensión del valor de la evidencia arqueológica, especialmente aquella que aparece en reducidas proporciones o en forma casi desagregada de los clásicos "contextos" y "asociaciones" arqueológicas que caracterizan la arqueología contemporánea. Este ha sido el drama de las quilcas y de su presencia en los sitios arqueológicos del Perú, que pocas veces en la historia de la arqueología peruana (Linares 1973) han sido tomados en cuenta para establecer una correlación cultural compleja o caracterizar un desarrollo cultural específico.

Visto lo anterior las quilcas deben considerarse como uno de los más importantes testimonios de los orígenes civilizatorios andinos, cuya valoración no puede equivalerse a la de otros artefactos muebles o inmuebles. El aspecto casi estrictamente cognitivo de este material involucra necesariamente una visión especializada dado su potencial para el reconocimiento de evidencias culturales desconocidas o relegadas, como la escritura, o para la comprensión e interpretación de otros aspectos culturales paralelos, como la historia del arte o la religión en los Andes. La existencia de la escritura en el Perú no debe extrañar dado el alto nivel cultural alcanzado por los antiguos pobladores de la costa central del Perú que incluyen la creación de un sistema de organización social altamente compleja, el desarrollo de un sistema económico de producción e intercambio, la edificación monumental, la elaboración de música (Shady 2003b) y del arte en extenso, entre otros muchos elementos que aún debemos revisar con más detalle. En este contexto Checta es uno de los sitios arqueológicos más valiosos del Perú, cuyas milenarias quilcas constituyen uno de los tesoros culturales más notables de América.

Antonio Rubén Wong Robles  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
E-mail: [awongr@unmsm.edu.pe](mailto:awongr@unmsm.edu.pe)

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

## Bibliografía

- ABANTO LL., Julio y Martín GARCÍA-GODOS. s/f. Los petroglifos formativos de cerro cantería: Un adoratorio temprano entre la cuenca alta de quebrada Canto Grande y quebrada El Progreso, Lima. En: Ciudad Virtual de Antropología y Arqueología. [http://www.rupestre.com.ar/epar1/petroglifos\\_de\\_canteria.htm](http://www.rupestre.com.ar/epar1/petroglifos_de_canteria.htm) Artículo presentado al Primer Encuentro Peruano de Arte Rupestre (EPAR-1) y Taller de Teoría, Metodología e Investigación (Lima, 30 de junio - 7 de julio de 2004).
- BUENO, Alberto. 1982. El antiguo valle de Pachacamac, espacio, tiempo y cultura. *Boletín de Lima* 24: 10-29.
- BUENO, Alberto. 1983. Arquitectura pre-Chavín en los andes centrales. *Boletín de Lima* 28: 11-27.
- BEDNARIK, Robert. 2009. Lógica tafonómica para principiantes. *Boletín APAR* 2: 22-24.
- BEDNARIK, Robert; GIRIRAJ KUMAR, Alan WATCHMAN and RICHAD G. ROBERTS. 2005. Preliminary Results of the EIP Project. *Rock Art Research* 2: 147-197.
- COE, Michael D. 1992. *Mexico*. Thames and Hudson.
- COMAS, Juan. 1971. *Introducción a la Prehistoria General*. Textos Universitarios, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- DE LANDA, Friar Diego. 1978 [1566]. *Yucatan Before and After the Conquest*. Translated with notes by William Gates. Dover Publications, INC. New York.
- ECHAVARRÍA LÓPEZ, G. T. 2008. Arte rupestre en la cuenca baja del río Lurín, Pachacamac, Perú. In: O. Pinedo and H. Tantaleán (eds), *Arqueología de la costa centro sur Peruana*, pp. 353-372. Avqui Editores, Lima.
- ECHAVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi. 2010a. Checta, cronología y secuencia. Manuscrito.
- ECHAVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi. 2010b. La quilca de Pucará, valle de Yangas, Lima. *Boletín APAR* 6: 130-137
- ECHAVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi y Enrique RUIZ ALBA. 2010. Checta, una propuesta sobre su cronología y secuencia I. *Boletín APAR* 6: 115-118.
- INFAZÓN, Débora. El sitio de Quivi, petrograbados en la margen izquierda del río Chillón. *Boletín APAR* 6: 121-129.
- JOHANSON, Donald and BLAKE Edgar 1996. *From Lucy to Language*. Simon & Shuster Editions, New York.
- KUMAR, Giriraj. 2010. Lower Palaeolithic cupules obtained from the excavation at Daraki-Chattan in India from 2002 to 2006. In R. Querejazu and R. Bednarik (Eds), *Mysterious Cup Marks, Proceedings of the First International Cupule Conference*, pp. 21-32. BAR International Series 2073, England.
- KUMAR, Giriraj; ROBERT BEDNARIK, Alan WATCHMAN and RICHAD G. ROBERTS, E. LAWSON and C. PATTERSON 2002. 2002 progress report on the EIP Project. *Rock Art Research* 20: 70-71.
- LINARES MÁLAGA, Eloy. 1973. Anotaciones sobre las cuatro modalidades de arte rupestre en Arequipa (pictografías, petroglifos, arte rupestre mobiliario y geoglifos). *Anales Científicos de la Universidad del Centro del Perú*. 2:133-267.
- LUDENA, Hugo. 1970. San Humberto, un sitio formativo en el valle del Chillón. *Arqueología y Sociedad* 2: 36-45.
- LUMBRERAS, Luis G. 1993. *Chavín de Huantar. Excavaciones en la Galería de las Ofrendas*. Verlag Philipp Von Zabern - Mainz Am Rhein. Alemania.
- MACHACUAY, Marco. 2009. Geoglifos, petroglifos y otras manifestaciones gráficas en Caral. XVI Congreso Peruano de Hombre y la Cultura Andina y Amazónica 'Julio César Tello Rojas'. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 16 al 30 de Octubre del 2009, Lima.
- MEJÍA XESSPE, Toribio. 1978. Importancia prehistórica de la "Huaca Florida" en el valle de Lima. En: Matos, R. (Ed). *Actas y Trabajos. III Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina, Tomo II*, pp. 494 - 520. Lima.
- MORALES Ch., Daniel, C. THAYS, M. PÉREZ, A. MUJICA. 1994. Proceso de aridización en la cuenca del río Rímac. Un estudio de arqueología aplicada. *Sequitao*, III(7): 91-122.
- NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. 1886. *Petroglifos del Perú. Panorama Mundial del Arte Rupestre*. Vol 2. Editorial Científico Técnica. La Habana.
- RAVINES, Rogger and William ISBELL. 1976. Garagay: un sitio temprano en el valle de Lima. *Revista del Museo Nacional* 41: 253-272
- ROSAS, Hermilio. 2007 [1970]. *La secuencia cultural del Periodo Formativo en Ancón*. Auqui Ediciones. Lima.
- SHADY, Ruth. 1997. *La Ciudad Sagrada de Caral - Supe en los Albores de la Civilización en el Perú*. Fondo Editorial, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- SHADY, Ruth. 2003a. Los orígenes de la civilización y la formación del Estado en el Perú: las evidencias arqueológicas de Caral-Supe. En En R. Shady y C. Leyva (Eds.), *La Ciudad Sagrada de Caral - Supe. Los Orígenes de la Civilización Andina y la Formación del Estado Prístino en el Antiguo Perú*, pp. 93-100. Instituto Nacional de Cultura, Proyecto Especial Arqueológico Caral -Supe, Lima.



- SHADY, Ruth. 2003b. Flautas de Caral: el conjunto musical más antiguo de América. En En R. Shady y C. Leyva (Eds.), *La Ciudad Sagrada de Caral - Supe. Los Orígenes de la Civilización Andina y la Formación del Estado Prístino en el Antiguo Perú*, pp. 289-292. Instituto Nacional de Cultura, Proyecto Especial Arqueológico Caral -Supe, Lima.
- SHADY, Ruth; CAMILO DOLORIER, Fanny MONTESINOS y Lidia CASAS. 2003c. Los orígenes de la civilización en el Perú: el área norcentral y el valle de Supe durante el Arcaico Tardío. En En R. Shady y C. Leyva (Eds.), *La Ciudad Sagrada de Caral - Supe. Los Orígenes de la Civilización Andina y la Formación del Estado Prístino en el Antiguo Perú*, pp. 51-91. Instituto Nacional de Cultura, Proyecto Especial Arqueológico Caral -Supe, Lima.
- SHADY, R., J. HAAS and W. CREAMER 2001. Dating Caral, a preceramic site in the Supe valley on the central coast of Peru. *Science* (292)5517: 723-726.
- TELLO, Julio. C. 1923. Wirakocha. *Inka* (1)1: 93-320.
- TELLO, Julio. C. 1929. *Antiguo Perú, Primera Época*. Editado por la Comisión Organizadora del Segundo Congreso Sudamericano de Turismo, Lima.
- TELLO, Julio. C. 1942. Origen y desarrollo de las civilizaciones prehistóricas andinas. *Actas y Trabajos Científicos del XVII Congreso Internacional de Americanistas*, Lima 1939, Vol. 1, pp. 589-720. Lima.
- TELLO, Julio. C. 967 [1943]. Sobre el descubrimiento de la cultura Chavín en el Perú. En T. Mejía Xesspe (Ed.), *Páginas Escogidas*, pp. 66-86. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- TORERO, Alfredo. 1990. Procesos lingüísticos e identificación de dioses en los Andes centrales. *Revista Andina* 8(1): 237-263
- VILLAR CORDOVA, Pedro E. 1935. *Las culturas prehispánicas del Departamento de Lima*. 1ra Edición. Auspiciada por La H. Municipalidad de Lima, Lima.
- VILLAR CORDOVA, Pedro E. 1976. Introducción. In T. Casana (ed.), *Restos Arqueológicos de la Provincia de Canta*, pp. 9-25. Impreso en los Talleres de la Imprenta del Colegio Militar Leoncio Prado, Callao-Perú.
- WILLIAMS, Carlos. 1985. A scheme for the early monumental architecture of the central coast of Peru. In C. B. Donnan (ed.), *Early Ceremonial Architecture in the Andes*, a conference at Dumbarton Oaks 8th to 10th October 1982, pp. 227-240. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D. C.





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.

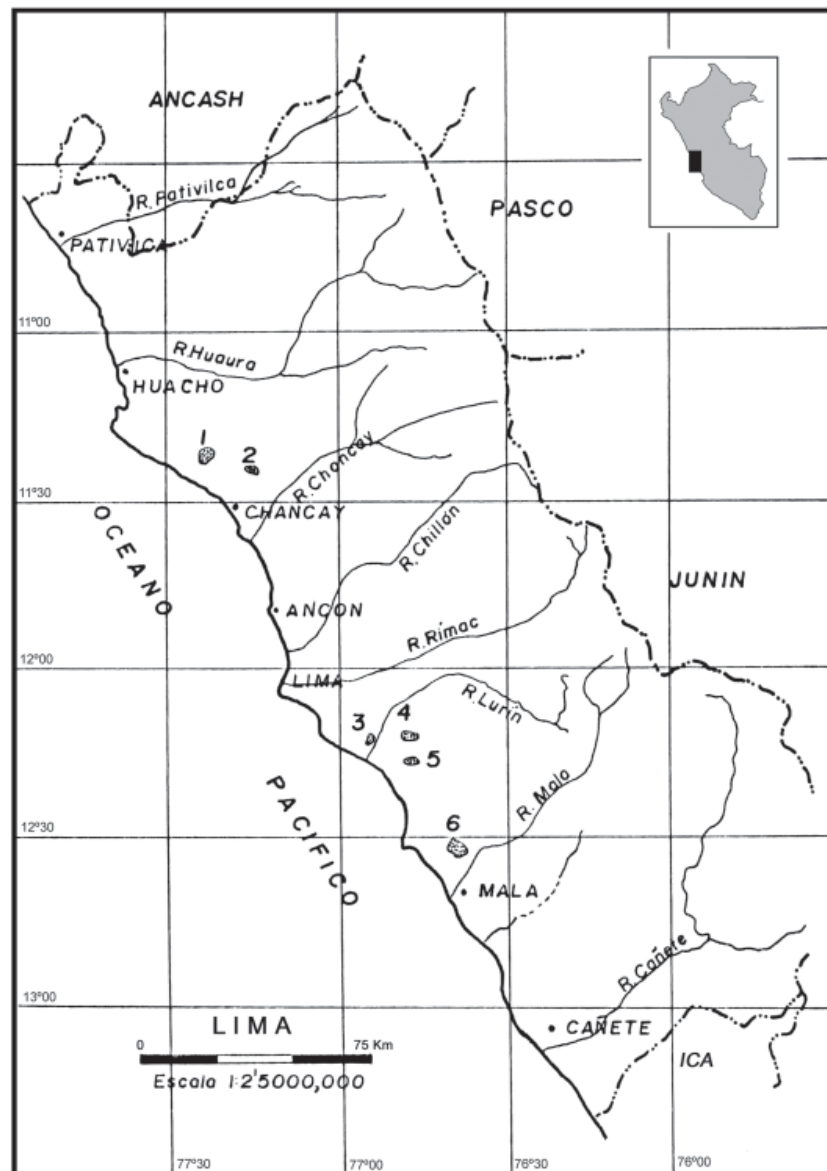


Figura 2. Ubicación de las principales "lomas" del departamento de Lima: 1. Lachay, 2. Iguañil, 3. Atocongo, 4. Pachacamac, 5. Pacta, y 6. Huarangal. Mapa tomado de Torres y López, 1981.



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

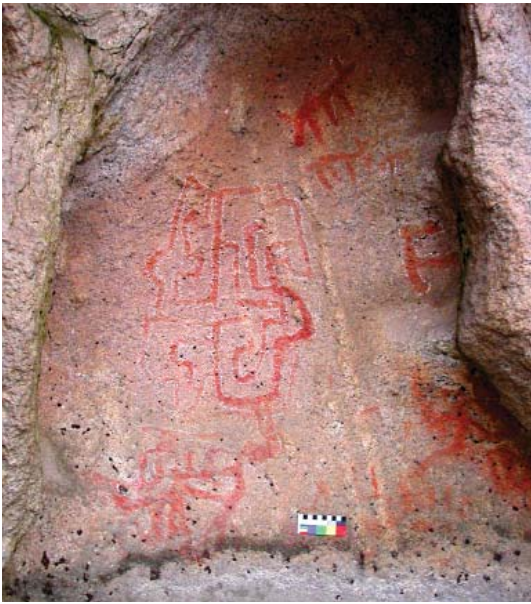


Figura 4. Quilca LL/FI/P1a, Quebrada Palo, Lomas de Lachay. Foto Gori Tumi 2009.



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.

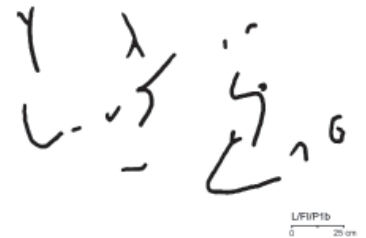


Figura 5. Quilca L/FI/P1b. Parte de la imagen conocida como "Pictografía de Quebrada Palo" (UNMSM 1962-1963). Lomas de Lachay. Ver tapa del Boletín. Foto Gori Tumi 2009.

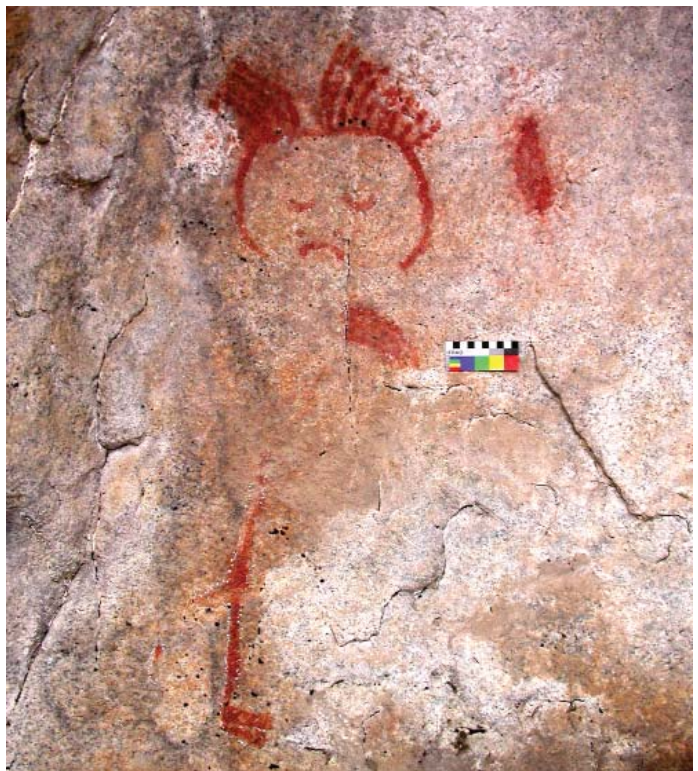


Figura 10. Quilca L/FI/P3b, Quebrada Palo, Lomas de Lachay. Foto Gori Tumi 2009.



### 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 está 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 atenciones, 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 está 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 deficiencia 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 están 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 está 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 está 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 cóncava, 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 de 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](mailto: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](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.



## Los petroglifos o killkarumi de Lachay y su interpretación mesológica y ecológica\*

ANDRÉS MARMOL

Hoy domingo 25 de julio de 1954, dando cumplimiento a mi programa de visitas he viajado a las lomas de Lachay que desde antiguo gozan de merecida fama por la bondad de su suelo y clima. Con justa razón se ha establecido en este lugar, la Estación Agrícola Experimental de La Molina. Su flora típica ha sido estudiada, por Hipólito Ruiz y José Pavón, posteriormente por Raymondi, Weberbauer y Ferreyra. La fitonimia autóctona se reduce a unas cuantas especies: tara o *Caesalpinia tintórea*, palillo o *Capparis prisca*, molle o *Shinus molle*, mito o *Carica candicans*, huarango o *Prosopis juliflora*, congona o *Peperomia*, chilca o *Baccharis* y maicillo, etc.

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 quiebras 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.

Con mi equipo de trabajo conformado por los Sres. Enrique Lanegra A. y Eduardo Balta C. y guiados por el señor Monteza emprendimos marcha hacia las peñoleras graníticas del flanco S. O. y después de faldear 2 kilómetros por quiebras y pendientes llegamos al pie de una gigantesca roca granítica cuyo aspecto nos llenó de curiosidad, pues, se trata de un enorme bloque inclinado cuya cara semeja una gran pantalla ovalada y en cuyo fondo pulido por arcaica erosión marina los preincaicos chancayanos han grabado figuras de aves, animales y serpientes, flechas, cruces, quipus, líneas, etc. etc. Lo más interesante es la tetracromía de estos litogramas (rojo oscuro, verde claro, blanco y negro) a base de tintes naturales indelebiles y que se han conservado gracias a la forma y ubicación del monolito, que lo pone al margen de la intemperie y alcance de los intrusos. El procedimiento del grabado es igual al de los litoglifos de Kollakapampa y Kaki cuya técnica y motivación son características inconfundibles.

La práctica del arte rupestre es antiquísima. El primitivo, en contacto con la naturaleza, aprendió al arte del litograbado para representar simbólicamente sus creencias totémicas o pananimistas. Las teogonías, leyendas y tradiciones, de nuestros antepasados,

recogidas por Huamán Poma y Garcilaso recalcan que los Runas se creyeron descendientes de las rocas, de los ríos, de las plantas y animales, y que la práctica de las apachetas fue una forma sui-generis de ese culto totémico, a fin de conjurar a los espíritus o auquillos y evitar todo peligro. Posiblemente los litoglifos desempeñaron este papel de piedras sagradas y su descifración despejaría muchas incógnitas de nuestra pre-historia.

Ahora bien, concretando mis observaciones a este sector voy a intentar un estudio preliminar acerca de lo que supongo su contenido a grosso modo.

La Killka rumi de Lachay no sólo conserva los grabados sino los colores claves de su significado como en los kipus o escrituras de cordones policromos.

El color blanco representa: el día, las nubes, los nevados (seres inanimados) también la lana y el algodón (seres animados); el rojo oscuro las colinas, los senderos, los frutos maduros, las tierras labrantías, los tallos de los árboles, el cobre, etc.; el color verde, los campos germinantes, los bosques, los lagos, la Primavera, el trabajo agrícola, etc.; y el color negro la noche, los abismos, las sombras, las quebradas, los senderos peligrosos, el duelo, los animales ponzoñosos, etc.

YURACC (blanco)  
PUKA (rojo)  
KUMIR (verde)  
YANAK (negro)

El gensfonema de yurak sería yur... de origen zoofónico o canto de alguna ave de níveo plumaje, pues la raíz ur... se encuentra en urpi o paloma, e indica arrullo, ternura, delicadeza o pureza. El gensfonema de puka es puk.. puk.. ruido de la flama; Kum... es la raíz primitiva y por asimilación fonética con la o española resultó kom; las raíces: ar, ir, ur de acuerdo a su carácter hierático expresan: nacer de la superficie, de lo alto y de lo subterráneo; la K, por su índole fonética antepuesta a los sonidos: a, i, u, adquiere una categoría de superioridad, es decir, se espiritualiza. Ku es una raíz gensfonencial que expresa: mimo, arrullo, ternura, amor, aliento subterráneo y propicia el arrullo de toda criatura animada que ante el color verde y su hálito vital reacciona instintivamente Kullasuyu es la tierra de las pampas húmedas y verdeantes. Yan; su gensfonema es ya o lla: expresa grito gutural de llanto, tristeza, abatimiento, nostalgia, dolor, mala suerte; se le encuentra en llaki o llorar, en yaku o fluir de los manantiales; luego yana quiere decir destino adverso.

Estos gensfonemas asociados al color de las cosas adquieren una significación ecológica especial. El toponimio Lla-chay consta por lo tanto de dos raíces gensfonenciales: llac... humedad o rocío; chac o lugar fangoso que se debe traducir lugar o paraje húmedo propicio a plantas forrajeras; Llacchay expresa lomas húmedas. Desde épocas remotas estas lomas estuvieron habitadas por tribus pastoras que se dedicaron después a la caza, agricultura y pesca como lo certifican los

\* Publicado originalmente en: *Actas y Trabajos del II Congreso Nacional de Historia del Perú, Época Pre-Hispánica, 4 al 9 de Agosto de 1958*, Volumen II, pp. 339-344. Centro de Estudios Histórico Militares del Perú, Lima. 1962. En esta versión se ha anexado una figura no incluida en la publicación original.



restos de andenerías, chucllas, pircas y los ceramios de Tiay-tinku (teatino) descanso o depósito subterráneo de objetos sonoros o frágiles.

En el laberinto de estas colinas boscosas habitaron el puma, la taruka, la perdiz e infinidad de aves rapaces, pájaros, palomas, de igual modo, culebras, sabandijas y alimañas.

#### Detalles del litograma

En la parte central se destaca, en blanco diseño el Kuntur que posa sobre un pedestal pétreo y al fondo una especie de peñolera; a la derecha y al pie del kuntur un personaje ejecuta una danza totémica; el color blanco o yuracc le da al conjunto un carácter sagrado. De este modo, asociando las figuras e ideogramas tenemos que el Kuntur simboliza el genio alado de las alturas que entre copos de nubes porta el agua o yacu a las lomas o chaysuyu; el personaje representa a un sacerdote que al son de una danza totémica o taki conjura al genio alado (kuntur). A la izquierda una flecha verde (komer) indica la lluvia o tammia que hace germinar los campos. En la parte baja, lado izquierdo, dos círculos verdes indican reservorios pircados de agua para el riego de los andenes o patas. Las líneas negras (yanaranras) representan las quebradas, senderos y pasos accidentados. Luego, de extremo a extremo del litograma se extiende una línea horizontal algo sinuosa y de color marrón (puka) y que se refiere a los terrenos fértiles que esperan la lluvia fecundante; un kipus color marrón con varios cordeles verticales y anudados indica las parcelas de tierras labrantías y su rendimiento anual; así mismo los bosques de tarus, huarankus, mitus, mulli. etc. Bajo la línea aparece el diseño de un tuku o genio subterráneo que encarna el poder o hálito vital del subsuelo; la cruz marrón expresa el cruce de caminos y la posición de los puntos cardinales o suyos. La enorme roca o santuario rupense se levanta al lado E. y mira al O. o ruta solar (intiranra). Una tarántula marrón representa el geniecillo protector de los tarus y tarukas, pues las tres voces tienen un gensfonema común o tar... tar... El taru es un arbusto de frutos tintóreos y su corteza se usa para macerar o curtir cueros y su tallo proporciona una excelente leña; la taruka es una especie de venado de las punas que emigra a las lomas boscosas de los contrafuertes occidentales y posiblemente su carne y cuero fue muy estimado por los regnicolas.

El gensfonema tar... tar... expresa ruido áspero; las flechitas color marrón expresan cacería. Como podemos apreciar el litograma se refiere a una escena que se asocia ecológicamente con el ambiente local.

-----

Los días 14 y 21 de noviembre de 1954, he realizado dos excursiones al paraje denominado Lachay: la primera de observación y la segunda de rectificación. En el primer viaje fui directamente para observar unos litoglifos que se hallan en la parte baja N.O. El bloque de piedra es de grano-diorita de tamaño gigantesco. Por la configuración del terreno y la abundancia de restos de conchas pulverizadas, en toda su extensión, se presume que esta zona haya atravesado, por dos periodos geológicos: uno de cataclismos y otro de glaciación.

Esta zona es interesantísima por sus colinitas

escalonadas y de clima delicioso, terrenos propicios a la vegetación y por ende población zoológica. La flora es típica: existen arbustos como el mito, la pitajalla; árboles como el taru; plantas cactáceas; yerbas como el maicillo y otras variedades; esta feracidad paradisiaca congregó a tribus que se dedicaron al pastoreo, caza, agricultura y pesca. Los lomereros preincaicos han dejado los restos de sus andenerías pircadas en un vasto sector. Teatino es una especie de ciudad hipogea o depósito subterráneo de ceramios de diversa procedencia y "Latillo" su vasto cementerio, ya que en él se encuentran sus fardos funerarios. Los cementerios de esta región se hallan siempre en los yermos que miran al mar o cunti.

Ascender al lomo de estas rocas gigantescas cortadas a pico e ingresar a las cavernas donde se hallan esos dibujos estampados es tarea difícil y peligrosísima para los neófitos; sólo los primitivos familiarizados desde su infancia con los accidentes del suelo han sido capaces de estas proezas. Esto es en cuanto a su ubicación. Respecto a los motivos no son figuras imaginarias ni reproducciones de seres exóticos o ajenos al mesoambiente sino de animales y plantas típicas y entes totémicos; también se advierten diseños simétricos y escalonados, y una especie de plano laberíntico como las pequeñas ciudades preincanas.

La palabra Lachay es una contracción de Llacchamachay, es una voz trigensfonencial: llac es un ruido de pisadas en los charcos fangosos; tiene que ver con llacqui: llanto, dolor, interjección de lamento reprimido; con llacta o terruño; cha: ruido de pisadas en barro; machay significa: cueva, caverna o gruta; machay viene de machahuay o canto de cierta ave agorera. En efecto este lugar es húmedo charcoso y en invierno los goterones de lluvia ritman su monótono chac... chac... Además en las peñoleras calcáreas hay profusión de grutas, cuevas y cavernas casi inaccesibles. Luego Llacchamachay es un término topofotográfico como lo son todos los gensfonemas de los que el quechua o aymara han tornado sus elementos irreductibles.

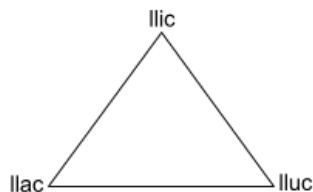
*Gruta N° 1.*- Esta se halla en una roca gigantesca, lado N.E. ubicada sobre un suave declive, sus flancos laterales miran al E. y O. respectivamente y la gruta o cara anterior mira al N. la posterior al S. En la pared combada de la gruta advertimos los siguientes detalles: a) en el ángulo N. E. —parte superior— está representado el Sol por medio de un circulito y sus rayos por haces cortos alrededor; b) del polo S. del disco pende una línea ligeramente oblicua y al pie se encuentra el "Illicellish" o cernícalo (tal es su canto). Es el genio alado de los riscos y tormentas. Este genio está representado maravillosamente, pues su diseño en blanco (vuracc) lo muestra como suspendido en el aire agitando sus alas; las líneas curvas paralelas y laterales en rítmica vibración nos dan una idea perfecta de movimiento y estabilidad; c) los otros detalles son secundarios: sierpes, plantas, senderos por medio de trazos ingeniosos y carentes de perspectiva como fue el arte rupestre de los primitivos.

Cromología. El color ocre, blanco y verde de los diseños parece provenir de óxidos de fierro, cobre y plomo disueltos en jugo de penka y con mordiente de sal (ClNa) conservándose gracias al fondo convexo de la gruta. Estos litogramas difieren de los serranos por ser epigonales; los de la sierra están grabados con pedernal sobre el dorso de los pedrones de diorita, pórfido y granito



y de acuerdo a los factores mesológicos (intemperie). Aunque existen mitoglifos (grabados y pintados), donde los motivos tienen un carácter complejo y simbólico hierático.

Filinemas. La voz Ilic... Ilic es el canto característico del Ilicllich y por lo tanto es un gensfonema onomazoófico incorporado a las lenguas nativas de los regnicolas peruanos. Ahora aplicado nuestro triángulo fono-hierático hallamos los gensfonemas:



Llacta que expresa terruño; Ilicllich canto del ave tótem de estos parajes y llulla o cascada cenagosa. Todas identificadas mesológica y geolátricamente.

*Gruta N° 3.* A fin de abreviar la distancia que media entre Lachay y las quebradas de Teatino, lado N. E. tuvimos que ascender y descender dos colinas de regular altitud; la travesía la hicimos a pie con el objeto de observar mejor los detalles del recorrido. La primera colina es más o menos de 1,200 metros y, la segunda de 400. En los flancos de éstas se puede apreciar las huellas de viejas andenerías; detrás de la segunda colinita se abre una quebrada en zig zag y de brusca pendiente donde se destacan los tarus centenarios; a la derecha, aguas abajo, de trecho en trecho aún persisten andenerías pircadas de 4 a 5 plataformas superpuestas.

La configuración geológica es la misma que hemos reseñado. El gigantesco armazón rocoso o granodiorítico que forma la pared del lado derecho de la abra es imponente; son peñas cortadas a pico y cubiertas de grutas fosilíferas. En algunas de éstas se nota la presencia de litoglifos color ocre; de primera intuición no pasan de meras inscripciones; pero a medida que se las estudia, tomando en cuenta su ubicación casi inaccesible,

podemos apreciar su importancia documental. Los primitivos lomereros pictografiaron estas grutas a manera de un derrotero de sus actividades y culto geolátrico. En las grutas habita el genio del chachu o emanación diabólica y letal; así mismo el manchachy o genio maléfico de las cuevas. En la gruta extrema del lado izquierdo aparece la cara de un personaje solitario de aspecto hosco con los párpados plegados y los cabellos hirsutos o sea el manchachi. En la gruta central, se nota una pictografía simétrica o estilización simbólica del culto geolátrico. La gruta del extremo derecho es más complicada e interesante (Fig. 1): en primer término se advierte la presencia de una planta cactácea, tuna o fruta sedante del viajero; luego al centro unos signos, al parecer letras chinas con una L invertida, una Z cortada por una línea vertical; un signo cruciforme, a continuación otro signo cruciforme y al lado una línea vertical con rayitas laterales o signo escaleniforme; bien, estos signos son de color ocre; al lado de estos signos y pintado en blanco se observa la estilización del chachu o máscara de rasgos y pliegues de contracción felina y diadema de plumas; encima se nota el diseño de dos pies en actitud de atención y que a la altura del tobillo se esfuman. El primer signo o sea la Z cortada por una línea vertical simboliza los caminos de brusca pendiente que cortan las colinas marginales, los signos cruciformes el cruce de caminos orientados a los puntos cardinales y su mayor o menor prolongación las distancias respectivas; los signos o líneas oblicuas con rayitas laterales los senderos que confluyen al camino troncal; la máscara estilizada y etérea el genio de las alturas o apacheta y los pies esfumados el genio tutelar e invisible que protege a los viajeros en sus largas travesías o pashcanas. Al costado derecho de las grutas se observa el plano de un pequeño caserío, y en el ángulo superior el zorro o atokj que en la Mitología preincaica representa al tótem de los chaskis.

Como podemos apreciar, todos estos detalles se ajustan perfectamente a la mesología, etnografía, mitos, etc., de nuestra historia primitiva y por lo tanto no son producto del azar.



Figura 1. Killkarumi de la Gruta 3 (Marmol 1962), también llamada Pictografía de Quebrada Palo (UNMSM 1962-1963), ó Quilca L/FV/P1c (Echevarría 1996). Lomas de Lachay, Lima. Dibujo por Gori Tumi 1996.



## Sitio Web APAR *Enlaces*

[http://issuu.com/apar/docs/boletinapar2\\_7](http://issuu.com/apar/docs/boletinapar2_7)  
*Boletín APAR - Homenaje al Dr. Eloy Linares Málaga*

<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://sites.google.com/site/aparperu/home/boletin-apar>  
*Boletín APAR Nos 1, 2, 3, 4, 5, 6, y 7*

[http://sites.google.com/site/aparperu/home/legislacion\\_patrimonio](http://sites.google.com/site/aparperu/home/legislacion_patrimonio)  
*Legislación y patrimonio cultural del Perú*

<https://sites.google.com/site/aparperu/home/glosario-glossary>  
*Glosario de Arte Rupestre APAR - IFRAO*

[http://groups.google.com/group/apar\\_peru/web/la-escala-apar](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-estandar-de-ifrao](http://groups.google.com/group/apar_peru/web/introduciendo-la-escala-estandar-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/conferencias>  
*Ciclo de Conferencias organizadas por 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 - UNMSM - 2009*

[http://mc2.vicnet.net.au/home/rar1/shared\\_files/News\\_26-2.pdf](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](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/aura/web/index.html>  
*AURA NET - Asociación Australiana de Arte Rupestre*

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





## Dos sitios con quilcas o pinturas rupestres en la cuenca alta del río Mala, distrito de Huarochirí

PIETER D. VAN DALEN LUNA & PEDRO G. PATROCINIO MARCOS

**Resumen.** Se presentan los datos de dos sitios arqueológicos ubicados en el distrito de Huarochirí, cuenca alta del río Mala, caracterizados por presentar sectores de vivienda, áreas ceremoniales, sistemas de andenerías y pinturas rupestres. Las pinturas rupestres se hallan dispuestas y orientadas de manera frontal entre sí, y se caracterizan por presentar círculos, líneas ondulantes, personajes antropomorfos y camélidos.

### Introducción

En octubre del 2005 realizamos una visita al distrito de Huarochirí con la finalidad de elaborar el inventario y catastro de sitios arqueológicos, como parte de las labores realizadas por el Programa Qhapaq Ñan y el Instituto Nacional de Cultura. Es en este contexto que identificamos en la parte alta del pueblo de Huarochirí, dos centros poblados prehispánicos de características similares, caracterizados por presentar pinturas rupestres. Presentamos en el presente artículo las características de estos dos sitios como son: Suni y Mansilla.

### Ubicación y medio ambiente

El río Mala es uno de los ríos de la cuenca hidrográfica del Pacífico, ubicado en el departamento de Lima. Tiene el mismo régimen que los otros ríos costeros, es caudaloso en verano y seco en los meses de invierno. El río Mala tiene su origen en una serie de lagunas ubicadas en la parte alta de su cuenca, las que alimentan primordialmente sus cursos de agua, con las precipitaciones estacionales que caen en las alturas del flanco occidental de la cordillera de los Andes. Estas precipitaciones originan básicamente dos cuencas principales: la cuenca del río Quinches (confluente que da origen al río Mala por la margen izquierda, territorios correspondientes a la provincia de Yauyos) y por la margen derecha a la cuenca del río San Lorenzo (confluente por la margen derecha, territorio correspondiente a la provincia de Huarochirí), las cuales en su confluencia, aguas arriba de la localidad de Viscas originan al río Mala, nombre con el cual desemboca en el Océano Pacífico.

Los afluentes principales asimismo del formador Quinches, son los ríos Huañec y Ayavirí, y del formador San Lorenzo son los ríos Larán, Pacomanta, Aguaquiri y Cacachi.

El río Mala cuenta con un área de drenaje total de 2 250 Kms<sup>2</sup>., recorriendo una distancia total de 124 Kms. y presentando una pendiente promedio de 4. %, la que aumenta en ciertos sectores de los ríos Tantar y Quinches, hasta el 10 %.

El curso del río Mala es bastante sinuoso, adoptando en general una dirección predominante Nor Este- Sur Oeste. En la parte inferior del valle y como resultado de la disminución de la pendiente se ha formado un pequeño cono de deyección, producto de la acumulación de los materiales transportados por el río.

El río San Lorenzo, en cuya margen derecha se ubican los sitios motivo del presente estudio, recibe a numerosos afluentes que descienden desde las alturas de la provincia de Huarochirí, algunos tienen su origen a

los pies del legendario nevado Pariacaca, como el caso del río Tantarache.

El medio ambiente donde se ubican los sitios que estudiamos corresponde a la Formación Estepa Montano. Esta formación ecológica corresponde a la zona comprendida encima de la Formación estepa Montano Bajo, entre los 3000 y 3800 m.s.n.m. Su medio ambiente se caracteriza por presentar un clima de tipo sub húmedo y frío. Se estima que su precipitación pluvial promedio fluctúa entre 350 mm. en el nivel más bajo, y 500 mm. en las partes más altas. Su temperatura promedio es de 10° C, las mismas que en las partes más altas descienden hasta el nivel de congelación, sobre todo en las noches de invierno, constituyéndose de esta manera en factor limitante para la agricultura por la ocurrencia de las heladas.

De acuerdo a su topografía, esta formación muestra una configuración general montañosa accidentada, salpicada de áreas de suave pendiente que se encuentran principalmente en las faldas de los cerros y en la cercanías de las quebradas que llevan agua, de tal manera que en estas formaciones se puede hablar de dos sectores: áreas agrícolas de laderas y montañas húmedas. Dentro de este último sector, en los niveles superiores se encuentran dispersos algunos bosques residuales conformados por especies arbustivas y arbóreas.

La vegetación natural está representada en sus primeros niveles por especies como el "chocho silvestre", "huariruma", "chilca", "altamisa", "peine peine", "malvas", "cadillo", "pinagua", "carretilla", "zapatillo", "sunchu", "chilco", "chamico", "ortiga", "tuna", "tabaco silvestre", "aliso", "sauco" y una maleza muy tupida.

### Antecedentes de estudio en la zona

Al realizar la revisión de los antecedentes bibliográficos sobre la arqueología de la provincia de Huarochirí, nos damos con la sorpresa de que no existen muchas investigaciones científicas en el campo arqueológico.

Una de las obras más extensas es el trabajo del Dr. Alberto Bueno Mendoza: "Arqueología de Huarochirí" (Bueno; 1992: 13-62), quien describe algunos sitios arqueológicos, los más característicos, clasificándolos por su filiación cronológica y por las cuencas en las que se ubican. Cabe señalar que este trabajo es el único que nos muestra un panorama cultural conjunto de toda la provincia. Bueno analiza los periodos culturales, aunque de manera genérica, definiendo para la cuenca alta del río mala al estilo Canyonca, cuyo sitio base es el del mismo nombre, estilo cerámico con decoración a base de círculos impresos.



Otro trabajo de gran importancia es el de Jaime Miasma Gutiérrez "Arqueología Histórica de Huarochirí" (Miasta; 1985-86: T. I y T. II). Este trabajo se centra en un estudio realizado en los distritos de Santo Domingo de los Olleros, San José de los Chorrillos y San Lorenzo de Quinti, realizando excavaciones en unidades restringidas en tres sitios coloniales, uno por cada pueblo, logrando obtener una secuencia estratigráfica y de estilos cerámicos, que aunque limitada, logra aportar a la arqueología huarochirana.

El año 2000 Humberto Córdova (Córdova; 2000) realizó el Proyecto de Evaluación Arqueológica en la modalidad de Reconocimiento para el Pequeño sistema eléctrico de Huarochirí, identificando varios sitios arqueológicos que iban a ser afectados o que se encontraban en el tramo del sistema eléctrico, que iba a ser construido en los distritos de la cuenca alta de los ríos Lurín, Chilca y Mala; en los distritos de Huarochirí y San Juan de Tantaranche, que pertenecen a la cuenca del río Mala.

Es necesario señalar además que el libro Ritos y tradiciones de Huarochirí, republicado y retraducido por Gerald Taylor (Taylor; 1987), presenta datos acerca de pueblos, sitios y "guacas" de la doctrina de San Damián y las vertientes de Pariacaca, hecho por el padre Ávila a comienzos del siglo XVII.

El año 2005 los autores del presente (van Dalen y Patrocinio; 2005) realizaron el catastro e inventario de monumentos arqueológicos de los distritos ubicados en la cuenca alta del río Mala (Fig. 1). Entre los sitios identificados en el distrito de Huarochirí figuran: Las Comadres, Chuicoto, Suni, Mansilla, Musla, Kukirumu, Kuritambo, Tamboraqui, Condorcito, Mayama Alto, Escalera de Tuticancha, Llambilla, Achayshira, Huarirumo, Capiama, Cusipampa, Escalera de Choconicha, Cueva de Cocanja, Queñohual, Lactashica, Achayshica, Cushishica, Musia, Pachacosa, Condorcoto, Casa de Cóndor, Cueva Mortero, Curitambo, Huayquiusa y Puypuhuana.

#### Sitio arqueológico de suni

El sitio se encuentra ubicado en la margen derecha del río San Lorenzo, sobre la cima del cerro ubicado inmediatamente al norte del pueblo de Huarochirí, en las coordenadas UTM (PSAD-56) N8657758, E0364716, a 3698 metros sobre el nivel del mar. Políticamente pertenece a la jurisdicción del distrito y provincia de Huarochirí. Para llegar al sitio, se debe salir desde el pueblo de Huarochirí, tomando un el camino muy empinado y zigzagueante que asciende hasta el cerro Suni o Cajahuaman.

El sitio se encuentra emplazado en la cima y la ladera de la loma superior, del conjunto de lomas naturales que conforman el cerro Suni, ubicado junto a la quebrada de Canyonca. La superficie está cubierta de pastos naturales. La fuente de agua próxima se ubica en la quebrada de Canyonca, que desciende desde el cerro Suni hasta las proximidades del pueblo de Sangallalla, hacia el lado oriental del asentamiento.

El sitio se define por la presencia un conjunto de recintos domésticos emplazados

sobre la cresta del cerro Suni. Sobre los afloramientos rocosos se construyeron las estructuras ceremoniales con acceso muy restringido. En la parte inferior Oeste del sitio hay un conjunto de pinturas rupestres con diseños de camélidos. Hacia el Este y Sur hay un conjunto de andenes asociados a los canales arqueológicos de salen de la quebrada Canyonca. Los componentes del sitio son los siguientes:

A.- *Los recintos domésticos.* Sobre la ladera Oeste del cerro suni aparecen concentrados y aglutinados un conjunto de recintos, que por sus características los definimos de función doméstica (Fig. 2). Los recintos son de planta rectangular de 4.00 m por 2.50 m, con muros rectos de 0.40 m de ancho y de 2 a 2.50 metros de alto. La cubierta generalmente es a doble agua, hecha de material orgánico. Los vanos son de forma rectangular, de 0.50 a 0.60 m de ancho, y de 1.00 a 1.30 m de alto. Los paramentos internos presentan nichos trapezoidales de 0.30 de alto por 0.35 m (media) de ancho. Algunos recintos presentan delgados voladizos de piedra que sobresalen en la parte superior de los paramentos externos. Asociados a las estructuras domésticas aparecen pequeñas explanadas a modo de patios y edificaciones de planta irregular con vanos de distintos tamaños, con cubierta a modo de falsa bóveda. En el interior de los recintos se construyó pequeñas cámaras con muros de 0.25 m de ancho, con un vano cuadrangular ubicado en la parte central y frontal a 0.25 m de alto con respecto a la superficie del recinto. Las cámaras internas fueron construidas adosadas a los muros del recinto.

B.- *Las cámaras funerarias o "chulpas".* Su distribución se da de manera restringida y aislada. Se trata de estructuras rectangulares de 4 a 6 metros de largo, por 1 m de ancho, con muros de 0.35 m de ancho, por 1 m de alto. La cubierta fue hecha mediante la técnica de la falsa bóveda con el empleo de lajas y barro batido. Por lo general, cuatro lajas definen el vano con una abertura de 0.40 m por lado. En el interior los restos óseos están desarticulados y pertenecen a varios individuos, por lo que definimos el carácter múltiple de los contextos funerarios (Figs. 3 y 4).



Figura 2. Vista parcial del interior de un recinto doméstico, sitio Suni

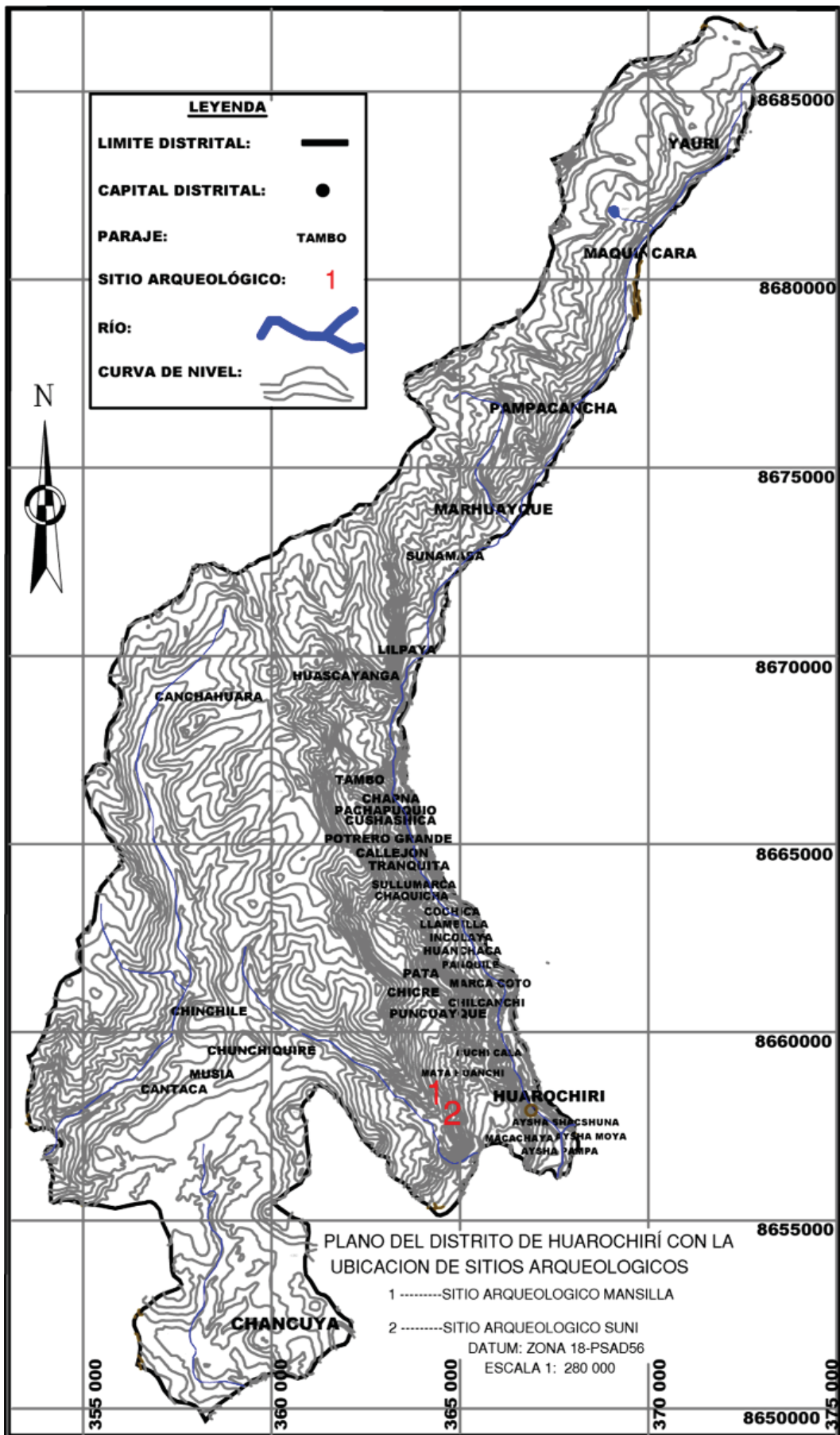


Figura 1. Mapa del distrito de Huarochiri con la ubicacion de los sitios arqueologicos mencionados en el texto.



C.- *Sistema de calles y pasajes.* El sitio presenta un patrón de asentamiento aglutinado producto de la reocupación desde épocas muy tempranas. Un camino empedrado asciende desde el puente ubicado en la parte inferior Oeste y se dirige hacia el Sur bordeando al sitio hasta llegar a una explanada con acceso restringido. A partir de este camino se inicia la trama de acceso con calles estrechas de un metro de ancho que recorren de forma irregular e inclusive pasan por debajo de algunas construcciones a modo de callejones. Una calle resalta en la parte superior y se dirige hacia la parte superior de los afloramientos rocosos, mediante estrechas escalinatas obtenidas por aterrazamientos.

D.- *Andenes.* Se ubican hacia el lado oriental y meridional del sitio. Tienen forma y tamaño muy variado y fueron elaborados de manera rústica. Actualmente están abandonados y cubiertos con maleza y vegetación propia de la región Quechua.

E.- *Las quilcas o pinturas rupestres.* Se ubican debajo de los afloramientos rocosos del lado Oeste del sitio. Está conformado por un conjunto de dibujos de camélidos, líneas, círculos y seres antropomorfos. Los diseños fueron elaborados con pinturas de color rojo y verde claro, sobre las toscas paredes rocosas. Las pinturas se encuentran divididas en dos paneles: el primero conformado por siete figuras arregladas en eje horizontal, en la cual se alinean una figura geométrica de una cruz estilizada, dos seres antropomorfos y tres camélidos de perfil derecho. Por encima del primer ser antropomorfo, hay otro personaje antropomorfo. Todas estas figuras están pintadas en rojo.

El otro panel está conformado por un mínimo de siete figuras (hay otras deterioradas), con motivos lineales, camélidos y círculos, elaboradas en color rojo y verde. Los diseños de color verde se superponen a los de color rojo. Se aprecia también la figura de un círculo con líneas excéntricas a modo de sol y líneas onduladas (Figs. 5, 6, 7 y 8).

F.- *El área ceremonial.* Se ubica en la parte central superior del sitio y está conformado por una roca ovalada de 15 m de diámetro y una altura de 15 m. Hacia el lado Oeste de la roca principal hay varias construcciones de recintos de planta circular con una estrecha calle que pasa por el borde de los recintos. Desde la parte superior de la roca se tiene un magnífico control visual del territorio. El ingreso se da mediante un camino aterrazado y estrecho, con acceso restringido que asciende hasta la parte superior de la roca.

Se ha identificado sobre la superficie, abundante material cerámico de



Figura 3. Vista de una chulpa, sitio de Suni.



Figura 4. Vista de la altitud de una de las edificaciones más representativas del sitio de Suni.



Figura 5. Vista panorámica del panel 1, quilcas, pinturas rupestres del sitio arqueológico de Suni.



Figura 6. Vista panorámica del panel 2, quilcas, pinturas rupestres del sitio arqueológico de Suni.



Figura 7. Vista de algunas figuras del panel 2, destaca la figura abstracta semicircular con apéndices lineales proyectados (a modo de sol?).



Figura 8. Vista de detalle de las pinturas del sitio de Suni.

naturaleza doméstica que va desde el Intermedio Temprano hasta el Horizonte Tardío.

El sitio se encuentra en regular estado de conservación. La expansión ganadera está afectando principalmente a los recintos domésticos y cámaras funerarias. Las constantes quemadas están generando una pátina negra sobre los muros de los recintos y una capa de ceniza en la superficie.

#### Sitio arqueológico de Mansilla

El sitio se encuentra ubicado en la margen derecha del río San Lorenzo, en la ladera del cerro Mansilla, distrito y provincia de Huarochirí. Su ubicación UTM (PSAD-56) es: N8658050, E0364408, y a una altura de 3655 metros sobre el nivel del mar. El acceso al sitio se realiza mediante un camino muy empinado que sale del pueblo de Huarochirí en dirección Nor Oeste. El sitio se encuentra emplazado en la parte media y alta del cerro Mansilla (Fig. 9).

Se define por la presencia de un conjunto de recintos de aparente función doméstica, emplazados sobre la ladera del cerro Mansilla. El acceso se da mediante una estrecha calle que asciende en forma zigzagueante a partir del puente de la Quebrada Canyonca y se integra con los demás pasajes del asentamiento. En la parte inferior del lado oriental hay un conjunto de pinturas rupestres con diseños de círculos y líneas pintadas de color rojo y raspado sobre la roca natural. Es posible identificar los siguientes elementos arquitectónicos.

A.- *Los recintos domésticos.* Los recintos domésticos son estructuras de planta rectangular y circular, de 2 m a 3.50 m por lado, con muros de 0.40 m de ancho y de 2 a 2.50 m de alto. Las cubiertas generalmente son simples a una agua, inclinados y hechos de material orgánico. Los vanos son de forma rectangular, de 0.40 a 0.60 m de ancho, por 1.00 a 1.30 m de alto. Los paramentos internos presentan nichos rectangulares de 0.30 m de alto por 0.40 m de ancho. Los recintos se encuentran asociados a patios de tamaño mediano y pequeño, así como a "Chaucallas" de planta irregular con vano pequeño y cubierta a modo de falsa bóveda. No hemos observado estructuras funerarias.

B.- *Sistema de calles y pasajes.* El sitio presenta un patrón de asentamiento aglutinado producto de la reocupación del sitio desde épocas muy tempranas. Una calle empedrada y delimitada por dos muros asciende desde el puente ubicado en la parte inferior. A partir de esta calle se inicia la trama de acceso del sitio con pasajes estrechos de 1 metro de ancho que recorren en forma muy irregular toda la



Figura 9. Vista panorámica del sitio de Mansilla.



Figura 10. Detalle de las pinturas rupestres del sitio arqueológico de Mansilla.



Figura 11. Detalle de las pinturas rupestres del sitio arqueológico de Mansilla.

extensión del sitio.

C.- *Las quilcas o pinturas rupestres.* Se ubican debajo de los afloramientos rocosos del lado oriental del sitio y está conformado por dos círculos de 0.10 m de diámetro, trazado con líneas de color rojo de 1.5 cm de ancho. También hay trazos de líneas zigzagueantes hechas mediante el raspado de la roca natural. El conjunto de diseños está orientado frente a las pinturas de Suni (Figs. 10 y 11).

D.- *El reservorio.* El reservorio se ubica a 200 metros del sitio en dirección Norte, muy cerca de la quebrada de Canyaca. El reservorio tiene planta circular con muros de 1.80 m de alto por 2 m de ancho. Este reservorio se asocia a dos canales, uno que pasa por la parte inferior del cerro Suni y otro que pasa por debajo del sitio de Mansilla. En la parte superior cerca al sistema de desagüe hay varios recintos muy destruidos. Actualmente el reservorio está siendo reutilizado como corral de ganado.

En la superficie se ha identificado abundante material cerámico doméstico. Este sitio de Mansilla está asociado al de suni, por su cercanía y por su configuración espacial y temporalidad, pues al igual que el anterior tiene una larga ocupación que va desde el Período Intermedio Temprano hasta el Horizonte Tardío.

El sitio se encuentra en un mal estado de conservación. En general los recintos domésticos se conservan hasta en un 50% de su altura original. Sin embargo, las pinturas se encuentran en buen estado de conservación.

Conclusiones



De lo observado en la revisión de los antecedentes bibliográficos y las fuentes etnohistóricas, podemos deducir, de que existía en la provincia de Huarochirí, formaciones sociopolíticas conformados por ayllus dispersos como lo registra Dávila Briceño tanto en Huarochirí como en Yauyos. Esto ayllus se asentaron en poblaciones ubicadas en las partes altas de los cerros limitadas por terrazas y grandes precipicios. La disposición de los componentes arquitectónicos estaría indicando una organización social con fines defensivos y ceremoniales. Esta relación lo podemos encontrar mejor representado en Suni. La parte defensiva se ve materializado a través de las terrazas perimétricas que restringen el acceso hacia el asentamiento poblacional y el circuito interno mediante estrechos pasajes y corredores que atraviesan por debajo de algunas estructuras.

La parte ceremonial, está representado por el enorme afloramiento central con acceso acondicionado mediante graderías sobre terrazas construidas directamente sobre en el afloramiento rocoso. En la parte superior se observan algunos basamentos de estructuras destruidas para la construcción de la base de la cruz cristiana. En precisamente en la parte inferior Oeste del afloramiento donde se ubican las pinturas rupestres.

Se ha querido exponer los datos de dos sitios arqueológicos ubicados en las inmediaciones del pueblo de Huarochirí, como son los sitios de Suni y Mansilla, localizados a poca distancia entre sí, los cuales muestran diferentes sectores de vivienda, agrícolas, funerarios y ceremoniales, presentando en la parte superior de los mismos afloramientos rocosos donde se encuentran pinturas rupestres de motivos similares (círculos, líneas ondulantes, personajes antropomorfos y camélidos), los cuales se disponen frontalmente hacia cada sitio.

Los motivos identificados en las pinturas rupestres de los dos sitios, son similares a otros sitios identificados en el ámbito de las provincias de Huarochirí y Yauyos (región altoandina del departamento de Lima), pues, la presencia de círculos, figuras antropomorfas y camélidos, forman parte de la iconografía de una larga tradición pictórica que al parecer se habría iniciado en el Precerámico y se desarrolló hasta la invasión española, introduciendo en periodos tardíos algunos pocos elementos de mayor elaboración.

En Suni, se ha identificado dos tipos de pinturas, las que están elaboradas en color rojo que son más abundantes y las que han sido elaboradas en color verde claro. El análisis cronoestratigráfico de estas, ha permitido definir que las de color rojo son de mayor antigüedad que a las de color verde.

Es muy posible que la elaboración de estas pinturas haya estado inmerso en un sistema de culto, posiblemente relacionado a la divinidad de Pariacaca, divinidad universal de todos los ayllus huarochiranos.

El presente trabajo es una primera aproximación al conocimiento de las quilcas o arte rupestre en las provincias de Huarochirí y Yauyos, y futuras investigaciones permitirán ampliar el panorama al respecto, pues el presente es solo un informe introductorio y preliminar.

Pieter D. Van Dalen Luna

Arqueólogo

Docente EAP de Arqueología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

E mail: *pvandalen2@hotmail.com*

Pedro G. Patrocinio Marcos

Arqueólogo

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

E mail: *pedropatrocinio\_77@hotmail.com*

## Bibliografía

- BUENO MENDOZA, Alberto. 1992. *Arqueología de Huarochirí. Huarochirí: Ocho Mil Años de Historia*, pp. 13-62. Municipalidad de Santa Eulalia de Acopaya, Huarochirí, Lima.
- COELLO RODRIGUEZ, Antonio. 2000. El camino inca en el distrito de San Damián (Provincia de Huarochirí), Perú. En L. Herrera y M. Cardale (Eds.), *Caminos Precolombinos. Las Vías, los Ingenieros y los Viajeros*, pp. 167-193. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá, Colombia.
- COLOMA PORCARI, Cesar. 2001. *Contribución Para un Primer Inventario General de Sitios Arqueológicos del Perú*, Instituto Nacional de Cultura. Centro Nacional de Información Cultural, Lima.
- FARFÁN LOBATÓN, Carlos. 1999. Investigaciones Arqueológicas en la cordillera de Pariacaca. *Actas del XII Congreso Nacional Del Hombre y La Cultura Andina*, pp. 102-107. Universidad Nacional San Cristóbal de Humanga, Huamanga. Instituto Nacional de Cultura. 2003. *Inventario de Tramos y Sitios Asociados al Sistema Vial Inca*. Proyecto Cápac Ñan. Componente Arqueología. Macro Región Centro. Instituto Nacional de Cultura. 2004. *Proyecto Qhapaq Ñan. Informe de Campaña 2002 - 2003*. Lima.
- KAULICKE, Peter. 1974-1975. Reflexiones sobre la arqueología de la Sierra de Lima. *Boletín de Arqueología PUCP* 96: 29-36.
- MIASTA GUTIERREZ, Jaime. 1985-1986. *Arqueología Histórica en Huarochirí: Santo Domingo de Los Olleros, San José de Los Chorrillos y San Lorenzo De Quinti*. Seminario de Historia Rural Andina. Tomos I y II. Lima, 1985 (Tomo I) y 1986 (Tomo II).
- MILLA VILLENA, Carlos. 1974-1975. Evidencia de una cultura local en la sierra de Lima. *Boletín de Arqueología PUCP* 96: 53-60.
- ONERN. 1976. *Inventario, Evaluación y Uso Racional de los Recursos Naturales de la Costa. Cuenca de los Ríos Chilca, Mala y Asia*. Vol. I, Lima.
- SANTISTEBAN TELLO, Oscar. 1958. *Ensayo de Clasificación de los Restos Arqueológicos de los Hurin Yauyos*, Lima.
- TAYLOR, Gerald. 1987. *Ritos y Tradiciones de Huarochirí del Siglo XVII*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- VAN DALEN LUNA, Pieter D., y PEDRO PATROCINIO MARCOS. 2005. *Informe Final del Proyecto de Inventario y Catastro de Sitios Arqueológicos en la Sierra Sur del Departamento de Lima, Provincia de Yauyos y Huarochirí*. Vol. IV. Cuenca alta del río Mala, provincias de Yauyos y Huarochirí. Instituto Nacional de Cultura. Setiembre y Octubre. Lima, 152 Pgs.
- VILLAR CORDOVA, Pedro. 1931. Las ruinas del departamento de Lima: Contribución al estudio de la arqueología del departamento de Lima. *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima* 48: 117-127.
- VILLAR CORDOVA, Pedro. 1982 [1935]. *Arqueología del Departamento de Lima*. Republicado por Editorial Atusparia, Lima.



## Arte rupestre en la cuenca baja del río Lurín, Pachacamac, Perú\*

GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ

**Resumen.** Sobre un estudio basado en parámetros de observación simple, no interventiva, el autor analiza seis estaciones rupestres ubicadas en la margen izquierda de la Quebrada Verde, un importante complejo arqueológico localizado en el valle de Pachacamac, cuenca baja del río Lurín en Lima. Este análisis se hizo mediante una explícita aproximación artefactual, diseñada por el autor para abordar este tipo de estudios.

Los resultados expusieron compleja evidencia de representación gráfica que incluyeron petroglifos y pinturas rupestres, los que fueron definidos en grupos con implicancias culturales para su inclusión en los contextos de articulación arqueológica de esta zona del valle. Parte de los resultados redundaron además en la proposición de la cronología y la asociación cultural de estos materiales.

### Introducción

El presente artículo constituye esencialmente un acercamiento preliminar al estudio del arte rupestre del valle bajo de la cuenca del río Lurín. Una zona dominada por un valle amplio enmarcado por estribaciones rocosas poco elevadas y quebradas cercanas y paralelas al litoral en la región geográfica andina conocida como "chala", que se caracteriza por presentar ecosistemas estacionarios poco extendidos llamados "lomas", y ecosistemas vallunos permanentes.

Hasta recientemente, el arte rupestre en esta zona de la costa central del Perú había sido estimado como casi inexistente y circunscrito únicamente al sitio de Lachay, precisamente ubicado en una región natural similar a la que enmarca el arte rupestre de Lurín. Sin embargo, el descubrimiento de esta evidencia ha cambiado radicalmente esta percepción al incorporar nuevos sitios y extender la presencia de estos materiales arqueológicos en la costa central peruana.

El arte rupestre de Lurín, ubicado entre el cerro Atocongo y el cerro La Mora, en la margen izquierda de una quebrada corta llamada también "Quebrada Verde"<sup>1</sup> (Fig. 1), no había sido estudiado detenidamente después de su reconocimiento en la década de los 90s, salvo mejor información, hasta hace pocos años cuando se emprendieron registros sistemáticos y algunos estudios particulares en el área, registros que incluyeron las quebradas anexas llamadas "Quebrada Guayabo" y "Quebrada Picapiedra" donde también se ha localizado arte rupestre<sup>2</sup>.

En 1995 visitamos por primera vez el sitio debido al interés del Ingeniero Elvis Rojas, con quien realizamos un primer reconocimiento a la falda oeste del cerro La Mora, allí pudimos examinar someramente cinco estaciones con arte rupestre, todas con pinturas y una de ellas con pinturas y petrograbados. Posteriormente realizamos una documentación más detallada e incluimos una estación nueva, con lo cual logramos reconocer seis sitios en ladera con este material arqueológico. Todos los

sitios se ubican en las rutas de acceso turístico al lugar.

Este trabajo sólo se basó en un análisis por observación de la evidencia rupestre por sí misma en esa área del valle y no registros extensos de toda la evidencia arqueológica, la cual incluye andenes y material mueble como escasa cerámica dispersa en la quebrada. Es claro que el material que vamos a exponer constituye solo una muestra, en algún grado representativa, del arte rupestre de esta región limeña, el cual no ha sido aún adecuadamente cuantificado.

### Metodología y registro

Basado en un reconocimiento preliminar, se pudo

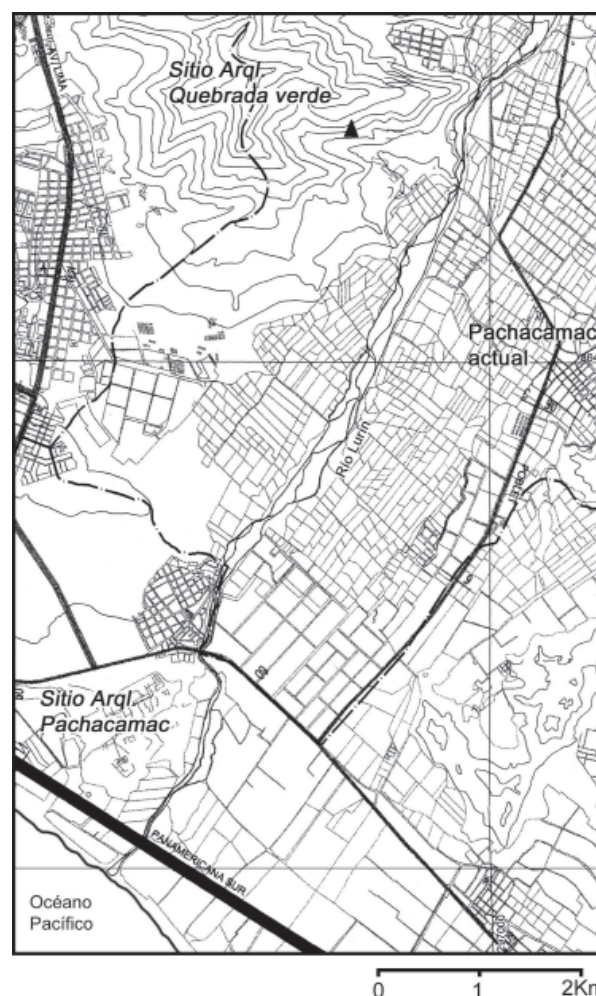


Figura 1. El sitio arqueológico con quilcas o arte rupestre de Quebrada Verde, en el valle bajo del río Lurín.

\* Apareció originalmente en: O. Pinedo y H. Tantaleán (comp.), *Arqueología de la Costa Centro Sur Peruana*, pp. 353-372. Avqi Ediciones, Lima. 2008. Esta versión se presenta con pequeñas modificaciones.

<sup>1</sup> Distrito Pachacamac, Departamento de Lima.

<sup>2</sup> De acuerdo a la información proveída por el Sr. Jacinto Mendoza, la zona fue "peinada" en busca de arte rupestre por la arqueóloga María Luisa Díaz con estudiantes de Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, siendo investigada principalmente por el estudiante Teddy Abel Traslaviña Arias de la misma universidad.

comprobar que el arte rupestre de Quebrada Verde esta compuesto mayoritariamente por pinturas y en menos proporción por petroglifos<sup>3</sup>, materiales que mostraron en general un mal estado de conservación, y en el caso de las pinturas una reducida variación de colores. Como se verá en el examen de las estaciones toda esta evidencia no se presenta conformando extensos conjuntos escénicos de motivos, sino que se aprecia una tendencia a la exposición aislada o a la formación de escenas de pocos motivos agrupados; en este sentido el sitio, con todas sus estaciones, mostró claramente una buena disposición natural a su estudio técnico.

El examen se hizo usando criterios artefactuales, es decir utilizando una variación de atributos como variables discretas para el registro y la documentación, lo cual ha permitido uniformar mediante categorías descriptivas todo el material arqueológico para fines comparativos y de análisis. Aunque todas las variables juegan un rol importante en este estudio, es el color, una variable de la técnica de ejecución de la pintura (es decir una propiedad intrínseca del material), el atributo que resultó dominante en la investigación.

Dado este arreglo se procedió a realizar un registro con una ficha básica diseñada para documentar específicamente la variación de color, la forma, el estilo, la ubicación y la organización de las pinturas; lo que se hizo en base a observación simple sin intervención física del material de ningún tipo. La observación particular nos ha permitido mantener un registro uniforme en la definición de los atributos técnicos lo que ha sido usado como un ardid metodológico, simplificando el registro y facilitando el análisis de los datos.

### Análisis y Resultados

<sup>3</sup> El 100% de las estaciones comprenden material pintado; mientras una estación, el 16% del total, presenta petrograbados.

Se examinaron seis estaciones de arte rupestre (Fig. 2) cuyo soporte en el 100% de los casos lo constituyen afloraciones rocosas de granodiorita con variadas morfologías, que no forman grandes farallones líticos. Los artefactos, en este caso los motivos pintados y percutidos, se hallaron (también en todos los casos) sobre las concavidades horadadas por erosión eólica en este soporte rocoso, aunque sin formar generalmente patrones de ubicación centrados en los espacios de las concavidades.

Todas las estaciones formaron unidades independientes con un área continua de pinturas o grabados en una singular afloración rocosa, esto es notable porque en todos los casos los motivos mostraron tendencias a la representación aislada o a la composición escénica con su propia organización interna, por lo cual estamos considerando cada estación como una unidad independiente o como un contexto particular en si mismo.

Aunque como dijimos existen estaciones con motivos singulares, las escenas con variados motivos presentan un desarrollo figurado independiente y complejo. Este es un hecho que debe ser destacado porque el examen particular de las escenas ayuda a entender las relaciones entre las estaciones dentro del sitio rupestre, lo cual en extenso permite establecer el contexto de representación y sustenta los planteamientos de contemporaneidad y/o asociación cultural intrasitio. Vamos a ver esto examinando cada estación.

La *Estación 1* consiste de una concavidad abierta orientada al oeste con dos secciones marcadas cóncavas continuas, las cuales presentaron pinturas y grabados especialmente hacia la sección derecha. Como se puede ver en la foto (Fig. 3) la distribución de los motivos es interesante y variada respecto de las pinturas y los grabados, resaltando estos últimos por exponer una escena compleja ubicada en la parte central de la concavidad derecha y motivos asociados alrededor,

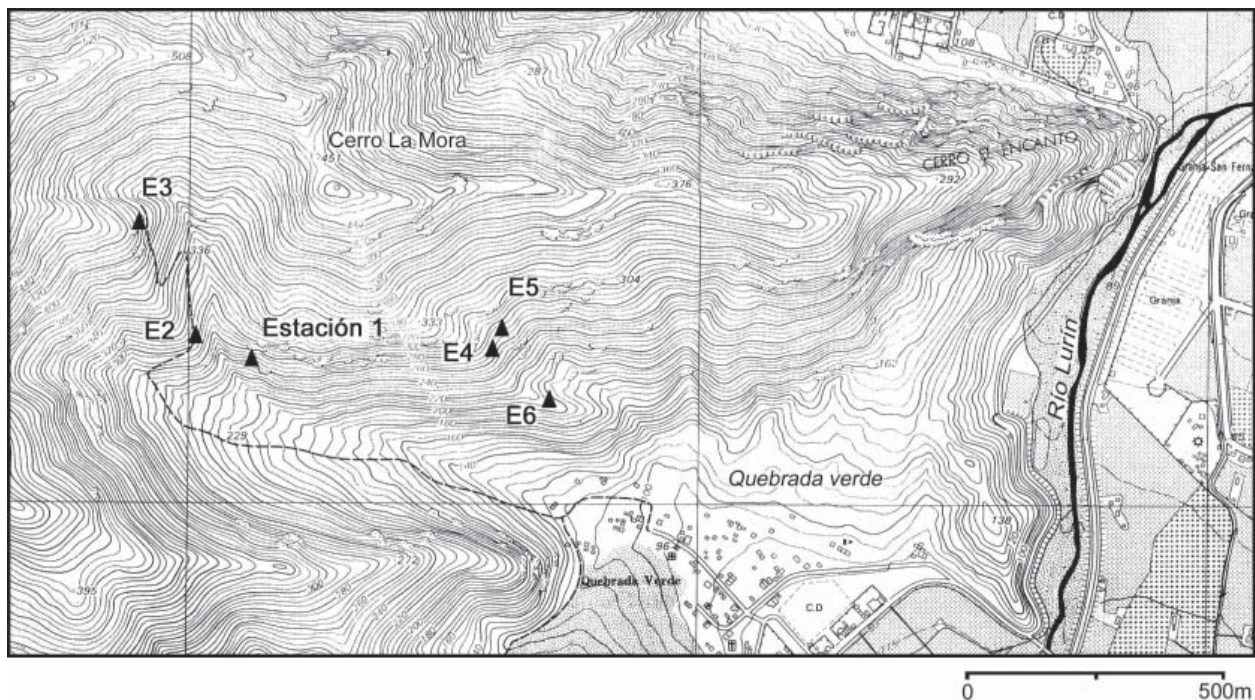


Figura 2. El sitio arqueológico con quilcas o arte rupestre de Quebrada Verde y las estaciones con arte rupestre estudiadas y citadas en el texto

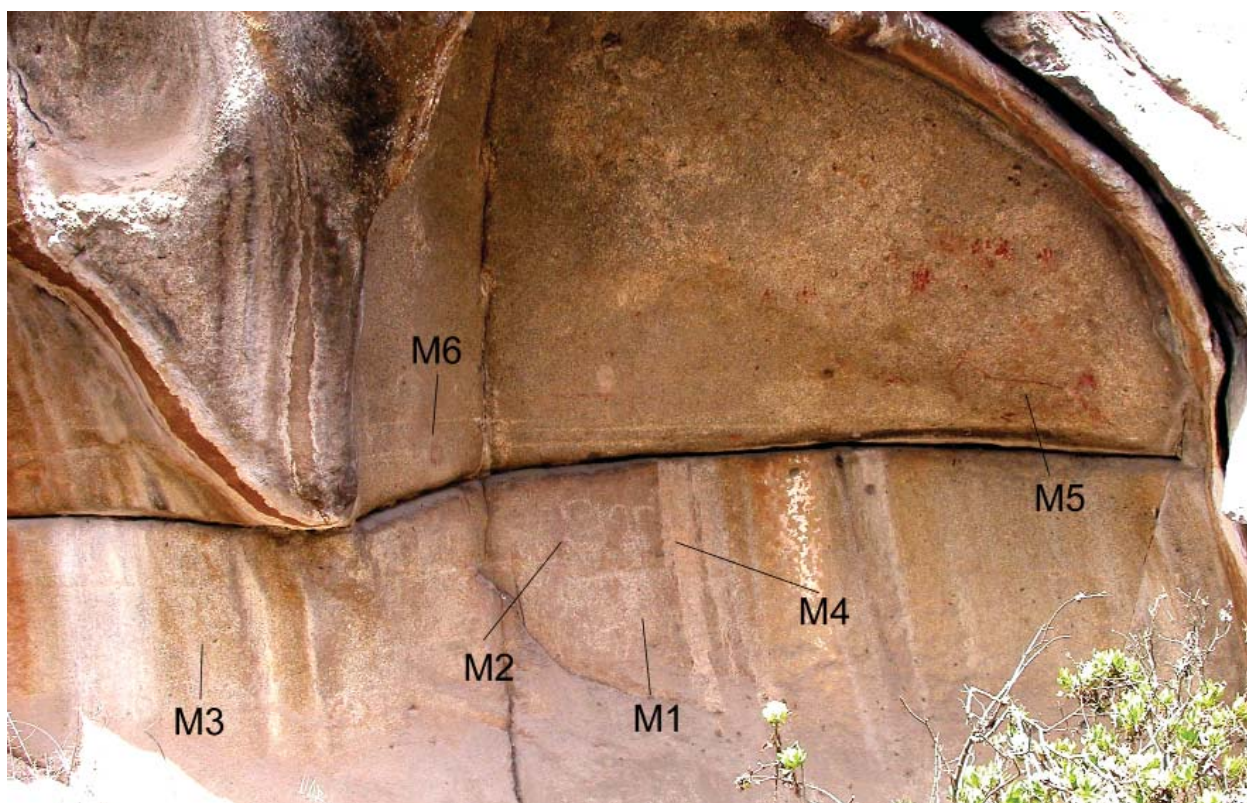


Figura 3. Vista general de la Estación 1. Foto Gori Tumi 2005.



Figura 4. Vista de los petroglifos de la Estación 1. Foto Gori Tumi 2006.

particularmente hacia la parte izquierda baja en el lado derecho del panel sobre la división de las concavidades.

Las pinturas han sido hechas ya sea superponiendo una línea curva (con forma no definida pero de tendencia geométrica), al petroglifo, o incorporando motivos independientes, como un círculo, figuras lineales y abundantes marcas con formas de "dedos rasantes". Todas las pinturas, excepto aquella que esta sobre el petroglifo, se hallan en la parte superior de la concavidad derecha del afloramiento, la cual esta separada de los paneles principales bajos por una falla lineal horizontal que divide en dos esta roca.

Aunque no se ha podido hacer una cuenta definitiva de motivos<sup>4</sup>, existen al menos quince motivos asociados entre petroglifos y pinturas y es obvio que existe una secuencia formal en la "historia" rupestre de

esta estación que empieza con los petroglifos (Fig. 4). Estos han sido logrados por un percudido leve y han sufrido un fuerte proceso de patinación en algunas secciones por lo que la definición formal de todos los motivos esta todavía pendiente. Sin embargo son reconocibles algunos motivos aislados, y un motivo antropomorfo complejo (M1) el cual combina percudido lineal y percudido en área, además de asociaciones figurativas que no han sido aún definidas.

Este motivo antropomorfo, con apéndices cefálicos, ha sido claramente superpuesto por una pintura lineal de color rojo oscuro, la cual también ha sufrido un deterioro por intemperismo en algunas secciones de su imagen. Otros motivos como

el círculo y la figura geométrica lineal con terminaciones horizontales en V (> <), también han sido logrados con esta tonalidad cromática. Las pinturas de "dedos rasantes" que aparecen en un número considerable en la parte superior derecha del panel principal están, por otra parte, logradas por una pintura rojo claro pero de una tonalidad brillante o vívida.

Aunque las razones para la selección del área de pintado escapan a nuestro conocimiento, es relevante considerar que un análisis por perspectiva visual simple

<sup>4</sup> Queremos destacar que no hemos hecho una observación con luz rasante por lo que es posible que existan motivos que no han podido ser definidos en las condiciones de luz en que este estudio se llevo a cabo.

indica a los petroglifos como foco visual primario seguido de las pinturas superpuestas y luego aquellas presentes en dirección lineal ascendente y a la derecha de todo el conjunto. Según esto, la escena se logró paulatinamente siguiendo un proceso lineal, donde la ubicación, la organización y las variaciones en el color utilizado indican una secuencia desde el petroglifo, los motivos de tendencia geométrica en color rojo oscuro, hasta las marcas de "dedos" en un color rojo más claro.

Esta escena, como se puede ver, es altamente compleja y las variaciones en los atributos usados para el examen indican que en esta estación existen al menos tres grupos de marcas rupestres con implicancias culturales, lo cual es un indicador promedio de la complejidad del yacimiento. Una evidencia clave es que se ha podido documentar una clara superposición lo que indica contundentemente que el petroglifo es anterior a las pinturas, al menos en esta estación. Los grupos de representación, con implicancias culturales, pueden quedar definidos aquí, con los petroglifos, en primer lugar; seguido de las pinturas rojo oscuras; y finalmente con las pinturas en rojo claro.

La *Estación 2*, por su parte es mucho más simple. Esta conformada por un motivo singular pintado (Fig. 5), el cual ocupa una pequeña concavidad de 25 cms. de alto. Esta imagen asemeja una forma de cruz irregular elaborada por pintado de trazo informal color rojo claro, el cual esta evidentemente erosionado. La figura no es lineal en su composición específica aunque pueda parecer así en forma general. Presenta una estructura geométrica lineal con eje vertical, con un extremo superior circular irregular y un extremo inferior lineal en punta. Los dos extremos horizontales se ubican ligeramente sobre la mitad superior del eje vertical en forma opuesta, conformando gruesos trazos cortos y de contornos irregulares.

Estos trazos horizontales parten desde el centro formando bordes opuestos curvos que se extienden en ambos extremos, y en el caso de trazo de la derecha se puede reconocer una conexión con la terminación circular de la línea vertical del dibujo. Este ancho en el centro del dibujo, los extremos y el trazo irregular general son claramente una característica estilística de la pintura desarrollada en esta estación y que de hecho tiene implicancias en la configuración general del sitio. Sin embargo dadas las características expuestas, esta pintura es definitivamente una unidad de evidencia por sí misma, es decir un grupo de representación independiente.

La *Estación 3* es un conjunto de pinturas ubicadas en lo que se podría describir como una gruta, que consiste en una concavidad cerrada a la que se accede por una abertura ubicada en la parte baja de la piedra. Desde esta posición se pueden reconocer pliegues rocosos variados sin formar concavidades francas definidas, a la izquierda de las cuales, delante de la abertura, se ubican los dos motivos pintados que conforman la evidencia material de esta estación (Fig. 6). Los motivos se ubican discontinuamente en áreas diferentes de los pliegues de la superficie rocosa por lo que no aparecen conformando una escena integrada.



Figura 5. Vista en detalle del motivo de la Estación 2. Foto Gori Tumi 2006.

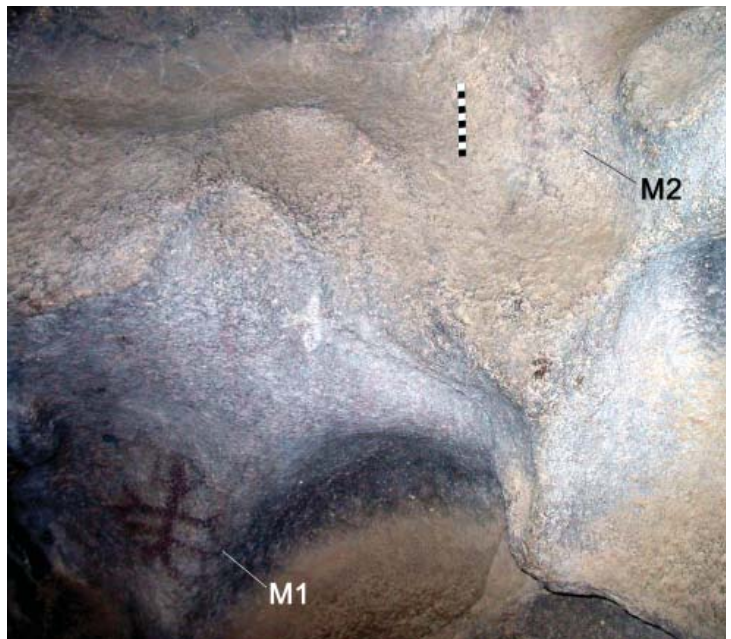


Figura 6. Vista de los dos motivos presentes en la Estación 3. Foto Gori Tumi 2005.

No obstante su organización, los motivos presentan características estilísticas similares destacando su diseño lineal geométrico y su coloración rojo oscura. El motivo que más resalta es el que se ubica a la izquierda de los dos, el cual parece figurar un ser antropomorfo (Fig. 7). Este se ha construido usando un eje lineal vertical con terminaciones en punto y círculo (parte superior), y en una V invertida. Presenta también dos líneas transversales paralelas más cortas, las cuales se disponen en forma simétrica al eje y presentan terminaciones horizontales en V. El otro motivo, muy erosionado, muestra únicamente el eje lineal vertical con la



Figura 7. Detalle del motivo 1, Estación 3. Foto Gori Tumi 2005.

terminación en punto (superior) y en V invertida (inferior).

Es claro que ambas figuras comparten de manera contundente detalles de la forma y el estilo, lo que nos permite considerar ambos motivos como parte de la misma serie figurativa; es decir dentro del mismo "grupo" representativo del arte rupestre del sitio. Es evidente que esta asociación simplifica la naturaleza representativa de esta estación, la cual se incluye dentro de un solo grupo como dijimos, aunque esto no implica necesariamente que los motivos se hayan hecho al mismo tiempo.

La *Estación 4* presenta también un número reducido de motivos, los cuales se hallan ubicados sobre un panel erosionado irregular en secciones separadas, por lo que no están conformando una escena conjunta (Fig. 8). Tal como la Estación 3 cada motivo debe considerarse una escena independiente con sus propias características. El primero de los dos motivos (M1) se ubica sobre la parte central de la superficie interior del afloramiento, mientras que el segundo se halla sobre el extremo superior de la concavidad. Ambos motivos han sido pintados en rojo, aunque con variaciones, el primero presenta una tonalidad rojiza oscura erosionada, mientras el segundo un rojo claro ocre, menos erosionado (más vívido).

El motivo central es bastante interesante pues esta construido, como el motivo de la Estación 2, sobre un eje lineal vertical curvo bastante grueso del cual afloran ápices lineales cortos y delgados en oposición al eje vertical casi de manera simétrica. Aunque el motivo esta bastante erosionado, es claro que la curva central conforma un cuerpo casi oblongo con extremos proyectados en punta. En la parte superior destaca claramente el ápice derecho que hace juego con la cima curva del cuerpo, dando una imagen de simetría y una sensación lineal al eje vertical de la imagen.

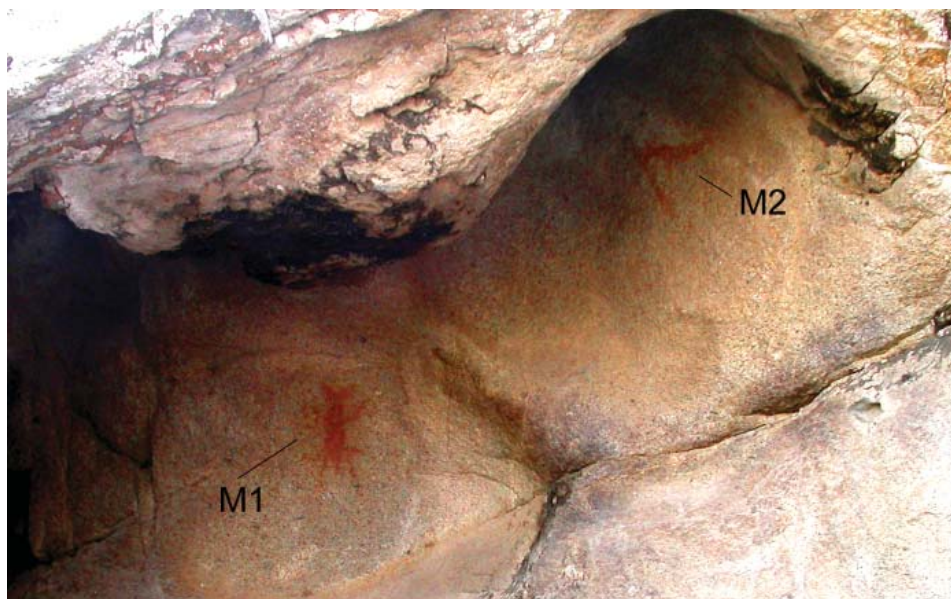


Figura 8 Vista de los dos motivos presentes en la Estación 4. Foto Gori Tumi 2006.

El motivo de la derecha por el contrario presenta una conformación completamente diferenciada, tratándose de una forma de V ladeada elaborada por una línea de ancho irregular, cuyo punto de inflexión se encuentra en la parte superior de la línea vertical proyectando la continuación hacia la derecha de la misma. Esta figura parece ser más compleja, pero tal como el primer motivo, algunas partes de la composición no se pueden reconocer con claridad por lo que solo se expone en esencia la figuración más evidente.

El segundo motivo es de por si un motivo bastante irregular y su asociación con el primer motivo es bastante problemática, diferencias marcadas son la variación en el color y en el lenguaje formal del diseño entre ellos; no obstante esto, un elemento uniformizante lo constituye la posibilidad de la presencia de ápices sobre el punto de inflexión de la figura, los cuales lamentablemente no están claros. Consideramos que los elementos de la variación usados en el análisis son consistentes para establecer una separación de motivos en grupos dentro de esta estación, y así debe ser establecida hipotéticamente dentro de esta unidad; sin embargo, sobre la base del examen de otras estaciones vamos a retomar posteriormente el contexto de pertenencia de este material.

La *Estación 5* presenta una escena bastante compleja, esta se ubica en el extremo superior izquierdo del panel principal de la concavidad rocosa. Esta ubicación es interesante porqué, a pesar que se pueden reconocer algunas pinturas hacia la parte central del panel, la mayoría de motivos identificados se localizan a la izquierda y sobre una falla lineal de la roca que separa claramente esa sección de todo el panel expuesto. Todos los motivos examinados, ocho en total (Fig. 9), que pueden ser reconocidos a simple vista, formaron un

agrupamiento relativamente compacto el cual muestra una organización muy interesante sobre la que se puede argüir un crecimiento pictórico radial.

Parece evidente que las pinturas más tempranas de esta escena se hicieron en la parte central de este panel y formaron imágenes irregulares pintadas en un color rojo claro. De estas tres imágenes originales (M1, M2 y M3), el motivo 3 presenta una superposición con pintura negra, la cual aparece como líneas cortas rectas alrededor del cuerpo principal (y probablemente siguiendo en parte la forma del motivo) por lo que aparecen integradas en la imagen. Los motivos en negro se asocian a la escena introduciendo motivos geométricos cerrados (M4), y motivos lineales abiertos como los motivos 5 y 6, este último claramente un motivo antropomorfizado.

Dos motivos (M7 y M8) se incluyeron probablemente al final conformando imágenes lineales en forma de arcos continuos, o en eme (m). Estas figuraciones están logradas en un color rojo oscuro y se ubican en ambos extremos (superior e inferior) de la escena principal de este panel. Estas imágenes debieron integrarse al final de la formación de la escena, donde, al parecer, no se interponen a ningún motivo asociado. La idea del crecimiento radial de la escena, que se basa en el supuesto que los motivos centrales conforman el eje visual de la composición<sup>5</sup>, se confirma adicionalmente por la variación en los colores de los motivos de la composición, que forman agrupamientos coherentes, y por la regularidad formal estilística de los motivos que se incluyen en estos agrupamientos.

Hay que destacar la variación formal estilística de los motivos. El grupo más temprano muestra tres formas distintas pero con una tendencia a la irregularidad de los trazos y a la presencia de ápices que se proyectan desde el cuerpo de las imágenes; existiendo también un arreglo hacia la presentación vertical (M2) y horizontal de las formas (M1). El segundo grupo, que utiliza pintura negra, muestra una tendencia al diseño lineal de formas con tendencia al diseño geométrico (M4) y el esquematismo, mostrando aquí la graficación de motivos antropomorfos (M6). Y el tercer grupo se caracteriza por mostrar una imagen regular, en eme (m) con las mismas características figurativas para ambos casos. Esta es la secuencia en este panel, a la que probablemente hay que agregarle algunos motivos aislados presentes, pero que no han podido ser identificados plenamente.

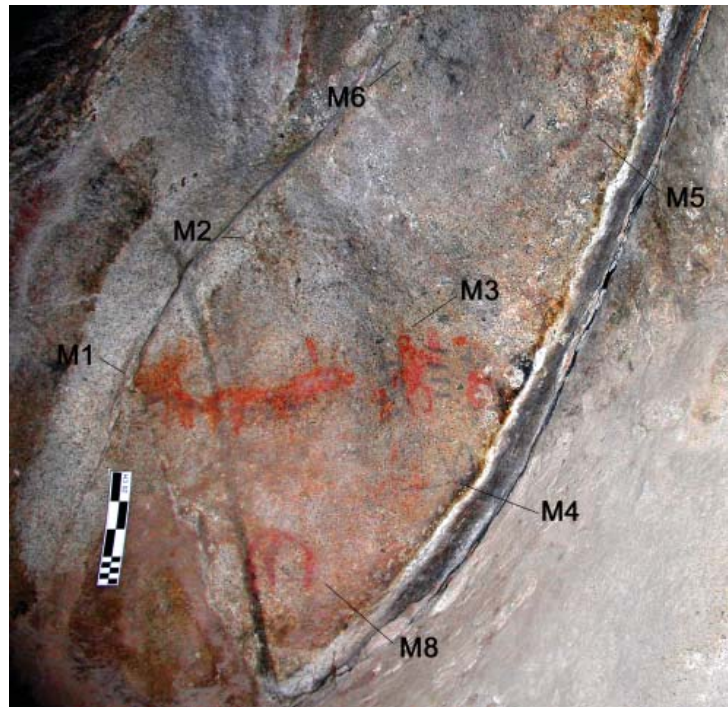


Figura 9. Vista parcial de la escena principal de la Estación 5. Foto Gori Tumi 2006

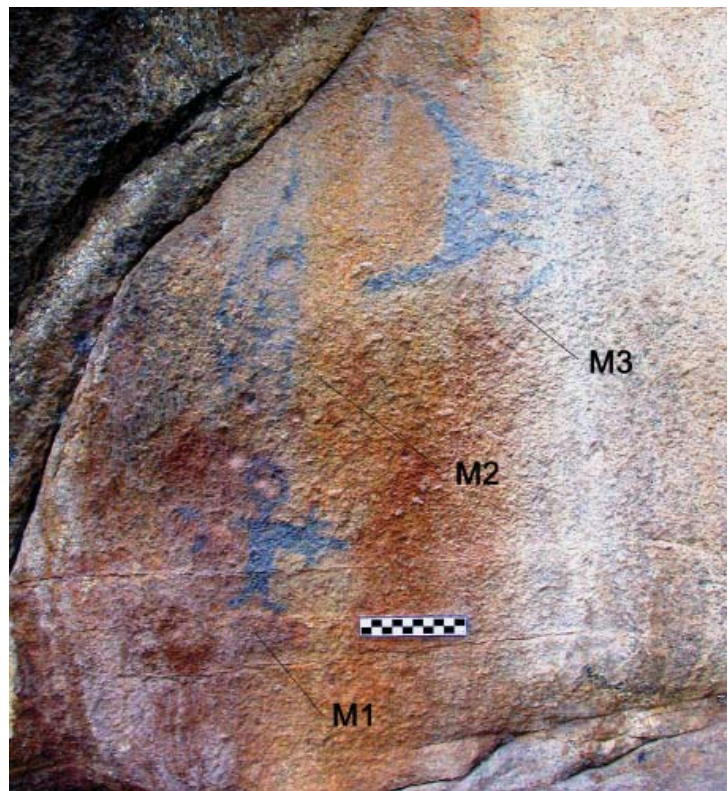


Figura 10. Vista de los motivos presentes en la Estación 6. Foto Gori Tumi 2006.

<sup>5</sup> Este es un ardid metodológico para el análisis de escenas complejas que hemos usado en otros sitios con arte rupestre y que estamos llamado: "análisis por perspectiva visual". Ver: Echevarría, 2010. "Petrograbados en la cuenca del río Cachiayacu, una aproximación arqueológica en contexto industrial". *Boletín APAR* 5: 70-79.

La *Estación 6* muestra un conjunto de tres imágenes ubicadas hacia la parte inferior izquierda de una concavidad rocosa bastante expuesta a la intemperie. Estas pinturas se encuentran agrupadas mostrando una ubicación consecutiva vertical en la disposición de los motivos, siguiendo al parecer la tendencia natural de la división rocosa marcada por una falla lineal (Fig. 10) como se ha descrito para estaciones anteriores. Estos tres motivos



fueron logrados usando la misma factura técnica y el mismo tipo de pintura, por lo cual presentan una notable uniformidad cromática, destacando básicamente por su variación formal.

Los motivos son un personaje antropomorfo (M1), una imagen de estructura geométrica triangular alargada (M2) y un motivo semicircular con secciones lineales, abultadas y ápices proyectados en su parte central (M3). Estas imágenes son altamente contrastadas y constituyen un buen ejemplo de una alta variación formal dentro de un grupo con características técnico estilísticas casi absolutas. Lamentablemente toda la escena esta muy erosionada por lo que examinar los detalles de las formas resultaría engorroso, sin embargo la caracterización es clara y definitiva para esta estación; aquí solo existe un grupo de representación rupestre con las implicancias culturales que le son propias.

Como se ha podido ver cada estación ha arrojado un panorama particular de pintado en roca que esta lejos de mostrar a este sitio de arte rupestre como un yacimiento uniforme. Es claro que este sitio es altamente complejo y ese es un resultado del examen particular de las estaciones que debe ser ponderado directamente. Las estaciones se muestran ahora como unidades con secuencias particulares que constituyen también contextos complejos de representación por si mismos los cuales deben ser aún más examinados; aunque dado que la información obtenida constituye data relevante de estos contextos es posible intentar establecer una secuencia hipotética mediante una correlación comparativa, como se propone a continuación.

### Correlaciones y Contextos

#### Secuencia

Aunque como ya dijimos todas las escenas muestran un panorama rupestre particular, de las seis estaciones examinadas solo tres presentaron escenas con cargas gráficas multicomponentes, es decir escenas con evidencias de más de un grupo de representación rupestre; el cual incluye evidentemente petroglifos o pinturas. De estas tres escenas (Estaciones 1, 4 y 5) solo las estaciones 1 y 5 expusieron clara evidencia de superposición física y una consecución pictórica lo suficientemente extensa como para establecer una correlación basada en las variables utilizadas en el análisis.

Todas las demás estaciones con escenas asociadas, de un solo un motivo o de más, sin vinculaciones directas o aquellas expuestas durante el examen de las mismas (Estaciones 2, 3 y 4), pueden ser entonces asociadas a los grupos de representación general que se establecerán para todo el yacimiento con lo cual se integraran estas unidades. Es claro que lo que se piensa definir es una secuencia lineal donde cada "grupo" constituye hipotéticamente una unidad representativa con implicancias culturales y cronológicas, tal como se supuso para los grupos aislados en las escenas de las estaciones particulares.

La primera asociación relevante es la clara superposición de un motivo lineal pintado en negro (M4) sobre el petroglifo en la escena principal de la Estación 1 (M1) (Fig. 11). En esta estación la superposición indica sin ninguna duda que la pintura es posterior al percutido, y anterior, asumiendo una progresión pictórica, a las pinturas elaboradas en rojo oscuro y rojo más brillante

(vívido) que se presentan en esta escena. Este tipo de superposición se repite en la escena principal de la Estación 5 donde pintura negra se superpone a pintura color rojo claro (M3 y posiblemente M7) (Fig. 12). La pintura negra es posterior en esta escena a pintura color rojo claro, pero es anterior, de acuerdo a evidencia espacial, a las imágenes de color rojo oscuro.

Los motivos logrados en pintura negra presentan en ambas escenas una relación formal estilística bastante coherente, ya sea determinada por su tendencia lineal, geométrica y la presencia de imágenes antropomorfas, lo que indica que en ambas estaciones se encuentran

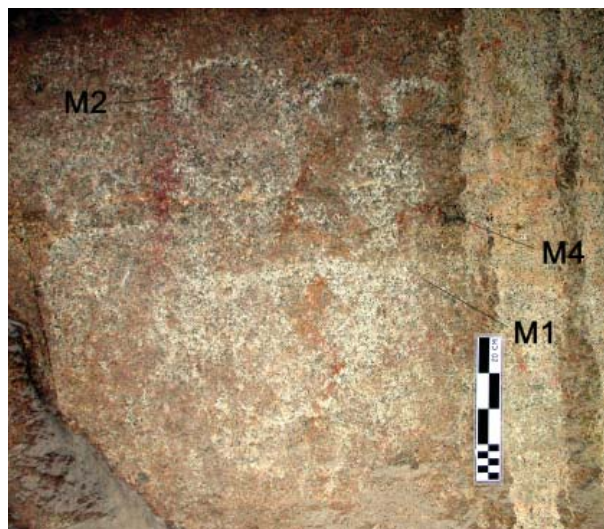


Figura 11. Detalle del petroglifo superpuesto por pintura en la Estación 1. Foto Gori Tumi 2006.

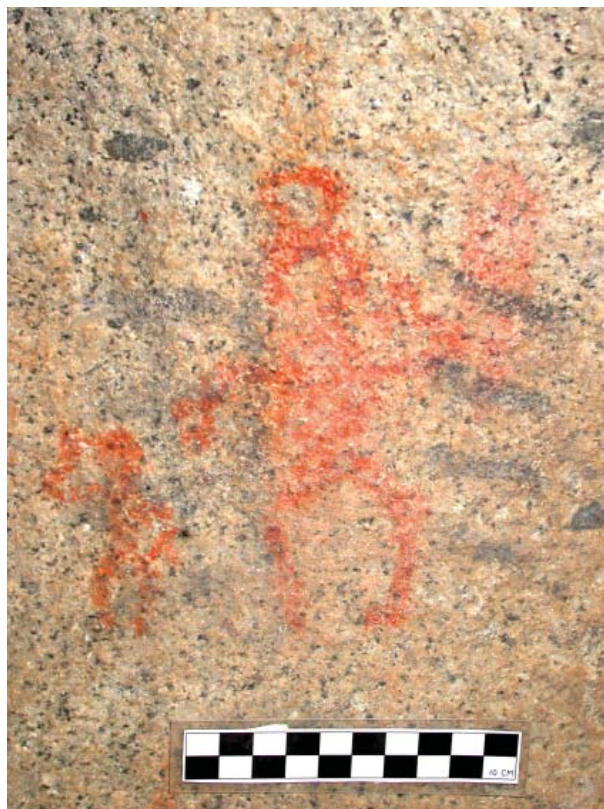


Figura 12. Detalle de la superposición pictórica en el Motivo 1 de la Estación 5. Foto Gori Tumi 2006.



como parte de un patrón representativo definido, los que incluyen la Estación 3 y la Estación 6, donde se hallan formando la única agrupación pictórica. Aunque puede objetarse la Estación 6, los motivos 2 y 3 muestran la tendencia lineal reconocida en las Estaciones 1 y 5, mientras la figura antropomorfa es claramente un arquetipo formal representativo del grupo (Ver Figs. 7 y 10).

Los motivos en rojo claro que son anteriores a los motivos pintados en negro en la Estación 5, solo aparecen en una secuencia en la escena principal de esta estación por lo cual constituyen un grupo con una correlación más restringida. No obstante esto, la evidencia artefactual indica que estos motivos siguen una tendencia representativa uniforme donde se presentan constituyendo imágenes irregulares de trazos gruesos no muy definidos; con formas extendidas, vertical u horizontalmente, y con presencia de ápices irregulares. Esta caracterización permite asociar entonces las Estaciones 2, 4 y 5 dentro de una unidad representativa. Hay que mencionar que el Motivo 1 de la estación 4, en un color rojo oscuro, se incluye dada su vinculación formal al grupo.

Es claro que los motivos elaborados en negro constituyen el grupo más extenso del conjunto aunque probablemente no el más tardío, existiendo en las Estaciones 1 y 5 (donde este grupo se presenta sobre imágenes anteriores) motivos que han sido estimados como posteriores a las imágenes en negro. Estos motivos, en ambas estaciones, se presentan con una coloración roja oscura, destacando por su variación formal, la que no permite una correlación a este nivel (M5 y M6 de la Estación 1 y M7 y M8 de la Estación 5). Sin embargo este agrupamiento muestra algunos detalles de la definición del estilo que caracteriza al conjunto de pintura formadas en negro (tendencia lineal definida, geometrismo, terminaciones en V, etc.) que ameritan su pertenencia preventiva a este grupo.

Solo las pinturas en un rojo oscuro más brillante o vívido, ubicadas en el extremo superior derecho de la Estación 1, quedan fuera de toda correlación dada su características particulares que le son exclusivas. Esta notable individualización, además de su propia situación secuencial dentro de la escena a la que pertenece, nos permite plantear que estas pinturas deben ser consideradas la más tardías inclusiones pictóricas de todo el yacimiento y probablemente un grupo por si mismo, salvo mejor data.

Al otro extremo de la secuencia queda por definir el más temprano componente rupestre del yacimiento en conjunto, el cual esta entre el grupo de pinturas solucionadas en rojo claro (Estaciones 2, 4 y 5) y el conjunto de petroglifos (Estación 1). Personalmente pienso que los petroglifos deben estimarse como más tempranos, especialmente considerando su alto nivel de patinación, el cual es evidente en todos los motivos de este conjunto (M1, M2, y M3). Dada la técnica de realización de las imágenes, los petroglifos tiene la mayor probabilidad de sobrevivir a las pinturas en caso de una realización conjunta, respecto al rojo claro, y es obvio que existe un

notable desgaste por intemperismo que debe ser ponderado.

Dado que no hay elementos formal estilísticos importantes para establecer una comparación relevante entre las imágenes en los petroglifos y las imágenes de las pinturas del grupo rojo claro, es evidente que existe un salto radical entre la introducción de ambos patrones técnico representativos; lo que puede implicar un lapso de tiempo importante entre la aparición de ambos "estilos". Para mi es claro que las pinturas comprenden una tradición representativa continua (con lapsos entre la introducción de algunos grupos), y no hay manera de que los petroglifos constituyan un material posterior a la tradición pictórica del yacimiento.

Estos deja a los petroglifos como el componente más temprano de la tradición rupestre del sitio, y el arreglo final de la secuencia, sobre la base del ordenamiento explicado queda así: Grupo 1. Petroglifos; Grupo 2. Pinturas en Rojo claro; Grupo 3a. Pinturas en Negro; Grupo 3b. Pinturas en Rojo Oscuro; y Grupo 4. Pinturas en Rojo Oscuro brillante. Hay que incidir en la separación temporal importante entre el grupo 1, que debe entenderse como una tradición petroglífica, y los grupos posteriores, que pueden verse como una tradición pictórica (Tabla 1).

Las distancias temporales a partir del Grupo 2 deben considerarse relativamente cortas debido a que todos los grupos guardan de alguna manera una relación de coherencia técnica y en menor medida formal estilística entre si, lo que indica que hay una continuación relativamente estable en esta consecución de grupos pictóricos. Sin embargo hay que apuntar que los saltos más notables lo constituyen la introducción del Grupo 3 "negro" que varia la tendencia representativa hacia una perspectiva más esquemática, y la introducción del Grupo 4 "Rojo Oscuro Brillante", que constituye una ruptura figurativa total a la tradición imperante.

Sin embargo aunque las variantes temporales en la introducción de los grupos pictóricos puedan discutirse, como se plantea para el Grupo 3 por ejemplo, ninguna separación temporal es comparable con la que existe entre el Grupo 1 y el inicio de la tradición pictórica, la cual todavía queda por definir adecuadamente; aunque se pueden hacer algunos planteamientos cronológicos preliminares al respecto.

#### *Cronología*

Dada la naturaleza representativa de todo el conjunto rupestre del sitio es evidente que no se pueden establecer correlaciones cronológicas con ningún estilo artístico convencional del valle, prácticamente de ningún

Grupo	Característica	Estaciones					
		E1	E2	E3	E4	E5	E6
Grupo 1	Petroglifos	X	-	-	-	-	-
Grupo 2	Rojo Claro	-	X	-	X	X	-
Grupo 3a	Negro	X	-	X	-	X	X
Grupo 3b	Rojo Oscuro	X	-	-	-	X	-
Grupo 4	Rojo Oscuro brillante	X	-	-	-	-	-

*Tabla 1. Grupos de representación rupestre y estaciones donde estos se presentan. Sitio Quebrada Verde.*



periodo arqueológico, el cual esta siempre dominado por arte convencional (es decir que se repite en diferentes soportes). Esto deja casi a todo el conjunto rupestre sin la posibilidad de establecer una datación por procedimientos indirectos, los que son requeridos bajos las condiciones del tipo de estudio que hemos llevado a cabo.

El único material de correlación, y advertimos que esta aproximación debe ser tomada con mucha cautela, lo constituye el Grupo 1 o conjunto de petroglifos que muestran ciertos elementos del estilo que pueden correlacionarse a otros ejemplos de arte rupestre con esas características, y en menor medida a arte convencional con amplia dispersión. De hecho son los motivos 1, 2 y 3, del conjunto, el cual no esta totalmente identificado, los que presentan estos indicadores. En esencia son estos elementos formal-estilísticos, entre otros atributos, los que demuestran efectivamente la unidad contemporánea del Grupo en si.

Aunque el Grupo presenta motivos difusos en todos los casos (lo cual se debe a su alto grado de intemperismo) y solo pueden reconocerse secciones particulares de estas imágenes (Ver Fig. 4), las formas de algunos motivos y los detalles de otros son altamente relevantes para fines de esta correlación. Así tenemos en el Motivo 1 los ápices cefálicos, y en lo motivos 2 y 3 las formas circulares y/o semicirculares con punto central que se presentan asociadas a conjuntos figurativos complejos, especialmente en el Motivo 3.

Los ápices en la cabeza del Motivo 1, dos líneas con curvaturas elevadas opuestas en simetría, se presentan del mismo modo formal estilístico en uno de los motivos más notables de los petroglifos de sitio arqueológico Checta (ver Núñez, 1986: 676, Fig. 1320) lo que puede indicar una relación cultural contemporánea. Aunque este atributo específico no es tan popular en Checta, varios de los motivos cefálicos incluyen tocados variados lo que indica que hay una relación definida entre estos motivos y su presentación, independiente de la variación en el tocado. Esto le da cierto valor representativo al motivo que estamos estudiando.

Lamentablemente los motivos de Checta no están, a mi criterio, adecuadamente datados por lo que la temporalidad de esta asociación esta aún por definirse. No obstante recientemente hemos sugerido que Checta presenta un sustrato representativo correspondiente al Periodo Inicial (Echevarría y Ruiz 2010) que puede incluir los petroglifos que muestran motivos de cabezas y tocados variados, como los que se presentan en los petroglifos de Quebrada Verde, pero hasta que esta cronología se confirme mantenemos nuestras reservas sobre la asociación temporal de estas imágenes.

Los otros motivos (M2 y M3) quizá puedan ayudar a definir mejor este panorama. Estos se presentan en conjuntos de imágenes compuestas que incluyen formas semicirculares, casi espiraladas, con un punto central percutido. Estas figuraciones se asemejan a algunas de las formas circulares con o sin punto central y líneas curvas proyectadas que se pueden observar en varios petroglifos de Checta (p. e. Núñez ob. cit. Fig. 1299), y también en la Escena 1 del petroglifo de Chocas, cerca de Checta; este último fechado al periodo inicial (Echevarría y Ruiz, ob. cit. Fig. 7). Debemos advertir sin embargo que estos ejemplos solo constituyen parámetros de similaridad formal, y pueden objetarse estas comparaciones.

Formas estandarizadas de círculos con punto central aparecen definidamente en el sitio de Cantería en

la cuenca del río Rímac que ha sido datado tentativamente al Periodo Horizonte Temprano (Abanto y García-Godos, 2004), pero con una notable definición formal y en general sin ser parte de composiciones complejas; salvo el "Panel 10" (Abanto y García-Godos Ob. cit., lámina 4), aunque la composición no es formalmente similar a lo que tenemos en nuestros Motivos 2 y 3. Es muy posible que las formas circulares en este sitio se presenten como un contexto representativo particular, con un estilo definido, y sin una asociación directa al Grupo de petroglifos que estamos estudiando.

Como se puede ver los niveles de correlación son mínimos y nos dejan pocas posibilidades para el planteamiento de hipótesis de contemporaneidad entre los motivos usados en la comparación o la cronología general de los sitios, sin embargo "esforzando" los datos proponemos una cronología aproximada para el Grupo 1 de representaciones del sitio (caracterizado únicamente por petroglifos) que estaría entre el Periodo Inicial e Inicios del Horizonte Temprano; cronología que no comparten los Grupos rupestres caracterizados por pinturas.

A partir del abandono de la tradición petroglífica, al menos en este sitio, todos los Grupos pictóricos debieron empezar a graficarse probablemente desde el final del Periodo Intermedio Temprano, lo que justificamos con el notable salto cualitativo que significó la introducción de la tradición pictórica y la no menos relevante variación figurativa evidenciada. Posteriormente los grupos pictóricos, al menos los Grupos 2 y 3, debieron intercalarse temporalmente siguiendo un lapso regular no tan distanciado hasta el abandono definitivo del yacimiento como soporte de arte rupestre; momento que no podemos determinar con los métodos usados en el análisis.

Los límites de esta cronología, al menos en su extremo tardío, son, como se puede reconocer, un problema irresuelto y toda la propuesta debe considerarse con cautela. Hasta el momento no hemos podido obtener suficiente información intrínseca en el material o parámetros mayores para comparaciones controladas, que permitan definir indicadores positivos para el establecimiento de una asociación cultural y cronológica más ajustada. Lo que se tiene es únicamente una correlación basada en la valoración dominante de unos pocos elementos diagnósticos, al menos para el establecimiento de la cronología.

De todas formas, la estimación cronológica se basa en parte en el establecimiento de la secuencia rupestre del sitio, lo que le da a nuestro estimado cierto grado de confianza. Estamos seguros que ampliando la muestra rupestre a las quebradas contiguas la secuencia y la cronología pueden ser más ajustadas, o mejor revisadas, incrementándose las posibilidades para el establecimiento de una asociación cultural y la definición de parámetros artísticos convencionales en el arte rupestre del valle.

## Conclusiones

Debemos empezar destacando que este estudio no es una propuesta al establecimiento de un contexto de inclusión sociocultural complejo en el arte rupestre de Quebrada Verde. La falta de información y datos para el establecimiento de comparaciones controladas es tan clara, que la dificultad en la proposición de criterios de articulación arqueológica para este tipo de artefacto obliga a replantear los objetivos de las investigaciones



rupestres tal como se plantean convencionalmente; de una investigación orientada a la explicación sociocultural o la determinación de contextos culturales, a aquella destinada a establecer la naturaleza artefactual primaria de esta evidencia y su presentación ordenada para su uso técnico.

Aunque este estudio es también un intento particular para dotar de una base de asociación coherente un material arqueológico (basado casi exclusivamente en las relaciones particulares entre las estaciones incluidas en la muestra analizada), los niveles de correlación para el establecimiento de contextos locales o regionales (intra valle por ejemplo) deben esperar hasta que se confirme, revise o se conozcan más datos relativos a los materiales estudiados y se pueda establecer mayores niveles de confianza en los resultados expuestos: la secuencia o la cronología. Lo cual, aunque debe incluir toda la muestra analizada, debe enfatizar principalmente los grupos pictóricos del sitio, que suponen, de acuerdo a nuestros estimados, al menos tres momentos de elaboración continuada.

Si los datos para el Grupo 1 se confirman, la más evidente base de correlación cultural lo constituyen los grupos sociales responsables de la edificación de arquitectura monumental temprana ubicados en la cuenca del Lurín (Bueno 1982). Sitios que se distribuyen desde el valle medio hasta el valle bajo y que muestran una concentración muy relevante en esta última sección del valle, justamente en las inmediaciones de Quebrada Verde; destacando los sitios de Buena Vista, Candela, Parka, Cardal o Manchay Bajo, correspondientes al Periodo Precerámico Final y Periodo Inicial de la cronología del valle (aprox. entre 2500 aC hasta el 800 aC.). No obstante la posible relación, la forma como estos sitios se articulaban entre ellos o con su medio circundante es aún un tema pendiente.

Y aunque la relación entre el yacimiento de arte rupestre y su ubicación en un área de lomas debe tomarse como un indicador muy importante del uso arqueológico de esta área, con los datos disponibles hasta ahora no es posible establecer el tipo de actividad arqueológica ejercida en esta zona y su relación directa con la elaboración de arte rupestre; especialmente considerando la variación en el tipo de tradición rupestre (petroglifos y pinturas) y la variación temática implícita en los cuatro grupos de representaciones que se han sucedido en el sitio. Es posible que las relaciones simbióticas entre los hombres y el ecosistema estacionario de lomas hayan sido variadas y hayan atravesado flujos de cambios constantes,

tal como refleja la naturaleza arqueológica del arte rupestre del sitio.

De cualquier forma aunque la presencia de complejos extendidos de arte rupestre en lomas, como los que hemos estudiado en Lachay (Echevarría 1996), indican cierto patrón vinculante entre el arte rupestre y este ecosistema, debemos considerar que la lógica tafonómica nos indica que este es probablemente un sobreviviente del más extenso complejo rupestre que debió haber en Lima, y del que solo tenemos ahora remanentes. Varios sitios arqueológicos recientemente descubiertos cerca al litoral como "Ancón", "Chocas" en el Chillón; "Cantería" y "Las Lomas" en el Rímac, y Quebrada Verde"; además de sitios conocidos como "Quivi" y "Checta" en el Chillón; "Santa Felicia" en el Rímac, "Sisicaya" en Lurín, y "Calango", "Retama" y "Cochineros" en Mala (Núñez, 1986 ob. cit.) indican con más contundencia que los valles de Lima poseen notables complejos rupestres con características y personalidad propia que merecen estudios serios y explicaciones independientes.

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

## Bibliografía

- BUENO, Alberto. El valle de Pachacamac, espacio, tiempo y cultura. *Boletín de Lima* 24: 10-29
- ABANTO LL., Julio y Martín GARCÍA-GODOS. s/f. Los petroglifos formativos de cerro cantería: un adoratorio temprano entre la cuenca alta de quebrada Canto Grande y quebrada El Progreso, Lima. En: *Ciudad Virtual de Antropología y Arqueología*. [http://www.rupestre.com.ar/epar1/petroglifos\\_de\\_canteria.htm](http://www.rupestre.com.ar/epar1/petroglifos_de_canteria.htm) Artículo presentado al Primer Encuentro Peruano de Arte Rupestre (EPAR-1) y Taller de Teoría, Metodología e Investigación (Lima, 30 de junio - 7 de julio de 2004).
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi. 1996. El arte rupestre de Lachay, una introducción a su estudio. En G. Echevarría (ed.), *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 y Enrique RUIZ ALBA. 2010. El Petrograbado de Chocas, Costa Central del Perú. *Boletín APAR* 6: 138-145.
- NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. 1986. *Petroglifos del Perú. Panorama Mundial del Arte Rupestre*. Vol 2. Editorial Científico Técnica. La Habana.



## Estilos cognitivos de aprendizaje en el arte rupestre peruano

ENRIQUE RUIZ ALBA

El análisis cognitivo del arte rupestre en el Perú nos da una perspectiva muy diferente a la artística o cultural. Nos brinda una visión interna de los sistemas, estilos y estrategias de aprendizaje. Aprendemos sobre el arte rupestre a través del observador, su técnica interpretativa y la estrategia de decodificación usada. Un **estilo de aprendizaje** es la forma preferida de aprender, decodificar e interpretar mientras que una **estrategia de aprendizaje** es el sistema comunicativo que un observador debe usar para superar una tarea específica. Nunan (2004), dice que una vez que la estrategia de aprendizaje era perfeccionada, esta se convertía en una habilidad.

Christison (2003), clasifica los estilos de aprendizaje en estilos de personalidad, sensoriales y cognitivos. Los estilos cognitivos son las formas preferidas por las cuales las personas organizan ideas; entre estas tenemos las "field dependent" o dependientes del lugar. En este tipo es necesario que el observador aprenda en base a un contexto específico.

En la arqueología peruana entendemos contextos como el conjunto de rasgos culturales que definirán un sitio acorde a su función. Esta función puede ser funeraria, doméstica, de producción y más. Es entonces, en el arte rupestre, que el observador aprendería de estos diseños en base al contexto funcional que tuviera el área o sitio, donde está la concentración de diseños estuviera agrupada. Es así como este observador relacionaría un contexto a cierto tipo de diseños. Por ejemplo si en el valle de Cañete encontramos diseños de animales en planta como camarones y vizcachas cuyo significado aún está por definir, podemos utilizar esta estrategia de reproducción del contexto arqueológico en orden de entender su función. La única forma de lograr esto es a través de la recurrencia de diseños en contextos no disturbados donde sí tendríamos una clara visión de la mente del artista pero también del observador arqueológico respecto a estos mensajes. El otro estilo es el "field independant" o independiente del lugar, donde el observador aprende o prefiere aprender paso a paso de una forma programada y sistemática.

Tenemos el sistema analítico donde los observadores aprenderían y deducirían sobre ciertos diseños en roca de acuerdo a su ubicación, escala de tamaño y contexto asociado. Y también tenemos diseños globales donde es más el aprendizaje en masa y a grandes cantidades de personas.

### Relaciones entre artista y arte rupestre en el Perú

La relevancia del estudio de estilos cognitivos en el aprendizaje del arte rupestre en el Perú está dada en base a la relación entre observador y soporte. Antes de entender las relaciones existentes entre estos dos factores debemos puntualizar los procesos naturales entre los mismos. Tenemos así el primer proceso entre soporte-artista, diseño-observador y observador-artista, estos tres procesos están dentro del principio estético, la motivación existente en el artista es definida por las necesidades sociales, culturales y productivas. El área es seleccionada, esta área debe poseer una amplia gama de soportes los cuales serán usados en la siguiente etapa.

La siguiente es la etapa artística la cual es netamente física, los grabados son hechos por el artista de forma

metódica y sistemática con un fin específico, un fin que cumpla una función social. El siguiente proceso es el de observación, donde un futuro artista analiza estos diseños creándose así este estímulo a reproducir lo observado. El último proceso es el de reproducción por parte de este nuevo artista en otras áreas aledañas.

Bloom (1956), el famoso lingüista, nos habla de diferentes niveles taxonómicos en el proceso de aprendizaje del lenguaje, entre estos tenemos: conocimiento, comprensión, aplicación, análisis, síntesis y evaluación.

. El conocimiento en si es la suma de experiencias que el artista trae como su propio bagaje cultural, no sabemos cuán experimentados eran estos artistas. No sabemos el grado de exposición a las áreas donde estos grabados fueron hechos, tampoco sabemos si eran artistas itinerantes que representaban motivos no propios del lugar. Aunque mucho se especula al respecto lo real es que aún no sabemos mucho del origen de los artistas, su motivación primaria y nivel cultural.

. El siguiente es el nivel de comprensión. En realidad el nivel de entendimiento de un observador arqueológico dista enormemente de uno actual, precisamente por el grado de conocimiento y formas de entendimiento adquiridos. Creemos que el observador contemporáneo a estas marcas o imágenes tuvo un entendimiento específico y sufrió un estímulo muy específico también, esto lo llevo a reproducir los mismos motivos u otros en base a esta reacción inicial. La comprensión de otros observadores más tardíos, incluyéndonos como observadores actuales, tienen el mismo efecto estético pero crean un estímulo diferente que nos ponen al margen de un entendimiento fidedigno y exacto de estas representaciones. Althusser entonces se convierte en nuestra guía absoluta a este nivel. Por el cual el arte es un proceso sin sujeto influenciado por fuerzas productivas. La única discrepancia con Althusser sería en el fin del mismo arte rupestre. Para Althusser este no tiene un fin específico pero nosotros hemos visto una función social clara en la creación del mismo, es por esto que discrepamos con este gran pensador.

. Otro nivel es el de aplicación por el cual el observador se convierte en artista, es decir aquí se concreta el proceso de aprendizaje de una forma física ya que es medible y comparable en el nivel y grado de comprensión y representación. Es un nivel de transición el cual además es el único al cual los arqueólogos tienen acceso. Es el único momento al cual tenemos acceso ilimitado, pero sin entender las fases anteriores y posteriores del mismo no tenemos la visión total del sistema.

. El análisis es el siguiente nivel taxonómico por el cual el observador logró interpretar, decodificar lo antes codificado por el artista para así reproducir el diseño en un momento posterior. El observador no sólo interpreta sino decodifica, al hacer esto es posible que entendiera el mensaje en su totalidad y esto a su vez nos lleva a nuevas conjeturas. Así el observador itinerante que logra decodificar un mensaje del grabado lo representará de la misma forma y acercándose mucho a la forma inicial



en otro soporte y área, pero también tiene la libertad de representar este diseño con otra figura o diseño usando simbolismos o abstracciones ya que la decodificación del mensaje es lo principal mas no el motivo. Es un mensaje el que encierra esta imagen en roca y sería tarea del artista plasmar este grabado de una forma clara al próximo observador. En realidad estaríamos ante un artista que maneja más de un idioma y que entiende el idioma del artista inicial y el idioma del área donde ha de representar este diseño nuevamente. Es así como la decodificación del mensaje se convierte en la más importante etapa de este proceso de aprendizaje y representación en el arte rupestre del Perú. De este principio de decodificación es que tenemos, las formas primarias de figuras zoomorfas, signográficas; abstractas y formas en planta. En más de una ocasión tenemos formas en planta de cactáceas y otras de plano frontal, que si bien sabemos son cactus aún no hemos decodificado el mensaje que éste supuso. Es así por ejemplo que un observador arqueológico más tardío hubiera plasmado su propia interpretación del mensaje en el mismo soporte pero utilizando otro diseño que no formó parte del contexto primario.

Como arqueólogos nos encontramos ante una verdadera escuela de aprendizaje del arte en el Perú en el cual vemos diseños locales con funciones sociales definidas de formas abstractas, simbólicas, antropomorfas y zoomorfas que al ser decodificadas generaron ese estímulo estético inmediato y la respuesta a la decodificación del mensaje fue plasmado muchas veces en el mismo soporte con una representación completamente diferente.

La disturbación de contextos culturales en el arte rupestre del Perú es en si el fin cultural del mismo, al ser disturbados nos permiten tener una visión clara de la filosofía de vida de estos artistas y observadores. No debemos separar, segregar y desorientar el estudio del arte rupestre en el Perú con fases, estilos y diseños, por el contrario el análisis es global e incluyente en fases, diseños y áreas. Lo distinguible y absoluto es el mensaje a decodificar que es la única muestra que permite

reproducir el contexto a un grado representativo.

. Luego tenemos la Síntesis con el cual se construye el patrón partiendo de elementos, es decir se llega a un todo desde las partes. Este nivel es el que pone énfasis en crear una nueva estructura según Bloom. Esta afirmación es completamente aplicable y real en el caso del arte rupestre Peruano. Se crean nuevas formas del mismo diseño rupestre que se verán reproducidas de diferentes formas; por ejemplo un rebaño de camélidos que se encuentren como figuras zoomorfas en roca en el sitio A serán representadas en el sitio B bajo un patrón abstracto. Y así seguirá esa continuación de experiencias y grabados en cada sitio que sea derivado del primer centro de aprendizaje.

. El último nivel nos trae devuelta al área de análisis, porque el nivel es de evaluación. En realidad este nivel es mixto y puede ser usado tanto por el observador como por el artista antes, durante y después de la observación y grabado en roca. Es un nivel bastante útil e instrumentalmente fundamental. La visión, opinión, conocimiento y talento del artista se ven resguardados bajo este nivel que es además un nivel de transición y fin.

Enrique Ruiz Alba  
Asociación Peruana de Arte Rupestre  
E-mail: [enriquemanuelruiz@gmail.com](mailto:enriquemanuelruiz@gmail.com)

#### Bibliografía

- BLOOM B. S. (Ed.) David McKay Company, Inc. 1956. The Classification of Educational Goals. En *Taxonomy of Educational Objectives* pp. 201207. York, Touchstone.
- CHRISTISON, M.A. 2005. Multiple Intelligences and Language Learning. *A Guidebook of theory, Activities, Inventories, and Resources*. San Francisco: Alta Book Center Publishers.
- NUNAN, D. 2004. *Task-Based Language Teaching*. Cambridge: Cambridge University Press.



## Logo-centrismo y arte rupestre

ENRIQUE RUIZ ALBA

### Designación del mensaje

En este ensayo el logo centrismo como fuente de interpretación del lenguaje será analizado en detalle, la inmediatez y postergación a la palabra asumida por la escritura y luego transferida a los diseños en roca.

A nuestro parecer el esfuerzo interminable y extensivo por designar lo signo gráfico tomando como punto de partida la necesidad de decodificación de un posible mensaje recrea aún más el espíritu logo centrista de la palabra hablada y nos aleja de los verdaderos procesos sociales a entender.

Derrida (1967) nos habla de la concepción humana por el cual la mente y los procesos de pensamiento reflejan el mundo, y la realidad, por lo tanto la palabra es el grado de pureza a ser decodificado y codificado en el mensaje escrito y en nuestro caso específico diseñado en roca.

La recurrencia de investigaciones basadas en asignar una designación a la palabra se extiende hasta el estudio de la expresión rupestre donde muchos investigadores han tratado de asociar los diseños a mensajes.

La semiótica nos trae de regreso al análisis de la palabra hablada y a su significado que no es más que la representación fónica del concepto general.

Ferdinand Saussure (1916) hace una diferencia clara entre el significado y significante en donde el significado es el contenido del significante, claro está que este es un análisis meramente lingüístico. Es decir que en un conjunto de fonemas cualquier palabra en conjunto tiene un concepto mental en cada ser humano que puede mostrar variaciones relevantes o no.

Jacques Lacan (1968) nos da una visión diferente de la relación entre significado y significante que es más incluyente y dinámica donde los objetos y relaciones sociales pasan a ser significantes. En el estudio del arte rupestre esto constituye una piedra angular ya que hablamos de diferentes significados codificados bajo los mismos significantes u objetos diseñados.

Un diseño netamente local de un signo X que sea por ejemplo un camélido en su significado, será en otro lugar o área un signo numérico de fines administrativos, en este caso la relación entre significante y significado es obvia. A la vez Lacan esta dando al diseño sobre el soporte hegemonía de objeto cultural siendo este parte registro cultural. Derrida señala que las tesis logo céntricas presuponen una teoría tradicional del signo que unifica el carácter heterogéneo de significante y significado. Bajo esta perspectiva los trabajos hechos hasta hoy donde se magnifica la necesidad de decodificación son en realidad una reafirmación de que el significado se hace presente en el pensamiento por medio de las prestaciones del significante lo cual genera la necesidad de interpretación. En otras palabras lidiamos continuamente con inexactitudes que son signo gráficamente irrepresentables las cuales debemos resarcir con otras inexactas interpretaciones.

Algunos investigadores hacen deducciones en base a contextos primarios donde se ubica el soporte cuando en realidad debería ser en base a la concepción del contexto que tuvo el artista, es poco prudente además

asumir que la misma percepción de las áreas y entorno inmediato sea parecido o inclusive el mismo, al que el artista observó. En el método científico que Bunge (2002) describe existen ciertos parámetros a la investigación el más importante quizás es el planteamiento del problema en si y de allí pasamos a la búsqueda de soluciones que serán contrastadas con el fin de replantear otras teorías.

Hacia eso apuntamos en esta incesante nueva búsqueda de ideas. El problema inicial que encontramos y el de mayor envergadura es la continuidad de presunciones en base a percepciones propias de los investigadores, no existe una dimensión ordenada real para decodificar un mensaje en base a signo-grafías sino que por el contrario estamos interpretando interpretaciones y de-construyendo signos los cuales no sabemos si son pre o post palabra que es en si el meollo del asunto.

No sabemos si el diseño es respuesta o incentivo, aún no definimos si es idioma o interpretación del idioma. Nos encontramos de esta manera haciendo presunción de las interpretaciones, creando sinfonías de fonemas y desarmonizando los signos al designar un valor interpretativo específico por diseño o grupo de diseños.

Para Derrida la presencia y la ausencia son condiciones necesarias para que exista el signo que para él es: la palabra; de otra forma la relación de coincidencia entre significante y signo o palabra es obvia por lo que se necesita de variables interpretativas como la recurrencia, adición, exclusión y combinación sólo entonces podremos acercarnos a la idea de significado.

Acuñemos un término propio y llamemos "universalización del idioma" al resultado del análisis de estas variables. La homogenización de signo grafías bajo concepciones recurrentes debido a la repetición de los patrones de diseños. Aún así no estamos a una legua de lograr acercarnos a la decodificación del lenguaje, lo único que hemos hecho es designar los signos es decir desdibujar y de-construir lo construido, pero en vez de hacerlo un ladrillo a la vez hemos demolido el muro con aserciones fuera de contexto.

Este fenómeno es explicable porque ni uno ni otro puede ser una realidad única. La verdadera aplicación del significante y el significado es la relación entre la concepción del artista sobre cierta palabra hablada y la representación gráfica y esa significación particular que luego se hace general deriva en el significado.

Algunos de los inconvenientes más claros en nuestro análisis es el que encontramos en el psicoanálisis de Freud (1896) o en la fenomenología Husserliana donde casi por completo el hombre queda reducido a su expresión lingüística, es decir que se otorga a la palabra un estatus primario y privilegiado del conocimiento.

El proceso de construcción o de diseño de estas manifestaciones rupestres empieza mucho antes de la etapa artística donde se reconocerán métodos y técnicas como funciones y estilos cognitivos. En realidad empieza con la irrupción del pensamiento en la palabra que a posterior será la guía o maqueta mental a ser representada sobre el soporte. El pensamiento según Derrida contiene la presencia del sentido y verdad es decir el contenido es la razón y el propósito.

Pero en el arte rupestre existe una relación muy cercana entre la palabra hablada y la signo-gráfica sin



que exista un orden lógico entre ellas a esto llamamos: *función estética*.

### Función estética

Hemos llamado función estética al proceso mental y físico que lleva al observador a responder con otro diseño al diseño original y que genera un espectro procesual de diferentes connotaciones culturales que van más allá de la cronología, diseño, técnica y propósito.

La función estética es por definición un hecho social, Durkheim define un hecho social como el resultado de todos los fenómenos ocurridos en la sociedad, pero como el mismo afirma, bajo esta concepción no existiría función orgánica o biológica natural del ser que fuese ajena a la denominación de hecho social. Es precisamente todos los hechos que el ser humano realiza dentro de su concepción inicial de inclusión y que ya encuentra al nacer como resultado de este conocimiento que pasa entre generaciones y que se asume como el adecuado.

Dice Durkheim: "Estos tipos de conducta y pensamiento no solamente son exteriores al individuo, sino que están dotados de un poder imperativo y coercitivo en virtud del cual se le imponen"

Es por tanto esta función estética un hecho social pero que debe ser analizado desde su concepción inicial e integral pero más aún es un proceso social ya que obedece a un incentivo y termina en una representación física de esa reacción.

Existen muchas definiciones para lo que hemos llamado función estética pero no debe confundirse con la función estética tradicional usada por los poetas o escritores que utilizan diferentes figuras literarias con el fin de centrarse más en la forma que en el contenido. La función estética en el arte rupestre esta adherida y forma parte de ese contenido en estructura e interpretación pero muy a menudo se manifiesta con diferentes técnicas y representaciones lo que conlleva a confusión en el análisis.

Casos específicos de de esta función estética en el arte rupestre son:

- A. La Reproducción,
- B. El Paralelismo
- C. La Analogía
- D. La Mutación
- E. La Corrección

A. *La reproducción*, es la imitación exacta del mismo diseño por cual se intenta responder al artista original y primario y a través de la misma reproducción enviar el mensaje de entendimiento y aceptación. Es similar a lo que en historia del arte llaman efecto espejo. Así encontramos diseños claramente definidos y otros que al tratar de imitar al primero denotan ciertas características fisonómicas diferentes.

B. *El paralelismo*, previa interpretación es una representación del mismo diseño pero usando otro diseño u otra fuente de transmisión con el único propósito de comunicar e intercambiar. En este sentido la función comunicativa prima sobre la estética aunque esta sea la que da origen al proceso comunicativo. Por lo tanto un camélido que es representado de forma realista puede tener de contraparte una representación abstracta o figurativa en su función estética.

C. *La analogía*, que es una representación del mismo diseño pero a manera de sondeo o alcance interpretativo. La idea en general es de transmitir e intercambiar unidades signo-gráficas que posean la misma significación pero en diferentes estructuras. Por ejemplo la representación de ganado en cantidad y especies nativas que tranquilamente se pudieran dar en diferentes diseños abstractos o figurativos pero a la vez en diseños realistas y zoomorfos que posean el mismo significado y significante.

D. *La mutación*, que es la combinación de las representaciones en un proceso lineal. Normalmente este es un proceso que se da al encuentro de dos tradiciones diferentes en áreas colindantes o procesos paralelos. Así un diseño C evolucionara tomando formas y partes de diseños A y B con el propósito de unificar. El significado sigue siendo el mismo aunque el proceso de mutación involucra a los significantes en un dinamismo procesual que hasta el momento no parece haber sido de provecho para los investigadores sociales.

E. *La corrección*, que sólo se da en el contexto comunicativo y tiene por característica tomar partes representativas de los diseños y omitirlos o añadir nuevos detalles a una representación previa. La idea en si es el de no permitir que un diseño se universalice bajo premisas erradas o aún no entendidas por grupos específicos de gente.

Si un diseño no se conoce o entiende no tiene significado alguno para cierto grupo aislado en geografía, la universalización no es exitosa y el mensaje o intento de decodificación fracasa por lo tanto la corrección es un intento de remarcar el proceso antes que el producto. De esta premisa es que planteamos que los procesos sociales son en realidad controlados a través de los hechos sociales en el desarrollo de lo pueblos.

También se puede dar que una vez universalizada la signo-grafía y existiendo ya un significado claro se pretenda crear más lenguaje a través de la omisión, variación o adición de otros detalles sobre formas pre establecidas; una vez más un claro rasgo procesual que pone al descubierto la premisa de que estos centros rupestres han sido centros de aprendizaje del idioma.

Derrida también nos dice que la pureza de la palabra en cuanto a su descripción de significado es un sueño inalcanzable, la palabra plena ni ha existido ni existirá jamás. Es decir, que el anhelo de un signo que sea plenamente descriptivo o de un lenguaje que se adecue a la realidad sigue siendo utópico e inexacto.

En base a esto afirmado por Derrida podemos asumir que lo opuesto a la función estética es:

- *La producción*; es aquí donde todos los procedimientos perdurables que son parte de la palabra están comprendidos en la escritura y en nuestro caso específico: el diseño en roca donde finalmente podemos llegar al registro cultural para fines arqueológicos definidos. El diseño regula los sistemas significantes especialmente los de índole oral, y es de éste que nace el lenguaje y es el factor principal en la presunción simbólica de los diseños. Las interrogantes más elementales y adherentes al ser humano se darán a través de paradigmas comunicativos e interpretativos pero como ya fue expuesto hay que ver estos diseños como hechos culturales y sociales mas no como una extensión



de la palabra: Existe una relación procesual entre cada diseño, múltiples macro funciones y muchos casos específicos dentro de esa función estética ya descrita.

El diseño definitivamente es un punto de partida en la comunicación que no es subalterno a la palabra y que más bien genera e incentiva al lenguaje de forma directa. Además es el punto de equilibrio o desequilibrio del lenguaje por el cual el signifiante y significado se encuentran siempre en el mismo espectro de interpretación de grupos sociales. Sólo donde hay sociedad se da un hecho social y un hecho social no se da más que en una sociedad u orígenes de la misma. El contexto mismo de Durkheim por el cual excluye procesos biológicos propios del ser humano es el apropiado a servir de fuente de análisis y guía al investigador social.

Enrique Ruiz Alba  
Asociación Peruana de Arte Rupestre  
E-mail: [enriquemanuelruiz@gmail.com](mailto:enriquemanuelruiz@gmail.com)

### Bibliografía

- BUNGE, Mario. 1985. *La Ciencia su Método y su Filosofía*. Ediciones Siglo Veinte. Bs As.  
DERRIDA, Jacques. 1972. *La différence. Marges de la Philosophie*, pp.3-29, Les éditions de minuit, Paris.  
FREUD, Sigmund 1987 [1896]. *The Aetiology of Hysteria*. Standard Edition, Vol. 3.  
LACAN, Jacques. 1970. *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

## QUELLCA RUMI

VOLUMEN 1, NÚMERO 1. DICIEMBRE 2010  
REVISTA DE INVESTIGACIONES DE LA  
ASOCIACIÓN PERUANA DE  
ARTE RUPESTRE (APAR)  
MIEMBRO DE LA FEDERACIÓN INTERNACIONAL  
DE ORGANIZACIONES DE ARTE RUPESTRE (IFRAO)

ISSN: 2219-9314



### Contenido / Content

**Una introducción al arte rupestre del litoral norte de Tacna, los petroglifos de Punta Picata / Introduction to the rock art of the north coast of Tacna, the petroglyphs of Punta Picata (Sp)**

Jesús Gordillo Begazo, Adán Umire Álvarez y Gori Tumi Echevarría López. 5

**Código de Ética para visitas a sitios con arte rupestre (quilcas) / Code of Ethics to visits archaeological sites with rock art (quilcas) (Sp /En)**

**Tipología y cronología del arte rupestre del valle de Nasca y la cuenca del río grande de Nasca, departamento de Ica, Perú / Typology and chronology of the Nasca Valley and the Río Grande of Nasca, Ica, Peru (Sp)**

Ana Nieves. 17

**Some analytical observations of Bolivian rock art / Algunas observaciones analíticas al arte rupestre de Bolivia (En/Sp)**

Robert Bednarik. 33

**Las cuatro tradiciones del arte rupestre colonial del Cusco / The four traditions of the colonial rock Art of Cusco (Sp)**

Gori Tumi Echevarría López y Jhon Valencia Córdova. 43

**Pintura Chavinoide en los lindes del arte rupestre / Chavinoid painting in the boundaries of rock art (Sp)**

Toribio Mejía Xesspe. 55

**Glosario de Arte Rupestre. 62**

## Geoglifos en las lomas costeras del Cerro Campana, Valles de Chicama y Moche. Informe preliminar

VÍCTOR CORCUERA CUEVA & GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ

### Introducción

El año 2009, el biólogo Carlos Quiroz difundió en varios medios de comunicación electrónica el hallazgo, sobre la falda baja suroeste del Cerro Campana, de un geoglifo al que denominó "el candelabro", informando también sobre la existencia de figuras en el suelo hechas con adobes asegurando su relación con los personajes ubicados en el frontis de "Huaca el brujo". Con este anuncio, Quiroz trató de suscitar -por parte de la opinión pública- un llamado a los organismos competentes para la investigación, y sobre todo para la protección, de estos materiales arqueológicos, puesto que la expansión de galpones de granjas industriales avícolas pondría en riesgo la integridad de estas evidencias.

Gracias a la invitación hecha por el bibliotecario Percy Valladares Huamanchumo del Centro Cultural de Huanchaco, conjuntamente con el biólogo Carlos Quiroz y el primer autor de este reporte, recorrimos parte de las lomas costeras del Cerro Campana donde pudimos observar superficialmente material arqueológico constituido por geoglifos, arquitectura no monumental, caminos, y cerámica dispersa producto de huaquería. Posteriormente, la información recogida de esta visita fue puesta a consideración del arqueólogo Gori Tumi Echevarría López, presidente de la Asociación Peruana de Arte Rupestre, con la intención de evaluar técnicamente el valor científico de esta evidencia. Este es un reporte preliminar de esa evaluación.

### Las Lomas del Cerro Campana

El sitio arqueológico "Lomas de Cerro Campana" se encuentra sobre la falda suroeste del Cerro Campana (950 m de elevación) ubicado a 16 km de la ciudad de Trujillo y 5 km de la línea de playa, entre el río Chicama y el río Moche, sobre los  $8^{\circ} 00' 18.16''$  LS -  $79^{\circ} 06' 18.34''$  LW y los  $7^{\circ} 58' 36.98''$  LS -  $79^{\circ} 06' 16.18''$  LW (Fig. 1). Políticamente pertenece al distrito de Huanchaco, Provincia de Trujillo, Departamento de La Libertad. El sitio abarca un área aproximada de 3 kms cuadrados cuyo entorno circundante es zona árida de litoral caracterizada por un paisaje desértico cubierto de colinas bajas y pampas arenosas detríticas. El paisaje presenta poca meteorización hacia la pampa mostrando un suave y sinuoso relieve regular en la parte baja que avanza hacia la línea de playa; por el lado opuesto el relieve cambia registrándose la elevación gradual del talud y la ondulación

mayor del suelo debido a la meteorización y erosión del cerro Campana condicionada principalmente por el régimen pluvial del valle. Sobre la falda del cerro la existencia de amplias colonias de achupallas (*Tillandsia recurvata*) denuncia la existencia de lomas y sistemas nubosos bajos estacionales en los meses de invierno, los que en la actualidad constituyen el principal agente de cambio del paisaje desértico de esta zona del litoral trujillano.

### La evidencia arqueológica, los geoglifos

En la zona descrita hemos podido registrar la existencia de una variedad de evidencia arqueológica en superficie, entre conchales, cerámica, arquitectura, restos óseos y geoglifos. Todo el material presenta diferentes grados de disturbación cultural, especialmente en las zonas donde se han encontrado tumbas siendo objeto de huaquería y destrucción. También se ha podido observar diversos caminos antiguos, probablemente arqueológicos que atraviesan la zona pero que no necesariamente están asociados a las otras evidencias; es claro que el territorio presenta diversos materiales arqueológicos correspondientes a diferentes periodos culturales y no existe un registro lo suficientemente completo aún como para intentar una articulación cultural compleja. La zona es, además, una área intermedia de comunicación entre los valles de Chicama y Moche (ver Fig. 1) y zona de expansión industrial de la ciudad de Trujillo y Huanchaco, que como veremos después amenazan la integridad de estas evidencias.

Puntualmente, los geoglifos se presentan en la superficie de la pampa formando separadamente un

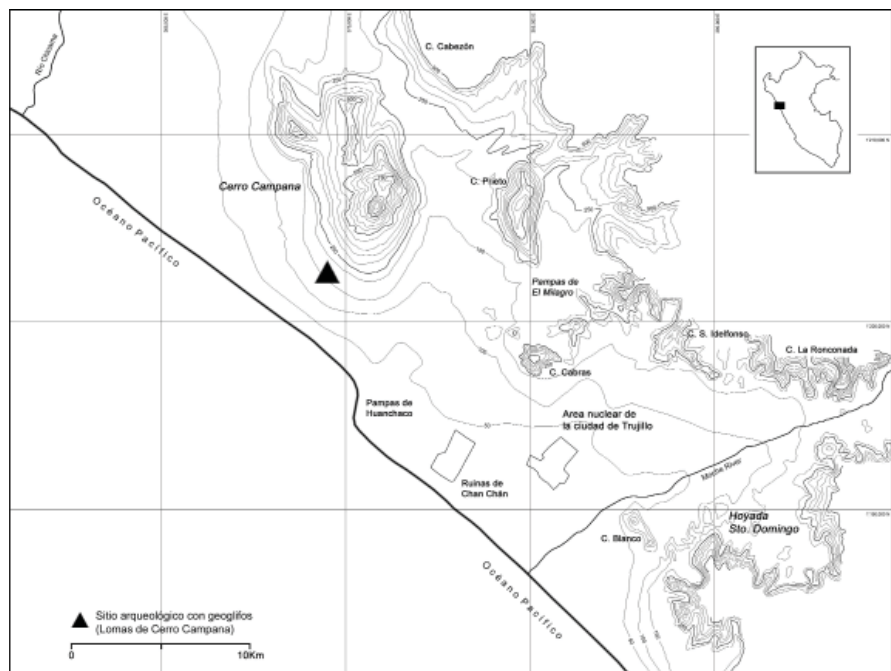


Figura 1. Mapa de ubicación del sitio de Lomas de Cerro Campana donde se ubican los geoglifos revisados en este reporte, y se incluyen otros sitios con geoglifos mencionados en el texto. Gori Tumi 2011.

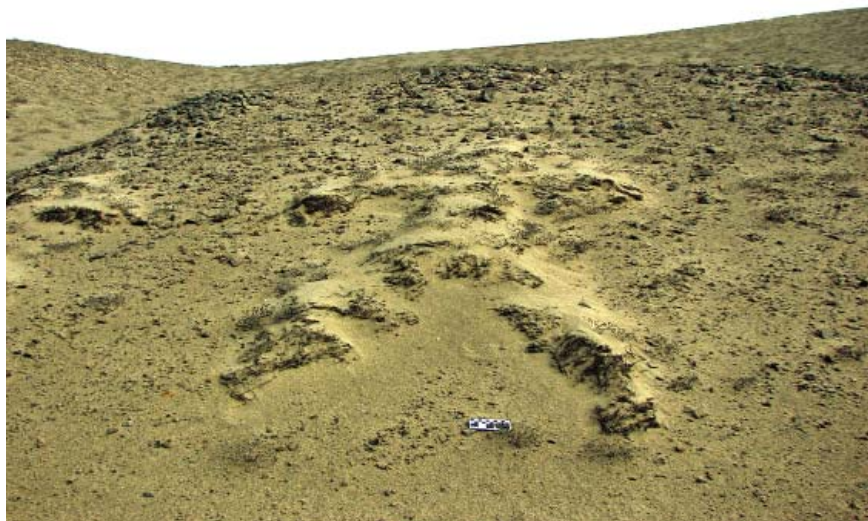


Figura 2. Geoglifo figurativo antropomorfo cubierto por achupallas y semi enterrado por arena, notar la referencia de la Escala APAR en la base de la figura. Foto Víctor Corcuera 2011.



Figura 3. Geoglifos antropomorfos. Foto Víctor Corcuera 2011.



Figura 4. Geoglifos lineales cubiertos por achupallas. Foto Víctor Corcuera 2011.

área de concentración de figuras antropomorfas (Figs. 2 y 3) y una zona de líneas y extensas figuras geométricas delineadas (Figs. 4 y 5). En ambos casos la técnica de elaboración es aditiva, ejecutada por la acumulación aparente de arena, tierra y pequeñas piedras conformando un pequeño lomo convexo que destaca de la superficie del suelo como un relieve. La mayoría de las figuras delineadas por esta acumulación fueron posteriormente, y de manera natural, cubiertas por tillandsias (*Tillandsia recurvata*), que usaron como base la altura relativa de los montículos que forman las figuras y líneas, para su reproducción y supervivencia, especialmente durante la época invernal.

Es probable que la acumulación de tierra para formar las líneas y figuras se haya consolidado originalmente en tiempos antiguos dependiendo de su manufactura, material constitutivo e interacción con la humedad atmosférica. Muchas de estas figuras aparecen hoy tapadas parcialmente por arena lo que sugiere que estuvieron cubiertas por acción eólica, siendo descubiertas o expuestas sucesivamente por los mismos sistemas atmosféricos (vientos alisios o del litoral) que las taparon inicialmente. Es claro no obstante que estas figuras presentan cierta consistencia relativa como se puede ver en las imágenes, y han sido "ocupadas" por colonias vivas de achupallas generando un contraste mayor y una diferencia en el

nivel de reducción de cobertura y exposición que es generada por los vientos (Fig. 6). No es posible retirar las achupallas sin destruir los geoglifos y por lo pronto deben considerarse una unidad formal físico natural, geoglifos vivos. Es importante considerar también que las achupallas han podido constituir el agente de consolidación formal de las líneas

de los geoglifos al cubrirlos y protegerlos de los vientos y otros agentes meteorológicos.

Los geoglifos que representan figuras antropomorfas se hallan ubicados sobre la pendiente de pequeñas colinas en un radio aproximado de 1 Km cuadrado. Estos geoglifos están formando pequeños grupos de 2, 3 y hasta de 10 personajes, circundados por elipses y rectángulos (Figs. 7, 8, 9 y 10). Todas las figuras de este tipo son representaciones antropomorfas esquemáticas, es decir seminaturalistas, y en algunos casos parecen describir determinadas posiciones anatómicas o un relativo dinamismo (Fig. 11). Hay que advertir sin embargo que los detalles de la manufactura y la intencionalidad figurativa son difíciles de percibir debido a la extremada afectación natural que han sufrido estos geoglifos, por consiguiente la forma actual de estas representaciones son solo un reflejo muy deteriorado de su imagen original, resultante de su proceso de afectación tafonómica.

Adicionalmente se ha podido observar un detalle en la composición de los grupos de motivos antropomorfos circundados que consisten en la ubicación, en la parte superior central del área interior, de una piedra prominente (Fig. 7 y 9), la que parecen indicar la zona de apertura de la línea perimetral del conjunto o la parte donde se juntan grupos con marcos separados. Este es notoriamente un indicio de que las composiciones de geoglifos circundados o "enmarcados" parecen incorporar otros materiales, además de las líneas de tierra acumulada, para conformar las representaciones. El caso del otro grupo de geoglifos es técnicamente similar, no obstante, éstos no se encuentran representando formalmente ninguna figura naturalista, delineando por el contrario grandes espacios cuadrangulares y circulares en un arreglo similar al plano de disposición de arquitectura arqueológica que incluyen amplios cuartos o recintos, especies de pasajes conectores y accesos de entrada



Figura 5. Geoglifos lineales cubiertos por achupallas. Foto Víctor Corcuera 2011.



Figura 6. Geoglifos antropomorfos expuestos a la meteorización eólica. Foto Víctor Corcuera 2011.



Figura 7. Geoglifos circundados o "enmarcados", notar la piedra en la parte central superior del conjunto. Foto Víctor Corcuera 2011.



Figura 8. Geoglifos circundados o "enmarcados". Foto Víctor Corcuera 2011.



Figura 9. Geoglifos circundados o "enmarcados", notar la piedra en la parte central superior del conjunto. Foto Víctor Corcuera 2011.



Figura 10. Geoglifos circundados o "enmarcados". Foto Víctor Corcuera 2011.

y salida de estos espacios (Fig. 12). También se puede reconocer en estas obras un ligero desnivel en el piso interior de las áreas delimitadas, lo que destaca aún más la separación entre el espacio exterior natural y el espacio interior delineado, que contrastan por un relieve en área; este interesante aspecto de la factura, así como la técnica en la elaboración del trazo, son probablemente únicos en el registro arqueológico de la evidencia.

Como hemos mencionado, adicionalmente a los geoglifos se ha podido identificar otros materiales arqueológicos en superficie, especialmente cerámica (Fig. 13), los que aparentemente se encuentran desagregados entre ellos, contrastando con los geoglifos que muestran cierta homogeneidad material característica como para proponer su unidad geomorfológica y su individualidad cultural relativa.

#### Discusión

El hallazgo de estos geoglifos expone elocuentemente la formidable riqueza arqueológica en la variación formal para la existencia de geoglifos en el Perú, y se debe ponderar esto para

poder valorar la importancia de esta evidencia en la comprensión y entendimiento del desarrollo cognitivo de los antiguos pobladores de los valles de Moche y Chicama. A esto debemos sumarle el argumento trascendental de ser los primeros geoglifos registrados en el Perú (salvo mejor información) que han sido elaborados mediante tierra acumulada. El que estos materiales hayan llegado hasta hoy es de por sí sorprendente y ésta debe ser razón más que suficiente para resaltar la gran importancia de esta evidencia.

Sobre este último punto debemos necesariamente incidir. La lógica tafonómica (Bednarik 2009) claramente indica que el registro arqueológico es siempre fragmentario y está sujeto a determinados parámetros de conservación material, el hecho que estos geoglifos hayan sobrevivido el lapso de tiempo tafonómico desde su producción, sabiendo que el clima de la costa norte está sujeto a muy drásticos cambios estacionales cíclicos (p.e. fenómeno ENSO y lomas severas) es simplemente extraordinario e incrementa la estima de su consideración nominal, compeliendo por lo tanto su urgente estudio y conservación. Esta es una evidencia única en los andes y sin duda encierra un cúmulo de información cultural de primer orden que jamás hubiese llegado a nosotros de no ser por su inaudita preservación. Preservación que podemos, en parte al menos, agradecerle a las nobles achupallas costeras del Perú.

Para apuntar a una correlación inicial que explique esta evidencia, es importante mencionar que el valle de Moche presenta varios sitios con geoglifos de una escala similar pero ejecutados en las otras dos clásicas técnicas reconocidas para la arqueología peruana, es decir la aditiva, por acumulación de clastos o pequeñas piedras, y la reductiva, mediante el retiro de masa superficial del suelo para exponer una superficie interior con otro color y generar la imagen por contraste. La hoyada de Santo Domingo, ya estudiada por nosotros, es el sitio tipo para estas evidencias en el valle de río Moche, y allí hemos registrado geoglifos figurativos antropomorfos, zoomorfos y geométricos (Corcuera y Echevarría 2010). La escala de estos geoglifos recuerda lo que Eloy Linares Málaga llamo "micro-geoglifos" para los sitios tipo de Arequipa (Linares 1973), lo que nos permite observar que el fenómeno no es exclusivo de la costa norte; sin embargo, la prolijidad en la representación de figuras antropomorfas es una característica conspicua de los geoglifos norteños.

Más allá de las similitudes formales y de escala (geoglifos de pocos metros para los figurativos), no existen cercanías específicas entre estas dos muestras, ni en la manufactura, ni en los detalles formal representativos; los geoglifos de Cerro Campana aparentemente son puramente



Figura 11. Geoglifo figurativo antropomorfo mostrando una variación en la posición de sus extremidades, notar las achupallas que cubren toda la figura. Foto Víctor Corcuera 2011.



Figura 12. Imagen satelital de Google Earth mostrando el arreglo de los geoglifos lineales, formando cuadrángulos y "pasajes" conjuntos. Lomas de Cerro Campana.



Figura 13. Baja densidad de cerámica dispersa en la zona de Cerro Campana, en este caso cerámica paletteada del Intermedio tardío de la zona. Foto Víctor Corcuera 2011.



esquemáticos, una sola clase de figura antropomorfa, con pocas variaciones figuradas (posiciones) y con una carencia de detalles figurativos corporales (lo que puede deberse no obstante a parámetros conservativos), lo que contrasta con la gran variación formal representativa de los geoglifos de la hoyada Santo Domingo. Otro detalle adicional es la composición de los conjuntos de geoglifos antropomorfos, que se agrupan dentro de cuadrángulos o circunferencias de manera proporcional, y en una posición lineal horizontal definida, a veces en dos niveles colocados inmediatamente uno sobre el otro, y este arreglo es totalmente inédito en el registro nacional de esta evidencia.

Los geoglifos lineales geométricos, que forman un plan de cuadrángulos arreglados como espacios arquitectónicos, son también bastante originales. En este caso al parecer existe una tendencia a destacar los espacios formados por las líneas hechas por acumulación de tierra y su articulación mediante caminos y pasajes delineados, tanto para acceder a los cuadrángulos o para comunicarse entre ellos. El arreglo asemeja, ya lo dijimos, una organización arquitectónica, pero sin evidencia de edificación efectiva, y al destacar únicamente mediante el trazo perimetral de los espacios es muy posible que siempre sí se traten de geoglifos. Los espacios delineados no son una novedad, pero generalmente se producen mediante factura reductiva o técnicas mixtas, con en Nazca o Lima (Rosello 1978) formando principalmente trapecios o rectángulos, aunque sin configurar un agrupamiento de espacios tan definidos y organizados como es nuestro caso.

En la hoyada de Santo Domingo registramos geoglifos geométricos lineales, espirales y líneas sinuosas continuas en técnica reductiva (Corcuera y Echevarría 2010) y propusimos que muchos "campos de cultivo" formados por patrones de líneas geométricas marcadas en el suelo, ya sea en la ciudad de Chanchán, Pampas de El Milagro o Pampas de Huanchaco (ver Fig. 1), constituyen en realidad amplios campos de geoglifos organizados en series geométricas puras; esta amplia dispersión de geoglifos, aunque en diferentes tendencias técnico-representativas, puede ayudar a incluir el fenómeno de Lomas de Cerro Campana como un tipo especial e independiente de geoglifo geométrico, que aún no está claramente definido.

Como se puede colegir, toda esta discusión apunta a destacar la singularidad de la evidencia de Cerro Campana, corpus que debe considerarse preliminarmente integrado, dada su independencia locacional y tecnológica, que va más allá de su variación formal representativa. Un arreglo tan individual de evidencia gráfica, constituye un aporte notable a la arqueología del material y sobre esa perspectiva debe estimarse a estos materiales (dado que no hay en el registro arqueológico peruano otra evidencia del tipo) como una de las muestras de geoglifos más valiosa del Perú.

Por último debemos apuntar que la estimación de este material no está en función de su contextualización arqueológica-cultural. Hasta completar

los análisis y tener suficiente evidencia para proponer una secuencia o cronología, nos inhibimos de plantear una correlación temporal y cultural y menos una interpretación particular de esta evidencia, la que será abordada en un próximo artículo.

#### Problemas de preservación

Al igual que los Geoglifos de la Hoyada de Santo Domingo, estos materiales están en inminente peligro de desaparición por la ampliación de la industria avícola (Fig. 14), la expansión agro-industrial de monocultivos, la huaquería rampante y el uso del área como zona de circulación de vehículos (ver Fig. 11), por lo que una intervención estatal se hace urgente, especialmente para la protección y conservación de la zona, mediante su reconocimiento arqueológico oficial, su declaratoria patrimonial inmediata y delimitación efectiva.

Debemos agregar que la existencia de estos geoglifos fue notificada por el Biólogo Carlos Quiroz al INC - hoy Ministerio de Cultura- el año 2009 (comunicación personal), no obstante, según Quiroz, esta noticia no ha despertado el interés de la institución, que no ha efectuado ninguna acción en pro de la preservación de este importantísimo patrimonio liberteño, lo que esperamos cambie con este reporte.

#### Conclusión

Creemos que la importancia de este conjunto de evidencia gráfica antigua, en forma de geoglifos, ha sido expuesta claramente. Se trata de una de las más notables y raras muestras de geoglifos existentes en el Perú, cuya existencia actual se debe a un conjunto de factores tecnológicos, medio ambientales y bióticos; su estudio constituye una oportunidad única para desentrañar parte del complejo desarrollo cognitivo de los antiguos pobladores de los valles de Chicama y Moche, que no podrían ser evaluados sin esta evidencia. Es imperioso, por lo tanto, proteger y estudiar los geoglifos de Lomas de Cerro Campana.

Este informe es el resultado de un registro



Figura 14. Conjunto de avícolas industriales ubicadas sobre las pampas de las lomas de Cerro Campana amenazado los geoglifos. Foto Víctor Corcuera 2011.



netamente visual sin manipular ni alterar la integridad de los geoglifos, cerámica y otros variados restos de materiales muebles, cuya fragilidad es bastante evidente. El contexto arqueológico de estos materiales está aún por ser resuelto, y este debe considerarse un avance preliminar hacia ese objetivo, centrado particularmente aquí en destacar los atributos particulares, únicos, de los geoglifos de Cerro Campana para coadyuvar a su preservación efectiva, y definitiva.

Victor Corcuera Cueva  
Guía Oficial de Turismo  
Asociación Guías de Turismo Sin Fronteras (GSF)  
E-mail: [victorcorduera@gmail.com](mailto:victorcorduera@gmail.com)

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

#### Bibliografía

- BEDNARIK, Robert. 2009. Lógica tafonómica para principiantes. *Boletín APAR* 2: 22-23.
- CORCUERA CUEVA, Víctor y Gori Tumi ECHEVARRÍA LÓPEZ. 2010. Geoglifos y contexto arqueológico en la quebrada de Santo Domingo, Valle de Moche, Perú. *Boletín APAR* 3: 40-47. También disponible on line en: [http://groups.google.com/group/apar\\_peru/web/articulo-sobre-la-cronologia-y-la-asociacion-cultural-de-los-geoglifos-de-santo-domingo](http://groups.google.com/group/apar_peru/web/articulo-sobre-la-cronologia-y-la-asociacion-cultural-de-los-geoglifos-de-santo-domingo)
- 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.
- ROSELLO TRUJILLO, 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.

#### BOLETÍN APAR

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

Vol. 2 No 8 / Edición Mayo del 2011

*Editor*

Gori Tumi Echevarría López

*Consejo Editorial y Comité Científico*

Daniel Morales Chocano, Roy Querejazu Lewis y Jesús Gordillo Begazo

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](mailto:aparperu@gmail.com)

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



**Universidad Faustino Sanchez Carrión de Huacho**  
**XVII Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina y Amazónica**  
**"Alfredo Torero Fernández de Córdova"**

Del 22 al 27 de Agosto del 2011

**Simposio de Arte Rupestre Andino y Amazónico**

Coordinación: Gori Tumi Echevarría López

**Resumen**

*El Simposio de Arte Rupestre Andino y Amazónico fue instituido oficialmente en el XVI Congreso del Hombre y la Cultura Andina y Amazónica que organizó la Universidad Nacional Mayor de San Marcos el año 2009. Este simposio demostró ser uno de los más activos acogiendo 24 conferencias académicas que cubrieron todas las épocas culturales del país, todas las regiones geográficas del Perú, los andes y la Amazonia, y los paíces andinos de Bolivia y Argentina. Siguiendo esta labor el XVII Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina y Amazónica "Alfredo Torero Fernández de Córdova" organizado por la Universidad Faustino Sanchez Carrión de Huacho, ha decidido convocar nuevamente el Simposio de Arte Rupestre con la visión de afianzar y consolidar los estudios en las quilcas o el arte rupestre andino y amazónico, cuyo inexorable desarrollo científico ha de reflejarse en las ponencias y conferencias llevadas a cabo en este magno congreso nacional. Se invita a todos los estudiantes e investigadores del arte rupestre andino y amazónico a participar de este simposio académico que ha llevarse a cabo durante el XVII Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina y Amazónica.*

**Información sobre el Simposio Rupestre: [mesarupestre2011@gmail.com](mailto:mesarupestre2011@gmail.com)**

**Mayor Información sobre el XVII CPHCAA**

Escríbannos a: [xviicongreso2011@gmail.com](mailto:xviicongreso2011@gmail.com)  
Visítennos en: <http://xviicphycaya.blogspot.com/>  
[www.unjfsc.edu.pe/xviicongreso/index.html](http://www.unjfsc.edu.pe/xviicongreso/index.html)

Llámenos a:

Cel. 989995825 (claro)

Cel. 998613984 (movistar)

RPM \*691064

**Dr. Filomeno Zubieta Núñez**  
**Presidente**  
**Comisión Organizadora**