



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 3, Número 10

Noviembre 2011

3/10



Conjunto de Geoglifos antropomorfos (G8) de Cerro Campana, Huanchaco, Perú. Foto por Gori Tumi y Víctor Corcuera.
(ver artículo de Gori Tumi y Víctor Corcuera en esta edición, pp. 294-308).

Contenido / Index

Los geoglifos de Cerro Campana, segundo informe / The geoglyphs of Cerro Campana, second inform (Sp)

Gori Tumi Echevarría López y Víctor Corcuera. 294

Exploración del Templo Pintado de El Ingenio, Nasca / The exploration of the Pined Temple, El Ingenio, Nasca (Sp)

Federico Kauffmann Doig y Evaristo Chumpitaz Cuya. 309

Hacia la definición de un sistema de escritura en el Formativo Andino I. Los ojos en el arte de Chavín de Huántar: una propuesta desde el Obelisco Tello / Towards a definition of a writing system in Andean Formative I. The eyes in Chavín de Huántar art: a propose from Tello's Obelisque (Sp)

Pedro Carlos Vargas Nalvarte. 324

Desarrollo del lenguaje en el Perú / Language development in Peru (Sp)

Enrique Ruiz Alba. 340

Second language acquisition and written language; a new perspective for the study of rock art / Teoría de adquisición de segundo idioma y lenguaje escrito; una nueva perspectiva para el estudio de la quilkas (En-Sp)

Enrique Ruiz Alba. 344

Quilca del cielo: Valle Calchaquí, Salta, Argentina. / The Quilca del Cielo: Calchaquí valley, Salta, Argentina (Sp)

Cristian Jacob, Ricardo Moyano, Félix Acuto e Iván Leibowicz. 348

Firma de la declaración por la defensa, conservación, protección y promoción del complejo de petroglifos de Toro Muerto / Declaration for the defense, conservation, protection and promotion of Toro Muerto's petroglyphs complex (Sp)

Alba Choque Porras. 351

Eventos y reseñaciones / Events and reviews (Sp) 354



Los geoglifos de Cerro Campana, segundo Informe

GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ Y VÍCTOR CORCUERA CUEVA

Introducción

De acuerdo a Eloy Linares Málaga (1999) el término “geoglifo” fue propuesto en 1966 para identificar un fenómeno especial de expresión gráfica consistente de figuras elaboradas sobre la superficie del suelo, los que habían sido observados con cierta frecuencia en algunas partes del mundo y que no estaban incluidos coherentemente dentro de una categoría artefactual positiva. A partir de esa propuesta el material descrito, geoglifo, recayó dentro de la clase rupestre y en la actualidad se le considera corrientemente dentro de los cuatro tipos regulares de quilcas o arte rupestre peruano, que incluyen además petroglifos, pictografías y arte mobiliario de tradición rupestre (Linares Málaga 1973).

El presente, es un argumento sobre la naturaleza arqueológica de un conjunto de geoglifos descubiertos en el interfluvio de los ríos Moche y Chicama, sobre las pampas y lomas al sur oeste de Cerro Campana (Fig. 1), materiales que, debido a sus características excepcionales, no han podido ser adecuadamente comprendidos dentro del panorama multicomponente de la arqueología del norte del Perú, por lo que este trabajo debe estimarse como una aproximación técnica para una explicación racional de esta nueva evidencia arqueológica peruana.

Antecedentes

Las primeras noticias sobre los geoglifos de las lomas de Cerro Campana fueron difundidas por la Agencia Andina de noticias en septiembre del 2009 sobre la base de información del biólogo Carlos Quiroz, quien observó figuras de “hombres tomados de la mano”, en el área de la pampa arenosa al suroeste del mencionado cerro (Andina 2009). No obstante este anuncio, el hallazgo no despertó ningún interés científico hasta el 2011, en que los autores de la presente publicaron un reporte técnico sobre estos geoglifos en la edición No 8 del Boletín APAR, donde hacen la primera afirmación positiva de su carácter arqueológico (Corcuera y Echevarría 2011). A partir de este reporte (mayo 2011) se inició una campaña por la protección de estos materiales, que se ha sumado a la defensa del Cerro Campana cuyo valor ecológico y paisajístico ha sido también difundido (Andina 2011).

Luego de conocerse el reporte de Corcuera y Echevarría (ob. cit), en junio del 2011 personas interesadas en la protección de estas evidencias arqueológicas realizaron gestiones ante las autoridades locales denunciando la presencia de geoglifos y otros artefactos culturales en la zona en las lomas. Sabemos que estas gestiones fueron infructuosas, y todas las advertencias de la presencia de geoglifos fueron desechadas a priori, tal como puede leerse por ejemplo en el Oficio 083-2011-DRC-LIB/MC emitido

por el Director Regional del Ministerio de Cultura Sixto Enrique Sánchez Maura, quien afirma lo siguiente refiriéndose a los geoglifos:

“Las tres evidencias ubicadas en el Lote Tablazo II, fueron identificadas y desestimadas por el personal que participó en los trabajos del convenio [Convenio Chavimochic-INC (hoy Ministerio de Cultura) del 2009], debido a que sus características (acumulaciones de arena eólica en forma de alineamientos que delimitan espacios geométricos o definiendo figuras humanas) no son compatibles con evidencias prehispánicas registradas hasta el presente y, más bien, se trata de formaciones contemporáneas intencionales que han propiciado la acumulación de humedad y el posterior y sucesivo crecimiento de flora, lo cual define su condición moderna o su naturaleza no arqueológica.”

En julio del 2011 el Presidente de la Casa de la Cultura y Turismo Huanchaco, Percy Valladares, se comunicó nuevamente con la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR) para realizar una salida conjunta a las lomas de Cerro Campana y realizar observaciones técnicas más detalladas de los geoglifos, salida que se hizo efectiva los días 9 y 10 de julio del presente año. Producto de esa salida al campo fueron los reportajes de El Comercio (16 de Julio, p. a22), de la Agencia Andina (4/9/11) y el Peruano (4/9/11, p. 7), donde nuevamente se destacó el potencial valor de esta evidencia, así como su notable originalidad.

Posteriormente a estas noticias el Ministerio de Cultura ha evitado pronunciarse sobre la naturaleza arqueológica o cultural de los geoglifos, no habiendo efectuado ningún esfuerzo efectivo por develar estas cuestiones en base a investigaciones científicas. Este silencio, en vista de la extensa difusión mediática de la evidencia, debe estimarse como una aceptación tácita de la presunción patrimonial de los geoglifos, que ya hemos

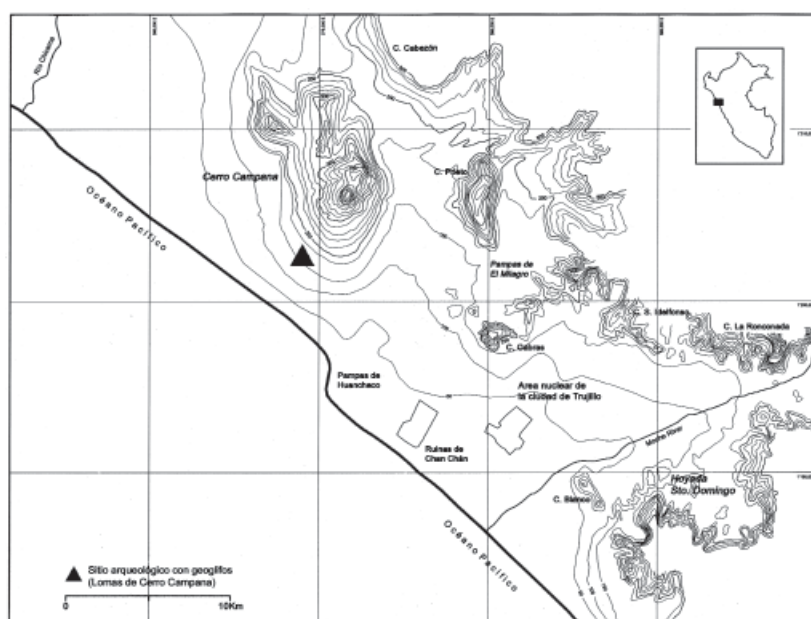


Figura 1. Mapa de la zona donde se ubican los geoglifos de Cerro Campana. Basado en el Plano General No 27 y 28. Proyecto de Irrigación de Chao y Virú. Corporación Paruana del Santa. 1961. Redibujado por GoriTumi.

estimado como arqueológicos con todas las prerrogativas legales que le corresponden como herencia cultural peruana. Este reporte viene a completar las observaciones del trabajo anterior en el mismo sentido positivo.

Métodos y procedimientos

Como se menciona atrás, durante la visita del 9 y 10 de julio del presente año se realizaron observaciones generales a una serie de evidencias arqueológicas en el interfluvio de los ríos Moche y Chicama, evidencias que fueron reconocidas al azar siguiendo un recorrido lineal de 6.5 kms aproximadamente, entre la zona desértica baja cercana al litoral (cuyo punto de partida fue una antena retransmisora ubicada al noroeste de Huanchaco) y la faldas rocosas bajas del cerro Campana. Esta área, que constituye sólo una mínima fracción del territorio comprendido entre los valles mencionados, presentó una variación interesante de yacimientos, entre los que se distinguieron sitios con geoglifos, sitios con acumulaciones de cerámica, sitios con arquitectura inscrita y caminos arqueológicos. Todas estas evidencias dispersas en el área.

Los sitios mencionados fueron observados a una distancia prudencial y no se tocó, levantó o intervino físicamente ningún yacimiento, especialmente los geoglifos que constituyeron el interés principal de la visita. Para el registro fotográfico se utilizó un monópodo desplegable para cámara fotográfica, con lo cual se pudieron realizar tomas de poca altura, obteniendo una perspectiva aérea parcial de los testimonios culturales. Durante toda la visita solo se realizaron fotografías, notas y observaciones a distancia, ninguna intervención adicional fue requerida y en lo posible nos mantuvimos fuera del área inmediata, interna o externa de los motivos, líneas o figuras de los geoglifos, por lo que podemos considerar esta visita como una sesión detallada de observación técnica.

La evidencia arqueológica

Cuatro tipos de sitios arqueológicos fueron identificados durante la visita:

1. Sitios de geoglifos
2. sitios de cerámica en baja densidad

3. Caminos
4. Sitios con arquitectura y evidencias de enterramientos

De estos sitios, solo el último se encuentra circunscrito a una ubicación determinada en la falda baja del Cerro Campana, y consiste de una edificación semicircular adosada al cerro conteniendo evidencia de un guaqueo extenso, restos de osamentas y cerámica fragmentada (Fig. 2). Los caminos por su parte presentan diferentes características (longitud, ancho, estado de conservación etc.) y se hallan principalmente siguiendo un rumbo estable SE-NO; al parecer son de diferente época y sin duda los más grandes fueron construidos durante tiempos arqueológicos (Fig. 3), sin embargo existen otros caminos subsidiarios, de servicios y un número grande de trochas multidireccionales elaboradas por autos modernos.

Los sitios con geoglifos y cerámica en baja densidad por su parte se hallaron dispersos a lo largo de la línea de observación durante la visita. La cerámica generalmente aparece en pequeños grupos de fragmentos utilitarios, ya sea sobre la superficie de pequeñas colinas con piedra menuda tipo cascajo (Fig. 4), o sobre la superficie de suelo arenoso en algunas zonas de la pampa. La presencia de cerámica sobre estas superficies es un indicador inequívoco de la transformación intensa del paisaje, y pensamos que podrían proporcionar argumentos



Figura 2. Sitio arqueológico con arquitectura y otros materiales asociados al pie de Cerro Campana. Foto por Víctor Corcuera 2011.



Figura 3. Camino que cruza las lomas de Cerro Campana. Foto GoriTumi 2011



Figura 4. Cerámica arqueológica en bajas densidades sobre las colinas de cascajo de Cerro Campana expuestas por el viento de la zona. Foto GoriTumi 2011.

importantes para inferir determinados parámetros conservativos.

Los geoglifos por su lado, se hallaron en un área de menor dispersión, cubriendo un kilómetro lineal de territorio para la evidencia más concentrada y 3.72 kms de dispersión hasta el último motivo observado durante nuestra visita. Este material presentó una variación interesante en su fenomenología artefactual y rasgos específicos que lo hacen sui generis dentro de la caracterización formal para este artefacto en la arqueología peruana. No obstante, debemos recalcar que este material es solo una muestra circunscrita que fue reconocida al azar en una visita de observación lineal determinada. Toda la evidencia no forma más que un conjunto finito de evidencia que solo tiene validez dentro de su propio corpus material y dispersión restringida. Por lo dicho, esta evidencia no forma o constituye un patrón específico de material hasta que no se corrobore su distribución física mediante prospecciones controladas y estudios más extensos. La cerámica no obstante, dada su amplia dispersión, si parece indicar un patrón regular de ocupación cultural durante la época arqueológica, y hace explícito que el área constituyó una zona de tránsito intercruces y posiblemente foco de actividades culturales circunscritas. No tenemos ninguna duda que grupos de cerámica en baja densidad serán hallados en sucesivas visitas a la zona.

Los geoglifos

Fenomenología

La existencia de los materiales arqueológicos depende de un acto de producción material culturalmente determinado, en un contexto determinado. Tal como éstos se hallan o encuentran depositados en el suelo de la pampa y lomas de Cerro Campana por ejemplo, no depende ni ha dependido de nuestra voluntad o deseo y menos de nuestra percepción. Una vez producidos, estos materiales son expuestos a un proceso de afectación natural, decaimiento, que está en función de su naturaleza tafonómica, la misma que condiciona la existencia del material desde su manufactura hasta su desaparición física. Como es coherente entender la probabilidad de sobrevivir al decaimiento no puede ser absolutamente

negativa y todos los materiales arqueológicos tiene oportunidad de subsistir hasta la actualidad, no obstante sus posibilidades de hacerlo (Bednarik 2009), y este puede ser el caso de los geoglifos de Cerro Campana.

Debemos enfatizar que la existencia de un hecho, sea un material arqueológico u otra categoría fenomenológica, no está condicionada por la percepción del mismo, y cualquier afirmación sobre su naturaleza, existencia o localización a partir de esta percepción, no prueba nada sobre este mismo hecho en absoluto. En arqueología un artefacto no existe porque este pueda ser percibido o no (visto u observado) sino porque este puede ser reconocido a partir de un parámetro controlado de registro físico. Lo que quiere decir que hasta la verificación de la existencia del material (mediante una observación y registro controlado), todas la aseveraciones sobre la existencia, naturaleza u origen de este material, a partir de una percepción particular, no tiene ninguna validez sobre el mismo objeto, así hayan provenido de arqueólogos o de pobladores con décadas de vivencia en la zona donde estos fenómenos se han sucedido.

Desde una perspectiva científica ver o no ver (percibir) el fenómeno u objeto no prueba nada sobre el mismo fenómeno u objeto. Este axioma es substancialmente crucial para comprender fenómenos inmersos en contextos especiales donde las dinámicas atmosféricas tienen un rol sustantivo en la transformación del paisaje local, relieve y suelos, que constituyen el soporte físico del fenómeno que es sujeto a análisis, lo cual tiene implicancias en la conservación o desaparición del fenómeno al mismo nivel, así como en su propia percepción. Por tanto, para una apreciación técnica de un fenómenos específico, como los geoglifos de Cerro Campana, debemos ponderar el hecho que estos materiales fueron reportados por primera vez como producto de una observación contextualmente condicionada, en un momento y espacio determinado; que para nuestro caso ocurrió el año 2009.

La fecha en que se hace la observación no indica sino un momento en que el fenómeno estuvo apto para ser percibido y ese momento es solo una instancia particular entre el tiempo en que el fenómeno fue producido y el tiempo en que las condiciones fueron adecuadas para su última exposición abierta, condiciones que con toda probabilidad se dieron antes de su reconocimiento en el año 2009. Nosotros estimamos que las circunstancias para la percepción del fenómeno han estado sujetas a las dinámicas geomorfológicas y atmosféricas de la zona, especialmente al sistema de circulación de vientos localizados que gobiernan las pampas y lomas del Cerro Campana, que aún no se conocen en detalle. Las dinámicas naturales, son, sin ninguna duda, los factores más relevantes para la percepción actual de los geoglifos y con seguridad están condicionando, conjuntamente con otros factores asociados, la nula percepción de otras evidencias del mismo tipo, o de otro, en toda el área en mención.

No obstante su percepción, la razón específica de la exposición de los geoglifos no explica su preservación efectiva, y esta se debe principalmente a la existencia de un sistema de achupallas o tillandsias que predominan

dentro de la vegetación desértica de esta zona y que depende en gran medida del sistema de lomas estacionarias imperante. En la actualidad los geoglifos, especialmente aquellos que describen figuras antropomorfas, consisten en una trama intrincada de delgados tallos acumulados, tipo fibrilla, que han colonizado el relieve original del motivo a tal punto que la manufactura original y la imagen inicial del relieve en su misma medida, ha sido reemplazada por este volumen vegetal intrincado viviente. La achupalla que ha producido este fenómeno ha sido identificada como de la especie *Tillandsia recurvata*, (Fig. 5), una de las variadas especies de tillandsias perennes existentes en el ecosistema sur del Cerro Campana (Rodríguez 2008).

Respecto del proceso de conservación es bastante claro que un conjunto de condicionamientos abióticos y bióticos han jugado parte en esta dinámica. Creemos que preliminarmente se pueden considerar dos modelos de preservación para esta evidencia:

1. El de la colonización inmediata.

Pensamos que existe la posibilidad de que una vez elaborado y utilizado el geoglifo, este fue colonizado por las achupallas antes de ser cubierto por una capa de arena eólica lo suficientemente densa para conservarlo, y luego ser expuestos otra vez por los agentes atmosféricos. En este caso, las achupallas preservadas por la cobertura eólica pudieron reactivar su ciclo vital absorbiendo el relieve y consolidando su colonia, reemplazando la masa del relieve original por su propia masa vegetal.

2. El de la colonización tardía.

Consideramos que es también posible que los geoglifos hayan sido cubiertos por arena eólica al tiempo de su abandono, lo que permitió la conservación del relieve y las características del geoglifo original. No obstante luego de su exposición por los fenómenos naturales, estos geoglifos fueron colonizados por achupallas, los cuales transformaron radicalmente la apariencia y constitución de esta evidencia, tal como la percibimos hoy.

Aunque es posible especular incluso un modelo de preservación funcionando paralelamente, no hay duda que la imagen de los geoglifos constituye hoy en día el producto de un proceso tafonómico complejo, que ha transformado completamente la evidencia dado que no existe posibilidad que estos materiales hayan sido hechos de la manera en que se encuentran hoy, lo que es más evidente con los geoglifos antropomorfos. La imagen actual de los geoglifos no es ni debe estimarse como su imagen original producida en el pasado, y todos sus rasgos y propiedades físicas están sujetas a variables tafonómicas por lo que no pueden constituir índices representativos, formales o de otro tipo, para este fenómeno cultural.

Esto puede ser fácilmente demostrado. De acuerdo a nuestras observaciones es evidente



Figura 5. *Tillandsia recurvata*. *Bromelia atmosférica* que vive en las lomas de Cerro Campana y que ha colonizado el relieve de los geoglifos. Foto GoriTumi 2011.



Figura 6. Geoglifo colonizado por la achupalla *Tillandsia recurvata*, (G8) cuyos tallos están uniformemente orientados hacia el oeste. Foto GoriTumi 2011.

que las colonias de tillandsias que forman el cuerpo del relieve de los geoglifos actúan y ha actuado según sus necesidades vitales, habiendo transformando su soporte (el relieve del geoglifo) en la satisfacción y solución de estas necesidades. Estas tillandsias presentan un patrón terrestre o rizofítico desarrollándose horizontalmente en tierra con una orientación uniforme hacia el mar o las neblinas provenientes del oeste, que es a donde “apuntan” sus tallos más jóvenes (Fig. 6). Todas las muestras observadas exponen este patrón regular de crecimiento y es coherente inferir que la colonia vegetal mantiene el relieve bajo su propio volumen regular, el que está parcialmente cubierto por arena eólica en la parte opuesta a la dirección del crecimiento de la planta; todo este arreglo constituye hoy el “nuevo” relieve de la imagen percibido por nosotros. Es claro que la planta se desarrolla en una dirección relegando su crecimiento en la otra, donde se hallan las raíces muertas y más antiguas, las que vienen siendo cubiertas por la acción eólica. El relieve actual, por tanto, no solo está compuesto por un sustrato vivo, sino que se ha venido moviendo desde que las tillandsias colonizaron el relieve original. En conclusión no existe posibilidad lógica de considerar esta imagen como un producto “original” en el sentido de su producción cultural primaria.



desde que las tillandsias colonizaron el relieve original. En conclusión no existe posibilidad lógica de considerar esta imagen como un producto “original” en el sentido de su producción cultural primaria.

Hasta donde hemos podido observar no existen muestras de geoglifos no afectados por estos procesos tafonómicos y la tecnología de la manufactura original no



Figura 7. Composición estratificada del suelo de la pampa de Cerro Campana. El suelo debajo de la capa de arena eólica superficial muestra un porcentaje mayor de arcilla. Foto GoriTumi 2011.



Figura 8. Geoglifos sobre la ladera de una colina baja (G3), cuya superficie superior ha sido desarenada por acción eólica dejando el motivo como un relieve parcialmente aislado. Foto GoriTumi 2011.



Figura 9. Geoglifos antropomorfos (G6) cuyo relieve ha sido casi completamente cubierto por arena eólica, haciendo casi imposible su percepción. En la imagen Víctor Corcuera. Foto GoriTumi 2011.

podrá ser estimada con absoluta seguridad hasta que puedan realizar excavaciones o exámenes más detallados. No obstante se pueden hacer algunas proposiciones sobre la producción de estos materiales. En primer lugar es obvio que el tipo de manufactura implicó un proceso aditivo mediante el levantamiento de un relieve de tierra, cuyo volumen debió estar mínimamente entre los 20 y 50 cms de espesor y los 20 y 30 cms de altura, que es el margen actual aproximado de estos relieves. La “tierra” utilizada debió consistir de un material más arcilloso y resistente, y probablemente fue obtenido de los estratos sedimentarios de la pampa que parecen hallarse debajo de la capa de arena eólica que cubre toda el área (Fig. 7). No creemos posible que la arena eólica detrítica de rocas ígneas (que caracteriza las pampas y lomas) haya sido capaz de sostener un relieve sin la intervención de la trama de tillandsias, tal como se puede ver actualmente, por lo que el sustrato original es inferido.

Si el material fue arcilloso y por ende plástico este debió ser acumulado y, en los casos requeridos, modelado “in situ”. La mezcla exacta de elementos nos es desconocida aún, pero se puede inferir que existió una diferencia en el tratamiento del material para la manufactura del relieve entre las dos clases de geoglifos registrados: los geoglifos lineal geométricos y los antropomorfos; la variación formal implica que hubo un tratamiento especial, posiblemente

modelado, para los geoglifos antropomorfos que requirieron una construcción más detallista. Los geoglifos lineales por su parte debieron producirse mediante una acumulación de masa en forma más simple. La variación tecnológica es relevante considerando además la situación de las dos clases de geoglifos, entre la pampa ondulada para los geoglifos lineales; y las laderas de pequeñas colinas pedregosas para los geoglifos antropomorfos, que necesariamente requirió un ardid tecnológico mayor.

Según lo visto, el soporte parece consustancial a la variación formal y tecnológica, aunque no hay una exclusión definitiva de zonas de producción en el arreglo de motivos como veremos después. La mayoría de geoglifos lineal geométricos aparecen en superficies arenosas ya sea en la pampa o en las superficies sinuosas del inicio del área de lomas, mientras que los grupos compuestos de geoglifos antropomorfos están graficados preferentemente sobre laderas de cascajo. Este último soporte debió condicionar una tecnología adecuada de producción como ya hemos planteado más atrás. En la mayoría de los casos estos promontorios aparecen con las cimas completamente desarenadas dejando el relieve parcialmente aislado, el que sobrevive gracias a la achupallas que los mantienen estables (Fig. 8). En un solo caso los motivos aparecen completamente cubiertos de arena por lo que es difícil distinguir el relieve a pesar de su prominencia (Fig. 9). La situación de estos geoglifos respecto a la dirección del viento es claramente un condicionante



para la percepción de la figura y ayuda a entender el papel de los agentes atmosféricos y vegetales en la exposición y conservación de la evidencia.

Solo se han documentado dos casos donde los geoglifos antropomorfos aparecen sobre la superficie llana del suelo, y en ambos casos los motivos presentan un pésimo estado de conservación, exponiendo una pérdida de masa y la invasión del relieve por otro tipo de tillandsia (Figs. 10 y 11). Este hecho sugiere que la manufactura de geoglifos en la ladera baja de pequeñas colinas ha favorecido la conservación del material y la proliferación de la vida para la Tillandsia recurvata que es exclusiva para los geoglifos en este soporte; y este hecho puede tener implicancias en la secuencia de producción de toda la muestra. Hasta este punto no obstante es necesario recalcar que la conservación, exposición, percepción y características técnico - formales de los geoglifos están condicionadas por los procesos tafonómicos que le son intrínsecos, y debe tomarse en cuenta para una comprensión cabal del fenómeno.

Ubicación, dispersión y tipología

La distribución longitudinal de los geoglifos observados cubre un rango completo de 3.72 kms aproximadamente entre la antena retransmisora y el último conjunto figurado de relieves. Sobre esta distancia existe una concentración relevante de figuras en un rango de 2.65 kms, que es el punto en que los motivos se descontinúan (en nuestra percepción) hasta el último geoglifo de nuestra cuenta para toda la visita, que para el caso es un motivo geométrico lineal. No obstante esta concentración, los geoglifos no aparecen completamente agrupados y se presentan ligeramente segregados en dos conjuntos cuya diferencia principal, como hemos visto más atrás, radica en la variación formal de los mismos, consistente en geoglifos con formas lineales geométricas (Fig. 12) y geoglifos con motivos antropomorfos (Fig. 13). Aunque cada conjunto presenta su propia complejidad formal, esta distinción es suficiente para establecer una separación tipológica contundente entre ellos.

Además de la distinción establecida por la dispersión y concentración de motivos, cuya variación formal segregada es evidente, hay una variación geomorfológica relevante que también aísla los conjuntos de geoglifos y que tiene implicancias en la fenomenología de los mismos. Esta variación geomorfológica separa la pampa sinuosa que da al litoral (Fig. 14) de las lomas propiamente dichas que presentan un paisaje de colinas bajas, arenosas y cascajosas indistintamente (Fig. 15). El punto de inflexión de esta separación es un camino arqueológico prominente (Fig. 16) que atraviesa todo el interfluvio de los ríos Moche y Chicama, desde Huanchaco hasta Laguna del Pato cerca de Chiquitoy, siguiendo una dirección regular SE-NO. A partir de aquí las lomas se proyectan en ascenso hasta alcanzar la base del cerro campana.

El camino mencionado es un límite contundente en la variación geomorfológica de la zona que puede ser reconocido fácilmente incluso usando fotografías aéreas y estamos seguros ha jugado un rol en la preservación o modificación del paisaje asociado al condicionar, en su propia escala, los sistemas de afectación provocados por las dinámicas atmosféricas; de aquí que deba considerarse un importante factor en la modificación antrópica del paisaje.

Usando la separación descrita entonces podemos

segregar los sectores con geoglifos (Fig. 17), mismos que se inician en la pampa abierta (Sector A), a los que le siguen los conjuntos figurados en la partida de la zona de lomas (Sector B) cuya concentración es interrumpida por un camino subsidiario, 500 metros en dirección al NO, que es donde se inicia el Sector C, donde se hallan los geoglifos antropomorfos. Un camino moderno de servicio permite separar esta área del último sector con evidencia de geoglifos, Sector D, el mismo que se ubica un kilómetro al norte del último motivo observado. Este sector presenta un solo motivo, que es lineal geométrico. Los sectores A, B y D se componen por geoglifos lineales geométricos, mientras el Sector C se arregla principalmente de motivos antropomorfos. Hay que mencionar que un grupo de geoglifos antropomorfos (Grupo 1) se ubica en el Sector B.

Los conjuntos de motivos antropomorfos, que tratamos aquí en mayor consideración, fueron contabilizados y nominados como "grupos" dada su configuración compuesta. Estos grupos incluyen una composición compleja que incluye tanto la figuración antropomorfa en relieve como marcos lineales geométricos, cuadrangulares o circulares, envolviendo las figuras. Un caso notable, Grupo 5 (Fig. 18), presenta motivos geométricos asociados a los naturalistas dentro de un marco cuadrangular con esquinas redondeadas. La variación formal en la composición incluye, como ya vimos, motivos naturalistas y geométricos y la variación en el arreglo o composición envuelve dos, tres, cuatro y hasta cinco motivos antropomorfos, incluso conjuntamente con motivos abstracto geométricos (G5), y en solo dos casos (G4, y G5) dos líneas horizontales de motivos en un solo plano vertical (Fig. 19 y Fig. 18). Vale distinguir al Grupo 4 que presenta dos líneas horizontales de motivos antropomorfos, con siete figuras en la línea inferior y nueve en la superior, más dos figuras de mayor proporción en ambos extremos (Figs. 20 y 21), lo que hace una cuenta de 18 imágenes antropomorfas; esta composición además no expone, a simple vista, marco geométrico alguno. La mayoría de rasgos distintivos han sido tabulados para una apreciación más sistemática de la muestra descrita (Ver Tablas 1 y 2).

Debido a la tafonomía del material es imposible hacer apreciaciones sobre los detalles estilísticos y aspectos relacionados a variaciones en la disposición de los motivos, como descripción de movimientos, posturas u otros, de hecho el que se pueda reconocer grosso modo la intención representativa es bastante ahora si consideramos que los materiales han logrado llegar hasta hoy desde tiempos arqueológicos. Los motivos en general guardan una escala uniforme y el promedio para el tamaño de las figuras está por 1.5 metros (Fig. 22), y 1.70 (Fig. 23) para las más grandes. Incluyendo los marcos los grupos pueden alcanzar los 10 m de largo y entre 6 y 7.5 metros de alto, como se ha podido observar en los Grupos 2 y 3 respectivamente (Figs 24 y 25); pero estas medidas dependen de los agrupamientos, solo el Grupo 4 presenta 29 m de largo.

Todo el conjunto de grupos, ocho en total, es formalmente uniforme si consideramos que no existen variaciones extremas en la composición y el arreglo, inclusive para los ejemplos sobresalientes como los Grupos 4 y 5. Existe por lo tanto un lenguaje formal representativo regular que tiene bases en una constitución uniforme y la intención representativa, que es uniforme más allá de su arreglo particular expuesto. Esto le confiere a todo el conjunto una cierta unidad representativa que coincide



Figura 10. Geoglifos compuesto con motivos antropomorfos (G7) en mal estado de conservación, con pérdida de masa. Foto Víctor Corcuera 2011.



Figura 11. Geoglifo compuesto con figuras antropomorfas (G1) en mal estado de conservación, invadido y deformado por la Tillandsia latifolia. Foto GoriTumi y Víctor Corcuera 2011.



Figura 12. Geoglifo del tipo lineal geométrico, en este caso describiendo un cuadrángulo. Notar que ha sido cruzado por un automóvil. Foto GoriTumi 2011.



Figura 14. Paisaje de la pampa baja mirando al sur oeste del Cerro Campana, en el segundo plano se puede observar la antena retransmisora. Foto GoriTumi 2011.



Figura 15. Paisaje de lomas con colinas bajas mirando hacia el nor este, en segundo plano se puede observar el Cerro Campana. Foto GoriTumi 2011.



Figura 16. Camino principal que atraviesa el interfluvio de los ríos Moche y Chicama. Vista hacia el sureste en dirección a Huanchaco. En la vista la estudiante Reyna Ospino. Foto GoriTumi 2011.

Figura 13. Geoglifo del tipo antropomorfo (G2). Foto GoriTumi 2011.

Figura 17. Vista satelital de Google Earth con la sectorización preliminar establecida para los geoglifos observados durante la vista a la pampa y lomas de Cerro Campana. 2011.

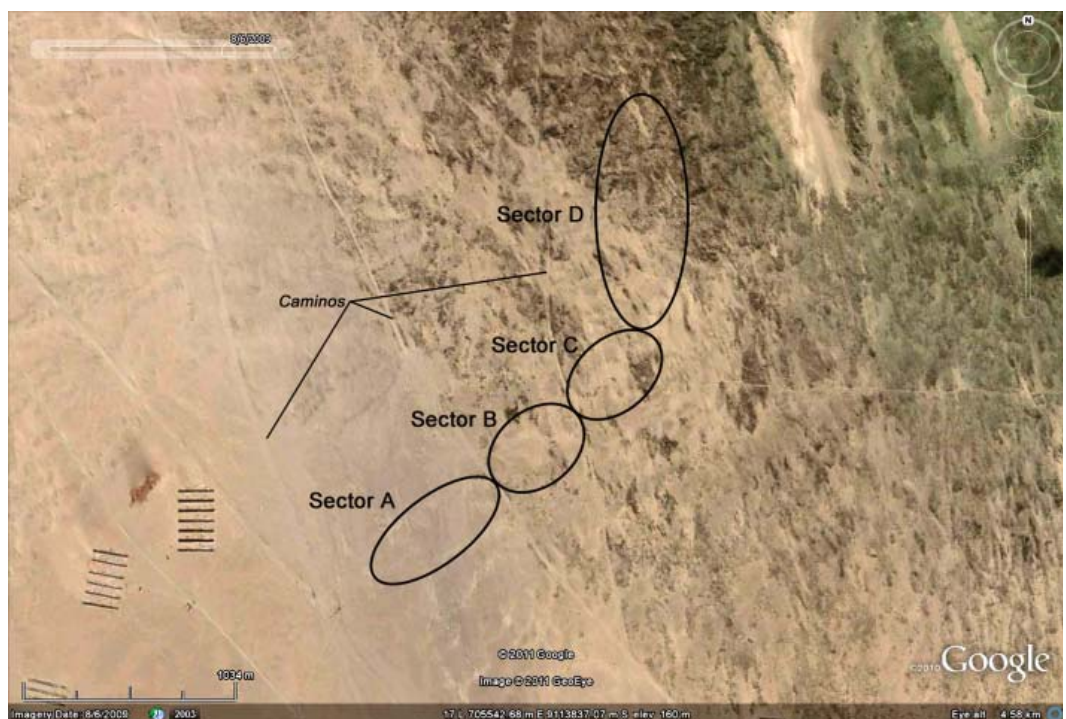




Figura 18. Grupo 5 (G5) compuesto de geoglifos naturalistas y geométricos en dos niveles horizontales, al interior de una línea cuadrangular con esquinas redondeas. Foto GoriTumi 2011.



Figura 19. Grupo 4 (G4), mostrando parcialmente dos líneas horizontales y yuxtapuestas de geoglifos antropomorfos. Foto GoriTumi 2011.



Figura 20. Vista panorámica del Grupo 4 (G4) compuesto por 18 motivos. Foto GoriTumi.



Figura 21. Uno de los motivos mayores del Grupo 4, ubicado en el extremo central derecho de toda la composición. Foto GoriTumi 2011.

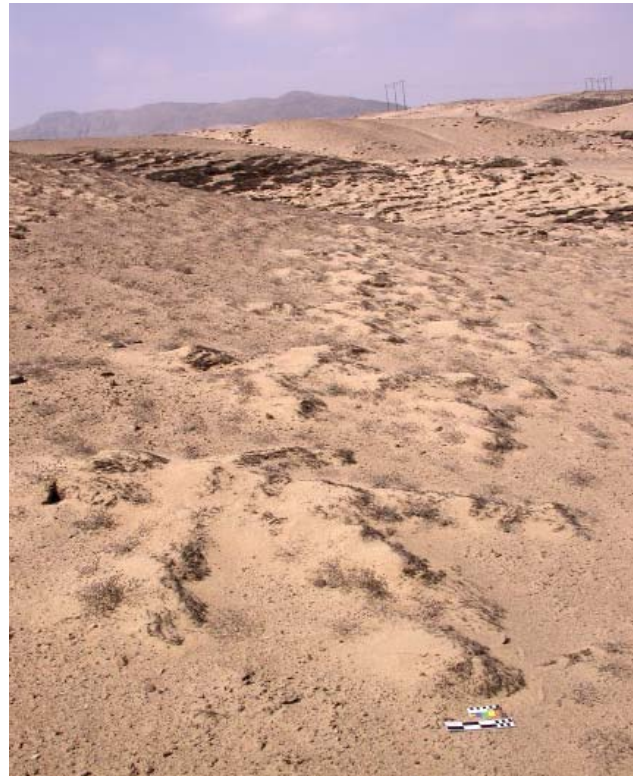


Figura 22. Línea inferior de motivos antropomorfos del Grupo 4, los que son de tamaño promedio en toda la muestra, aproximadamente 1.5 m. Foto GoriTumi 2011.

Figura 23. Uno de los dos motivos más grandes del Grupo 4 y que constituyen los de mayor dimensión en toda la muestra (Ver Fig. 21). Foto GoriTumi 2011.

Figura 24. Grupo 2 (G2) de geoglifos, compuesto por motivos antropomorfos. Foto GoriTumi 2011.



Figura 25. Grupo 3 (G3) de geoglifos, compuesto por motivos antropomorfos. Foto GoriTumi 2011.





Grupo	Marco		Sin marco	Una línea	Dos líneas
	Circular	Cuadrangular			
1	-	X	-	X	-
2	X	-	-	X	-
3	X	-	-	X	-
4	-	-	X	-	X
5	-	X	-	-	X
6	-	X	-	X	-
7	X	-	-	X	-
8	X	-	-	X	-

Tabla 1. Variación geométrica de los marcos lineales envolventes y del número de líneas horizontales de motivos en las composiciones de los grupos antropomorfos para los geoglifos de Cerro Campana.

Tabla 2. Cantidad y variación de motivos para los grupos de geoglifos antropomorfos de Cerro campana. GoriTumi 2011

Grupos	Antropomorfos	Abstractos	No. de motivos
1	3	2	5
2	3	-	3
3	3	-	3
4	18	-	18
5	4	2	6
6	3	-	3
7	3	-	3
8	2	-	2
Total	39	4	43

positivamente con la distinción tipológica inicial e identifica estos geoglifos como un conjunto definido artefactual. Para nuestros fines esta configuración es altamente representativa y diagnóstica para poder efectuar, a partir de aquí, una discusión arqueológica en el sentido de considerar esta categoría fenomenológica, como la expresión de un tipo de conducta social específica de las poblaciones de Moche y Chicama.

Discusión

El artefacto arqueológico

Tal como hemos definido el problema, la comprensión arqueológica de este fenómeno no puede ser relativizada más que por un recelo respecto a la cronología del material, que aún no ha sido abordada aquí (ver más adelante); especialmente porque no existe ninguna incongruencia en estimar estas evidencias como arqueológicas a priori, considerando solamente que el registro artefactual nacional de esta clase expone notables y variadas muestras representativas, en especial para el valle de Moche. Históricamente este material ha sido comprendido fehacientemente, y ya en 1973 el Dr. Eloy Linares Málaga había propuesto el término de “microgeoglifo” para una variante en la dimensión de este artefacto hallado en el sitio de Toro Muerto, Arequipa, que consistió de “la preparación de figuras pequeñas sobre la superficie, animales, hombres y figuras geométricas” (Linares Málaga 1973: 260). La técnica de los geoglifos de Toro Muerto es aditiva, mediante el arreglo de clastos en la superficie (Linares Málaga ob. cit.). En el valle de Moche esta categoría fenomenológica, el microgeoglifo, fue examinado por nosotros en la Hoyada de Santo Domingo (Corcuera y Echevarría 2010) que en este caso puede considerarse el sitio tipo para la evidencia.

Los geoglifos de la Hoyada de Santo Domingo, 28 kms al SE de los geoglifos de Cerro Campana en la margen izquierda del río Moche, incluyen figuras geométricas, zoomorfas y antropomorfas en dos variedades técnicas, la aditiva y la reductiva (Figs. 26, 27 y 28). Debido a su soporte, manufactura, y a la relativa estabilidad geomorfológica y atmosférica del área, muchas de estas evidencias han permanecido en buenas condiciones de preservación por lo que se pudieron realizar observaciones sobre el contexto y la

variación formal - estilística de los ejemplares expuestos. El análisis concluyó que se trataba de expresiones arqueológicas del periodo Intermedio Tardío y Horizonte Tardío, y se pudo proponer, incluso, que los “campos de cultivo” de surcos complejos de Chanchan, Pampas de El Milagro, o Pampas de Huanchaco constituían en realidad campos de geoglifos (Corcuera y Echevarría 2010: 46). Para nuestro caso es relevante considerar que esta muestra, de una importante variación y complejidad técnica en su manufactura, de una amplia variación formal-estilística, y de una gran dispersión, constituye un ejemplo concreto de que la expresión gráfica en forma de geoglifos es usada y manejada por las sociedades de la cuenca Moche - Chicama durante un largo periodo de tiempo, por lo que los geoglifos de las pampas y lomas de Cerro Campana no deben sorprender en absoluto.

Es importante ponderar, en relación comparativa, que la variación tecnológica en la manufactura de los geoglifos de ambos sitios está condicionada por el soporte, donde clastos angulares de



Figura 26. Geoglifos geométricos compuestos por concentraciones de clastos acumulados. Hoyada Santo Domingo, valle de Moche. Foto GoriTumi 2008.

las plataformas aluviales fueron usados en la fabrica de los ejemplos hallados en la Hoyada de Santo Domingo, mientras que tierra arcillosa acumulada fue probablemente usada en el Cerro Campana. No obstante, el que estas evidencias se presenten de la manera en que las hallamos hoy está condicionada por las mismas razones que permiten la preservación de unos geoglifos y que sin ninguna duda ha condicionado la desaparición de otros. No importa la tipología técnica o la variación formal, todos los materiales están sujetos a degradación y esta debe ser entendida en términos de lógica tafonómica. De allí que la existencia de evidencia cuya tipología material es inédita, “no compatible”, o poco común, no desautoriza desafecta o elimina la posibilidad de su apropiada pertenencia arqueológica cultural. Es un hecho irrefutable que no existe posibilidad lógica de conocer todas las variaciones físico-materiales de los artefactos arqueológicos para todos los periodos nacionales, por lo que comprender estas evidencias de una manera lógica es una contribución a la historia y al conocimiento del desarrollo cognitivo de los antiguos peruanos, nuestros antepasados.

Secuencia y cronología

En razón a que solo se hicieron observaciones sobre una muestra restringida es que cualquier afirmación referente a la secuencia o cronología debe tomarse necesariamente con mucha cautela. Pensamos que existen bases para establecer una secuencia entre los geoglifos, especialmente para el grupo de motivos lineal geométricos, los que han mostrado un desarrollo figurado horizontal bastante claro. En este conjunto, especialmente en el Sector B, se han observado figuras geométricas con adosamientos de nuevas líneas, lo que ha complejizando el diseño original (Fig. 29), y parece evidente que muchos otros motivos en esta zona se han extendido de una manera secuencial definida. Si bien la amplia dispersión de este conjunto de motivos puede explicarse mediante el argumento secuencial progresivo, no es posible en este momento asegurar el punto de inicio de las figuraciones y la dirección de su crecimiento dado su intrincado diseño y escala.

El caso de los motivos antropomorfos es diferente. Debido a que cada grupo es una individualidad formal figurada es posible considerar, por ahora, que cada unidad

fue producida como un conjunto uniforme sin presentar aparentemente alguna discontinuidad relevante o variaciones formales drásticas. En conjunto sin embargo, el Grupo 4, al detentar una variación en la composición objetiva respecto de los demás grupos (no presentar un marco lineal envolvente y ostentar un número de motivos bastante grande), pudo haber correspondido



Figura 27. Geoglifo antropomorfo elaborado en técnica aditiva, Hoyada Santo Domingo, valle de Moche. Foto GoriTumi 2008.



Figura 28. Geoglifos antropomorfos elaborados en técnica reductiva, Hoyada Santo Domingo, valle de Moche. Foto GoriTumi 2008.



Figura 29. Geoglifos lineal geométricos mostrando un desarrollo horizontal mediante el adosamiento de líneas en relieve. Foto GoriTumi 2011.



al extremo de una hipotética secuencia de producción, que se caracteriza en general por presentar un diseño uniforme. A pesar que la regularidad formal en la producción de grupos ya ha sido advertida, debemos mencionar que el mismo Grupo 4 puede ser el único caso con un orden de producción interno, como se puede deducir de una discontinuidad en el arreglo horizontal para la línea superior de motivos (Fig. 30); pero este hecho, por su escala, no condiciona el patrón regular advertido.

Independientemente del hecho que no se hayan examinado detalladamente los geoglifos lineal geométricos en este reporte, es innegable que éstos, conjuntamente con los geoglifos antropomorfos, corresponden a un similar producto cultural y requieren de alguna manera una explicación conjunta. Hay que reconocer no obstante que ésta es difícil de abordar en términos definitivos hasta que se realicen más investigaciones, por lo que solo vamos a adelantar algunas propuestas. En primer lugar es relevante considerar que la uniformidad tecnológica es probablemente el rasgo más notable para el establecimiento de una relación cultural positiva entre ambos tipos de geoglifos, y a nivel puramente formal existe una similitud relevante respecto a la variación en la tendencia figurada de sus componentes lineales, los que pueden ser rectilíneos, con ángulos de 90°, y circulares. Esta variación es consistente en toda la muestra, aunque solo ha sido tabulada para los geoglifos antropomorfos (Ver Tabla 1). Hay que apuntar también, que la similitud formal puede significar alguna relación temporal dentro de una secuencia.

Por otra parte hemos podido observar que existen muestras de geoglifos antropomorfos en la zona de lomas cuyo deterioro parece estar en razón de su situación, donde aquellos graficados en el suelo llano aparecen muy deteriorados y aquellos en los taludes moderados de las colinas aparecen en mejores condiciones de preservación. Si el mayor deterioro depende de su situación, es posible sugerir que al menos gran parte de los geoglifos manufacturados sobre el suelo llano de las pampas no pudieron sobrevivir su lapso de tiempo tafonómico (desde el momento de su producción hasta hoy), en caso hayan sido manufacturados al mismo tiempo de los geoglifos

antropomorfos; lo cual indicaría que los geoglifos lineal geométricos son posteriores. La objeción a esta propuesta es evidente, existe una clara variación en el estado de conservación de las dos clases de geoglifos que tienen un parámetro tafonómico muy definido, y que puede implicar que la zona de la pampa y la zona de las lomas no presentan el mismo tipo de decaimiento o deterioro, por lo que aún debemos confirmar esta idea.

Aunque una secuencia formal pueda ser establecida en el corto plazo, pensamos que no existen aún indicios drásticos para el establecimiento de una ruptura temporal en toda la muestra, y más allá de la variación formal, que ciertamente revela un cambio en el parámetro representativo, todo el conjunto podría incluirse preventivamente dentro del mismo rango temporal de producción general de geoglifos, es decir dentro del mismo periodo cultural definido. De esta manera, haciendo una valoración conjunta, podemos estimar, principalmente por el extraordinario hecho de su conservación, que rango temporal mínimo para la supervivencia de los geoglifos debe estar dentro de los 500 y 700 años antes del presente, por lo que el material debe considerarse Chimu, y debe venir a complementar el complejo e interesante panorama de producción figurativa de este tipo, que ahora debe caracterizar esta notable cultura nacional.

Mientras esta estimación espera ser necesariamente comprobada hay que afirmar que existen muestras de cerámica tardía en el área cercana a los geoglifos antropomorfos (Ver Fig. 3) que prueban que esta zona fue ocupada durante el periodo propuesto, lo que ayuda a considerar la factibilidad de la hipótesis no obstante que estos materiales no se hallen necesariamente vinculados entre sí.

Cuestiones epistemológicas

Este reporte ha tratado de hacer una exposición explícita del conocimiento y tratamiento de esta evidencia cultural, en este sentido hemos expuesto razones por las cuales estos materiales deben considerarse geoglifos. El reconocimiento primario de este fenómeno



Figura 30. Línea superior de geoglifos antropomorfos mostrando una ruptura en la consecución regular de la composición horizontal de la escena. Foto GoriTumi 2011.



ha partido de su inclusión en una categoría artefactual definida, la que se da por una serie de razones de producción y manufactura que están más allá de su vinculación cultural o cronológica. No existe ningún argumento que pueda considerar estos materiales como otro tipo de artefacto cultural en la terminología científica contemporánea, por lo que no existe ninguna explicación alternativa del mismo, salvo la negación de su existencia, que no tiene lógica alguna. Por otra parte, la consideración arqueológica (cronológica) de los geoglifos se expresa como una proposición refutable. Esto quiere decir que nuestra aseveración debe ser considerada como una explicación científica de este fenómeno hasta que exista una explicación alternativa que pueda refutar nuestra proposición usando un argumento lógico, que a su vez pueda ser probado o examinado usando sus mismas premisas. Es debido a que la cronología puede ser probada fehacientemente, o refutada en el mismo sentido, que la proposición inicial de la antigüedad y pertenencia de esta evidencia es científica con toda la carga epistemológica que esta implica. Hasta que no se hagan los estudios con la intención de realizar otras proposiciones refutables para explicar esta evidencia, o refutar las que se han vertido aquí, usando una argumentación lógica aceptable, la presente debe considerarse el único argumento científico sobre los geoglifos de Cerro Campana disponible, y debe tomarse con la seriedad que amerita.

Observaciones adicionales

La argumentación precedente, aunque creemos que es lo suficientemente importante para advertir la complejidad del fenómeno, no estará completa aún hasta que se consideren otros hechos que tiene una necesaria vinculación. Uno de ellos es la marcada erosión eólica que esta transformado el paisaje en variados sectores de la zona visitada, y podemos citar dos casos relevantes. Primero, el hallazgo de cerámica arqueológica en bajas densidades sobre varios lugares de toda la falda sur del Cerro Campana, los que vienen siendo expuestos por el viento localizado de la zona. La "aparición" de cerámica prueba que objetos arqueológicos diversos han estado sujetos a una dinámica de exposición y cobertura constante. Incluso hemos podido hallar cerámica en posición vertical, la que ha permanecido en esa posición luego de haber sido parcialmente liberada de su cubierta de arena por la acción eólica. En segundo lugar hemos podido observar concreciones de arcilla que fueron originadas por la saturación de agua pluvial y pequeñas concentraciones de arena arcillosa. Estas concreciones se hallan sobre el nivel actual del suelo, lo que significa que ha habido una inversión del paisaje en algunas zonas. Solo este hecho habla de los drásticos cambios en la geomorfología del área, afectada únicamente por los sistemas localizados de circulación atmosférica que deben ser más examinados.

Otra cuestión es el reciente fenómeno de erosión marina que está afectando las playas de Huanchaco y de toda la línea del litoral desde el puerto Salaverry (Rodríguez 2011), lo que podría tener un reflejo en la exposición de los materiales arqueológicos. Si la zona de deflación está siendo transformada es muy probable que esto se manifieste en los sistemas de movimiento de sedimentos que hemos planteado pueden tener un papel crucial en la conservación de esta evidencia. Hay que ponderar este hecho especialmente considerando que

la retención de las arenas, que son transportadas desde el sur por las corrientes marinas, viene sucediendo desde que el puerto de Salaverry fue construido hace más de 50 años, y recién se están viendo sus efectos macro en las playas del litoral libertino. Por último, aún debe evaluarse el papel de las colonias de plantas que superviven en la zona de los geoglifos y que sin ninguna duda han jugado un rol en la estabilidad o transformación del paisaje y por sobre todo en la supervivencia de los geoglifos como ya hemos mencionado.

Conclusiones y recomendaciones

Como hemos tratado de probar, este es potencialmente uno de los más notables testimonios arqueológicos del norte del Perú y su existencia no debe ser menospreciada, desestimada o subvaluada. Como hemos dicho en nuestro primer reporte (Corcuera y Echevarría 2011) la existencia de este material es un hecho extraordinario en sí mismo y su valoración debe partir del reconocimiento explícito de su origen arqueológico a partir de su presunción y luego de su explicación científica. En este sentido no puede permitirse la presunción negativa de los artefactos arqueológicos porque esto solo genera la destrucción de los mismos. La presunción positiva, debe compeler al que duda o al que niega a probar que no son arqueológicos usando argumentos científicos; de allí que las autoridades en cultura están en la obligación absoluta, moral y técnica, de presumir la autenticidad de nuestras sagradas reliquias ancestrales hasta que esta sea resuelta a entera satisfacción científica. La ley debe favorecer en todos los casos al patrimonio y no a los que quieren despreciarlo o destruirlo.

Este trabajo es un argumento técnico a favor del patrimonio, y queremos enfatizar ese hecho aquí. El que este patrimonio haya sido "descubierto" recientemente no tiene ninguna implicancia en el conocimiento arqueológico anterior de la zona o de la calidad o veracidad de los trabajos arqueológicos llevados a cabo por contrata en las pampas y lomas de Cerro Campana, básicamente porque su existencia no depende de los niveles de aprensión fenoménica de los arqueólogos que realizaron esos trabajos sino en los procesos tafonómicos que han permitido su supervivencia y exposición en el área. Esto tiene serias implicancias en los proyectos de infraestructura que han de afectar el área, como el Proyecto de irrigación Chavimochic, porque parte de sus planeamientos se han llevado a cabo sobre la ignorancia de la existencia de un complejo y casi desconocido patrimonio arqueológico. Visto el conocimiento que tenemos de esta evidencia ahora, es prioritario salvaguardar el área por sobre el interés particular de cualquier proyecto comercial y de infraestructura, sin importar cuál es la magnitud de la inversión futura de ese proyecto. El patrimonio nacional es único e invaluable, no tiene precio. Lo salvamos o lo perdemos.

Debemos recalcar que lo que se ha expresado aquí sobre los geoglifos está basado en un examen acucioso pero restringido de una muestra fragmentaria, es imprescindible que se realicen prospecciones intensivas en toda la zona alrededor del Cerro Campana para poder comprender la extensión del fenómeno y las condiciones en que este se encuentra, especialmente considerando que se han hallado geoglifos cuadrangulares en las bases medias del cerro (Percy Valladares, conversación personal 2011) y es posible que todo un complejo arqueológico



de varios periodos se halle aún bajo las capas de arena eólica que los cubren. Es muy probable que los cambios en los sistemas atmosféricos que están siendo producidos por razones antrópicas en toda la zona del litoral de Trujillo coadyuven finalmente a percibir los hechos de la arqueología de Cerro Campana, que estamos seguros recién hemos empezado a vislumbrar.

Se debe declarar y proteger el patrimonio arqueológico de Cerro Campana, antes de que este sea destruido por la desidia o el interés comercial particular de terceros. El estado de conservación actual es ya calamitoso y si la zona sigue siendo descuidada, esta delicada evidencia no ha de perdurar por mucho tiempo más. Debe hacerse lo correcto, debe prevenirse la destrucción de esta evidencia, y debe propugnarse su estudio científico; este es un clamor de los que respetan y valoran su patrimonio cultural y que desean seguir legándolo a las futuras generaciones.

Gori Tumi Echevarría López
Arqueólogo, Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)

Víctor Corcuera Cueva
Asociación Guías de Turismo Sin Fronteras (GSF)
Asociación Amigos del Cerro Campana

Bibliografía

Agencia Andina de Noticias 2009. Encuentran geoglifo en forma de candelabro en cerro Campana de Trujillo. Disponible

en línea en: <http://www.andina.com.pe/Espanol/noticia-encuentran-geoglifo-forma-candelabro-cerro-campana-trujillo-253915.aspx> [revisado el 10 de julio del 2011]

Agencia Andina de Noticias 2011. Buscan que cerro Campana sea área de conservación regional en La Libertad. Disponible en línea en: <http://www.andina.com.pe/Espanol/noticia-buscan-cerro-campana-sea-area-conservacion-regional-la-libertad-350609.aspx> [revisado 29 junio del 2011]

BEDNARIK, Robert 2009. Lógica tafonómica para principiantes. *Boletín APAR* 2: 22-24.

CORCUERA 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.

CORCUERA Víctor y Gori Tumi ECHEVARRÍA LÓPEZ 2011. Geoglifos en las lomas costeras de Cerro Campana, valles de Chicama y Moche. Informe preliminar. *Boletín APAR* 8: 255-261.

LINARES MÁLAGA, Eloy 1973. Anotaciones sobre las cuatro modalidades de arte rupestre en Arequipa (Pictografías, Petroglifos, Arte rupestre Mobiliario y Geoglifos). *Anales Científicos de la Universidad del Centro del Perú*. 2:133-267.

LINARES MÁLAGA, Eloy 1999. El Arte Rupestre en Sudamérica-Prehistoria. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

RODRÍGUEZ, Eric Frank 2008. La Flora del Cerro Campana, Provincia Trujillo, La Libertad, Perú, un ecosistema que necesita planes de conservación urgente. Disponible en línea en: <http://ericrodriguezr.blogspot.com/2008/11/el-cerro-campana-un-oasis-de-altura.html> [revisado el 2 de agosto del 2011]

RODRÍGUEZ RAMOS, Mamerto 2011. Difícil disyuntiva entre las alternativas de conservar las playas o el puerto de Salaverry. Disponible en línea en: <http://trujilloditalleres.blogspot.com/2011/08/dificil-disyuntiva-entre-las.html> [revisado el 15 de setiembre del 2011]



Exploración del Templo Pintado de El Ingenio, Nasca*

FEDERICO KAUFFMANN DOIG Y EVARISTO CHUMPITAZ CUYA¹

Atraído por la noticia de Ina Brodersen y las fotografías proporcionadas por Renate Reiche, el autor realizó una primera inspección del Templo Pintado (El Ingenio, Nasca) en octubre de 1990. Efectivamente, éste asomaba entre los sedimentos aluviales que lo sepultaron, mostrando parte de sus pinturas murales.

En enero de 1991 una misión organizada por el Museo Nacional de Antropología y Arqueología (Lima) y el Centro Studi Ricerche Ligabue (Venecia), amparada por la Credencial Nr. 008-90-DGPEM otorgada por el Instituto Nacional de Cultura y conducida por el autor, se constituyó en el lugar para documentar y estudiar las pinturas antes que éstas pudieran sufrir daños.

Para ejecutar este objetivo hubo que remover el relleno aluvial conformado por restos de tumbas saqueadas y desmonte, presente en el interior del cuadrilátero conformado por el Templo Pintado.

Terminada la tarea de documentación de las figuras pintadas, se volvió a rellenar la estructura y a sepultarla del todo, tal como lo había estado antes que ésta fuera intervenida por los huaqueros, con el propósito de preservar para el futuro estos documentos gráficos presentes en las inmediaciones de la Pampa de El Ingenio donde aparecen trazadas las famosas líneas, las plazoletas como las figuras biomorfas de Nasca.

1. El Templo Pintado

La estructura arquitectónica a que nos referimos está ubicada en terrenos de la antigua hacienda San José, sobre la margen derecha de El Ingenio, a escasamente 300 m de la Carretera Panamericana Sur y a 420 km de Lima. El río El Ingenio que corre al pie del Templo Pintado, lo separa de la Pampa del Ingenio.

1.1 Constitución

El Templo Pintado se levanta a 310 m sobre el

nivel marino, en la falda de un cerro rocoso conocido por los lugareños como Mal Paso o *El Apestoso*, a unos 50 m sobre el piso del valle de El Ingenio. Este forma parte de espolones de las estribaciones occidentales de la Cordillera de los Andes que se dirigen hacia occidente formando una cadena que corre paralelamente a la margen derecha del valle de El Ingenio, y que lo encierra, con otra sucesión de colinas que se desliza por la margen izquierda hasta desaparecer prácticamente en el tablado aluvial formado por la Pampa de El Ingenio.

Es debido a la presencia de figuras sobrenaturales pintadas en los muros interiores de esta construcción que le atribuimos la función de "templo".

El Templo Pintado debió ser parte de un conjunto arquitectónico mayor que se desplazaba en dirección NE, a juzgar por la presencia de muros de construcciones al presente sepultados totalmente por capas aluviales al igual como lo estuvo el recinto que ostenta las pinturas hasta que fuera identificado por huaqueros en 1990. A unos 200 m valle arriba y a una altura en algo mayor a la del Templo Pintado tropezamos con muros en parte bien conservados, de piedra y paredes enlucidas.

El Templo Pintado observa planta trapezoidal y está ubicado a media cuesta de la colina, encajando en la ladera, como si se tratara de un andén encerrado por muros. Sus muros fueron levantados con adobes paralelepípedos, de tendencia uniforme en cuanto a forma y tamaño, por lo regular de 0.60 m de largo x 0.40 m de ancho y 0.20 m de alto. Los adobes fueron elaborados con arcilla aluvial y están asentados con argamasa de barro también de origen aluvial.

Los muros alcanzaban un alto aproximado de 1.50 m, a juzgar por los presentes en la esquina NO-SO, y donde excavamos un pozo de prueba para determinar el nivel del piso.

Las paredes interiores estaban revocadas con arcilla aluvial y luego finamente enlucidas con una capa de tierra blanca, preparadas así para pintar sobre su superficie las figuras sobrenaturales.

El piso estuvo al parecer afirmado con una capa de arcilla. En el sondeo realizado en la esquina NO-SO para determinar la altura total del muro y observar las características del piso, se comprobó que debajo del pavimento habían sido emplazados cantos rodados para nivelar el piso y darle una base sólida.

1.2 Las estacas talladas y reconstrucción del techo

Del techado no fueron identificados testimonios. Hipotéticamente consideramos que éste fue elaborado tejiendo junco (totora) sobre soportes de cañas y luego cubierto con una capa de barro, protectora del excesivo calor; de esta manera se evitaba que el techo fuera arrancado por los fuertes vientos que suelen soplar en la región.

Durante la excavación del relleno presente en el recinto, fueron ubicados *in situ* los restos de dos maderos de huarango (*Acacia macracantha*) clavados en el suelo y tallados con figuras. Estos habrían sido cortados por los huaqueros que en 1990 excavaron el sitio en búsqueda de tesoros². Estos muñones pueden ser interpretados como los restos de dos parantes ornamentados con talladuras, que

* Artículo publicado originalmente en Baessler-Archiv, Neue Folge, Band XLI, pp. 39-72. Noviembre 1993, Berlin.

¹ El texto y los dibujos pertenecen, respectivamente, a los autores citados. Los planos de ubicación del sitio y topográficos fueron ejecutados por Benjamín Guerrero (Museo Nacional de Antropología, Lima). Colaboraron en diferentes aspectos durante las excavaciones Dante Casareto (arqueólogo del Museo Nacional de Antropología y Arqueología), Manuel Rivera Schroeder (conservador del Museo Nacional de Antropología y Arqueología) y Georg Kauffmann. El listado de especímenes recuperados estuvo a cargo de Fany Montesinos (arqueóloga del Museo Nacional de Antropología y Arqueología).

Expresamos nuestro profundo agradecimiento al Dr. Giancarlo Ligabue (Presidente del Centro Studi Ricerche Ligabue, Venecia), al Dr. Hermilio Rosas La Noire (Director General del Museo Nacional de Antropología y Arqueología), a la arqueóloga Concepción González del Río (Directora de Investigaciones del Museo Nacional de Antropología y Arqueología) y de modo especial a Betty Benavides (Museo Nacional de Antropología y Arqueología), también a Frida Delgado Parker (PANTEL), a lila Brodersen y a la Dra. Renate Reiche (Nasca). Sin la colaboración de cada una de las personas nombradas no hubiéramos podido cumplir con excavar y documentar el Templo Pintado de El Ingenio, Nasca.



originalmente sostendrían el techo en uno de sus lados. Hipotéticamente, estos testimonios nos han permitido bosquejar una reconstrucción del techo, postulando que debió ser inclinado, levantándose en el lado del frontispicio gracias a los dos parantes para dejar un vano cuya función habría sido ventilar e iluminar el recinto. Estas conjeturas se basan en representaciones plásticas y pintadas que figuran testimonios de arquitectura costeña, especialmente del norte, plasmadas en cerámica y reproducidas por Cristóbal Campana (Campana 1983, pp. 9, 10, 13, 16, 46 etc.).

1.3. Historia del Templo Pintado: tiempo y estilos

En la historia del Templo Pintado del valle de El Ingenio se refleja la historia climática y geológica de la Costa peruana, con sus vaivenes derivados de períodos cíclicos de sequías o de desborde pluvial que se traduce en desastres ocasionados por avalanchas aluviales (Nials 1979; Moseley 1982; Sandweiss et al. 1983). Fue precisamente un aluvión de gran consideración, que sepultó el monumento que nos ocupa.

Las pinturas del interior del Templo Pintado ofrecen un importante punto de partida para fijar la posición cronológica y secuencial. Sin embargo, el ser sobrenatural antropomorfo dotado de 'brazos-alas' (véase cap. 4) y presentado en serie en el Templo Pintado, no ha merecido atención en lo que se refiere a su identificación iconográfica. Por lo mismo, no se le encuentra registrado como típico a alguna fase en especial en los análisis secuenciales correspondientes a la cerámica de la Costa sur de Dorothy Menzel (1964; 1977). Tampoco ha sido tratado en el análisis de la cerámica Nasca de Richard Paul Roark (1965), y no figura entre los seres míticos antropomorfos y sus variantes reconocidos en la cerámica Nasca por Donald A. Proulx (1968). Es por lo expuesto que se hace difícil precisar el tiempo y las secuencias arqueológicas de la Costa sur a que podría corresponder el Templo Pintado.

Con todo, partiendo de la imagen de un hombre-pájaro presente en la 'Tela Apesteguía', a la que nos hemos de referir más adelante y que es en el fondo similar a las figuras antropomorfas con 'brazos-alas' del Templo Pintado (Kauffmann Doig 1992, fig. 17), es permisible deducir que el motivo emblemático que nos ocupa aparece ya registrado en cerámica Nasca, en ejemplares divulgados por Eduard Seler (1923) y por Eugenio Yacovleff (1932). La representación aludida figura asociada a los ojos, en recipientes Nasca en forma de una cabeza humana; pero lo está prácticamente oculta, por ir figurada de modo tal que no permite una identificación a primera vista (Kauffmann Doig 1992, fig. 16a). Por lo mismo Seler (1923, p. 249, figs. 138-140, 143, 145, 146) al observar la figura emblemática sólo se limitó a dejar constancia que se trataba de testimonios de 'pintura facial'; cuando en realidad se enfrentaba a figuras ornitomorfos en el fondo similares a las de la Tela Apesteguía y por extensión a las del Templo Pintado. Yacovleff (1932, pp. 48-54) por su parte, da un paso adelante al constatar que se trataba de pintura facial que copiaba la 'mancha subocular del halcón'. Esta explicación es ciertamente muy sugestiva,

y se entrelaza de algún modo con el punto de vista aquí esgrimido que postula que la 'mancha ocular' nasquense es como algo más que eso: la representación total de un ave, expuesta en el rostro en forma duplicada hacia ambos costados y en diversos grados de extremo esquematismo (Kauffmann Doig 1976, p. 182; 1993, figs. 18-20b); en otras ocasiones, figurando alas que convergen en la nariz que así termina adoptando la forma de un pico ornitomorfo.

En algunas de sus variantes, el motivo ave asociado a los ojos figurados en la cerámica Nasca, se transforma en lagrimones² constituidos por tres segmentos. Detrás de esta figura en forma de 'm' minúscula, se descubre, en efecto, una representación ornitomorfa apreciada frontalmente y constituida por tres barras verticales: la central que alude al cuerpo y dos que la flanquean correspondientes a las alas (Kauffmann Doig 1992, fig. 16a, 17d; 1993, fig. 33). El motivo referido reaparece en la iconografía de Chucu y tiene al parecer su simbología en contextos pluviomágicos (Kauffmann Doig 1992, p. 28, fig. 16b, 20).

En cerámica Nasca de la secuencia de Ica, los cántaros cefalomorfos en los que suelen registrarse motivos alados son asignados a las fases 4 y 5 (Proulx 1968, pp. 77-78); pero el motivo ornitomorfo asociado al rostro podría estar inspirado en prototipos más antiguos, como veremos luego. Por lo tanto, siguiendo este derrotero, podría el Templo Pintado considerarse como construido en tiempos del desarrollo de las fases medias de la cerámica Nasca, *grosso modo* entre los 300 y 400 años de nuestra Era. Fragmentos de cerámica Nasca identificados en las inmediaciones del Templo Pintado, procedentes de tumbas saqueadas, también podrían respaldar esta posibilidad.

Con todo, es de tomar en cuenta que motivos iconográficos básicos de la ideología andina suelen tener permanencia a través de milenios, con sólo modificaciones de menor cuantía. Especialmente representaciones de seres sobrenaturales de alta jerarquía como aquellos dotados de elementos de ave, felino y humanos; que convergen en el caso del personaje del Templo Pintado, como puede apreciarse en el análisis del capítulo 4 del presente estudio (Kauffmann Doig 1989e).

Atendiendo a lo expresado, no es posible determinar con precisión la antigüedad y posición secuencial del Templo Pintado y sus personajes; sobre todo no si recordamos que motivos iconográficos suelen, luego de eclipsar, resucitar en tiempos posteriores (Lyon 1966). Una imagen arquetípica del personaje del Templo Pintado está al parecer presente en la iconografía de fases postreras de la secuencia de Ocucaje del valle de Ica, de acuerdo a figuras reproducidas por Dorothy Menzel (1964, figs. 44, 52c, etc.) que representan a personajes con brazos-alas.

Reiteramos, una vez más, que son las figuras aladas expuestas en el ya mencionado testimonio textil de la colección de Raúl Apesteguía, publicada en una obra de Alberto Tauro (1987, v. 2, Addendum III), lo que pone fuera de toda duda la presencia de un ingrediente ornitomorfo en los seres sobrenaturales del Templo Pintado. Por éstas se desprende, elocuentemente, que los personajes del Templo Pintado son seres sobrenaturales dotados de 'brazos-alas' (véase cap. 4).

El personaje alado de la Tela Apesteguía, no obstante su contenido iconográfico vinculado a aves-lagrimones Nasca, no corresponde *strictu sensu* a lo que por lo general se tiene como productos del arte Nasca. Aunque sin debidamente poderlo fundamentar, tampoco

² De acuerdo a la información oral recogida en el lugar, estas tallas eran conservadas en San José, hasta que fueron comercializadas.



es posible considerarlo de plano corno Tiahuanaco-Huari o 'Wari' ('Horizonte Medio'), ni mucho menos como perteneciente al arte Inca. Es por eso que en anteriores estudios nos referimos a este testimonio iconográfico textil considerándolo una expresión, *grosso modo*, correspondiente al estilo tradicionalmente conocido como *Chincha* o *Ica*, propio del 'Intermedio Tardío' de la Costa meridional. Tal vez podríase ubicar, con mayor precisión, como 'Nasca Epigonal' del período 'Horizonte Medio', en algo similar y coetáneo al 'Ica Epigonal' definido en base a cerámica por Dorothy Menzel (1977). Helaine Silverman (c./p. Julio 93) considera que es también argumento válido para estimar al Templo Pintado como perteneciente al 'Intermedio Tardío', el hecho que éste se ubica en una zona identificada por ella como perteneciente a dicho período, a juzgar por la prospección que condujo de 1988 a 1989 en el valle de El Ingenio. En cuanto a las técnicas de construcción del Templo Pintado, éstas no contribuyen a determinar su antigüedad y fases correspondientes de modo confiable.

Un punto de partida importante para situar el Templo Pintado en el tiempo, lo proporciona la cerámica recuperada durante los trabajos de excavación arqueológica. En primer lugar, puede afirmarse que ninguno de los fragmentos recolectados tiene necesariamente asociación directa con la estructura, al provenir en su totalidad del relleno aluvial almacenado en el recinto y convertido en cementerio. Por eso la muestra debe ser, en su integridad, considerada como posterior temporalmente a la erección del Templo Pintado, luego que éste quedó cubierto de lodo aluvial y convertido en cementerio.

El análisis de la muestra de cerámica en mención (Medina ms.), indica que la fragmentería más antigua corresponde a la Época 4 del 'Horizonte Medio' establecida por Dorothy Menzel (1977) y Patricia Lyon (1966) para el valle de Ica y que se estima es estilísticamente cercana a la secuencia que coetáneamente floreció en la cuenca del Nasca, *grosso modo* hacia los años 800-900 de nuestra Era. Es razonable conjeturar que de haber sido convertido

el Templo Pintado en camposanto apenas éste quedó cubierto por masa aluvial, las tumbas más antiguas y la cerámica a ellas asociada, podrían corresponder a la misma fase, en términos generales, en que se levantó la construcción. Fragmentería de períodos posteriores (Medina ms.), demuestran que el recinto siguió siendo utilizado como cementerio hasta después del año 1500, cuando la Costa sur fue ocupada por el Incario.

Disperso por la ladera del cerro Mal Paso se presenta también un tipo de cerámica de paredes rojas en extremo gruesas, de hasta 0.08 m de espesor y pasta con granos de ripio de hasta 1 cm de diámetro usados como desgrasante. Estimamos que procede de tiempos posteriores a la invasión europea. Resulta interesante constatar que estos fragmentos de enormes cántaros, aparecen dispersos a flor de tierra o mezclados con restos de Huayurí. Es sintomático que trozos de esta cerámica, que al parecer cumplió un fin primario utilitario, aparezcan asociados a cementerios prehispánicos; acaso aquí nos enfrentamos a la antiquísima y persistente tradición andina de quebrar ceremonialmente recipientes en el contexto de ritos vinculados a la pluviomagia (Kauffmann Doig 1992, pp. 36-37).

En lo que toca a los geoglifos gigantes de la pampa de El Ingenio - lugar donde se aglutinan los más importantes ejemplos de estos testimonios, tenidos de modo general como expresiones de las culturas Paracas, Nasca y Tiahuanaco/Huari y por lo mismo como ejecutados, *grosso modo*, durante el primer milenio de nuestra Era (Aveny y Silverman 1991) -, los mismos no ofrecen señales de una afinidad en materia iconográfica con las figuras del Templo Pintado. Empero la cercanía existente entre ambos sitios, separados uno del otro tan sólo por el valle relativamente angosto de El Ingenio, lleva a que se le tome en cuenta en estudios futuros.

2. Las Pinturas

En las paredes interiores del recinto que denominamos Templo Pintado, lucen figuras de personajes sobrenaturales pintados. Esto pudo ser constatado en los cuatro lados de la construcción gracias a que procedimos a retirar el relleno acumulado en el recinto.

Como quedó anotado, fue la presencia de las pinturas lo que nos condujo a postular que no estábamos frente a una vivienda sino a una construcción inmersa en el inundo mágico-religioso. Y si bien el relleno formado por material aluvial sirvió como necrópolis, esto sólo sucedió con posterioridad al abandono del templo, cuando éste terminó inundado por una avalancha aluvial que lo cubrió totalmente.

2.1 Técnicas y colorante

Las figuras fueron pintadas con una pasta de carbón u hollín, aplicada sobre las paredes revocadas y enlucidas con tierra aluvial de color crema claro. Probablemente el tizado fue ejecutado con los dedos, de acuerdo a experiencias encaminadas a averiguar el procedimiento seguido.

Es de suponer que la pasta de carbón fue obtenida de madera de huarango (*Prosopis*

1991 1990	Presente	- Excavación Arqueológica - Depredación de la necrópolis ubicada en el relleno aluvial del Templo por huaqueros
1550	Colonia	- Fragmentos de cerámica de paredes en extremos gruesa ¿ofrendas?
1532 d.C. 1440 d.C.		- Convertido en necrópolis
1000 d.C.	Regionalismos ('Chincha' o 'Ica' / Costa sur)	- Convertido en Necrópolis - Templo sepultado por masa aluvial - Construcción del Templo Pintado
700 d.C.	Tiahuanaco-Huari (o Wari)	
200 d.C.	Nasca	



juliflora), quemada de tal modo que el humo convertido en hollín proporcionaría el ingrediente pegajoso, aglutinante y adhesivo³. No es posible pronunciarse si la sustancia así obtenida tendría un valor mágico en sí misma, adicionalmente al del que evidentemente encierran las figuras propiamente dichas. Consideramos que el color negro con que aparecen pintadas las figuras fue utilizado deliberadamente, encerrando por lo tanto éste una virtud de carácter mágico adicional. En el relleno que cubría el muro cerca a la esquina NE-SE tropezamos con adobes con restos de policromías, probablemente correspondientes al frontispicio del templo; permiten conjeturar que también se usaba colorear paredes con diversos colores (blanco, negro, rojo, amarillo), en zonas donde esto era programado.

2.2 Configuración de las pinturas

Una misma figura aparece repetida en el Templo Pintado. Se trata de la imagen de un ser sobrenatural de contornos predominantemente antropomorfos. Este aparece figurado de frente, destacando en negro sobre el enlucido cremoso de las paredes interiores del recinto.

Sobre el número de figuras que originalmente iban pintadas nos pronunciaremos en el capítulo 2.3. Estas destacan distribuidas en hilera, separados cada personaje por una hornacina de 0.30 x 0.40 m que originalmente estaba pintada de negro en sus lados interiores.

Las figuras alcanzan proporciones uniformes, siendo su altura de 1.10 m con leves oscilaciones. Aparecen figuradas a unos 0.12 m del piso y sobre la pared que en el lado N se levanta por unos 1.50 m; de este modo quedaba un margen superior sin pintar por encima de las figuras de *circa* de 0.28 m.

Los personajes, expuestos en repetición estereotípica, fueron pintados con trazos esquemáticos. Mediante grandes espacios bloqueados en negro eran figurados los cuerpos, los que observan tendencia geometrizar en su ejecución. El hecho que no aparezcan figurados los genitales lleva a la conjetura que estos seres vestían *uncos* o camisones sin mangas, la prenda masculina usada universalmente en el antiguo Perú. Las caras aparecen figuradas, sobre el color claro de la base de la pared, en forma de triángulos invertidos, destacando en negro detalles como ojos, nariz y boca. Esta misma técnica se observa en lo que parecen constituir mazos ceremoniales, de vara larga y porra estrellada en uno de sus cabos, figurada de frente y horadada en su centro.

2.3 Su distribución y número

Las pinturas se distribuían originalmente por las cuatro paredes interiores del recinto. Los muros SE y NE sólo presentan escasos vestigios pictóricos, lo que impide constatar si el motivo perfectamente reconocible en las paredes NO y SO se repetía también aquí o no; o acaso si sean vestigios de figuras de otros trazos iconográficos. Con todo, teniendo en cuenta que debió imperar una elemental tendencia de simetría, consideramos que el total de figuras pudo alcanzar el número de 14, mediante una distribución de cuatro y de tres figuras por paño,

respectivamente, y de tal modo que los grupos de igual número se daban la cara. Con todo, es de advertir que el muro del frontispicio, considerablemente averiado, debió ofrecer espacio menor por haber albergado el vano de ingreso en su sector central. De estar en lo correcto, las figuras se habrían reducido a 12 en total, al haber podido albergar la pared interior del frontispicio tan sólo dos figuras. Sólo encontramos evidencias de siete personajes, o tal vez de ocho.

2.4 Estado de conservación

La conservación de cuatro figuras es en general muy buena en la pared NO. Se descubre que la pared SO presentaba inequívocamente sólo tres figuras y que éstas se repetían en cuanto a su diseño y proporciones. Como quedó dicho, las paredes S y E sólo presentan áreas coloreadas reducidas, que no permiten establecer si aquí continuaba o no la evocación de la imagen presente en las paredes restantes.

El hecho que la pintura, originalmente negra, luzca en la actualidad grisácea, se debe exclusivamente a la capa de polvo que se ha cubierto con el tiempo y de modo especial con la polvareda que generaron las iniciales excavaciones clandestinas efectuadas por huaqueros. Estas han contribuido a dañar, también, en una proporción menor, las figuras mismas, al rasguñarlas las herramientas punzantes empleadas.

A estos daños se agregan las acciones de vandalaje, realizadas entre octubre de 1990 y enero de 1991, en que un sector de las pinturas descubiertas por los huaqueros estuvo expuesto a la vista. Este hecho nos indujo a cubrir el templo todo con el material aluvial que lo había protegido por siglos, con miras a su preservación y luego de concluida nuestra investigación.

El techo debió originalmente proteger las pinturas de agentes naturales como los rayos de sol y de esporádicos chubascos. Cuando se produjo el, o los huaicos que cubrieron el Templo Pintado, las pinturas no sufrieron mayormente por encontrarse en el interior del recinto. Sin embargo, la avalancha aluvial presionó y destruyó grandes sectores del muro NE y sus pinturas, por cuanto impactó primero y con mayor fuerza por este lado. Y, lógicamente, la masa aluvial del recinto desbordó por el muro SE, destruyéndolo casi por entero.

3. Descripción individual de la pintura

He aquí algunas notas descriptivas sobre cada uno de los personajes todavía reconocibles, presentes en el Templo Pintado, con referencias especialmente al grado de conservación que ostentan; y también de los manchones residuales de figuras borradas casi por entero; las inferencias iconográficas serán repasadas en el capítulo 4.

3.1 Los siete personajes conservados

Estos aparecen pintados sobre dos paredes del recinto, conformando 7 figuras, numeradas para su identificación del 1 al 4 (Pared N) y 5 al 7 (Pared O).

Figura 1. En el lado izquierdo del personaje se nota un desprendimiento que ha dañado el sector central y extremo de la figura, al comprometer la zona pelviana y de la pierna. También la región del abdomen registra un desprendimiento; como el anterior al parecer producido

³ Muestras fueron retiradas para un consecuente análisis de laboratorio a cargo del experto en conservación Manuel Rivera Schroeder, del Museo Nacional de Antropología y Arqueología.



con posterioridad a su develamiento en 1990 por acción de huaqueros. Otro desprendimiento, en el sector del hombro derecho del personaje, ha borrado totalmente la porra estrellada y ha afectado el hombro y brazo aunque éste es perceptible gracias a residuos que quedan de pintura. En su articulación, el brazo izquierdo del personaje ha sufrido un arañazo producido al parecer por una barreta utilizada por los huaqueros.

No obstante los daños observados, el personaje es reconocible en todos sus contornos y aún detalles. Se trata de una figura estereotipo, que se repite de extremo a extremo en las dos paredes interiores no dañadas del Templo Pintado. Ejecutada en negro, este color, obtenido de carbón, la pintura cubre todo el cuerpo del personaje, representado frontalmente, quedando solamente en el espacio claro para el sector de la cara en la que se procedió a resaltar los ojos y una boca 'sonriente'. También la nariz está registrada mediante una raya vertical que se desprende de la frente. Las orejas aparecen registradas hacia lo alto. Dedos de pies y manos registran sólo 3 dedos en cada caso. El hecho que este personaje presente su pie derecho inclinado hacia abajo, no tiene significación, ya que ello se debe a una variante casual introducida por el pintor.

Figura 2. Dada su conservación, esta figura resulta la más completa. Con todo, presenta también desprendimientos y rasguños. Cuando la examinamos por primera vez en octubre de 1990, la cara mostraba estar completa en sus detalles. De esta manera los dos desprendimientos en el sector de los ojos, que los han borrado totalmente así como parte de la línea gruesa que delimita la cara fueron realizados con posterioridad y con evidente propósito destructor. También fue borrada casi toda la línea que remarca la boca.

Iconográficamente, se repite en todo la figura anterior. El hecho que la mano derecha presente sólo un dedo, se debe, por lo mismo, a la circunstancia que el pigmento negro se ha borrado. También el caso de ostentar el pie izquierdo cuatro dedos, es sólo aparente. Como quiera que la porra estrellada, expuesta de frente, no ha sufrido daño alguno, se advierte que este elemento estaba constituido por 8 puntas, una de las cuales se confunde con el dibujo del mango de la porra.

Figura 3. También esta figura está en lo general bien conservada y muestra en lo técnico e iconográfico representar la misma imagen sobrenatural de contornos antropomorfos que se repite en el Templo Pintado. El ojo izquierdo y la línea que dibuja la boca están casi borradas, pero aún se nota claras huellas de estos detalles gracias a que las capas oscuras profundas aún son perceptibles. Debido a los daños infligidos recientemente a la Figura 2, la Figura 3 resulta ser ahora la más completa.

Figura 4. Este personaje es el más averiado de los cuatro que aparecen en la pared NO. Gran parte de su mitad superior no existe más. Con todo, se advierte también aquí, por sus proporciones, iconografía y técnica empleada en su ejecución, que estamos frente al mismo personaje. Los residuos contiguos, de pintura, pueden pertenecer a un personaje más.

Figura 5. Presente en la pared O. Está separada de la esquina SO-NO por una hornacina. No obstante su estado deficiente de conservación, es posible advertir que se trata iconográficamente de la misma figura pintada en repetición y perfectamente reconocible en los personajes de la pared NO, observando también las mismas proporciones. Al igual que las anteriormente

descritas, está flanqueada por hornacinas.

Quedan rastros de todas las partes anatómicas del cuerpo, distinguiéndose claramente la pierna y pie izquierdos como la línea correspondiente al dibujo de las mandíbulas, si bien por lo general sólo perceptibles mediante pequeñas áreas oscuras que se han conservado.

Figura 6. Por los rastros oscuros aún visibles, también esta figura representa al mismo personaje sobrenatural de contornos antropomorfos diseñado en el Templo Pintado. Mientras que el sector superior aparece casi íntegramente borrado, el cuerpo y las extremidades inferiores son todavía reconocibles, especialmente el pie izquierdo. Difiere de la Figura 5 debido a que las áreas conservadas conforman bloques grandes.

La mitad superior de esta pintura se ha borrado totalmente. No así el sector inferior del cuerpo y una de las piernas. También se advierten vestigios correspondientes a los brazos y manos especialmente de la derecha, y una línea vertical que debe corresponder a parte del mango de la maza. Por lo tanto no cabe la menor duda que esta figura representaba originalmente uno de los personajes.

Figura 7. Esta figura, ubicada en el extremo de la pared O que da a la esquina SO, sólo se conserva en un tercio, correspondiente al sector inferior del cuerpo y de un pie. Igualmente sólo la parte de un brazo y la parte inferior de lo que debió ser el mango de la maza.

3.2 Vestigios de pintura

En cuanto a sólo vestigios de pinturas, estos fueron detectados especialmente en las paredes E y S, que son las más averiadas. No fue posible establecer nada sobre su iconografía, ya que se trata de sólo áreas oscuras. Se trata de residuos de figuras mayores acaso similares a los personajes del Templo Pintado, o a imágenes cuyos trazos ignoramos.

Cinco de estos manchones fueron advertidos.

Manchón A. Presente en la pared N, a continuación de la rodilla de la Figura 4 y separada de ésta por 0.46 m, y a 0.10 m de la esquina E. Este manchón es aproximadamente cuadrado y alcanza 0.32 m en su base y 0.30 m en lo alto. Se advierte que está fuera del orden general de distribución seguido por los personajes, y que además por sus proporciones y proximidad a la esquina no puede corresponder a la pierna de un quinto personaje. Adicionalmente, no encaja con la altura uniforme que observan las piernas de los personajes con respecto al piso.

Manchón B. Aunque de proporciones modestas (0.14 x 0.7 m) este manchón, emplazado en la pared E, destaca de los demás por la nitidez que aquí observa el color negro. Se alinea a la misma altura en que se presenta el 'Manchón A', ubicándose a 0.50 m de la esquina N-E. La figura de este residuo pictórico es alargado.

Manchón C y Manchón D. Estos vestigios de pintura mural parecen corresponder a una misma figura, debido a que aparecen contiguos, desplegándose por la pared S. Se encuentran a sólo 0.15 m de la esquina S-E, y a una altura ligeramente inferior (0.07 m) al 'Manchón A' y al 'Manchón B'. Al parecer estos manchones no corresponden a la figura del personaje conspicuo de las paredes N y S, debido a que su ubicación no coincide con la distribución adoptada por los personajes pintados en las paredes N y S que no se aproximan a la esquina y aparecen separados de la misma por una hornacina.



4. Inferencias Iconográficas

En el capítulo 2.2 se ha ofrecido una descripción arquetípica del personaje retratado en las paredes interiores del Templo Pintado. Asimismo se ha indicado su distribución y conjeturado sobre el número de seres representados originalmente (cap. 2.3). Analicemos, seguidamente, los diferentes elementos anatómicos del personaje. Como veremos, la lupa iconográfica nos conduce a plantear que estamos frente a un ser sobrenatural antropomorfo con atributos de ave y de felino.

4.1 Vestuario e insignia

El ser sobrenatural de contornos antropomorfos figurado en forma repetida en las paredes interiores del Templo Pintado, parece estar ataviado únicamente con un *unco* o camión sin mangas, la prenda de vestir masculina universalmente usada en el Perú antiguo (Montell 1929). No se especifican detalles, pero el hecho que aparezca un rectángulo vertical ocupando una porción mayor que el cuerpo y que éste se extienda por debajo de la cintura, permite fundamentar esta conjetura.

El único elemento no anatómico, exceptuando el unco referido, es una maza coronada por una porra estrellada, similar a artefactos del tipo rescatados de las tumbas de tiempos del Incario y aún anteriores (Brahm 1941, p. 75). El personaje porta este objeto a modo de insignia, hacia su derecha. *Strictu sensu*, la maza va sólo asociada al brazo derecho del personaje, pues este no llega a asirla.

La porra estrellada aparece coronando un mango en extremo largo, de unos 0.80 m, no funcional, que la convierte en una insignia de mando y de poder tal como todavía estaba en uso en el Incario (Guaman Poma c. 1600, pp. 88, 96, 98, etc.).

En los personajes del Templo Pintado, la porra estrellada está dotada de siete puntas, o tal vez de ocho si consideramos que una más podría haberse confundido en el dibujo con el mango a la que está sujeta, y que por lo general era de madera de acuerdo a los testimonios arqueológicos, como lo era de metal o piedra la porra dentada destinada a propinar golpes certeros (Weiss 1958, p. 506). Porras de piedra talladas y finamente pulidas eran empleadas en el antiguo Perú desde tiempos de la formación de la alta cultura y fueron dadas a conocer por Rafael Larco Hoyle (1941, figs. 136, 137).

Es conocido que la porra estrellada lleva una perforación central que, atravesada por el mango de madera permitía unir ambos elementos. El campo horadado ha sido dibujado mediante un círculo pequeño, en la porra que portan los personajes del Templo Pintado. Una perspectiva artística elemental, llevó a figurar la porra frontalmente, permitiendo de este modo detallar el objeto al extremo de presentarlo de modo inconfundible. Este recurso artístico fue también empleado por Felipe Guaman Poma (c. 1600, p. 88, etc.).

4.2 La cara-máscara

Como quedó señalado, sólo la cara del personaje muestra en detalle ojos, boca y nariz,

gracias a que las líneas que los dibujan aparecen sobre un campo en blanco, que no es otro que parte de la superficie general de la pared. Sólo las orejas van figuradas desbordando el campo claro de la cara, en forma de sendas rayas que se dirigen hacia lo alto (véase cap. 4.4).

La cara-máscara adopta una figura triangular con la cúspide hacia abajo. Los lados, que aluden a los contornos de las mandíbulas, son ligeramente curvos, conformando en conjunto una figura de media luna. De este modo, la apariencia de la cara recuerda las máscaras ciegas, de madera, muy usadas en Chancay pero de amplia difusión y que a veces aparecen tapando la faz de figuras como aquellas que retratan a Ñaymlap (Kauffmann Doig 1989e, p. 256; 1976, pp. 164-167). Las máscaras funerarias de madera eran elaboradas partiendo de una tabla, recortada en media luna para remarcar una cara humana, con la particularidad de rematar horizontalmente en el sector de la frente; frente chata que confería a la máscara aspecto de felino (Kauffmann Doig 1989e, p. 200).

4.3 Ojos, boca y nariz de origen felino

Los ojos eran señalados por puntos oscuros. La boca, en atención a sus comisuras expuestas hacia lo alto, da la sensación de sonreír. Consideramos, empero, que el pintor no quiso dar a la cara-máscara un semblante de alegría al dibujar la boca, sino que recoge una antiquísima tradición por la cual la boca de 'sonrisa' no es tal, sino más bien una traslación artísticamente fallada de la boca amenazante propia de los felinos cuando ésta es expuesta en el rostro de un ser sobrenatural antropomorfo en lo fundamental, como es el caso del llamado por Rowe (1962) "Dios Sonriente", de Chavín (Kauffmann Doig 1983, p. 259; 1989).

En cuanto a la nariz, ésta está figurada escuetamente, mediante una breve raya vertical que parte de la parte central de la cúspide de la frente, representada a su vez por una línea horizontal. De este modo, la nariz, al nacer de la parte superior de la frente, podría también aludir a una característica anatómica del felino, lo que se aprecia especialmente cuando la cabeza de éste es observada frontalmente.

4.4 Las orejas de felino

Tanto por su emplazamiento como por su forma, las orejas del personaje no deben considerarse humanas, sino como copiadas del mundo animal, con el fin evidente de agregar al personaje de contornos antropomorfos una dosis mágica adjetiva que lo encumbra.

En efecto, se aprecia que las orejas, lejos de mostrarse lateralmente, aparecen expuestas en los extremos de la parte superior de la cabeza-máscara. Van señaladas mediante sendas rayas, breves. Este emplazamiento corresponde a las orejas de ciertos mamíferos, pero no del hombre. Y, como quiera que venimos advirtiendo una serie de elementos presentes en la cara que tienen su principio en formas anatómicas propias de los felinos, consideramos que también las orejas de nuestro personaje traen aquí su prosapia.

Una comparación con imágenes pertenecientes al estilo Chimú expuestas sobre una misma prenda



textil, permite demostrar lo dicho (Kauffmann Doig 1983, p. 497- abajo; 1989c, p. 200). En efecto, en ellas observamos dos tramos del camino recorrido por la oreja felina hacia su "humanización", que es casi completa en el caso de la máscara de Naymlap, a medida que avanza la transmutación que la hace aparecer lateralmente y dotada de orejeras.

Las orejas de felino presentes en los personajes del Templo Pintado son las mismas que figuran en los troncos de huarango de la Costa sur, en los que era tallada una cara- máscara humana pero dotada de orejas expuestas hacia arriba (Kauffmann Doig 1983, p. 517). De este modo venía a conformar un horcón ornamentado, que se estima producto del estilo Ica-Chincha, al parecer asociado a tumbas (Fig. 7). En forma más elemental, también se encuentran horcones dotados de sólo las 'orejas' y algunos relieves tallados en el tronco (Pezzia 1968, p. 247); también, y más simplificado aún, en los troncos que conforman La Estaquería, Nasca (Kroeber 1944, pp. 26-27, láms. 9, 10).

4.5 Brazos convertidos en alas

Una primera contemplación de la posición adoptada por los brazos, en los personajes del Templo Pintado, conduce a interpretarla como originada en una perspectiva artística forzada motivada por razones *naïves*. Ciertamente, se trata de una postura 'contra-natura', ya que el antebrazo se dirige horizontalmente conservando línea con el hombro hasta a partir del codo, doblar el brazo bruscamente y descender en ángulo recto.

Luego de una búsqueda de imágenes arqueológicas similares, en un análisis iconográfico cruzado o de ancha base andina (Kauffmann Doig 1985; 1989d), tropezamos con una figura reproducida en una tela de probable procedencia de la Costa sur, perteneciente a la colección de Raúl Apesteguía (Tauro 1987, 2, Addendum III) que al parecer constituía originalmente un *unco* con figura repetida pero en base, a efectos cromáticos distintos en cuanto a sus detalles. Esta figura resulta ser afín a la representada por los personajes del Templo Pintado en cuanto a sus proporciones morfológicas generales y por presentar a un ser sobrenatural de contornos antropomorfos con los antebrazos extendidos horizontalmente, para dejar luego caer los brazos y figurando así, por lo tanto, un dibujo desproporcionado en cuanto al ancho del personaje que resulta igual a su altura.

Este desequilibrio resultaba ser aún mayor en la figura del tejido. Pero en ella se evidencia en forma inequívoca el carácter de alas de los brazos, captados por el artista en una representación todavía no tan antropomorfizada como la que presentan los personajes del Templo Pintado.

4.6 Las manos tridáctiles

Las manos de los personajes del Templo Pintado rematan en tres dedos, a diferencia de los cinco que le corresponderían de ser humanos.

Las manos de tres dedos deben interpretarse como garras armadas de uñas de animal. En principio podrían corresponder a garras tridáctiles, tanto de felino como de algún ave de rapiña. Sin embargo,

debemos inclinarlos por una interpretación ornitomorfa de las garras de los personajes del Templo Pintado, debido a que éstas están asociadas directamente a lo que hemos interpretado como los brazos-alas del ser sobrenatural.

La presencia de seres predominantemente antropomorfos pero dotados de manos de tres dedos y en ocasiones de cuatro, tiene una larga historia en la iconografía andina. Estas figuran ya en el arte Chavín, por ejemplo en la Estela Raimondi aprisionando lo que pareciera ser un manojo de rayos, que toman la forma de 'cetros' o 'báculos' (Kauffmann Doig 1983, pp. 247, 251, 254, etc.); como también en el arte de Paracas, de Tiahuanaco, etc. (idem, pp. 332, 438-439, etc.). Consideramos que se trata de transmutaciones realizadas por los artistas para evidenciar atributos zoomorfos de felinos o de aves de rapiña como el halcón, que a manera de insignias regias, de carácter anatómico, debían agregarse a la figura por lo general predominantemente antropomorfa.

4.7 El ser sobrenatural representado y su ubicación en la cosmovisión andina

El ser sobrenatural representado en el Templo Pintado es, morfológicamente considerado, predominantemente antropomorfo.

Con todo, conforme hemos podido apreciar, una serie de atributos dan carácter sobrenatural al personaje. Por ejemplo la cara que, salvo los ojos expuestos mediante pequeños círculos que podrían ser tanto humanos, de ave como de felino, resulta estar bajo el influjo iconográfico del felino. Por su parte los brazos, de acuerdo a lo postulado, tienen prosapia ornitomorfa por cuanto aún llevan la impronta propia de las alas, aunque al "humanizarlas" se les ha dotado de manos que rematan en tres garras, probablemente también de ave. Todos estos elementos zoomorfos reemplazan partes anatómicas antropomorfas y se aglutinan en la figura, fundamentalmente "humana" del personaje.

La trilogía iconográfica expresada en una figura de contornos humanos salpicada de elementos zoomorfos derivados de elementos anatómicos del felino y de ave, se hace presente desde los tiempos aurales de la civilización peruana ancestral, hace algo más de 3 mil años.

Es especialmente fácil, en el arte Tiahuanaco y Tiahuanaco-Huari, el reconocer la figura mestizada del ser sobrenatural supremo del antiguo Perú, constituido por elementos de aves de rapiña y de felino que se adhieren a una figura predominantemente antropomorfa. La hemos bautizado de *Pisco-runapumapasimin*, o sea de "Hombre pájaro con boca de felino". En realidad se presenta con variantes y dosis diversas, predominando a veces los elementos de ave y de felino sobre los humanos para dar más bien lugar a una imagen de lo que sería un Felino Volador (Kauffmann Doig 1976, pp. 108-109, 113, etc.).

La figura aludida, compuesta por elementos de hombre, ave y felino en dosis cambiante, omnipresente en el mundo mágico-religioso del antiguo Perú, no sería otra que la divinidad masculina calificada de Illapa y con otros nombres en el Incario, portadora del agua mediante las tempestades y que fertilizaba a la Pachamama la divinidad hembra procreadora directa de



hombres, animales y plantas (Kauffmann Doig 1989e). La alta jerarquía de la imagen arqueológica del Templo Pintado compuesta de elementos antropomorfos de felino y de ave, sólo puede comprenderse en el marco de la árida naturaleza andina, en la que por lo mismo el agua de la lluvia juega un rol excepcional, al regular la producción de los alimentos y asegurar con ello el sustento.

Conclusiones

Las excavaciones y estudios iconográficos en el Templo Pintado ubicado en el cerro Mal Paso (El Ingenio, Nasca) permiten:

1. Ubicarlo cronológicamente entre Nasca medio y Chíncha/Ica, y por lo mismo anterior al Incario.
2. Proponer que fue levantado hacia el año 1000 de nuestra Era.
3. Que siglos después una masa aluvial terminó por cubrir el Templo Pintado por entero.
4. Que con posterioridad a la descarga aluvial que cubrió el Templo Pintado, el área circundante y específicamente el relleno aluvial acumulado en su interior, fue convertido en cementerio, y que esto aconteció en tiempos anteriores a los Incas a juzgar por los testimonios arqueológicos asociados a las tumbas que corresponden fundamentalmente a estilos anteriores, de las postrimerías de Tiahuanaco-Huari ('Horizonte Medio').
5. Que las pinturas murales del Templo Pintado del valle de El Ingenio, además de la importancia que revisten debido a que la Costa sur no exhibe este arte, salvo en Tambo Colorado que son construcciones del Incario, y las recientemente identificadas por Daniel Sandweiss (1983) - contrariamente a la rica tradición norteña (Bonavia 1974) -, permite apreciaciones que calan en el mundo iconográfico andino todo. Así, las figuras pintadas parecen representar al personaje central de la cosmovisión andina, al figurar al Dios del Agua, integrado por elementos antropomorfos, de felino y de ave andino y conocido como Illapa en el Incario; Illapa es quien fertiliza con agua pluvial a la Pachamama o Madre Tierra para que ésta esté en condiciones de procrear anualmente las plantas y animales para el sustento. Agréguese, finalmente, que este connubio aparece perfectamente enmarcado en la naturaleza y la ideología andina, permanentemente preocupada por un régimen caprichoso de lluvias, por lo general insuficiente para lograr el sustento imprescindible de las sembraderas (Kauffmann Doig 1989e; 1990, pp. 196-215).

Federico Kauffmann Doig
Instituto de Arqueología Amazónica

Bibliografía

- AVENI, Anthony E and Helaine SILVERMAN 1991. Between the Lines/Reading the Nazca Markings as Ritual Writ Large. *The Sciences* 31(4): 36-42.
- BONAVIA, Duccio 1974. *Ricchata Quellccani. Pinturas Murales Prehispánicas*. Lima.
- BRALUN, Joseph 1977. *Análisis del Militarismo Incaico*. Prólogo de Alberto Tauro. (Primera ed.: "An Analysis of Inca Militarism. New York, 1941). Lima.
- CAMPANA, Cristóbal 1983. *La Vivienda Mochica*. Trujillo.
- Guaman Poma, Felipe c.1600. *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. MS.
- KAUFFMANN Doig, Federico 1976. *El Perú Arqueológico*. Lima.
- KAUFFMANN Doig, Federico 1983. *Manual de Arqueología Peruana* (8a. edición). Lima.
- KAUFFMANN Doig, Federico 1985. Arquitectura zoomorfa: la ciudad del Cusco. Con anotaciones acerca de la arquitectura e iconografía Chavín. *Boletín de Lima* 38: 27-34.
- KAUFFMANN Doig, Federico 1989a. Andes Amazónicos: Sitios intervenidos por la expedición Antisuyo/86. *Arqueológicas* (Museo Nacional de Antropología y Arqueología) 20, pp. 6-57. Lima.
- KAUFFMANN Doig, Federico 1989b. Chavín de Huántar: el monumento. *Boletín de Lima* 65: 43-49.
- KAUFFMANN Doig, Federico 1989c. *Oro de Lambayeque. Lambayeque*. Colección Arte y Tesoros del Perú (Banco de Crédito del Perú en la Cultura), pp. 163-248. Lima.
- KAUFFMANN Doig, Federico 1989d. Orientación ideológica, manejo técnico y metas de la arqueología en el Perú. *El Comercio* (4.05). Lima.
- KAUFFMANN Doig, Federico 1989e. El mito de Qoa y la divinidad universal andina. *Mitos* (Sociedad Peruana de Psicoanálisis) 1, pp. 248-283. Lima.
- KAUFFMANN Doig, Federico 1990. *El Perú Antiguo/E1 Incario/Una nueva perspectiva* Lima.
- KAUFFMANN Doig, Federico 1992. Pinturas mágicas sobre placas de cerámica (Chucu/Condesuyos, Arequipa). *Arqueológicas* (Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú) 21, pp. 9-202. Lima.
- KAUFFMANN Doig, Federico 1993. *La pluma en el antiguo Perú. Las plumas del sol y los ángeles de la conquista* (Banco de Crédito del Perú). Lima.
- KROEBEN Alfred 1944. *Peruvian Archeology (sic) in 1942*. New York.
- LARCO HOYLE, Rafael 1941. *Los Cupisniques*. Lima.
- LYON, Patricia 1966. Innovation through Archaism: The Origins of the Ica Pottery Style. *Ñawpa Pacha* (Institute of Andean Studies) 4: 31-61. Berkeley.
- MEDINA, Ada. ms. Fragmentería de cerámica recuperada durante las excavaciones del Templo Pintado (El Ingenio, Nasca). Lima.
- MENZEL, Dorothy; John H. ROWE, Lawrence E. DAWSON 1964. *The Paracas Pottery of Ica. A Study in Style and Time*. University of California Publications in American Archaeology 50. Berkeley.
- Menzel, Dorothy 1964. Style and Time in the Middle Horizon. *Ñawpa Pacha* (Institute of Andean Studies) 2: 1-105. Berkeley.
- MENZEL, Dorothy 1977. *The Archaeology of Ancient Peru and the Work of Max Uhle*. R.H. Lowie Museum of Anthropology (University of California). Berkeley.
- MONTEN, Gósta 1929. *Dress and Ornaments in Ancient Peru/ Archaeological and Historical Studies*. Göteborg.
- MOSELEY, Michael E. and Eric C. DEEDS 1982 The Land in From of Chan Chan: Agrarian Expansion, Reform, and Collapse in the Moche Valley. In Michael E. Moseley and Kent C. Day (Eds.), *Chan Chan: Andean Desert City*, pp. 25-54. Albuquerque.
- NIALS, Fred et al. 1979. El Niño: The Catastrophic Flooding of Coastal Peru. *Bulletin of the Field Museum of Natural History* 50(7): 4-14 (Part I), 50(8): 4-10 (Part II).
- PEZZIA ASSERETO, Alejandro 1968. *Ica y el Perú precolombino, 1: Arqueología de la provincia de Ica*. Ica.
- PROULX, Donald A. 1968. Local Differences and Time Differences in Nasca Pottery. *University of California Publications in Anthropology* 5. Berkeley and Los Angeles.
- ROARK, Richard Paul. 1965. From Monumental to Proliferous in Nasca Pottery. *Ñawpa Pacha* 3: 1-92. Berkeley.
- ROWE, John H. 1962. Chavín Art. An Inquiry into its Form and Meaning. New York.



SANDWEIS, Daniel; Rollins HAROLD, James B. RICHARDSON III 1983. Landscape Alteration and Prehistoric Human Occupation on the North Coast of Peru. *Annals of the Carnegie Museum* 52: 277-298.

SELER, Eduard 1923. Die buntbemalten Gefäße von Nazca und die Hauptelemente ihrer Verzierung. *Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- und Altertumskunde* 4: 169-338.

TAURO, Alberto 1987. *Enciclopedia Ilustrada del Perú*, 6 vs. Lima (Peisa).

WEISS, Pedro 1958. *Osteología cultural. Prácticas Cefálicas*. Lima.

YACOVLEFF, Eugenio 1932. Las falcónidas en el arte y en las creencias de los antiguos peruanos. *Revista del Museo Nacional* 1 (1): 35-111.

Gráficos

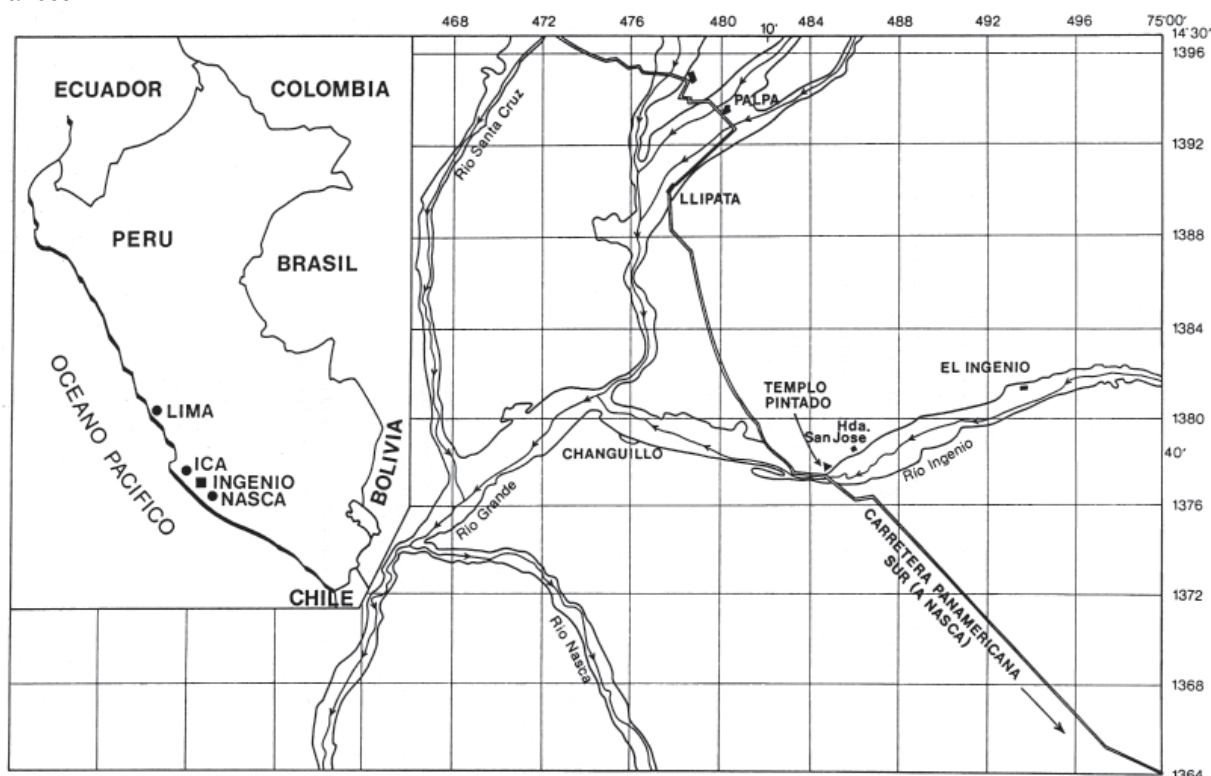


Grafico 1.

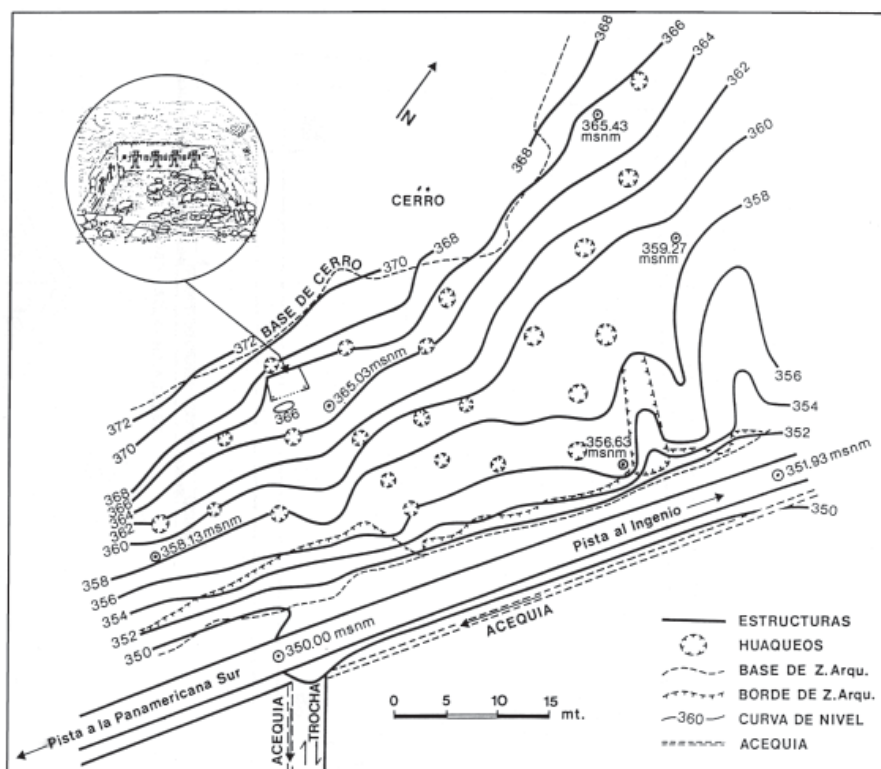


Grafico 2.

PLANO TOPOGRAFICO ARQUEOLOGICO EL INGENIO/ZONA "LOS CENTINELAS"		
DEPARTAMENTO: ICA		
PROVINCIA	: NASCA	
DISTRITO	: SAN JOSE	
LEV. TOP.: BENJAMIN GUERRERO		
ARQUEOLOGO RESPONSABLE: FEDERICO KAUFFMANN DOIG		
DIBUJO:	FECHA:	ESCALA:
FRANCJ CRUZ	Enero, 1991	1 / 250

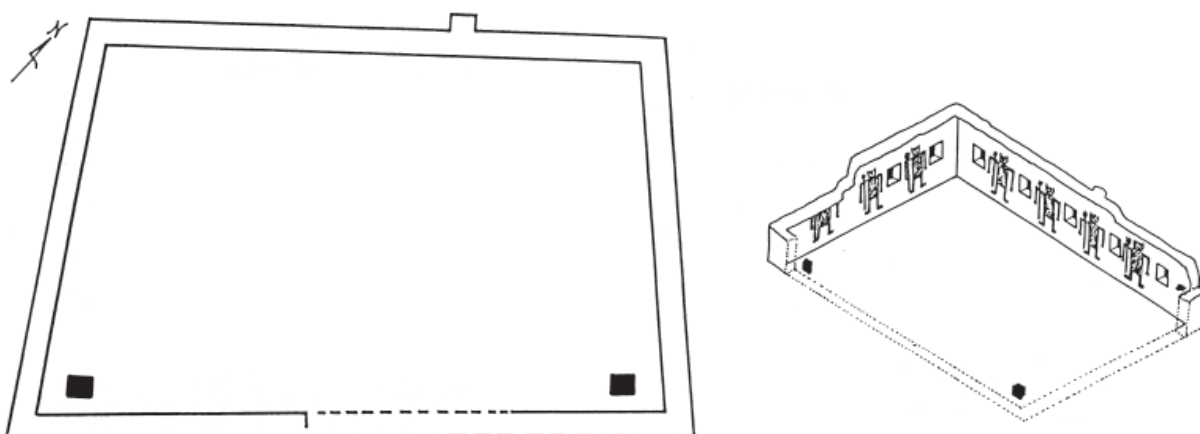


Grafico 3.

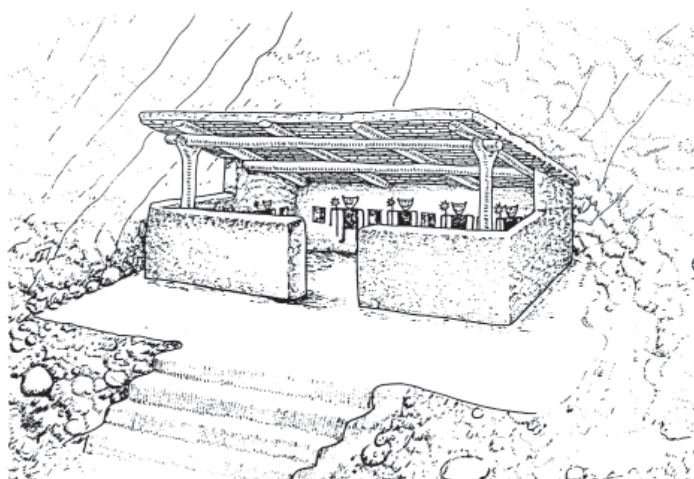


Grafico 4a. Reconstruccion de la cubierta en forma de Teatina, con vigas y quincha como soporte del techado.

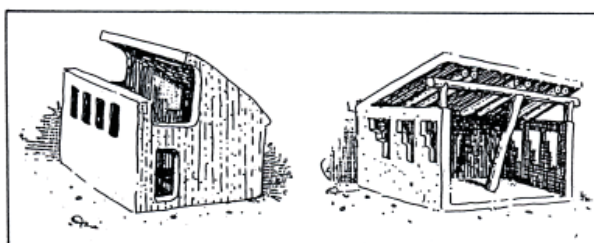
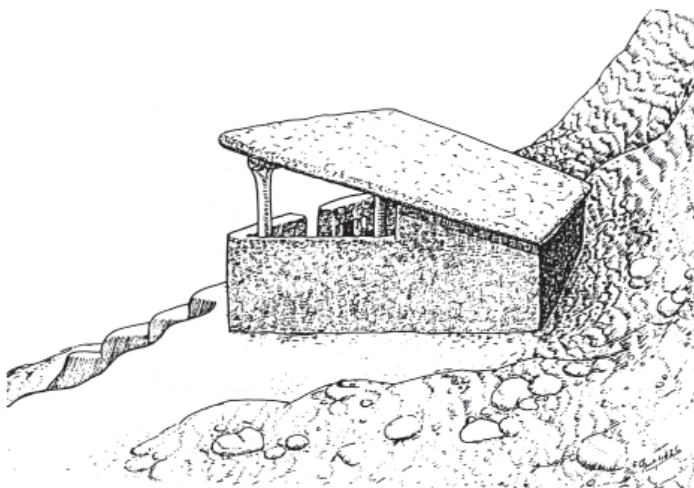


Grafico 4b. Tipos de cubierta Salinar (Costa norte) heredados por los Mochicas (Cristobal Campana 1983, 46). Los representamos como modelos de los techos, andinos también del Templo Pintado de Nasca.

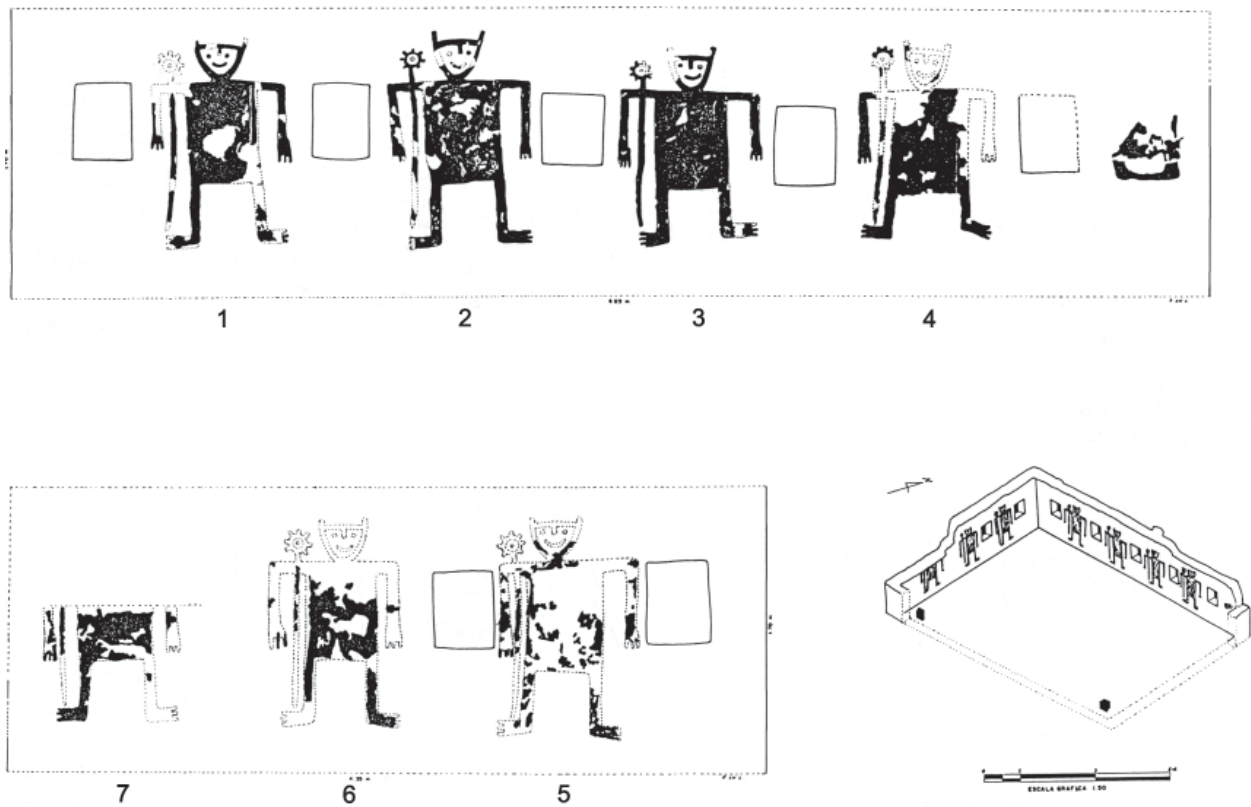


Grafico 5.

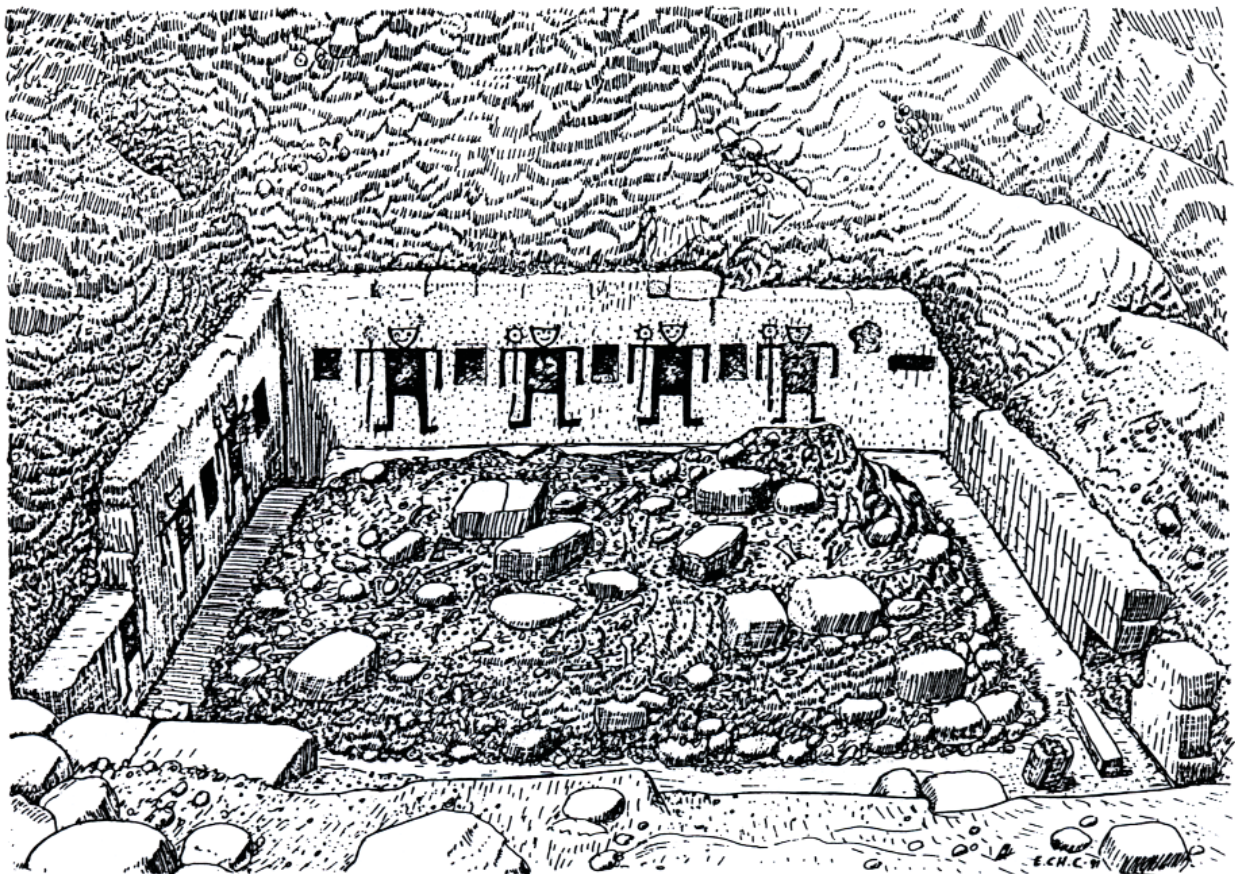


Grafico 6a. Pared Norte

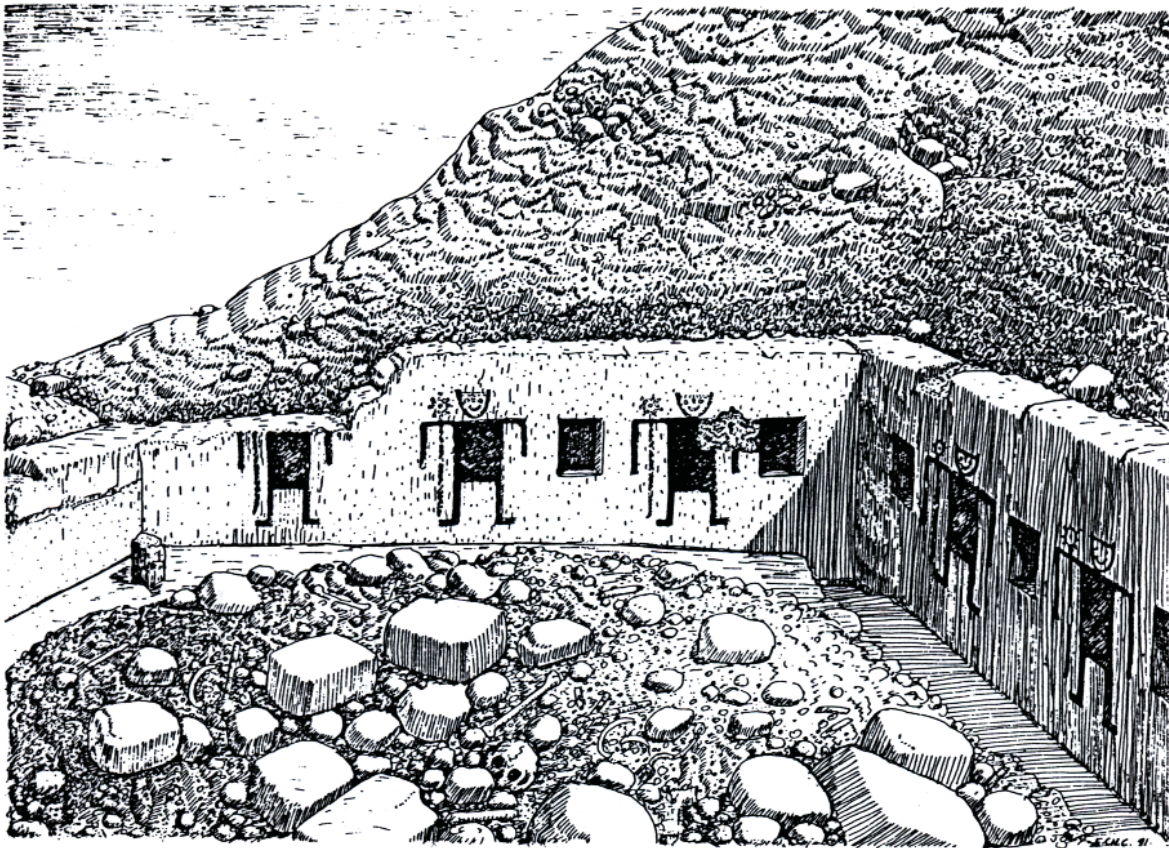


Grafico 6b. Pared Oeste

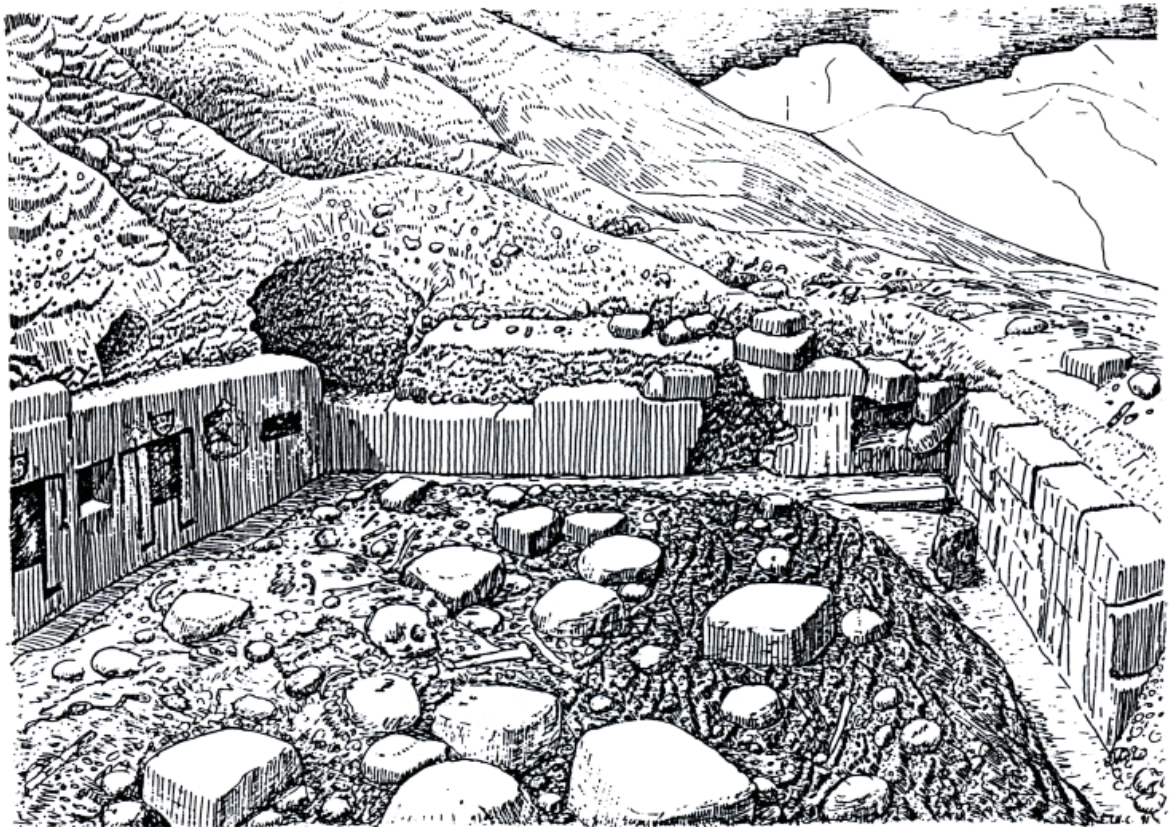


Grafico 7a. Pared Este

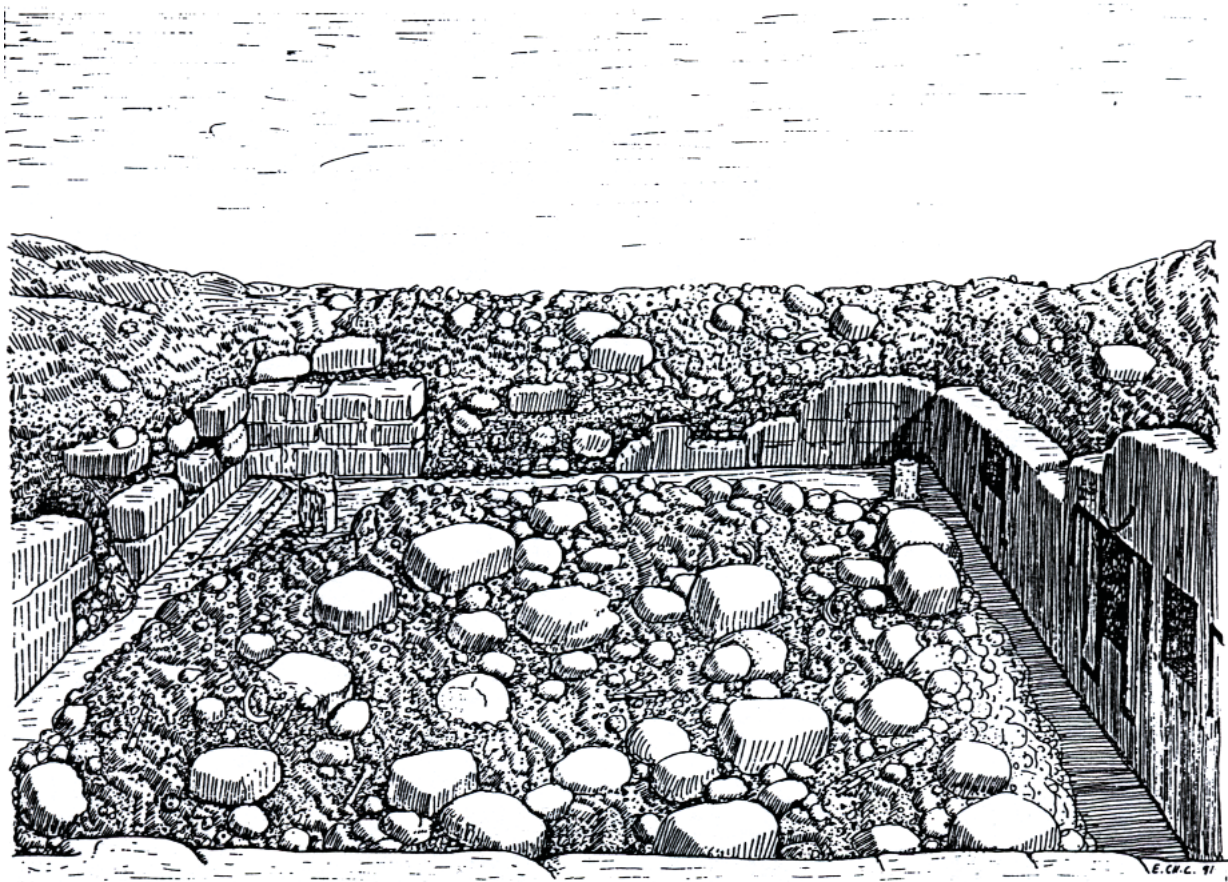


Grafico 7b. Pared Sur

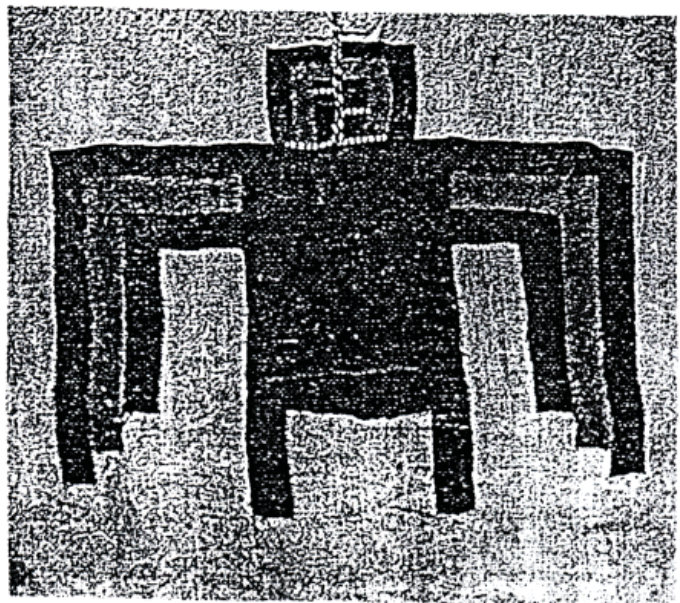
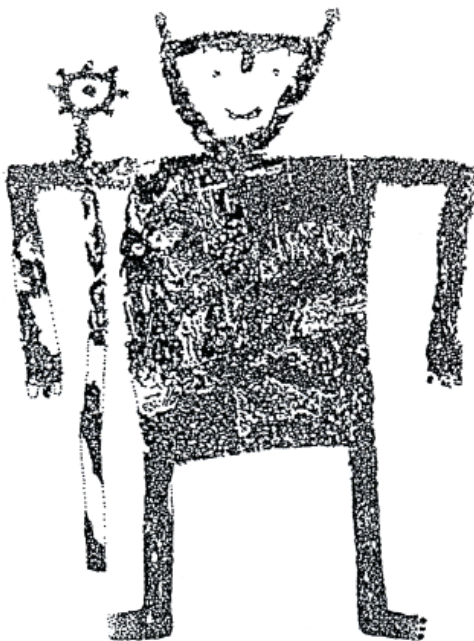


Grafico 8a, b. La posición adoptada por los brazos en los "centinelas" de Nasca, alude al ingrediente ornitomorfo que fue adjudicado a las figuras predominantemente humanas. Esto puede comprobarse por la figura inferior, plasmada en un tejido de la Costa sur (Col. R. Apesteguía).

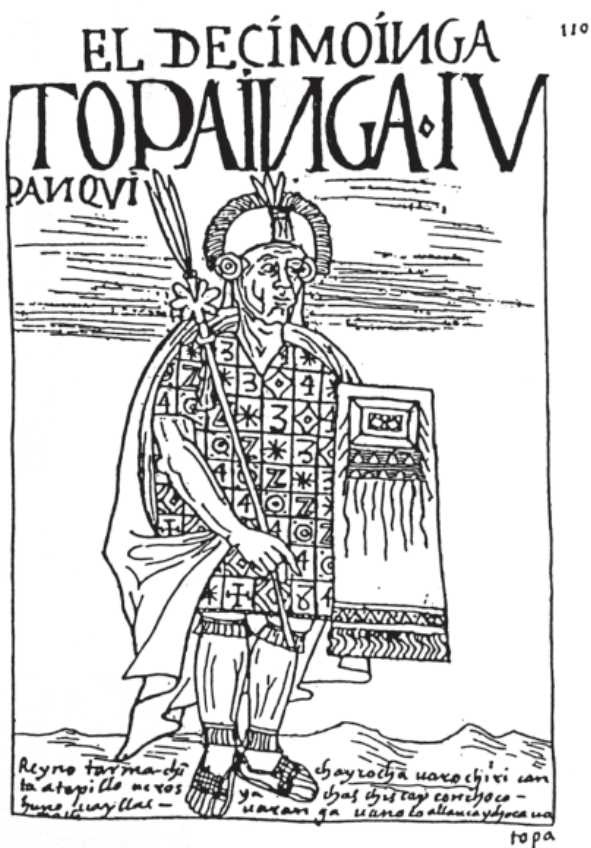
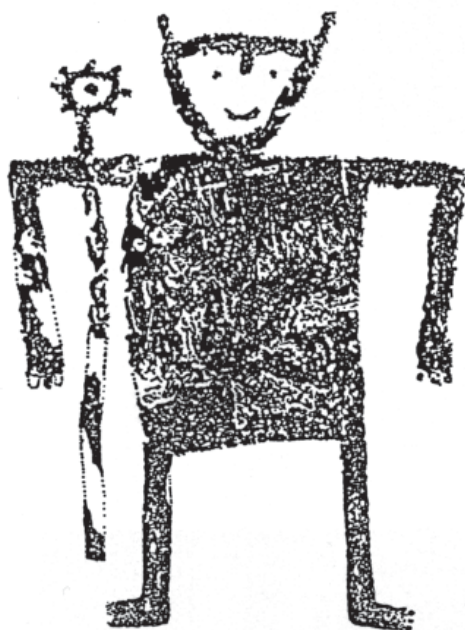


Grafico 9a, b. La lanza que simboliza la jerarquía, de vara larga coronada por una porra estrellada, siguió vigente en el Incario como lo demuestra el dibujo del gobernante noveno Topa Inga lupanqui de Guaman Poma (c. 1600)

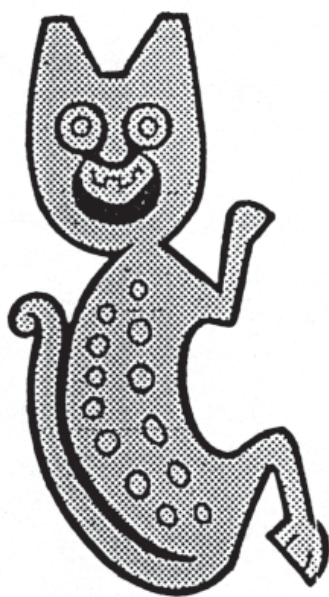


Grafico 10a. Forma como las orejas del felino terminaron "humanizadas", según testimonios arqueológicos (Kauffmann Doig 1989e)

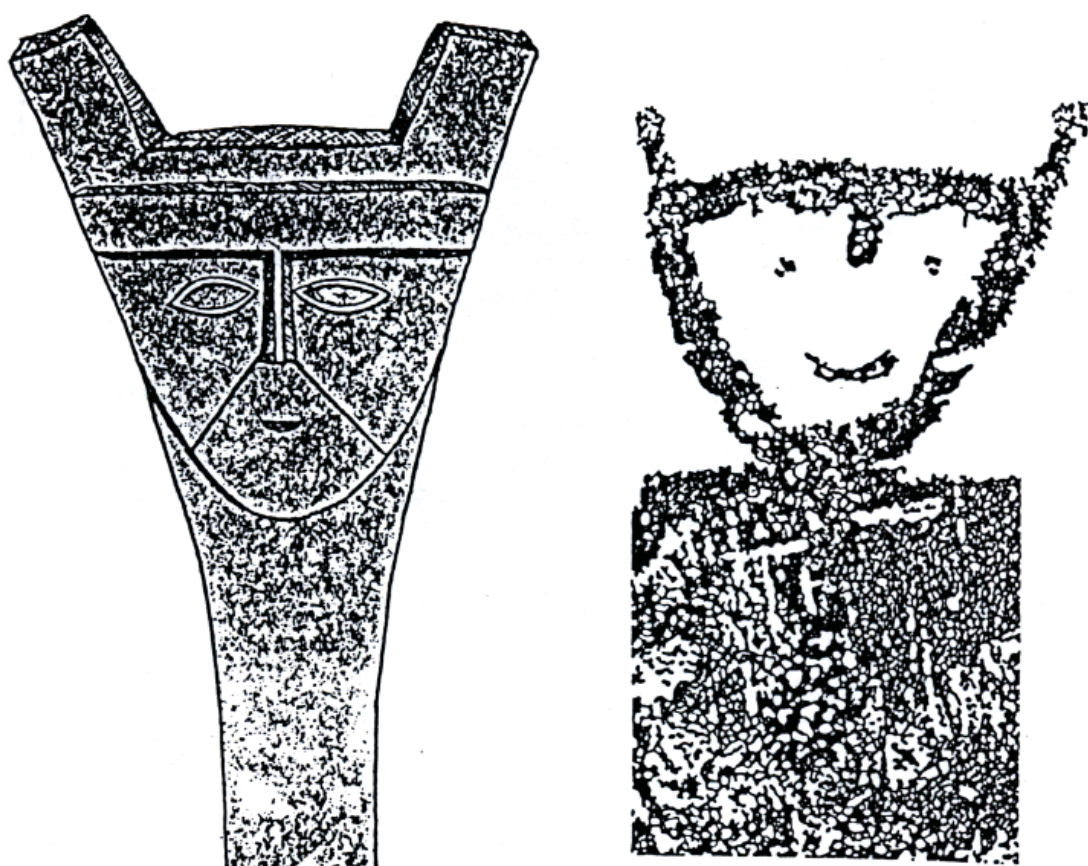


Grafico 9a, b. Las cabezas reducidas a una máscara en talla de madera Ica-Chincha (Museo de Arte), se repiten en los "centinelas" de Nasca y permiten explicar también la presencia de las orejas en punta, alusivas al elemento felino.



Hacia la definición de un sistema de escritura en el Formativo Andino I. Los ojos en el arte de Chavín de Huántar: una propuesta desde el Obelisco Tello

PEDRO CARLOS VARGAS NALVARTE

Introducción

En este artículo planteamos el inicio de una propuesta propia frente a un tema bastante polémico y poco estudiado de manera seria¹: la problemática de la existencia de un sistema de escritura andino en periodos tempranos. Desde nuestra Tesis de Licenciatura (Vargas, 2005) planteamos que la llamada "iconografía" del arte de Chavín era algo más que representaciones religiosas y que podían 'leerse' si se lograba entender y precisar la gramática usada para combinar los dibujos de aparentes 'divinidades' o seres de apariencia 'monstruosa'. Sin embargo, creemos que abordar este tema de manera detallada, poco a poco, es viable, aprovechando la oportunidad brindada por el *Boletín APAR* en la persona de su Editor, Gori Tumi Echevarría López, a quien agradecemos la invitación a publicar aquí.

Básicamente, nuestro planteamiento se puede resumir en lo siguiente: existe un sistema de representación gráfica de ideas y palabras de una lengua, o lenguas, aún no definidas, habladas en el periodo del Formativo Medio cuya decodificación es posible. Para ello, es importante dejar de lado criterios estéticos y basados sólo en el transplante del método de análisis del arte Renacentista europeo y proponer nuevas maneras de observar y entender el arte. Para esto, hay que ver en el arte Chavín, más que la satisfacción estética de una elite sacerdotal o la represión por medio de dioses feroces: hay que ver un medio de comunicación escrita posible de ser descifrado aún sin conocer la lengua a la cual pertenece; aunque, sin duda el conocimiento de ésta ayudaría mucho en esta tarea.

Para poder hablar de la existencia de un sistema de registro escrito será necesario poder descubrir la existencia de un repertorio limitado de signos gráficos que podemos definir como grafema y, un orden o conjunto de reglas inferidos a partir de su análisis que podemos denominar como gramática. Ambas cosas han sido incluso observadas por Rowe para quien el arte Chavín es "*tan enigmático como una escritura no descifrada*" (Rowe, 1973: 249).

Para iniciar esto presentamos a continuación, el análisis de los ojos que aparecen en el Obelisco Tello; puede sonar algo banal este inicio, ya se verá cuán importantes resultan los ojos pues en ellos se puede mirar muchas cosas que darán el inicio a la exposición de nuestros planteamientos en, esperamos, una serie de artículos a publicarse por este medio.

Las diversas propuestas para entender el arte Chavín

La propuesta pionera para entender el arte de Chavín es obra del Dr. Julio C. Tello; en su adelantada obra "*Wira - Kocha*" (Tello, 1923) plantea una visión global de la religión andina teniendo como base los mitos amazónicos y

andinos con el respaldo de la evidencia gráfica de diversos soportes de signos conocidos en su tiempo. En "*Chavín: cultura Matriz de la civilización andina*" (Tello, 1960) se ordenan una serie de ideas acerca de la manera adecuada de entender el arte Chavín y su funcionalidad, resaltando en esto la idea de las cabezas como células base de las cuales se originan otros signos.

Podemos intentar resumir las ideas de Tello que nos van a servir de guía en nuestro trabajo y que además directa o indirectamente a servido de guía a otros investigadores lo citen o no.

La religión Chavín posee un conjunto de divinidades que han sido representadas en diversos soportes físicos para perennizar ideas religiosas ligadas a ellos así como otros hechos probablemente astronómicos. Las figuras con las que son representadas estas divinidades son signos de la esencia de éstas y pueden ser fuerzas o elementos de la naturaleza. Para crear las representaciones de las divinidades se ha procedido a ensamblar y armar figuras con elementos que no son partes anatómicas del animal que sirve de signo, asimismo, las partes de éste pueden ser sustituidas por otras según los requerimientos de la figura que se desea obtener. Existen signos que funcionan como bases para crear otros a los cuales se les puede variar su significado de acuerdo a la adición de ciertos elementos secundarios y a través de estas transformaciones crear figuras nuevas de acuerdo a lo deseado.

El que las ideas de Tello tengan más de medio siglo de expresadas no las invalida, su desarrollo y conjugación con otras teorías o métodos que pudieren crearse es la mejor muestra de su vigencia, el párrafo anterior nos servirá de base para el resto del trabajo y será poco a poco complementado en la medida que veamos sus alcances y las limitaciones que pudieran existir. No se trata de colocar a Tello en un altar, simplemente, se trata de darle su lugar, merecido, como precursor de una nueva manera de analizar las figuras arqueológicas.

Siguiendo la línea de Tello, su asistente Rebeca Carrión se adelanta a algunos planteamientos de Rowe al señalar que "*Al examen superficial hace que la impresión de ser bastante recargado y difícil de tabular, pero al examen particular y comparativo se descubre que son pocos los motivos básicos que intervienen en su composición.*" (Carrión, 1948:134). Plantea de manera muy sugestiva que los elementos que "adornan" el cuerpo de los felinos deben tratarse de "*símbolos de la piel que a manera de glifos podrían indicar las funciones del animal*" (Ibíd. 135).

Para John Rowe (1973) el entendimiento del arte Chavín pasa por la necesidad de ubicar las figuras en su contexto espacial y temporal, esto, para nosotros es su principal aporte; pero, en lo que se refiere a la interpretación de éste sostiene que el arte Chavín es representativo, pero está oscurecido por las numerosas convenciones que hacen que la representación no sea directa sino figurada o metafórica. Define convenciones como la simetría, la repetición, el módulo de anchura y la reducción de motivos a líneas sencillas; pero, estas

¹ Estando entre los pocos estudios serios las propuestas de Victoria de La Jara (1964, 1975).



convenciones deben ser entendidas en el contexto de ser aplicadas en soportes físicos planos o tratados como si lo fueran, dado que fuera de las cabezas clavadas de Chavín u otras esculturas en barro y morteros de piedra el soporte favorito ha sido la superficie plana.

Como mencioné, Rowe establece convenciones para el arte de Chavín tales como la simetría, el módulo de anchura, repetición y la simplificación de ciertas figuras; esto, en general son inferencias obtenidas de un análisis estético de las figuras Chavín. Donde si se procede a interpretar y buscar una razón de ser es en la propuesta de los “Kennings”, éstos son convenciones de la poesía medieval nórdica que implican comparaciones por sustitución, podemos decir que una mujer tiene cabellos que son como serpientes o podemos sustituir cabellos hablando sólo de un ‘nido de serpientes’. Si se analiza en profundidad la idea de los “Kennings” resulta hoy innecesaria pues una comparación por sustitución es la misma manera como opera un grafema o un signo arbitrario; no es necesario que vayamos hasta la poesía nórdica para entender el arte de Chavín, es más adecuado revisar a Tello y su idea de la composición arquitectónica del cuerpo de una divinidad; básicamente, es lo mismo.

Para Luis Lumbreras (1977a) el arte Chavín cumplía un papel netamente represor en beneficio de la clase sacerdotal; sin embargo, posteriormente sus planteamientos van a derivar más en la idea de un sistema de comunicación acerca de eventos astronómicos o climatológicos (1993). En su trabajo acerca de la Galería de las Ofrendas (1993, 2007) realiza un análisis genealógico y reconstruye una narración asignando valores de género y edad a la presencia de ciertos signos o el número de otros.

Desde un marco teórico pretendidamente estructural Cristóbal Campana (1995a, 1995b) plantea que el arte Chavín es un conjunto de representaciones que giran en torno a tres temas: el origen, representado por el Obelisco Tello; la ferocidad, representado por el Dintel de los Jaguares y el tema de la Divinidad representado por el Lanzón, la Estela Raymondi y otras figuras. La gran variedad de maneras de representar ciertos rasgos anatómicos serían modificaciones del significado de estas y las mezclas y combinaciones responderían a variaciones en el significado pero, siempre girando en torno a una divinidad felínica que reparte sus características a otros seres, “sacralizándolos”; nótese el parecido de esto con las ideas de Tello. Pone énfasis particular al tema de la Divinidad, señala que existió una divinidad antropomorfa en el formativo y que el resto de representaciones no son dioses (Campana, 1995a), apoyándose en escritos de extirpadores de idolatrías del siglo XVII identifica al Lanzón, la estela Raymondi entre otros como el dios Wari (algo sugerido por Tello en 1923) que tendría como características tener en su cabeza una boca que da origen a cuatro serpientes (a veces son ocho) y que también tiene como característica tener “olas” vinculándolo por ello al mar y la costa, siendo por ello éste su origen y no selvático. En su libro “Arte Chavín” (Campana, 1995a) intenta dar una explicación general al arte de las sociedades del Formativo sin, a nuestro parecer, lograrlo; una vez más no hay sustento real para hablar de divinidades, se extrapola bajo el argumento de la continuidad cultural, divinidades del siglo XVII con las del siglo V o VI antes de Cristo. No hay una sistematización adecuada de los signos y estos son interpretados alegremente, para muestra: “los ojos significarían tal vez la presencia, poder y sabiduría”

(Campana, 1995: 73) o “en la boca felínica confluyen las nociones de la vida y la muerte en el drama cotidiano de la lucha por la existencia” (Campana, 1995: 66)

Sin embargo, queremos resaltar algunas de las observaciones realizadas por Campana en esa misma publicación que nos parecen interesantes, primero veamos respecto a la correspondencia entre forma y significado:

“Existen dos elementos persistentes, que tienen el valor semántico más importante: la boca y los ojos. Ya anteriormente hicimos notar como éstos se convierten en la clave de un vocabulario gráfico, cuya expresión en el arte es evidente. En torno a estos se conjugan metáforas, alegorías y símbolos, y, como temas diferenciados, es decir, siempre existirá una analogía entre la forma representada y el significado que se le adscribe y así subsisten, tanto como significado, como en su forma análoga (...) nosotros siempre aludiremos a la forma (boca, ojos, garras) y no a su valor semántico...” (Campana, 1995: 113)

Nos resulta importante remarcar que se considere a dos elementos muy recurrentes en las figuras Chavín como parte de un “vocabulario gráfico” y se haga mención a la relación que deben guardar la forma y el significado en el signo, es una lástima que este tema no sea desarrollado y las interpretaciones respecto al significado sean tan subjetivas como líneas arriba mencionamos.

El arte Chavín no es lineal, es muy distinto que la mayoría de sistemas de escritura conocidos y que el arte Mesoamericano por ejemplo; es aquí que Campana plantea existe una simultaneidad en estos “conjuntos de elementos significantes”:

“El problema para nosotros, es que existen conjuntos de elementos significantes, sin el orden ‘lineal’ al que estamos acostumbrados a leer, pues los pueblos no alfabetos, tienen formas de ‘simultaneidad’ consiste en la oposición iterativa, de significados a la par y no necesariamente unos después de otros como sucede con el orden lineal en nuestras lecturas alfabéticas...” (Campana, 1995: 93-94)

Todo esto tiene un trasfondo, para nosotros es la existencia de una gramática como la avizorada por Rowe (1973: 264-265), Campana lo entiende como una “estructura” y recurre a Herbert Stevens para respaldar su propuesta:

“En este sentido, Herbert -Stevens, definió correctamente la intención de los artistas chavines, como la de producir ‘operaciones gráficas’ que estarían conformadas por ‘une structure organique segmentée dans ses éléments un repertoiré analogique et un système référence abstrait’ (1972 p. 127). Esto es importante, porque asume que existió un ‘sistema’ para ordenar los elementos significantes, logrando así, una ‘estructura’ de símbolos” (Campana, 1995a: 80)

Lamentablemente, Campana deja de lado uno de los aspectos más interesantes mencionados por Herbert -Stevens que es lo referido a la existencia de un sistema de referentes abstractos basados en un repertorio analógico (traducción nuestra). No se trata de una simple estructura deducible, es más que ello, se trata de una gramática de signos que funciona como una escritura, Campana no se percató de ello.

Al igual que Rowe plantea convenciones para el arte Chavín, Campana plantea “principios técnicos”: “estos ‘principios’ son deducidos por la observación empírica nuestra y serían: anamorfosis, anastomosis, modulación y la dualidad” (Ibíd.) No entraremos en



detalles respecto de esto.

Cristóbal Makowski ubica cuatro pares de dioses que serían el “Genio alado”, el “Guardián del Axis Mundi”, el “Contorsionista del tocado radiante” y el “Ser Fundamento del Axis Mundi”; los dos primeros ubicados en la parte de arriba del Obelisco Tello y los dos últimos en la parte inferior; estos últimos estarían representados también en el Lanzón. En el Templo Viejo se estaría rindiendo culto a la Gran Imagen o Lanzón que sería la unificación en una sola imagen del Contorsionista del Tocado Radiante y el Ser Fundamento del Axis Mundi, el vínculo es la presencia de sogas y un tocado de penachos. En el Templo Nuevo se estaría adorando a una pareja de dioses de los cielos representados en los personajes de la portada de las falcónidas que a su vez estarían representados en el Obelisco Tello por medio de los Genios Alados. Lo expuesto por Makowski (2000) remarca la utilización de la metodología de la Historia del Arte en el objetivo de entender la religión andina a través de las figuras transformándolas en una fuente autónoma.

“... la rica iconografía del templo al borde del río Mosna raras veces fue considerada como una fuente autónoma de información, capaz de revelar aspectos importantes sobre el conjunto de creencias religiosas, particularmente las que conciernen a la imagen de la divinidad y del cosmos animado” (Makowski, 2000: 71).

Se pretende mediante esto que las figuras se transformen en una fuente autónoma de información, independizándolas de su contexto arqueológico, pero siempre y cuando sean analizadas con metodología de historia del arte. Supuestamente los argumentos de Tello (1923) estarían desfasados pues no trabajó con la metodología Panofskiana “... las tesis de Tello sobre la universalidad del culto a la deidad felínica (Tello 1923, 1929). Las serias propuestas de Panofski han dejado estas aproximaciones sin sustento metodológico.” (Ibid. XXII).

Este autor no presenta propuesta clasificatoria de representaciones ni de soporte físicos pues su objetivo es entender la religión por medio sólo de las figuras. Se rechazan las propuestas de arqueólogos historiadores que habrían...

“usado la iconografía de modo directo y poco crítico como ilustración de sus hipótesis. Estas fueron concebidas a través de los textos coloniales y de la literatura oral indígena, confrontados con la imagen prehispánica sin otro fundamento que la constatación de ciertas coincidencias formales” (Ibid.)

Encerrado en sus presupuestos de su formación como historiador del arte, este autor nos justifica su “moderado optimismo” en que el arte andino no se parece al europeo (i)

“ninguna de ellas (las iconografías andinas) posee realmente una estructura temática comparable con la que subyace en las obras del arte clásico o del arte cristiano (...) La cerrada unidad temática y la constancia de determinados atributos de personajes se desprenden (...) de la estrecha relación entre el repertorio de motivos y el repertorio de temas de la tradición literaria (...) En los andes, en cambio, la iconografía sustituye a la escritura y es el único medio material de transmisión de la tradición oral” (Ibid. XXIII).

Nos preguntamos, si es notoria la diferencia entre el arte occidental y el andino, ¿porqué aplicar la metodología del estudio del arte europeo y cristiano a lo andino? Si además se señala que la “Iconografía” “sustituye” a la escritura, ¿porqué no se le trata como tal? Si el autor llega a darse cuenta que:

“En lugar de escenas - temas contamos, en la mayoría de casos, con imágenes de figuras sobrenaturales aisladas, cuyos cuerpos, vestidos y atributos se componen, a manera de rompecabezas, de elementos menores portadores de significado propio, Vg. Caras y bocas multiplicadas en el cuerpo de las deidades chavín y cupisnique. Las jerarquías, los rangos de acción, los poderes, se expresaban probablemente a través de estos elementos por medio de una compleja red de relaciones metonímicas. Una vez entendida la composición, la descripción analítica permite aproximarse de manera objetiva a variados aspectos de las criaturas mitológicas” (Ibid.)

Si está tan clara la manera como funciona el arte andino en su papel de transmisor de comunicación, ¿porqué analizarlo como arte y no como medio de comunicación? Se reduce la probable complejidad de un sistema de relaciones metonímicas que informarían acerca de jerarquía, poderes, rangos de acción, etc. a sólo una “composición” que sólo requiere de una adecuada descripción para aproximarse de manera objetiva a las llamadas “criaturas mitológicas”. Mientras se analice las figuras sólo como arte el resultado será siempre este, no hay base etnohistórica, etnográfica ni arqueológica para la mayoría de presupuestos sobre el arte Chavín de Makowski, sólo menciones aisladas de los mitos de Viracocha, cuyo uso el critica:

“En resumen, las evidencias iconográficas analizadas aquí sugieren que los peregrinos reunidos en el templo de Chavín de Huántar rendían culto a dioses de un universo dual, que se manifestaban en la tierra bajo las apariencias del águila crestada y del halcón, por un lado, y la de dos lagartos, cocodrilos o caimanes, por el otro. El segundo de estos dioses, residente bajo la tierra en el templo viejo, mostraba su cara verdadera sólo a los sacerdotes y a sus eventuales víctimas de sacrificio, y era la de un ser humano con rasgos de felino, o murciélago con el pelo transformado en serpientes monstruosas. La imagen del dios de arriba, residente en el templo nuevo, no se ha conservado, pero los relieves de sus dos mensajeros alados en la tierra, el halcón y el águila antropomorfos, sugieren que poseía una naturaleza dual y el cuerpo del ave. No deja de sorprender la complejidad de este conjunto de creencias y varias similitudes con algunos principios centrales de la cosmovisión incaica. Los mensajeros desdoblados de un Viracocha que ‘animan’ a las dos mitades del mundo, la sierra y los llanos, de este Viracocha que permanece oculto en las entrañas de la tierra o al fondo del lago Titicaca, y es llamado fundamento y eje del mundo, aparecen en las páginas escritas por los cronistas interesados en las creencias cusqueñas (...)” (Ibid.)

Resume así este autor sus ideas acerca de la religión Chavín, desprendido todo esto sólo del análisis de las figuras, ya que, según su parecer, estas son una fuente independiente de información.

Para Alcina Franch el arte Chavín puede ser estudiado desde la semiología, entendida esta como “ciencia que estudia los sistemas de signos no lingüísticos” (Alcina Franch, 1982: 237) Sigue a Pierre Guiraud (1972) y asume las ideas de Rowe (1973) quien, de acuerdo a Alcina Franch, realiza una “interpretación lingüística del arte” y además estaría

“marcando una pauta enormemente enriquecedora y de extraordinarias perspectivas para el estudio de cualquier tipo de arte, pero en especial aquellas que han formalizado más su expresión, haciéndola más y más compleja a fuerza de elaboraciones internas de sus



propios símbolos primarios.” (Ibíd. 244)

Tras hacer un recuento de los planteamientos de Rowe de los Kennings y las convenciones con sus respectivos ejemplos, Alcina Franch retoma la idea de Rowe de escribir una gramática Chavín

“A partir de esta sugerencia de Rowe es posible que algún día se escriba una gramática del arte Chavín, pero aún más, teniendo en cuenta que el sistema utilizado en Chavín se transforma en un sistema andino, yo diría que estos principios pueden valer para analizar casi todas las artes concretas de los andes, en la costa y en la sierra, como el sistema Nazca o el Huari y el Tiahuanaco, e incluso el Inca y, porqué no, también cualquier otro tipo de artes en las que el sistema de comparaciones de sustitución o kennings sea uno de los utilizados.” (Ibíd. 249)

Alcina Franch avizora un sistema general para el entendimiento del arte andino que tendría su base en el de Chavín, una vez conocida la gramática de este. Sin embargo, hemos de recalcar que la visión de este autor, a pesar de remarcar la importancia del enfoque lingüístico y semiológico entiende las figuras sólo como arte y no las ve como un sistema de comunicación; pero, igual toma en consideración que la semiología puede brindar más aportes para el entendimiento de este arte.

Son numerosos los planteamientos que Federico Kauffmann ha tenido acerca del Arte Chavín, en las múltiples ediciones de su Manual de Arqueología Peruana (en algunos casos varía el título, pero las modificaciones de fondo son pocas); no es nuestra intención realizar un recuento del desarrollo de sus ideas, más bien, usaremos sus últimos escritos (1993, 2002) donde se toca la idea general del arte Chavín así como la metodología usada; para tener un acercamiento a las ideas que este autor maneja en la actualidad.

Para este autor las piedras grabadas de Chavín “grafican figuras mágico religiosas” (Kauffmann, 1993: 53) además “eran, en su totalidad, parte integrante de la arquitectura; con sólo la excepción de El Lanzón, del Obelisco Tello y de talvez uno o dos monolitos más que eran para ser admirados a la redonda” (Ibíd.)

Kauffmann plantean que la complejidad de las representaciones Chavín tienen como objetivo “que el espectador se sienta confundido e impotente en su deseo de descifrar a satisfacción la enmarañada composición que contempla. Los artistas tenían, probablemente como consigna el crear aquel enredo visual” (Ibíd. 57) Se está planteando que se crea un arte que no debe ser entendido, no queda claro si para este autor existiría una elite que si lo entendería, pero esto no está claro, un arte que se crea para no ser entendido ¿a quién es dirigido?

El principio del anatropismo también es asumido por Kauffmann (sin mencionar a Alberto Rex Gonzáles) quien sostiene que se usó este principio y variantes del mismo, nuevamente con el objetivo de dificultar o eliminar la comunicación: “El anatropismo fue la parecer inventado para suscitar confusión en el espectador” (Ibíd.) La manera como funciona el anatropismo es explicada de manera sencilla: “Consiste básicamente en juntar dos figuras gemelas, que al ser juxtapuestas (sic) generan una tercera. Por ejemplo cuando se juntan dos cabezas presentadas de perfil, que reunidas terminan por engendrar una cara vista de frente.” (Ibíd.) Compárese lo anterior con la idea del kenning de Rowe, vista páginas atrás, donde si bien se oscurece lo representado no se trata de evitar la realización del proceso de comunicación

como se tiene implícito en Kauffmann; y más bien, se plantean “reglas” o convenciones según las cuales el significado oscuro se aclara.

El trabajo del 2002 es, considero, una versión algo más ordenada de lo planteado en 1993. En general en estos textos se trasluce la idea de ver en la mayor cantidad de figuras Chavín aves; los colmillos centrales son interpretados como picos, las garras son siempre de aves, y los rasgos de la espalda se tratarían de alas. Es claro que Kauffmann trata de enmarcar estos elementos dentro de su propuesta de los “Dioses del sustento”, en la que el Obelisco Tello sería el “Dios del agua” o “Demonio del Agua” también un “Genio del Agua” (Ibíd. 67).

En los escritos de Zuidema de 1992, el objetivo es demostrar una unidad en los modelos de organización de diversas culturas andinas, a través del estudio de las estructuras subyacentes en diversos soportes físicos de figuras o “iconografías” como él lo llama. Analiza el modelo Inca que para él está mejor representado en el dibujo de Pérez Bocanegra, a través del análisis de este gráfico se infiere un sistema genealógico para el mundo andino que se ve afirmado con información aportada por Felipe Guamán Poma de Ayala.

El modelo en la época Inca sería básicamente lo siguiente: de un matrimonio descienden dos líneas, una materna y una paterna, teniendo los hijos derecho al nombre del padre y las hijas al de la madre, pero, no sólo ello, también derecho a la herencia, este modelo se practicó hasta el siglo XVIII y aparentemente en los alrededores de Ayacucho hasta la actualidad. Esta parte del modelo está basada en el dibujo de Pérez Bocanegra pero se ve reforzada y complementada con el dibujo cosmológico de Don Juan de Santa Cruz Pachacuti Yanqui Salcamaygua, donde se tiene también la jerarquía de divinidades y la división en derecha e izquierda así como masculino y femenino.

Para ubicar el modelo en la Cultura Tiwanaku, se recurre a Portada del Sol, aquí se realiza una comparación entre las imágenes que rodean a la central y ésta misma y las de la parte baja compuestas por once rostros iguales a los de la supuesta divinidad. El rostro central equivaldría a la divinidad y los otros a las figuras que se acercan a ella; las dos cabezas de aves rapaces representarían a las dos mitades masculinas y las de peces a los linajes matrilineales. Un argumento central para esta aseveración es que las cabezas están unidas por una banda que termina en dos mitades de pirámides de la misma manera como el gráfico de Santa Cruz termina en Collcampata; obviamente la figura central sería la divinidad de la cual descienden diversos linajes.

El modelo se expresa también en Chavín. El autor analiza la Estela de Raymondi primero para pretender demostrar buscando detalles mínimos que presenta el mismo modelo que cree hallar para la cultura Inca y Tiwanaku. Las divisiones en cuatro generaciones estarían expresadas en las cuatro cabezas del aparente tocado del personaje de la estela, éste a su vez representaría al ancestro en un doble aspecto: de una persona viva y una muerta; esto estaría representado por el ojo: el vivo es el que tiene la pupila hacia arriba y el que tiene la hendidura representaría un rostro muerto.

Para demostrar del todo que este modelo existe en Chavín el autor nos propone un ejemplo de los Chancas (i) “However, to explain this order, I will have



to refer once more to an Inca example. This example concerns the description to the Chanca army in this attack on Cuzco." (Zuidema, 1992: 43) el autor analiza la organización de este ejército descrito por el cronista Betanzos y nos presenta tres armadas: la central con los jefes principales (uno muerto y uno vivo). La derecha con jefes cuyos nombres se relacionan a actividades guerreras y la izquierda con jefes cuyos nombres aluden a lo femenino y actividades agrícolas. Se definen diversas oposiciones:

Ancovilla y Uscovilla, con la mitad de arriba y la de abajo. Muerto y vivo; centro y afuera; dos jefes tribales en oposición a los seis otros; en términos de esta última oposición, Uscovilla como jefe de la parte central de la tribu es relacionado a los dos jefes de la armada central y Ancovilla a los otros cuatro jefes. Los nombres de sacerdote blanco se relacionan al lado derecho de la armada y se contraponen a sacerdote blanco y negro y sacerdote negro. Esto probablemente se relacionaría a la costumbre Inca de siempre tener un sacerdote en el lado derecho de la armada cargando la imagen del sol.

Una vez definidas estas oposiciones basadas en la supuesta organización de un ejército de una confederación de pueblos del siglo XV se procede a buscar este orden en la iconografía de Chavín. Se cree hallarla en la Portada Negra y Blanca, se ordenan las ocho figuras de aves rapaces hallando la misma organización que la existente en el ejército Chanca. Previamente se ha definido que los personajes de las columnas de la portada son uno un vivo y el otro un muerto, basándose en la misma propuesta que se hizo para la estela Raymondi, según la cual el ojo con hendidura es de un muerto y el que no la tiene es de un vivo. Esta misma relación y otros rasgos se buscan en las figuras de la portada no llegándose a nada claro, además el mismo autor reconoce que la portada no tuvo sólo ocho aves rapaces sino otras seis, pero declara no incomodarle esto pues simplemente reelaboraría la propuesta calendárica

"A white stone slab with the bas-relief of eight raptorial birds rests on the pillars of the portal... Let me initially state that I recognize that Lumbreras and Amat found the remains of another black stone slab, extending the first one. With six similar birds represented. These extra figures, however, do not invalidate my argument at all: only I would have to further elaborate on the calendar system and show the place of 14 figures in it. At the moment, however, I am only interested in the internal order of the slab of eight figures..." (Zuidema, 1992: 44 - 45).

R. Tom Zuidema nos parece un caso bastante singular de interpretación, es necesario para nosotros mencionar que se realizan exageradas analogías y los datos se fuerzan para encajarlos en un supuesto modelo del cual se tiene claro que existe una manera de ordenar la descendencia pero ello no es base para pretender buscar ese orden con sus transformaciones en variadas iconografías andinas tan dispares en cuanto a su procedencia espacial y temporal. Una propuesta estructuralista de este tipo no nos parece adecuada pues simplemente aparta los materiales de su contexto sin siquiera mencionar algo acerca del entorno geográfico, nivel de desarrollo de la tecnología u otras variables que pueden hacer que las cosas no sean exactamente iguales a lo que realizaron otros pueblos.

Después de haber realizado este repaso a los principales planteamientos sobre el arte Chavín podemos

llegar a algunas conclusiones respecto de que es lo que representa el arte Chavín y de que manera lo hace.

Básicamente podemos dividir los pareceres en dos: los que consideran el arte Chavín como simbólico y quienes lo consideran representativo. Dentro de cada uno de estos grupos existen subdivisiones que las veremos en detalle a continuación.

Consideran al arte Chavín como simbólico Tello, Carrión y Zuidema, pero entre los dos primeros y el último existen diferencias respecto a lo que se representa. Para Tello y Carrión se trata de representaciones simbólicas de divinidades mientras que Zuidema ve un sistema genealógico de ancestros muertos y vivos. Es importante señalar que para Tello la misión del arte en piedra de Chavín es la de perennizar y comunicar la información acerca de las divinidades y la historia de la religión. Esto lo aproxima a una perspectiva semiótica de entender el arte como un medio efectivo de transmisión de información.

El resto de autores (Kauffmann, Lumbreras, Rowe, Campana y Makowski) consideran que es netamente representativo; todos tienen acuerdo en que se representan divinidades, pero con algunas diferencias en la opinión respecto al cómo se da esta representación y el objetivo que tendrían. Para Kauffmann todo gira en torno a la Divinidad del Agua, un felino volador; Lumbreras considera que se representan dioses feroces y atemorizantes, para Rowe son dos divinidades antropomorfas y animales de carácter secundario; para Makowski son dioses que garantizan el equilibrio y orden del mundo y Campana ve tres temas, ferocidad, origen y la divinidad y a ello se reduciría el arte Chavín. Sólo Lumbreras infiere acerca del objetivo de este arte, este sería un instrumento de represión ideológica, el resto de autores deja por sentado que se trata de objetos de culto o recordatorio de seres mitológicos.

Las ideas iniciales de Tello, seguidas por Carrión no son retomadas por ningún autor (al menos citando) perdiéndose una interesante perspectiva de trabajo basada en el carácter de medio de comunicación de este arte, algo sólo notado por Alcina Franch. Sin embargo, Kauffmann plantea que el arte Chavín más bien, buscó confundir a quien lo observa, es decir, según él, se busca evitar la comunicación o en todo caso complicarla, lamentablemente esta idea no se ve desarrollada.

Nuestros planteamientos (Vargas, 2005) serán vistos aquí con detalle, pero, en resumen podemos decir que entendemos el arte de Chavín como un sistema de comunicación mediante signos gráficos que poseen una gramática propia que, por tanto, pueden ser descifrados con un método adecuado el cual planteamos. Lumbreras (2007) añade a esto que la solución a los significados debe estar en la información obtenida en tiempos coloniales referida al dios Wari y otros que se hallan en los documentos sobre extirpación de idolatrías.

Lo que se ha dicho sobre los ojos

Pocos son los autores que le prestan algo de atención a los ojos de las figuras Chavín, y de éstos, ninguno les asume un papel importante como ente de comunicación. Para Burger (1995) los ojos evidencian estados de trance producto del consumo de alucinógenos u ojos flamígeros en el caso del Obelisco Tello pero no hay mayor sustento que subjetividad o relación de algunos ojos con la pupila hacia arriba y narices expulsando fluidos.

Por otro lado, Campana (1995a) realiza un acercamiento a los ojos bastante interesante al señalar que:

“Existen dos elementos persistentes, que tienen el valor semántico más importante: la boca y los ojos. Ya anteriormente hicimos notar como estos se convierten en la *clave de un vocabulario gráfico*, cuya expresión en el arte es evidente. En torno a estos se conjugan metáforas, alegorías y símbolos, y, como temas diferenciados, es decir, siempre existirá una analogía entre la forma representada y el significado que se le adscribe y así subsisten, tanto como significado, como en su forma análoga (...) nosotros siempre aludiremos a la forma (boca, ojos, garras) y no a su valor semántico...” (Campana, 1995: 113)

Nos resulta importante remarcar que se considere a dos elementos muy recurrentes en las figuras Chavín como parte de un “vocabulario gráfico” y se haga mención a la relación que deben guardar la forma y el significado en el signo, es una lástima que este tema no sea desarrollado y las interpretaciones respecto al significado sean tan subjetivas como líneas arriba mencionamos.

Por otra parte Campana nos señala que ha realizado tablas estadísticas para tratar de entender estas figuras, lamentablemente los resultados son demasiado simples y no se menciona el método usado para obtener que:

“Al hacer el análisis estadístico de la iteración y combinación de los elementos significantes, como si fuesen grafemas, hemos advertido que las cantidades son muy disímiles, lo cual nos permite deducir que según la carga iterativa predominante se define un tema” (Campana, 1995: 93).

Creemos que la falta de una adecuada organización de los signos como grafemas y en sus debidas categorías jerarquizadas es lo que lleva a Campana a obtener el resultado de sólo tres temas recurrentes en el arte Chavín que serían en su opinión la ferocidad, el origen y la divinidad.

En conclusión, los ojos no han sido tratados con la importancia que merece su recurrencia y no se ha logrado obtener ningún dato interesante acerca de su presencia y razón de ser cuando no de su significado.

Porqué consideramos importantes los ojos

Empezar un análisis de las complejas figuras del arte Chavín a partir de los ojos puede resultar algo extraño o poco adecuado, los autores que han tratado el tema anteriormente han quedado subyugados por la complejidad y barroquismo, aparente, de las figuras Chavín; y han pretendido entenderlas a partir del todo señalando los caracteres más pequeños como decoración o simple afán de llenar espacios. En nuestro caso empezaremos por los ojos por dos motivos que consideramos importantes y pasamos a detallar ahora.

Siempre teniendo en cuenta que asumimos el Obelisco Tello como un paradigma del arte Chavín lo usaremos para sustentar una de las razones para empezar nuestro estudio por los ojos. Podemos dividir el Obelisco Tello en un total de 125 unidades morfológicamente regulares que podemos denominar grafemas, de ellas un total de 53 corresponden a cabezas, es decir un 42% lo cual hace que sean el grafema que aparece la mayor cantidad de veces, a su vez el elemento interno o componente más recurrente en las cabezas es el ojo (Figs. 1 y 2).

Por otro lado tenemos evidencia acerca de la importancia del ojo en un terreno que no se había explorado hasta la actualidad y del cual sólo Lumbreras (1993, 2007) le ha tomado cierta importancia, y es lo referido a las secuencias de signos aislados en forma lineal o en especies de “carteles” o “cintas” que aparecen en cinco vasijas de cerámica estilo Dragoniano, uno en estilo Qotopukyo y uno en una de las lápidas de la Plaza Circular Hundida. Las secuencias están compuestas por 3, 4, 5 y 9 componentes aislados cuyo análisis nos permiten decir que el universo de constituyentes está compuesto por 23 componentes que se repiten y se combinan. De estos, nueve son ojos lo cual los hace algo también recurrente y, creemos, importantes (Fig.3).

Los ojos en el Obelisco Tello

En el Obelisco Tello tenemos un total de 70 ojos, llamaremos a los ojos, bocas, orejas, narices y otros elementos que aparecen al interior, por lo común, de

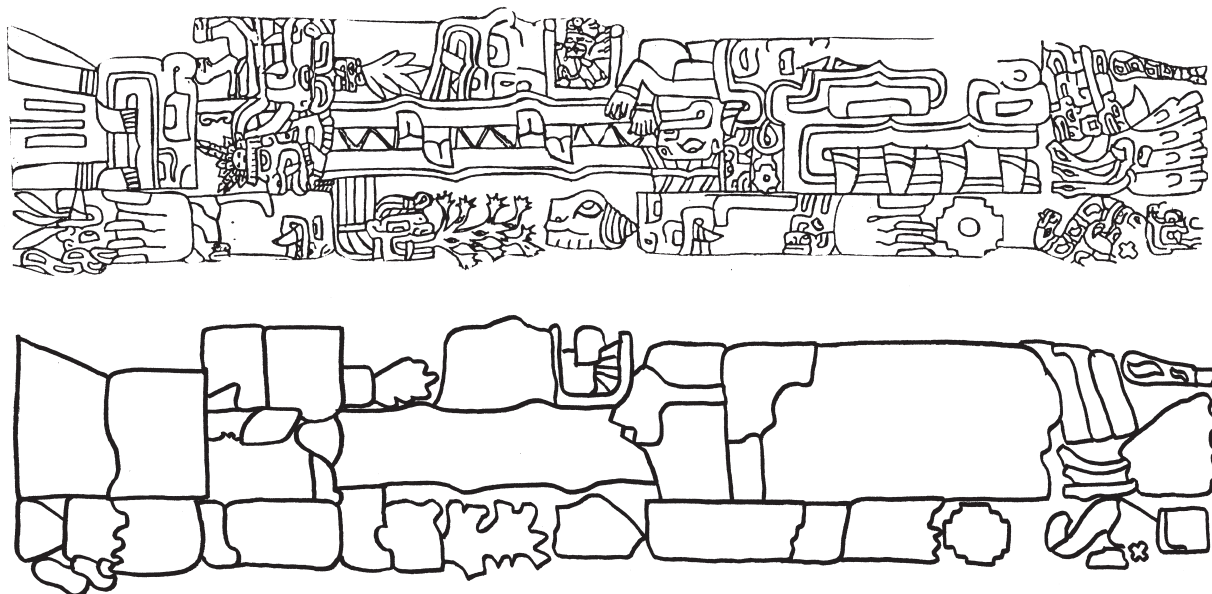


Figura 1.

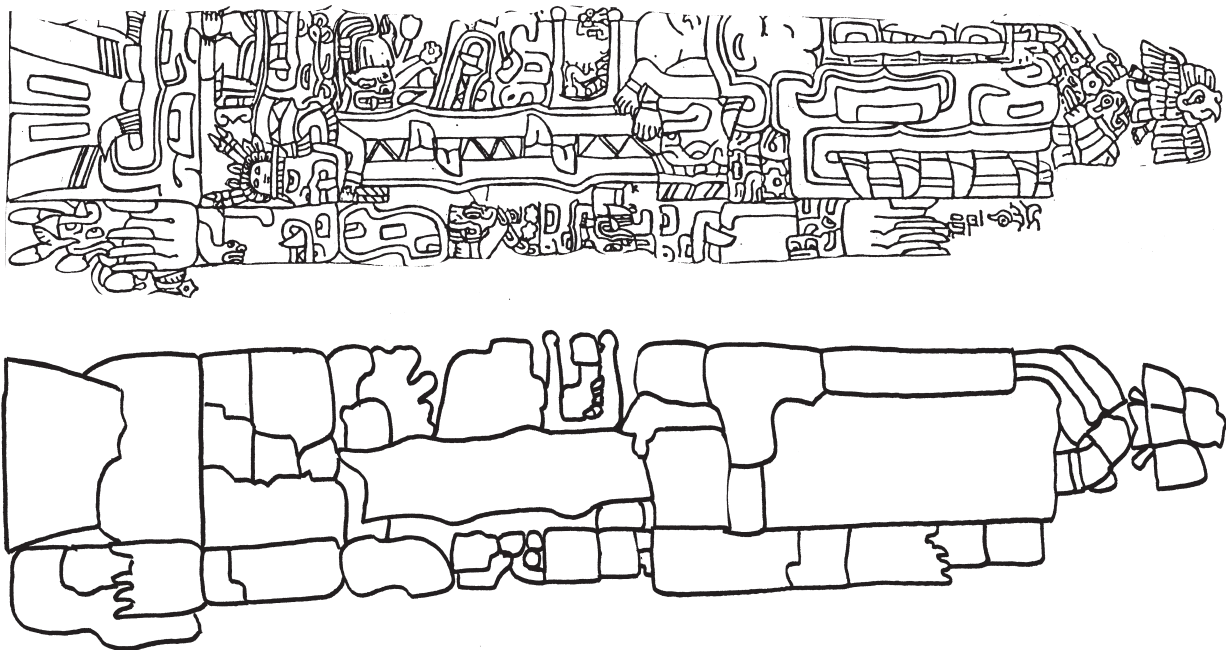


Figura 2.

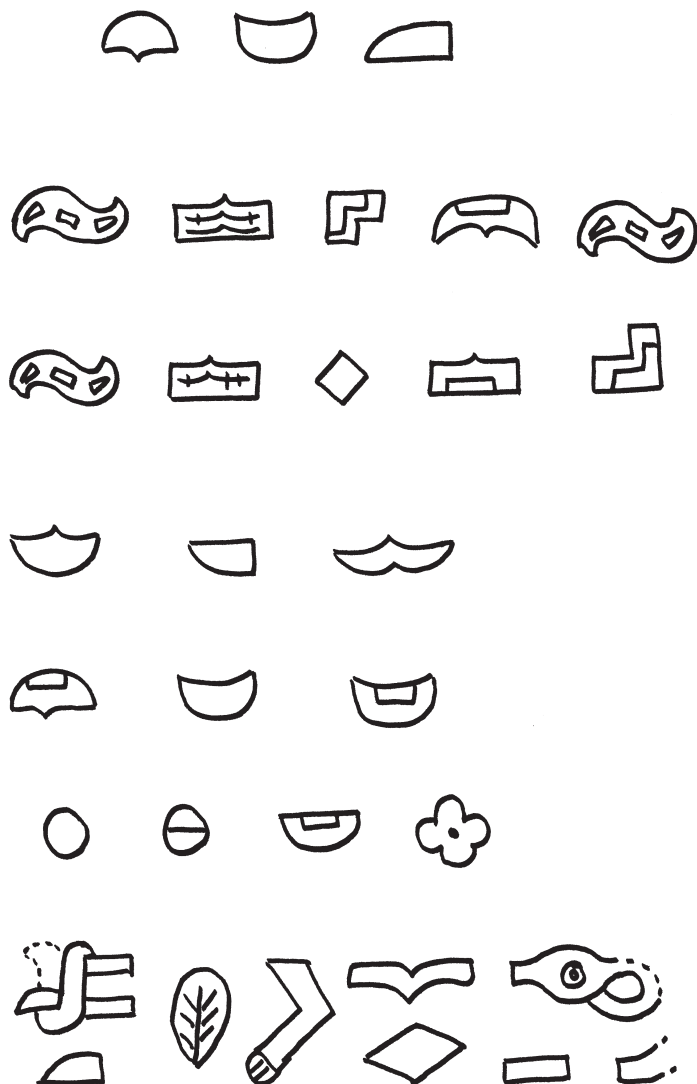


Figura 3.



Figura 4.

una cabeza, como componentes. Por tanto, tenemos 70 componentes ojo que son los que están graficados en la Figura 4.

Si los observamos bien veremos que podemos crear ciertas categorías para entender su funcionamiento interno. Todos tienen una forma, sea esta circular, recuerde un rectángulo, una almendra u otras, a esta forma la llamaremos órbita; al interior de esta, en la mayoría de los casos, tenemos otro elemento cuya posición varía y podemos denominar con certeza como pupila; ahora, hay elementos al exterior, estos pueden ser líneas

o bandas que se superponen a uno de los bordes de la órbita, su presencia no es tan recurrente, podemos llamarles apéndices a los elementos que sobresalen de la órbita y párpados a aquellos que la rodean; para finalizar, hay elementos no muy notorios que no se agregan a la órbita sino que alteran la forma de esta, de estos hay dos, uno es una especie de hundimiento de la parte superior de la órbita y el otro es una pequeña púa que sobresale al medio de la parte superior de la órbita también, les llamaremos - respectivamente- hundimiento y púa orbital.



De acuerdo a lo anterior podemos decir que un componente ojo de estilo Chavín se compone de una forma básica que es la órbita, esta se puede clasificar de la siguiente manera: rectangular, circular, almendrada, cubierta y rectangular invertida. Aparece en los 70 componentes ojo del Obelisco (Fig. 5).



Figura 5.

El otro elemento más recurrente es la pupila, aparece en 68 de los ojos², esta tiene cuatro variantes: aparece en la parte superior, media o inferior de la órbita y puede estar ausente también (Fig. 6).



Figura 6.

El tercer elemento más recurrente es el apéndice, está presente en 17 ojos y puede ser una simple línea o una banda que termina en punta o no (Fig. 7).



Figura 7.

Son dos los elementos que aparecen en cuarto lugar de recurrencia pero con un número de apariciones más bajo aún, se trata del párpado y el hundido orbital que aparecen, cada uno, en ocho casos, en el caso del párpado este se adapta a la forma de la órbita mientras que el hundido modifica la forma de esta de la misma manera que lo hace la púa orbital que aparece sólo en cinco de los ojos del Obelisco (Fig. 8).



Figura 8.

De los números obtenidos se puede obtener algunas conclusiones interesantes. De lejos son la órbita y la pupila los elementos más recurrentes en los ojos, básicamente definen la identidad del componente y faltando ambos este no puede existir; los elementos que aparecen en menor grado de recurrencia se pueden agrupar en dos categorías: aquellos que se agregan a la órbita, como el párpado y el apéndice; y los que modifican la forma de este, como ocurre con el hundido y la púa orbital. Llamaremos entonces a la órbita y la pupila como rasgos básicos y al resto como rasgos variables, dividiéndose a su vez en rasgos variables que se agregan a la órbita y rasgos variables que modifican la órbita.

Descripción analítica y estadística de los ojos del Obelisco Tello

Acerca del rasgo órbita tenemos las siguientes cifras, la

órbita de forma rectangular suma 37 ojos, la cubierta 16, la rectangular invertida seis al igual que la circular, la almendrada suma 4 y, finalmente hay una órbita de forma indeterminada debido a su mala conservación.

Sobre la pupila tenemos que hay 32 en que este elemento está hacia arriba, 31 en los que aparece abajo, 5 en los que está al medio, una en la que no hay pupila y otra más en que la presencia, ausencia o tipo no se puede determinar debido a la mala conservación.

Veremos con un poco más de detalle lo referido a los rasgos variables aquí. Los rasgos variables con menor presencia son los que afectan a la órbita, apareciendo la púa orbital en 5 casos y el hundido orbital en 8. Sobre los rasgos variables el más recurrente es el apéndice que tiene un total de 13 apariciones que se pueden dividir en 11 apéndices lineales, un apéndice en forma de púa y otro en forma de banda. El otro rasgo que se agrega es el párpado que está 8 veces, 6 de forma simple y 2 de forma doble.

Tras ver estos fríos números podrá pensarse que no es algo más que para llenar espacio y tratar de aparentar un conjunto de subjetividades con un disfraz de exactitud estadística (bastante simple por cierto) pero; más allá de cualquier elucubración debemos ahora plantear con calma una hipótesis de trabajo que oriente este análisis. Es la siguiente: existe un conjunto de reglas que ordena y reglamenta la combinación de los rasgos que forman los componentes ojo del Obelisco Tello. Para verificar la validez de esto procederemos a realizar un conjunto de cruces de información y plantear reglas temporales para, finalmente, plantear las reglas morfológicas internas del componente ojo.

Procederemos primero a cruzar la información referida a los rasgos órbita y pupila siendo los más recurrentes (Fig. 9).

Lo primero que salta a la vista es la predilección de las órbitas por las pupilas arriba o abajo; sin embargo, esto se puede explicar de manera bastante práctica debido a que la mayoría de órbitas son de forma rectangular y en esto se hace un poco difícil ubicar

Tipo de orbita	Posición de la pupila				Total
	Arriba	Centro	Abajo	Ø	
	18		18	1	37
	1		5		6
		5	1		6
	13		3		16
			4		4
Total	32	5	31	1	69

Figura 9.

² Siendo probable que sean en realidad 69 los ojos con pupila pues en uno la erosión no permite definir si está presente o ausente; pero, en el grafema del otro lado del Obelisco el ojo si tiene pupila.



una pupila al medio³. Algo similar podemos decir respecto de las órbitas cubiertas y la rectangular invertida siendo la clara excepción a esto las órbitas circulares y almendradas las cuales están pobremente representadas en el Obelisco.

Debemos distinguir dos cosas muy distintas en este análisis: una referida a que más allá de la existencia de reglas acerca de la morfología interna del componente ojo, el Obelisco Tello es sólo una pieza Chavín (si bien la más compleja hasta el momento) y debe tener sus peculiaridades en cuenta al tipo de mensaje que comunica⁴. En ese sentido, nos limitaremos a plantear reglas temporales basadas sólo en lo que ocurre en el Obelisco Tello, y estas son:

- Las órbitas rectangulares, cubiertas y rectangulares invertidas sólo se asocian a pupilas en posición superior o inferior, pudiendo también aparecer vacías.

- Las órbitas circulares se asocian a pupilas al medio y en posición inferior; pudiendo ser el caso que también lo hagan con pupila en posición superior o aparezcan vacías.

- Las órbitas almendradas se asocian con pupilas en posición inferior siendo factible que también lo hagan con pupilas en posición superior o media pudiendo aparecer vacías también.

El resultado de esta combinatoria sería el siguiente cuadro donde los componentes ojos que aparecen en líneas punteadas son hipotéticos al no aparecer en el Obelisco Tello (Fig. 10).

Ahora deberemos de ver que es lo que ocurre cuando estas combinaciones de rasgos básicos se asocian con los rasgos variables como el párpado o la púa orbital. Para esto presentamos aquí una tabla de doble entrada que permite ver la asociación general de las combinaciones de rasgos básicos con los variables sin entrar en detalles de que rasgo variable va con cual. El objetivo es, nuevamente, obtener propuestas de reglas de combinación (Fig. 11).

³ Como veremos posteriormente, es posible hacerlo, pero esto ocurre poco y sólo lo observamos en algunas vasijas de estilo dragoniano de la Galería de las Ofrendas.

⁴ Por citar un ejemplo algo exagerado: en un texto de ingeniería resultaría difícil encontrar las palabras amor, felicidad o poesía; lo mismo que en un texto de poesía no hallaremos las palabras tecnología, hidráulica o cálculo vectorial.



Figura 10.

Tipo de ojos	Combinaciones de rasgos básicos							
	Apéndice lineal	Apéndice banda	Apéndice púa	Parado simple	Parado doble	Hundido orbital	Púa orbital	∅
	X					X		X
	X	X		X	X	X	X	X
								X
								X
	X	X		X				X
		X	X	X				X
		X		X				
								X
								X
								X

Figura 11.

Podemos observar que la mayoría de componentes ojos pueden ir solo con sus rasgos básicos sin acompañamiento de rasgos variables. Los rasgos que afectan a la órbita sólo se asocian a los ojos de órbita de forma rectangular. Los párpados, sean simples o dobles se asocian con los ojos con órbita de formas rectangulares, rectangulares invertidos o circulares; una situación análoga podemos decir acerca de los apéndices. Observando las cosas desde los rasgos variables podemos decir que la mayor capacidad de asociación la tenemos de parte de los que tienen la órbita rectangular mientras que los de órbita cubierta o almendrada carecen de combinaciones.

A manera preliminar podemos enunciar las siguientes reglas de combinaciones entre rasgos básicos y variables:

- Los apéndices en banda se fusionan con los párpados y junto con estos también pueden duplicarse.



- Los párpados asumen la forma de la órbita que los acoge, incluso cuando esta se halla modificada.
- Los apéndices lineales se asocian a las órbitas rectangulares y rectangulares invertidas.
- La púa y el hundido orbital se dan sólo en las órbitas rectangulares.
- El hundido y la púa orbital pueden combinarse.
- Los apéndices lineal y en banda pueden funcionar juntos.

Podemos sintetizar todo esto de la siguiente manera: un componente ojo Chavín está compuesto de dos rasgos básicos, la órbita y la pupila, en algunos casos la pupila está ausente y a veces la órbita aparece partida a la mitad, pero estos son ocasiones muy peculiares. La regla parece ser que debe haber órbita y pupila. La órbita puede asumir formas variadas y la pupila posiciones distintas. No hay (por el momento)⁵ rasgos variables que afecten o se añadan a la pupila, pero sí a la órbita. Dos rasgos modifican o afectan la forma de la órbita y son el hundido y la púa orbital; pueden combinarse entre sí y parecen ser únicos de la órbita de forma rectangular y probablemente también de la rectangular invertida. Entre los rasgos variables hay otros que sólo se agregan a la órbita: son el apéndice que puede ser lineal, en púa o en banda y el párpado que a veces aparece duplicado. Sobre los apéndices podemos decir que aparecen a un costado de la órbita y que, al menos el lineal y el que es una banda pueden aparecer juntos, el apéndice en banda se fusiona con el párpado.

Sobre la relación de estas combinaciones de rasgos variables con los rasgos básicos podemos señalar a manera muy general que casi todas las combinaciones de órbita y pupila válidas, de acuerdo a las reglas ya expuestas, pueden aparecer solas y a la vez agregárseles rasgos variables. Sin embargo, la mayor carga la tienen las pupilas rectangulares sobre todo cuando tienen la pupila hacia abajo. Podemos desarrollar un gráfico donde se observe la cadena de transformaciones posibles del componente ojo desde las combinaciones de rasgos básicos hasta las más complejas asociaciones con rasgos variables (Fig. 12).

Todo lo anterior puede ser susceptible de variadas interpretaciones, si sólo a partir de esto intentamos fundamentar que estamos frente a un sistema de comunicación altamente codificado podemos chocar contra una pared que nos diría que estamos frente a "reglas" inferidas a partir de un corpus aparentemente reducido y que estas reglas sólo nos refieren cómo se organizaban los ojos de diversos seres míticos

⁵ Veremos posteriormente que en la cerámica Dragoniana de la Galería de las ofrendas hay un rasgo variable para la pupila.

representados en el Obelisco Tello. Una diferencia grande en nuestra propuesta radica en observar todo desde su contexto, no sólo arqueológico sino lo que podemos llamar el contexto signico; vale decir, si analizamos los ojos, luego de inferir reglas acerca de su morfología interna, debemos ver ahora su contexto inmediato, el contexto inmediato es el signo gráfico que los contiene.

El contexto de cada tipo de ojo

Es necesario realizar un inventario del contexto directo donde aparecen los ojos para a partir de ello plantear un sistema de categorías que permita analizar el componente ojo según su aparente funcionalidad. Para esto procedemos a observar cada uno de los setenta ojos definidos y anotar dentro de que figura inmediata se encuentra, es decir, la figura de forma definida donde está, en caso de que esta figura no sea posible de ser definida por ser algo extraño, se le procederá a dotar de un nombre que servirá sólo para poder distinguirlo del resto. De esta manera el contexto inmediato de los ojos del Obelisco son.

- Cabeza de ave
- Cabeza de felino
- Cabeza de pez
- Cabeza de un ser que porta cactus en rodajas
- Cabezas de personaje antropomorfo
- Cabeza de dragón^{6,7}
- Cabeza de ser como una serpiente
- Cabeza que es un Spondylus⁸
- Cabeza que es un Strombus
- Planta
- Brazaletes
- Signo en forma de S
- Cabeza que es un tocado
- Extremidad
- Cabeza que es la cadera de un felino
- Cabeza que está en la cola del felino
- Cabeza que es la cadera de un personaje antropomorfo
- Cabeza de la que salen otros elementos
- Cabeza con una planta encima
- Cabeza que aparece sola
- Cabeza que aparece sobre otra cabeza

⁶ Asumimos la interpretación de Lumbreras (1977, 1993, 2007) que la figura principal del Obelisco es un dragón en el sentido de animal imaginario mezcla de partes de diversos animales.

⁷ A su vez una de las cabezas de dragón tiene elementos que salen y la otra posee elementos que entran o se dirigen a ella.

⁸ Esta cabeza que es un Spondylus también tiene elementos que salen de ella, en este caso se trata de tres serpientes.

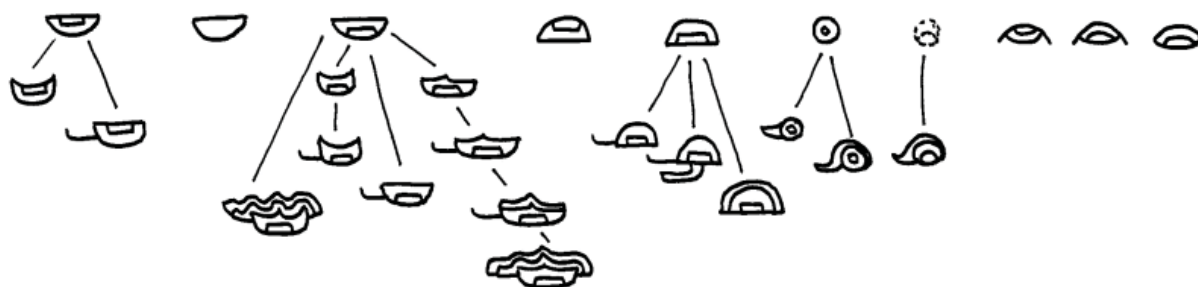


Figura 12.



- Cabeza que aparece detrás de otra cabeza
- Cabeza que cuelga

Aparentemente se trata de una gran variedad de contextos, sin embargo, podemos clasificarlos y formar categorías adecuadas para nuestros fines. Por ejemplo, hay cabezas que pertenecen a seres definidos como ave, felino, pez, serpiente, dragón y personajes antropomorfos o el del cactus en rodajas, por otro lado tenemos cabezas que aparecen fuera de su contexto anatómico reemplazando partes de los cuerpos de animales, el dragón o seres antropomorfos; hay también cabezas que aparecen solas y realizan acciones pues salen elementos de ellas, podríamos decir que “producen” otros elementos. Podemos ver las relaciones que existen entre estos contextos más o menos agrupados de acuerdo a los tipos propuestos y ver la relación que puede existir entre ellos y las formas de órbitas y luego con las pupilas siempre viendo al final de cada cuadro algunas interpretaciones e infiriendo reglas. Veamos que ocurre cuando cruzamos la información referida al contexto y la órbita en la Figura 13.

Podemos observar en la figura anterior que hay

cierta correspondencia entre ciertos contextos y formas de órbitas. El caso más notorio es el referido a las cabezas de ciertos seres como el ave, el pez y el felino cuyos ojos tienen siempre la órbita circular, caso similar es el de la serpiente cuyo ojo de órbita cubierta es característico pero también aparece en otros contextos como cabezas de antropomorfos, plantas o la cabeza que está en la cola del felino, referido a esta última podría plantearse una suerte de relación entre esta órbita y los grafemas de forma serpentiforme. La órbita de forma almendrada sólo aparece en la cabeza que es un tocado. La órbita de forma rectangular invertida parece ser propia de cabezas que aparecen aisladas más allá de que una de ellas pueda ser tipificada de algún modo como la que aparece encima de otra cabeza. La forma de órbita que aparece en más contextos es la rectangular, está tanto en las cabezas de seres tales como los antropomorfos o el del cactus como también en cabezas que reemplazan partes del cuerpo o en elementos diversos.

A partir de lo anterior podemos plantear de manera preliminar e hipotética lo siguiente: los ojos con órbita de forma circular son propios de figuras de seres

Ubicación						Total
Cabeza de Ave			X			1
Cabeza de Pez			X			1
Cabeza de Felino			X			1
Cabeza de ser del cactus	X					1
Cabeza de antropomorfos	X			X		2
Cabeza de Dragón	X					1
Cabeza de Serpiente				X		1
Cabeza de Spondylus	X					1
Cabeza de Strombus				X		1
Planta				X		1
Brazaletes	X					1
Grafema “S”	X					1
Tocado					X	1
Cabeza en la extremidad	X					1
Cabeza en cadera de Felino	X					1
Cabeza en la cola de Felino				X		1
Cabeza en cadera humana	X					1
CQP	X					2
Cabeza con planta encima	X					1
Cabeza sola		X				1
Cabeza sobre cabeza		X				1
Cabeza detrás de cabeza	X					1
Cabeza que cuelga	X					1
Total	13	2	3	5	1	24

Figura 13.



cuyos referentes podemos encontrarlos en la naturaleza; los ojos de órbita cubierta son propios de figuras alargadas como serpientes o colas; los ojos de órbita almendrada parecen referirse a cabezas antropomorfas aunque aquí aparezcan en un tocado; los ojos de forma rectangular invertida son propios de ciertas cabezas que no existen en la realidad al igual que las de forma rectangular que también podemos hallar en cabezas que realizan acciones, sustituyen partes de cuerpos; y, definitivamente, no tienen referente en la naturaleza.

Recalamos siempre que aquí estamos hablando en base a lo que tenemos en el Obelisco Tello y esto podría variar al contrastarlo con el resto de evidencia; pero, avanzamos partiendo desde dicha litoescultura.

Ahora veremos lo que ocurre al cruzar la información del contexto con la de la posición de la pupila (Fig. 14).

Lo más notorio es lo referido a lo que ocurre con las pupilas al medio, estas sólo se hallan en el ave y el pez, hubiera sido ideal tenerla también en el felino pero esto no ocurre así. El único caso de pupila ausente se da en el ojo que aparece en el grafema con forma de S donde

también hay medios ojos con pupila arriba y abajo; este grafema S parece expresar en su interior una especie de totalidad de la que la pupila al medio está ausente. Sobre la pupila en posición superior podemos plantear que esta se da sobre todo en los ojos que se hallan en cabezas fuera de su posición anatómica normal o en seres, como las plantas, donde no cabría esperarlos; mientras que las pupilas hacia abajo, además de estar en algunos seres está más asociada a las cabezas solas o que realizan ciertas acciones.

Según lo anterior podemos plantear que las pupilas abajo se refieren a signos cuyos referentes no existen en la realidad, las pupilas arriba parecen ser preferidas para referirse a elementos que ocupan un lugar que no es el normal en la naturaleza mientras que las pupilas al medio lo son de aquellos que podemos hallar en la naturaleza. La ausencia de pupila podría aludir a la ausencia total de referente o connotaciones de trascendencia respecto al referente. Si bien puede decirse que las interpretaciones son altamente especulativas lo que no puede obviarse es que la asociación entre cierto contexto y un determinado rasgo existe, si esto se contrasta con otras litoesculturas y se corrobora podremos andar sobre terreno más seguro.

Ahora veremos lo relativo a relacionar el contexto con los rasgos variables ya definidos como son los que afectan a la órbita y los que se le agregan. Será aquí también importante ver cuáles son aquellos contextos cuyos ojos no aceptan este tipo de rasgos (Fig. 15).

Este es el cuadro de más difícil interpretación debido a lo disperso de la información. Como mencionamos en párrafos anteriores, es importante observar qué contextos no aceptan ojos con rasgos variables: hay en este grupo tanto cabezas de seres como aquellas fuera de su posición anatómica y elementos que no necesariamente llevarían ojos; al ver esto podemos decir que estos rasgos variables complementan la información dada por los básicos, la complejidad de ciertos ojos estaría siendo explicada, de acuerdo a esto, a la cantidad de información que se desea dar.

Algo en cierta manera recurrente es la combinación del apéndice en banda y el párpado que aparecen de manera regular en algunos seres como el ave, el felino y el dragón. Los rasgos variables en general tienden a aparecer más en los ojos cuyas órbitas son de forma rectangular pues parece que esta forma es más adecuada para alojarlos y ser de esta manera más notorios. Sobre los párpados estos aparecen en los ojos de mayor tamaño pudiendo estar ligados a la importancia que se les asigna a estos.

El resto de ojos en el arte de Chavín

Antes de iniciar las comparaciones es necesario aclarar que no se está usando la totalidad del arte Chavín existente

Ubicación	Pupila arriba	Pupila al medio	Pupila abajo	Pupila Ausente	Total
Cabeza de Ave		X			1
Cabeza de Pez		X			1
Cabeza de Felino			X		1
Cabeza de ser del cactus			X		1
Cabeza de antropomorfos	X				1
Cabeza de Dragón			X		1
Cabeza de Serpiente			X		1
Cabeza de Spondylus			X		1
Cabeza de Strombus	X				1
Planta	X				1
Brazalete	X				1
Grafema "S"	X		X	X	3
Tocado			X		1
Cabeza en la extremidad	X		X		2
Cabeza en cadera de Felino	X				1
Cabeza en la cola de Felino	X				1
Cabeza en cadera humana	X				1
CQP	X		X		2
Cabeza con planta encima	X				1
Cabeza sola			X		1
Cabeza sobre cabeza			X		1
Cabeza detrás de cabeza			X		1
Cabeza que cuelga	X		X		2
Total	12	2	13	1	

Figura 14.



en la actualidad, pues no se ha logrado acceder a numerosas piezas de arte en piedra descubiertas por John Rick y su equipo de trabajo durante los últimos diez años, salvo algunas excepciones en sus contadas publicaciones. Por otro lado, no incluimos aquí, por motivos de espacio, las figuras en las que nos basamos para estas comparaciones, si se desea ver el corpus completo remitimos a nuestra tesis (Vargas, 2005) pero debemos aclarar que algunas conclusiones y categorías han sido modificadas. En general, las figuras usadas para esto comprenden la totalidad de las publicadas por Tello (1923, 1960), Lumbreras (1977b, 2007) y algunas de Burger (1995) y Rowe (1973).

Para poder realizar una comparación ordenada procederemos a mencionar algunas de las conclusiones preliminares a las que hemos llegado y luego veremos si el comportamiento se repite con el resto de piezas líticas. Para esto trataremos sólo con los casos más claros y con mayor regularidad numérica pues no son pocos los elementos del Obelisco Tello que no se repiten en el resto de litoesculturas.

Dijimos que los ojos cuyas órbitas tienen forma

circular son propios de seres que existen en la naturaleza y presentamos el caso concreto del pez, el felino y le ave; al analizar el resto de piezas líticas hallamos que esto se corrobora pues hay 76 casos de cabezas con ojos de este tipo de los cuales 21 pertenecen a peces, 20 a aves, 14 a felinos, 12 a serpientes y 9 a antropomorfos, la diferencia numérica nos dice claramente cuál es la preferencia de este tipo de ojos.

Sobre la órbita de forma almendrada dijimos que era propia de un tocado, pues bien, además de esto nosotros tenemos que ojos con esta órbita sólo aparecen en figuras antropomorfas en diez casos, si bien hay figuras antropomorfas con órbitas de otros tipos queda claro que esta es la propia pues no aparece en otro contexto además del tocado de un antropomorfo del Obelisco.

La órbita cubierta es propia de los signos serpiente, esto queda claro de forma verdaderamente abrumadora pues aparece en 433 casos de estos y sólo en 13 en la cabeza de la cola del felino y en menor cantidad aún en otras cabezas. Confirmamos que este ojo se asocia a signos alargados.

La órbita rectangular invertida aparece de

Ubicación							Total
Cabeza de Ave				X		X	2
Cabeza de Pez					X		1
Cabeza de Felino				X		X	2
Cabeza de ser del cactus		X	X			X	3
Cabeza de antropomorfos	X						1
Cabeza de Dragón	X	X		X		X	4
Cabeza de Serpiente							0
Cabeza de Spondylus	X						1
Cabeza de Strombus							0
Planta							0
Brazaletes							0
Grafema "S"							0
Tocado							0
Cabeza en la extremidad	X						1
Cabeza en cadera de Felino							0
Cabeza en la cola de Felino							0
Cabeza en cadera humana	X						1
CQP	X		X				2
Cabeza con planta encima							0
Cabeza sola			X	X			2
Cabeza sobre cabeza					X		1
Cabeza detrás de cabeza	X						1
Cabeza que cuelga		X	X				2
Total	7	3	4	4	1	5	

Figura 15.



manera mayoritaria en las cabezas que reemplazan las caderas de felinos, en 8 casos; y las que reemplazan caderas humanas, en 4 casos.

La órbita rectangular la asignamos a cabezas que no existen en la naturaleza, esto se corrobora al aparecer en dos casos en dragones, en el ser del cactus ya mencionado, en 10 casos en las cabezas que producen, en las cabezas que reemplazan caderas de personajes antropomorfos está en 4 casos, en las de caderas de felinos en 3 y en las extremidades está 12 veces. Sin embargo, aparece en 9 personajes antropomorfos, esto podría indicar que estos personajes no son reales o son abstracciones.

Sobre las pupilas habíamos mencionado que las que están hacia arriba se refieren a cabezas que no ocupan su lugar anatómicamente correcto pues reemplazan a otras partes del cuerpo. Referido a esto se conserva esta propuesta pues esta posición de pupila se halla en 25 cabezas en extremidades, 13 cabezas en colas de felinos, 3 cabezas en caderas de felinos y 8 cabezas en caderas de personajes antropomorfos. Sin embargo, aparece en 2 cabezas que producen, si bien es una cantidad menor vale la pena ver luego el porqué de esto. Pero, lo más notorio es la reiterante presencia en personajes antropomorfos con 20 casos, aves en 10 casos, felinos en 7 y 441 de serpientes. Aquí vale la pena realizar un análisis mayor y definir la naturaleza de los signos serpiente que, no serían referidos a las serpientes reales sino a un concepto distinto cuyo significante es la serpiente que ocupa el lugar de otro elemento del cuerpo donde se halla. Esto es notorio en el caso de las serpientes que aparecen como cabello en algunos personajes.

Sobre la pupila en posición central confirmamos su presencia en seres que existen en la naturaleza como es el pez (21), ave (9), felino (4), serpiente (2) y personajes antropomorfos (10). No aparece en más ocasiones en otros contextos, si bien el número es menor podríamos decir que esto son los casos en los que lo representado es algo real y tangible y no imaginario. Es resaltante mencionar que esta pupila aparece, inusualmente, en órbitas de forma rectangular en cerámica Dragoniana de la Galería de las ofrendas; la problemática de esta cerámica merece un análisis aparte que no realizaremos aquí.

Acerca de la pupila hacia abajo tenemos que su mayor presencia es en las cabezas que producen (8), apareciendo también en seres imaginarios como el dragón (2) o el ser del cactus (1); aparece en tres casos de cabezas en las extremidades rompiendo la regla de la pupila hacia arriba y en menor cantidad también en seres como el felino (1), serpientes (3) y ave (1).

Sobre los rasgos variables el asunto se torna más complicado porque en el resto de litoesculturas aparece una mayor variedad de estos y no parecen responder a un patrón definido, es probable que se puedan explicar en asociación a los otros componentes de una cabeza Chavín como son la boca, la nariz o la oreja.

¿El caos de las alucinaciones o una gramática oculta?

No podemos negar que hemos encontrado un orden y una razón de ser al aparente caos de las representaciones de ojos del arte Chavín; pero la pregunta más importantes: ¿a qué responde este orden? ¿Se refiere a un sistema de comunicación altamente complejo? ¿O se refiere a los diversos tipos de ojos que poseen los muy diversos personajes (dioses) representados en el arte

Chavín? ¿Acaso es sólo el azar de la manera como los Chavín imaginaban a sus dioses?

Para nosotros la explicación está en lo referido al sistema de comunicación pero con una fuerte dosis de la segunda alternativa. Nos explicamos. Tenemos que la forma de la órbita y la posición de la pupila nos dan información acerca de que referente tiene la figura y sobre su identidad. Esta información se complementa con la aportada por los rasgos variables; esto además se corrobora y enriquece al estudiar otras litoesculturas Chavín. Planteamos que estas asociaciones responden a la necesidad de dotar de cierta información a las figuras, esto puede ser tomado como simplemente información gráfica que no merecería ser llamada escritura; sin embargo, ¿qué ocurre si estos signos que aportan determinada información de una figura son abstraídos y aparecen aislados en secuencias lineales? Regresemos y veamos la Figura 3, habíamos comentado que nueve de los signos que aparecen allí son ojos entre los que podemos reconocer tanto los de órbita rectangular y los de órbita circular con la pupila en distintas posiciones. Su aparición aislada está trasladando el significado que aportaban a una figura completa a un nuevo espacio donde no necesariamente dependen de la figura total, obviamente, analizar estas secuencias aisladas es un tema aparte y tampoco podemos abstraerlas de su contexto. Aparecen en especies de cintas asociadas a bocas de dragones o en el cabello de personajes antropomorfos cuando no, totalmente aislados en vasijas.

Podemos decir a manera de conclusiones preliminares, acerca del componente ojo que es el componente más recurrente en el arte de Chavín de Huántar y posee una estructura interna que contempla la existencia de una forma a la cual denominamos órbita (con cinco variantes), un elemento en su interior que llamamos pupila cuya posición puede variar. A esto se le puede agregar otros rasgos que aparecen con menor frecuencia: hay rasgos que afectan la forma de la órbita como son el hundido y la púa orbital y otros que se agregan como los apéndices y los párpados.

Las formas de las órbitas corresponden con un tipo particular de signo cada una. Las órbitas rectangulares y rectangulares invertidas se asocian a signos cabeza que no existen en la naturaleza, su referente es abstracto. No se trataría de seres que existen y es probable que la apariencia de seres sea sólo otra convención para significar algo; pero, no entraremos aún a dicho tema. Las órbitas de forma circular se asocian mayoritariamente a cabezas de seres que podemos observar y existen: parecen referirse básicamente a signos animales; aclaremos, se asocian a figuras de animales que pueden representar otros conceptos y no necesariamente se refieren a ese animal en particular. Las órbitas cubiertas corresponden a los signos alargados, sobre todo a las serpientes y las colas. Finalmente, las órbitas almendradas son de personajes antropomorfos.

Si la forma de la órbita se refiere al tipo de signo, la pupila comunica acerca de la naturaleza del referente. La pupila en posición superior indica un cambio en el lugar donde se ubica la cabeza con el ojo con la pupila en dicha posición, es decir, esa cabeza normalmente no estaría allí, podemos tipificar entonces que la pupila arriba indica que estamos ante un signo sustituto. La pupila al centro indica que se trata de un referente concreto, tangible y existente en la realidad. La pupila hacia abajo es la marca de un signo cuyo referente es abstracto.



Para resolver lo referido a los rasgos variables es necesario contar con mayor información de los otros componentes que se hallan en las cabezas Chavín. Para ello debemos trabajar de la misma manera como hemos hecho con los ojos con la boca, la oreja, la nariz y el apéndice cefálico. Luego, debemos cruzar esa información entre sí y siempre asociarla a los contextos ya definidos. Esperamos poder, en el siguiente número de este boletín, hacer entrega del análisis de las bocas del Obelisco Tello.

El Obelisco Tello ofrece inusuales ventajas para analizar signos Chavín debido a su naturaleza dual, Tello ya había mencionado que se trata de dos seres o dos facetas de un mismo ser, de las diferencias existentes entre lo representado a cada lado se puede también obtener información valiosa acerca de el porqué de algunos signos son como son. El obelisco, es, en verdad, la piedra Rosetta para entender el mensaje que los Chavín quisieron perennizar en piedra.

Pedro Carlos Vargas Nalvarte
Arqueólogo
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
E-mail: lanzon9@hotmail.com

Bibliografía

- ALCINA FRANCH, José 1988. *Arte y Antropología*. Alianza Editorial, Primera reimpresión, Madrid.
- BURGER, Richard L. 1995. *Chavín and the Origins of Andean Civilization*. Thames and Hudson, Slovenia.
- CAMPANA, Cristóbal 1995a. *Arte Chavín Análisis Estructural de Formas e Imágenes*. Universidad nacional Federico Villarreal, Lima.
- CAMPANA, Cristóbal 1995b. *Una Deidad Antropomorfa en el Formativo Andino*. Segunda edición, versión corregida y aumentada, A&B S.A. Editores, Lima.
- CARRIÓN CACHOT, Rebeca 1948. La Cultura Chavín. 2 nuevas colonias: Kuntur Wasi y Ancón. *Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología* 2(1): 99-172.
- JARA DE LA, Victoria 1964. *La Escritura Peruana y los Vocabularios Quechua Antiguos*. Imprenta Lux, Lima, Perú.
- JARA DE LA, Victoria 1975. *Introducción al Estudio de la Escritura de los Incas*. Inide, Ediciones previas, Lima, Perú.
- LUMBRERAS, Luis Guillermo 1977a. *Los orígenes de la Civilización en el Perú*. Editorial Milla Batres, Tercera edición. Lima.
- LUMBRERAS, Luis Guillermo 1977b. Excavaciones en el Templo Antiguo de Chavín (Sector R); Informe de la sexta campaña. *Nawpa Pacha* 15: 1-38.
- LUMBRERAS, Luis Guillermo 1993. *Chavín de Huántar Excavaciones en la Galería de las Ofrendas*. Verlag Philipp Von Zabern. Mainz an Rhein, Impreso en Alemania.
- LUMBRERAS, Luis Guillermo 2007. *Chavín Excavaciones Arqueológicas*. 2 Tomos, Universidad Alas Peruanas, Lima.
- MAKOWSKI HANULA, Krzysztof 2000. Dioses del Templo de Chavín. Reflexiones sobre la Iconografía Religiosa. *Estudios Latinoamericanos* 17: 9-63.
- ROWE, Jhon H. 1973. El arte Chavín: estudio de su forma y significado. *Historia y Cultura* 6: 249-276.
- TELLO, Julio César 1923 "Wira - Kocha". *Revista Inka*, Vol. I, Lima.
- TELLO, Julio César 1929 (1981). *Antiguo Perú Primera época*. Edición facsimilar de la editada por la Comisión Organizadora del Segundo Congreso Sudamericano de Turismo Lima.
- TELLO, Julio César 1960. *Chavín Cultura Matriz de la Civilización Andina*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- VARGAS, Pedro 2005. Análisis de los signos gráficos del Obelisco Tello de Chavín de Huántar: una propuesta estructural y lingüística. Tesis para optar el título de Licenciado en arqueología. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2 tomos. Lima.



Desarrollo del lenguaje en el Perú

ENRIQUE RUIZ ALBA

Abstract. This reflection upon written language in the old Peru was made with the purpose of awakening interest and giving a new perspective in the study of "quilcas": Rock Art. The rationale behind is filling in a huge blank in our history of social development; for this matter we have used two disciplines: archeology and linguistics, all the authors and articles cited are specialized in the study of language, second language and teaching-learning of languages.

Intención-función vs. Significado-función

Halliday (1979); menciona un nuevo modelo para el estudio del lenguaje y en este esfuerzo integra el componente sociocultural. El elemento sociocultural es el punto de encuentro entre el hablante y la comprensión del mensaje.

La pregunta central es ¿cómo se da la comprensión en el mundo rupestre? Y la respuesta ya implica una función moderna del lenguaje, esta función es la **conativa** o apelativa influyendo en el receptor del mensaje mediante órdenes, mandatos o sugerencias. El mas representativo defensor de esta función del lenguaje es Bühler (1934), la inferencia hecha por Bühler que se centra en el entendimiento del mensaje ya sea hablado y a través de mandatos, órdenes o instrucciones y en el caso rupestre: la imagen.

Es a través del significado de las quilcas que definimos su función en el arte rupestre y a través de la función llegamos a su comprensión.

Empecemos por diseminar no solo las funciones pero intenciones primarias de estas quilcas, los únicos en capacidad de establecerlo son los mismos creadores: "los artistas". Entonces empecemos por definir quienes eran los artistas, donde vivían en relación a las ubicaciones de los sitios y por supuesto realizar una secuencia cronológica de uso de estos centros rupestres para asignar cronologías a ciertos motivos recurrentes.

El problema es que estas quilcas tienen ubicaciones de toda índole; remotas, cercanas, accesibles, de paso obligado o simplemente aisladas de cualquier centro urbano o manifestación arquitectónica. Lógicamente obedecen a diferentes jerarquías. Basados en estas aserciones nos encontramos confundidos en una maraña de ideas y variables que son casi imposibles armar.

Es en definitiva la intención del artista lo que ha de definir la jerarquía, locación y diseños del lugar. Pero como conocer la intención primaria del artista si aun no conocemos al artista, mas aun no sabemos donde vivió en relación a los sitios, no conocemos sus motivaciones que lo llevaron a crear estas obras de arte y más aun no conocemos su estrategia de aprendizaje y traspaso de este conocimiento.

Es que acaso este traspaso de conocimiento fue dado en base a la consanguinidad o habilidad, quien sabe si solo existía un solo maestro artista y las sesiones eran segregadas, excluyentes y solo tenían acceso al producto final y acabado. Es posible que los artistas fuesen itinerantes y que las quilcas en quebradas altas pertenecieran a una tradición cultural mientras que las de valle bajo y medio a otra. Quizá, como creemos para el valle de cañete por ejemplo, el desarrollo se dio de forma transversal y luego longitudinal.

Otras conjeturas nos obligan a distanciarnos del significado de las quilcas como punto de enlace

para definir función estas son la recurrencia de formas y dimensiones las que dan personalidad a la signo gráfica en un área definida y que en manos de distintos individuos muestran variedad de trazos, inclinación, grado de presión sobre el soporte, y dirección de trazo. Por momentos lo conjeturado nos separa del conocimiento consensual para permitirnos un grado de especulación que lleve a una interpretación distinta.

Por otra parte mucho se habla y ha hablado de la ceremonialidad en centros rupestres; tal parece que de ceremonia en ceremonia el conocimiento era difundido y mostrado en su generalidad. Pero cuantas ceremonias existían y cual era esa capacidad de congregación, pero la interrogante más importante y sobre la cual caemos en serias divergencias es que no sabemos si en estas ceremonias se daba la palabra, como fuente oral de significación a un diseño.

Una vez que esa significación era explícita, ¿se procedía por norma a su universalización implícita?

¿Más tarde acaso se multidifundían diferentes formas para el mismo diseño? Escrito de otra forma ¿se traducían a otras lenguas con el propósito de universalizar lo particular una vez ceremonializado el diseño?

Todo lo conjeturado hasta ahora es una síntesis de la forma y visión bajo los cuales se han interpretado los sitios de mayor envergadura en concentración rupestre del mundo, la propuesta que hoy traemos a la comunidad científica es la de "Escuelas de aprendizaje" y explicamos esta redundancia del termino porque el aprendizaje era y es un proceso social capaz de neolitizar y revolucionar, básicamente un proceso que genera formación social y civilización.

Como es que las cosas, procesos, referencias y mensajes son procesados es algo que solo se puede explicar a través de las diferentes teorías del aprendizaje. Es netamente un área que apunta a la predicción de comportamientos sociales y para ello se segregan patrones de recurrencia, su objeto de estudio se centra en la adquisición y desarrollo de habilidades y conceptos.

La inclusión social y el nivel de desarrollo de estas habilidades hará la diferencia entre un desarrollo y otro, esta es la diferencia entre un proceso social y otro. Vigotsky 1962, señala "zona de desarrollo potencial" es la distancia entre el nivel real de desarrollo, determinado por la capacidad de resolver independientemente un problema, y el nivel de desarrollo potencial, determinado a través de la resolución de un problema bajo la guía de un adulto o en colaboración con un compañero más capaz.

Pensamos que esa guía era "la quilca", esa quilca era la guía y referencia que además de ser el punto de encuentro y diferencia entre el desarrollo neolitizante significativo se convierte en un instrumento funcional de comunicación y toma características muy cercanas del lenguaje escrito.

El aprendizaje genera diversas formas de



inclusión y congregación social entre ellas la ritual a la cual hacen mención muchos investigadores, pero "el rito" no es en sí el punto de origen, más bien una divergente del proceso de aprendizaje, este proceso no distingue actividad alguna por el contrario es hereditaria e incluyente. El aprendizaje se puede dar a través de actividades productivas como la agricultura o edificativas como la construcción y planeamiento. Por supuesto que la ritualidad no escapa a esta línea de aprendizaje y en ella encontramos también niveles artísticos relevantes.

Si la ceremonialidad y arte van de la mano y uno complementa al otro; además de servir de puente congregativo y medio de comunicación masivo también nos permiten hablar de una fuente permanente de expendio de conocimiento y validación que precede y formaliza al siguiente proceso que es el de universalización del conocimiento.

¿No son acaso estas premisas las que preceden a la aparición de la escritura en el mundo? Las quilcas son entonces el esfuerzo neolitizante, civilizante y congregativo de pasar el conocimiento de modo sistemático.

¿Cómo probamos la existencia de este proceso? El orden a seguir es la definición de jerarquías en primer lugar, y posteriormente analizar la ruta y la ubicación de estos centros rupestres.

Los sitios de menor magnitud o tamaño son sin lugar a dudas sitios de interfase y experimentación en estos encontramos formas que necesitan ser decodificadas, en otros casos los soportes muestran esa ida y vuelta o función estética de respuesta al impulso creado por el motivo primigenio y que se traduce en mas motivos hechos por los observadores a manera de respuesta. Esta interacción se da entre difusores y locales que aun están interpretando y traduciendo con mas diseños.

Estos sitios de menor envergadura pero alto grado de importancia son encontrados en áreas alto andinas, terrazas aluviales y áreas poco accesibles. Los pobladores se dirigirían a ellos desde sus poblados y son periféricos al no ser de alta congregación.

Pardo 1992 en "las formas de la exterioridad" nos demuestra que el antropocentrismo es la base del urbanismo y que en realidad es una lucha de percepciones y estas percepciones definen la intrusión humana sobre el ámbito o paisaje. Algo de esto se deja ver en la categorización de sitios menores y mayores, lo que hemos llamado Escuelas de aprendizaje y sitios periféricos.

Los sitios locales-domésticos pertenecientes a cualquier periodo no están hechos en base a la ubicación de estos centros menores pues los centros rupestres menores solo son satelitales a los mismos.

Sitios tales como Miculla, Checta y Toro muerto entre otros son un clásico ejemplo de un exitoso proceso de aprendizaje con alta difusión y alto grado de representación artística que conlleva a la ceremonialidad y rito.

Las formas y motivos mostrados en estos sitios poseen alto grado comunicativo y a la vez son ya oficialmente reconocidos e interpretados; es decir ya están siendo usados en consenso. En estos casos las significaciones son implícitas y explícitas, la intención es conservar lo oficializado sin mas mensaje por decodificar solo queda la difusión.

El proceso de aprendizaje llega a su fin previo a la universalización de estas imágenes donde empieza el proceso de difusión si se da en la misma cronología de lo

contrario dará paso al proceso de interpretación.

La intención es conservar un mensaje tras un motivo o conjunto de motivos, y el conjunto de mensajes nos arroja el producto final que es la función. La intención encierra técnicas, diseños, materiales, trabajo y proceso de aprendizaje que solo finaliza una vez universalizado el mensaje para dar paso a lo interpretativo.

Real objeto de estudio en el arte rupestre

El estudio de quilcas reúne a muchas disciplinas, es a través de este enfoque multidisciplinario que intentamos acercarnos a la verdad y origen primario de los asentamientos. Hoy podemos contrastar la arqueología y complementarla con el análisis lingüístico u origen del lenguaje. Para el estudio de cualquier sitio arqueológico analizamos rasgos, los arqueólogos los llaman rasgos culturales que en realidad son las adaptaciones particulares de cerámica, arquitectura y especialmente producción que permiten el desarrollo social de un grupo en segregado. Estos rasgos explican las variaciones, semejanzas y variaciones entre un desarrollo y otro al particularizar un proceso evolutivo social.

De la descripción de estos rasgos y sus características que los arqueólogos usan terminología tal como: tradición, recurrencia, horizontes que explican la dinámica de intercambio, exclusión y apropiación de estos rasgos en las relaciones inter grupos.

La condición elemental que la arqueología maneja para definir un sitio en cuanto a su función es el contexto y dentro del mismo la asociación de materiales. También tenemos la alternativa de utilizar un marco teórico comparativo con el propósito de encontrar la función y por supuesto el recurso de la excavación que parece ser absoluto en su aplicación que va de la mano de una explicación teórica- factual basada en hallazgos.

En un marco teórico comparativo; la recurrencia de formas y contextos se convierte en la variable más directa de aislar funcionalidad, pero que sucede con las quilcas?

Las quilcas son objetos de estudio que no son mencionados como rasgos en ninguna investigación por lo tanto no poseen la capacidad de ser asociados a contextos y materiales. A todo esto la mayor parte de estudios realizados remarcen técnicas de ejecución, tradiciones de motivos que verticalizan fases cronológicas y categorizan los materiales usados en ellos.

También se analizan patrones de ubicación al igual que lo haríamos con sitios donde vemos los patrones de asentamiento. Tal parece que las quilcas y el método arqueológico son increíblemente compatibles al punto que cualquier trabajo acerca de quilcas debería realizarse bajo premisas del método arqueológico, pero es un error de apreciación. Esta misconcepción se da debido a la confusión sobre el objeto de estudio, cuando estudiamos quilcas nos concentramos en la intención y no en la forma.

Lo más lógico sería posibilitar esta imposibilidad de saber la intención primigenia del artista arqueológico, tampoco estamos entrenados en entrevistas póstumas para extraer esa intención fundamental en nuestro análisis pero lo cierto es que podemos dibujar ciertos rasgos rupestres que ayuden a dilucidar esta interrogante.

Así como en la arqueología tenemos rasgos culturales para el arte tenemos rasgos rupestres.



Rasgos rupestres

Debemos especificar que las quilcas: el soporte, diseño y contexto asociado son objetos culturales pero en su análisis usamos rasgos rupestres que pasamos a definir.

El primer rasgo es la **ubicación**, cada quilca tiene una locación que esconde un propósito específico. La especificidad es el esqueleto de todo motivo o conjunto de motivos artísticos, detrás de la especificidad esta la razón y racionalidad para la ubicación de una quilca.

Otro rasgo que siempre queda de lado es la **ruta arqueológica** que estas quilcas crean o respetan, tal parece a veces un planeamiento que aun nadie ha estudiado. Las rutas pueden ser el principio y razón inicial de la creación de estos centros culturales. La conexión y sentido de comunicación pudo ser lo primario para la existencia de estos centros rupestres. Mensajes y decodificaciones, respuestas y codificaciones en respuesta serían plasmados, esculpidos, raspados, pintados y grabados sobre estos soportes. Todo esto encierra más preguntas que respuestas pero en realidad serían las rutas arqueológicas más antiguas que conoceríamos hasta hoy, es aquí donde lo artístico trasciende al desarrollo social.

Otro detalle importante es la **magnitud** de los sitios; como lo planteáramos no todos los sitios eran grandes escuelas de aprendizaje otros solo eran simples detalles de paso o experimentación del lenguaje local.

Asumimos bajo este simple principio de magnitud que en los centros mayores el lenguaje que se maneja esta ya universalizado o formalmente en un proceso de universalización mientras que los de menor magnitud poseen una función periférica o satelital a estos centros mayores o sitios domésticos de asentamiento humano.

Truncamiento del lenguaje o disfuncionalización

Otro rasgo típico de una escuela de aprendizaje es el de "guidance" o "guía". En una escuela de aprendizaje existe una guía o camino hacia donde el maestro nos conduce y que además posee un resultado esperado y predecible. En los centros menores de experimentación de formas y significados los resultados no son predecibles y por el contrario de lo que se trata es de ver todas las posibilidades. El sentido de guía en una escuela de aprendizaje es basado en conocimiento consensual para lo cual se utiliza lenguaje universalizado.

Es precisamente el proceso de enseñanza y estudio de imágenes que nos acerca al entendimiento del desarrollo del lenguaje. Estas imágenes, motivos sobre los soportes en centros como Checta, Toro muerto y otros son el producto de este proceso evolucionado. La continua interpretación de centros rituales y ceremoniales por parte de estudiosos en arte rupestre no hace más que refrendar nuestra aserción de estos sitios como escuelas de aprendizaje del idioma. Edge (2003) menciona la relación entre speaker (orador) y understander (oyente) como parte fundamental al desarrollo del lenguaje por el cual se da espacio al orador a continuar sin reparo o limitación alguna.

En una ceremonia de aprendizaje o traspaso de conocimiento se daría de la misma forma dejando a los observadores descubrir el significado que el maestro desea consensuar de forma natural.

Todo conocimiento que exista será parte de un proceso dinámico de intercambio de ideas y formas de

entender la signo grafía presentada y del resultado saldría el significado consenso.

De lo que se trata aquí es de evitar el "sentido de apropiación del conocimiento" o "sense of ownership" que no debe ser focalizada sobre el líder, maestro, teacher o cabeza de grupo alguno. De igual forma esto nos da una clara visión de que estos centros mayores eran escuelas con salones de clase y las ceremonias eran lecciones.

También se da la posibilidad de que la clase haya sido "lider centered" o centrado sobre la figura del orador y no "learner oriented" o dirigido sobre las respuestas de los observadores u oyentes. De haber sido este el caso la sesión sería comunicativa, descriptiva y muy grafica con el lugar y momento significativos a la ocasión.

Sabemos que el pensamiento es "energía" energía que genera el ser humano pero en si la esencia es el lenguaje "matter" y lo que complementa la relación entre estos dos componentes es la elaboración de ideas que luego pasan a graficarse. Todo esto es lenguaje, creemos firmemente que el lenguaje como esta descrito líneas arriba se dio en estos centros rupestres.

Entonces tenemos tres elementos para que se desarrolle el lenguaje orador "speaker", oyente "understander" y elaboración de ideas; estos tres elementos convergen en el grafismo que hoy conocemos como expresión rupestre.

Pensamos que el lenguaje se dio en el Perú y no fue truncado más bien disfuncionalizado. A la carencia de una de estas partes el lenguaje como fenómeno social del desarrollo deja de existir y quizás estos centros se convierten en simples depositarios artísticos sin codificación alguna.

La mejor forma de describir estos centros rupestres es como salones vacíos en los cuales la pizarra esta llena de apuntes y trabajos de speakers y understanders. En muchos casos con los mismos materiales que se utilizaron como tizas, motas, plumones en el pasado buriles, pedernales y fibras. Bajo esta perspectiva es fácil de entender que otros understanders encontraron el salón vacío en fases posteriores a su creación y al no comprender mucho de lo allí escrito, dejaron su interpretación propia disfuncionalizada. El fin de los hoy investigadores rupestres debe ser de encontrar el significado a través de la intención primigenia de los artistas cuando aun existía la armonía de estos tres elementos.

Johnson (2009), menciona el desarrollo corporativo como la interacción entre partes que genera un espacio único entre understander y speaker y que además generara la necesidad de articular y rearticular mayor cantidad de ideas en base a la autoexploración.

Esto es fácilmente atribuible a la signo grafía dejada como testimonio de esa auto exploración, difusión y perfeccionamiento del lenguaje.

El trabajo del arqueólogo y otros estudiosos con perfil netamente interpretativo en el análisis de los diseños rupestres no pasa por ser mas que un acomodo de la teoría de adquisición de segundo idioma sobre los cual se ha escrito y discute muchísimo por expertos en la materia.

Enrique Ruiz Alba
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
E-mail: enriquemanuelruiz@gmail.com

Bibliografía



BUHLER, Karl 1934. *Teoría del lenguaje*. Traducido por Julián Marías: *Teoría del lenguaje*, Revista de Occidente (1950), Madrid.

EDGE, J. 2003. Collegial self-development. *English Teaching Professional* 27:58-60

HALLIDAY, M.A.K. 1979. *El lenguaje como semiótica social* México.

Fondo de Cultura Económica. México

JOHNSON, K. 2009. *Second Language Teacher education: A Sociocultural Perspective*. Routledge, New York.

PARDO, Jose Luis 1992. *Las formas de la exterioridad*. Pre-textos, Valencia.

VYGOTSKY, L. S. 1962. *Thought and Language*. MIT Press, Cambridge Mass.

Sitio Web APAR Enlaces

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 - Guía de todos los números

https://sites.google.com/site/aparperu/home/quellca_rumi
Revista Quellca Rumi

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

<https://sites.google.com/site/aparperu/home/reportes-articulos-reports-articles/escala-ifrao>
Escala Estándar 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://mc2.vicnet.net.au/home/rar1/shared_files/News_26-2.pdf
Las cuatro categorías materiales del arte rupestre peruano (inglés)

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

<http://mc2.vicnet.net.au/home/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



Second language acquisition and written language; a new perspective for the study of rock art

ENRIQUE RUIZ ALBA

Assuming that the Rock art centers were schools of learning and that the passing of knowledge from one generation onto the next one takes and took place there, we can deduce that classes and learning sessions occurred in different occasions under different motivations.

The same way we find a chalk a marker and a board not deleted in any present classroom, we find designs, materials and instinctively tend to interpret what happened there? The problem is that interpretation can only be made on a functional context in other words when all the components are present and interact as a system, but the absence of any of these components disfunctionalizes it. In other words without a student, teacher or materials the context is not complete and puts us in an interpretative level almost immediately. It becomes a fight between recreation and interpretation; either or, happen to be deviations in the study of Rock Art. They would only separate us from getting to the true meaning of these centers and this is what usually happens to investigators in the matter.

Based on these assertions we have to come up with profound reflections for three important questions:

What took place in these sites?

Why did it take place?

How this process took place?

A class would only make sense with a teacher, an audience and an object to be taught, any other context where these three components do not merge; it is a disfunctionalized context which is meant to be analyzed under a different strategy. We believe teaching and learning took place there, we believe the solving of many issues that afflicted pre Neolithic groups came to an end with the teaching and learning of a variety of topics.

The vehicle of neolitization becomes the classroom where this paradigm would be presented and processed. So, the what, why, and how share a commonality: everything regards to the speed and precision of the Acquisition process in other words how quick and effective the process of learning is or was.

Krashen (1988) mentions *"Acquisition requires meaningful interaction in the target language - natural communication - in which speakers are concerned not with the form of their utterances but with the messages they are conveying and understanding."*

Reconstruction, codification, decodification, reassembling of images, association, recurrence and comparison are ways investigators have conducted the attempt on interpreting these sites but without much success. Probably and due to the implicit need of recreation which indeed is impossible to reproduce to its fullest, especially when the context seems to be incomplete.

The idea of what a context is in Archeology is barely applicable in the study of Rock Art, but then again; all investigations seem to use the same formula of recreation previous to interpretation.

The context for the study of Rock Art should use its own cultural features like location, cultural routes, to understand the relation between them and of course the magnitude of the sites just to relate to them in terms of

hierarchy.

Now, hierarchy by itself is quite alternative, the only way of referring to these places by category is recognizing their function in other words the use they had, we can even say; the kind of teachings that took place in each site.

Based on this assertion, we believe there were religious and ceremonial places, places for the processing of materials like workshops and butcheries or everything that has to do with production, and probably more categories should be added to the list.

The role of the Theory of second language acquisition for the birth of written language

Another advantage of using the Theory of second language acquisition is implicit, if there were a mother tongue and some designs represented the sounds and encoded a meaning in the first language, the ceremonial sessions would have been efforts to expand and broadcast the message; as a consequence: we encounter "written language"

We will not be discussing the categories or requisites for the existence of written language by the contrary, we will be concentrating our effort in the occurring of this phenomena; the sheer necessity for conveying a meaning implies the existence of a class and classrooms. These designs can be language explanations acting as prompts for the spoken language in a speech, a conference, a class or lectures.

A lot has been said in regards to the preceding of the spoken language in order to be represented by written scripts that provide a permanent record, some would say meta language rather than giving a proper personality to the written form.

If we can list some properties of the written language the existence of it in the old Peru would be implicit.

Bygate (1998) and Ur (1996) studied some linguistic characteristics of the written language; these are:

Vocabulary, some words exist primarily in the written manner. The same for the Rock Art in Peru, by recurrence we find a lot of llamas and other camelidos in multiple sites at different chronologies and varied ecosystems, the only way to make sense to this is by the sheer predominance of this signs-words of the written language over the spoken one. Said in other words people gave these signs the treatment of vocabulary and basic vocabulary.

Grammar, Halliday (1985) Mentions that written language is more contextualized making more references to names and places. This Lexical density phenomena is observed in different supports where some forms dominate the scenes and landscapes.

Probably serving as guiding lines to establish a controlled session.

Punctuation, even when we do not have stress marks or any other form of modern punctuation in Rock Art, it seems to us pretty obvious the sense of contrasts



between designs and motives, the use of colors, the position, recurrence and direct amount of shapes and forms alike is an indicator of this. People wanted to make sure we would be able to differentiate some designs from others, but for some reason we are still trying to figure them out.

Permanency of writing (Derrida, 1992). Mentions the writing as a substitute for the memory in his effort to give the written language a lost hierarchy to the spoken one.

We can certainly include the Rock Art designs as ways of recording what has been lost by society memory and a form of recreating and inducing our minds into cognitive learning. It can also be a way of polishing and presenting a final product, a way of introducing a motive as the encoder of a message, so the class will have a purpose and the final purpose will be articulated to a wholesome of other motives which also encoded more messages.

The link between readers and writers is another feature of the written language, regardless of the context a relationship will exist either with the writer dead or alive and the reader.

Status. Writing often has higher status than speech because its permanent form allows it to record laws, contracts etc. In modern societies 'serious' literature is written down as novels, not improvised as oral epics; poetry is found in books, not folksongs. In many societies, holy writings capture the very words of

God. Chomsky 1995, a main component in Noam Chomsky's Minimalist Program is revealingly called 'Spell Out', not 'Speak Out'. This is just a way of giving hierarchy to the written language as an initiator and recorder of any significant human act.

Simply put, capacity of recording, ability of enduring and lasting presence of hierarchy and categorization act as a wholesome of elements of evolutive forces and development and all this certainly took place in Peru.

Enrique Ruiz Alba
San Marcos University.
E-mail: enriquemanuelruiz@gmail.com

Bibliografía

- BYGATE, M. 1998. Theoretical perspectives on speaking. *Annual Review of Applied Linguistics*, 18, 20-42
- CHOMSKY, N. 1995. *The Minimalist Program*. Cambridge, MIT Press, Cambridge, Mass.
- DERRIDA, J. 1992. *Acts of Literature*, (ed. D. Attridge). Routledge, New York.
- HALLIDAY, M.A.K. (1985). *Spoken and Written Language*. Oxford University Press, Oxford.
- KRASHEN, Stephen D. 1988. *Second Language Acquisition and Second Language Learning*. Prentice-Hall International.
- UR, P. (1996). *A Course in Language Teaching*. Cambridge University Press, Cambridge.



Teoría de adquisición de segundo Idioma y lenguaje escrito; una nueva perspectiva para el estudio de la quilcas

ENRIQUE RUIZ ALBA

Asumiendo que las quilcas eran escuelas de aprendizaje y que la transmisión de conocimiento de una generación a otra tuvo lugar en estos lugares, podemos deducir que esta transmisión de conocimiento se dio en diferentes ocasiones por diferentes motivaciones.

De la misma manera que encontramos una tiza o plumón o una pizarra aún no borrada en cualquier salón moderno, encontramos diseños y materiales en estas quilcas e intuitivamente tendemos a interpretar lo que allí sucedió. El problema es que la interpretación sólo puede tomar lugar en un contexto funcional, en otras palabras cuando todos los componentes están presentes e interactúan como un sistema. Dicho de otra forma la ausencia de un profesor, estudiante o materiales lo desfuncionaliza y nos pone en un plano interpretativo de forma automática.

Este proceso se convierte en una lucha entre recreación e interpretación, cualquiera de estas opciones son desviaciones en el estudio de la quilcas.

Esto solo nos separa de llegar al verdadero significado de estos centros, que es normalmente lo que sucede con algunos investigadores.

Basados en estas aseveraciones debemos reflexionar acerca de algunas preguntas como:

¿Qué sucedió en estas Quilcas?

¿Por qué tomo lugar?

¿Cómo se dio este proceso?

Una clase solo tiene sentido con un profesor, audiencia y un objeto de estudio, cualquier otro caso donde estos componentes no convergen es un contexto disfuncionalizado que debe ser analizado bajo otras perspectivas y estrategias.

Nosotros pensamos que enseñanza y aprendizaje tomaron lugar en estas Quilcas, pensamos que la solución a muchos problemas que afligieron grupos pre-neolíticos llegó a un punto de entendimiento en estos lugares con la enseñanza y aprendizaje de temas diversos.

El vehículo de neolitización es el salón de clase, es decir la Quilca donde estos problemas serían presentados, procesados y resueltos. Entonces el qué, por qué y cómo comparten una comunidad: todo estaba acorde a la velocidad y precisión de este proceso de adquisición, en otras palabras cuán rápido y efectivo este proceso fuese.

Krashen (1988), menciona "*Acquisition requires meaningful interaction in the target language - natural communication - in which speakers are concerned not with the form of their utterances but with the messages they are conveying and understanding.*"

Reconstrucción, codificación, decodificación, ensamblaje y re-ensamblaje de imágenes, asociación, recurrencia y comparación son formas como los investigadores han conducido sus esfuerzos de interpretación de estos sitios con poco éxito.

Probablemente debido a la necesidad implícita de recreación que es casi imposible de reproducir a su máximo potencial especialmente cuando el contexto se encuentra incompleto.

La idea de lo que es un contexto en arqueología es apenas aplicable al estudio de las Quilcas; pero una

vez más, todas las investigaciones han tomado esa ruta.

El contexto para el estudio de las Quilcas debe usar sus propios rasgos como ubicación, ruta cultural, para entender la relación entre las mismas y por supuesto la magnitud de los sitios para referirnos a ellos en términos jerárquicos.

Ahora, jerarquía por sí misma es alternativa, la única forma de referirnos a estos sitios por categoría es reconociendo su función dicho de otra forma; el uso que tuvieron y el tipo de enseñanzas que se dieron allí.

Basados en esta afirmación, creemos que estos sitios fueron religiosos y ceremoniales, lugares para el procesamiento de materiales como talleres y carnicerías o cualquier cosa que tenga que ver con producción pueden ser añadidos a la lista.

El rol de la teoría de adquisición para el nacimiento del lenguaje escrito

Otra ventaja de usar la Teoría de adquisición es implícita, si hubo un idioma madre y algunos diseños representaban sonidos y codificaban un significado en el idioma madre, las sesiones ceremoniales hubieran sido esfuerzos para expandir y difundir el mensaje, como consecuencia a esto tenemos: "lenguaje escrito"

No estaremos discutiendo las categorías o requisitos para la existencia del lenguaje escrito, por el contrario concentraremos nuestro esfuerzo en la aparición de este fenómeno; la mera necesidad de encontrar un significado implica la existencia de una clase y salones de clase.

Estos diseños pueden ser la explicación del idioma actuando como guías para el lenguaje hablado en una conferencia o clase.

Mucho se ha dicho acerca de la pre-existencia del lenguaje hablado y su posible representación escrita que provee de un registro permanente, algunos dirían meta lenguaje envés de dar personalidad propia al lenguaje escrito.

Si listamos algunas propiedades del lenguaje escrito la existencia del mismo en el Perú debe ser implícita.

Bygate (1998) and Ur (1996) estudiaron algunas características del lenguaje escrito; estas son:

Vocabulario, algunas palabras existen primordialmente en la forma escrita. Lo mismo sucede con las Quilcas en Perú, encontramos muchas llamas y otros camélidos en diferentes cronologías y variados ecosistemas, la única forma de explicarlo es por la predominancia de signos sobre en lenguaje hablado. Dicho en otras palabras la gente le dio a estos signos el tratamiento de vocabulario y vocabulario básico.

Gramática, Halliday (1985) Menciona que el lenguaje escrito es mas contextualizado cuando hace referencias a lugares y nombres. Este fenómeno de léxico densidad es observado en diferentes soportes donde algunas formas dominan las escenas y paisajes.

Probablemente esta predominancia sirvió de guía para establecer sesiones controladas.

Puntuación, aun cuando no existen tildes,



subrayados u otra marca moderna en estas quilcas es obvio que el contraste entre diseños y motivos, el uso de colores, la posición, recurrencia y el directo número de formas se convierte en un claro indicador de esta característica del lenguaje escrito. La gente quería cerciorarse que los observadores estuviesen listos a diferenciar algunos diseños de otros, pero por algún motivo aun estamos tratando de decodificarlos.

Permanencia de la escritura (Derrida 1992). Menciona la escritura como un sustituto a la memoria en su esfuerzo de dar al lenguaje escrito una jerarquía perdida al lenguaje hablado.

Podemos incluir la Quilca como una forma de registrar lo que ya ha sido perdido por la memoria y una forma de recrear e inducir nuestras mentes a un aprendizaje cognitivo. También es una forma de pulir y presentar un producto final, un motivo como la cubierta del mensaje que será articulado a otros diseños que también poseen cubiertas a sus mensajes.

La conexión entre observadores y artistas es una característica más del lenguaje escrito, sin considerar el contexto existirá una relación entre el artista y el observador

Status, la escritura casi siempre tiene un status más alto que el lenguaje hablado porque su forma permanente registra leyes, contratos, y en sociedades modernas la literatura es presentada de esta forma. Esta forma no es improvisada como las épicas orales, encontramos poesía en libros mas no en o rapsodias modernas.

En muchas sociedades, escrituras sagradas capturan las mismas palabras de Dios (Chomsky 1995), 'Spell Out', not 'Speak Out' que es parte de su programa Minimalista, en realidad es una forma de dar jerarquía al lenguaje escrito como iniciador y registrador de cualquier acto humano significativo.

Puesto de una forma simple, la capacidad de registro, la habilidad de perdurar la presencia de jerarquía y categorización actúan como las fuerzas evolutivas de desarrollo y evolución. Todo esto sucedió en Perú.

Enrique Ruiz Alba
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
E-mail: enriquemanuelruiz@gmail.com

Bibliografía

- BYGATE, M. 1998. Theoretical perspectives on speaking. *Annual Review of Applied Linguistics*, 18, 20-42
- CHOMSKY, N. 1995. *The Minimalist Program*. Cambridge, MIT Press, Cambridge, Mass.
- DERRIDA, J. 1992. *Acts of Literature*, (ed. D. Attridge). Routledge, New York.
- HALLIDAY, M.A.K. (1985). *Spoken and Written Language*. Oxford University Press, Oxford.
- KRASHEN, Stephen D. 1988. *Second Language Acquisition and Second Language Learning*. Prentice-Hall International.
- UR, P. (1996). *A Course in Language Teaching*. Cambridge University Press, Cambridge.



Quilca del cielo: Valle Calchaquí, Salta, Argentina

CRISTIAN JACOB, RICARDO MOYANO, FÉLIX ACUTO E IVÁN LEIBOWICZ

Introducción

El sitio El Apunao se ubica en el cordón montañoso del Nevado de Cachi provincia de Salta, noroeste de Argentina ($24^{\circ}59'40.1''S$, $66^{\circ}19'04.9''W$, 4.753 msm) (Fig. 1). Allí se constató la existencia de un complejo *ushnu* (plataforma, agujero/baño y canal), estructuras habitacionales (Fig. 2) y tramos de red vial incaica, vinculados con el adoratorio ubicado en la cima del cerro Meléndez (6.150 msnm)¹.

El asentamiento se ubica a los pies de una notoria formación rocosa de color blanco, dentro de un antiguo circo glaciar. La tradición oral local describe a este espacio como un antiguo campamento minero de los años 1940 dedicado a la explotación de tantalita y columbita (Leibowicz y Jacob 2007).

El estudio arqueológico sistemático El Apunao nos permitió observar que el sitio se compone de tres sectores claramente diferenciados: residencial², complejo *ushnu* y *quilca* (tipo *quipu*). Donde las características visuales y sensoriales del espacio nos sugieren la existencia de una planificación por parte de los incas, dedicada a resaltar las características naturales del espacio a partir de la relación visual del sitio con la quebrada de Las Pailas y valles circundantes (Jacob y Leibowicz 2011).

En este trabajo nos centraremos en la descripción y presentación de la *quilca* (tipo *quipu*) y su relación con la observación astronómica y la predicción de fenómenos celestes. Teniendo en cuenta que “las quilcas o arte rupestre constituyen un extraordinario material arqueológico, sumamente delicado, y que guarda una información clave para comprender el pensamiento y vida de nuestros ancestros” (Echevarría López 2010).

El Cielo como Categoría Social

Sostenemos que analizando la espacialidad y materialidad del sitio podemos obtener datos sobre cómo las prácticas rituales se manifestaron y materializaron en El Apunao y cómo su análisis nos puede proveer, información sobre la ideología y la naturaleza del poder social.

Dentro de este argumento creemos

¹ En la cima del cerro Meléndez, Vitry (2008:124-126) menciona la existencia de un rectángulo ceremonial de posible filiación incaica de 12 x 6 m, así como de trozos de madera en su mayoría quemados y dos estructuras semi-circulares de 2 m de diámetro y 50 cm de altura a 50 m del rectángulo.

² Se compone de 6 recintos (tres de ellos en grupo) construidos en piedra canteada, con ángulos rectos, vanos trapezoidales y escalones de estilo incaico. En superficie se observa basura sub-actual (actividad minera de la década de 1940) y fragmentos óseos de camélido. Aún cuando no se encontraron los techos, se supone la existencia de los mismos. Así como una capacidad de carga de 20 personas (Jacob y Leibowicz 2011).

que es necesario entender al cielo como una categoría social, lo cual implica entender al mismo no como un ente abstracto, sino como el resultado de una construcción cultural que participa activamente de la vida social, en cuanto a la proyección de valores, normas y categorías socio-culturales.

En este contexto, los cuerpos celestes y algunos fenómenos meteorológicos, al igual que las montañas, se convierten en agentes o actores sociales, que mediante la actuación marcan y negocian su status, rango, clase, edad y género, como parte de un campo (espacio) social (Iwaniszewski 2009:34-35).

Coincidimos en la idea que las observaciones astronómicas en el pasado, además de su dimensión cognitiva y simbólica, tenían también una dimensión social, y que las maneras de pensar y de clasificar los fenómenos astronómicos se generan, producen y representan en contextos sociales bien definidos, es decir, con una base social concreta que las ha elaborado, en muchos casos, en un campo de relaciones de poder, dominación y conflicto.

En tiempos incaicos la observación del Sol, la Luna, las estrellas y determinadas constelaciones era parte del manejo y control de distintos tipos de calendario. Se supone la existencia de especialistas que llevaban la cuenta de los días llamados *camayoc* o “...funcionarios... que entendían exclusivamente de realizar esas observaciones. En las provincias fueron levantados



Figura 1. Mapa del Tawantinsuyu con la ubicación geográfica de El Apunao.

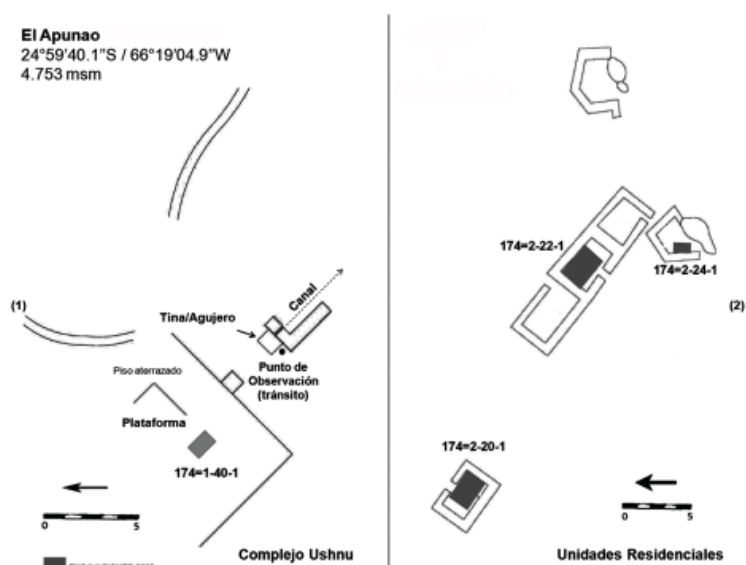


Figura 1. Plano de El Apunao



Figura 3. Petroglifo quipu de El Apunao.

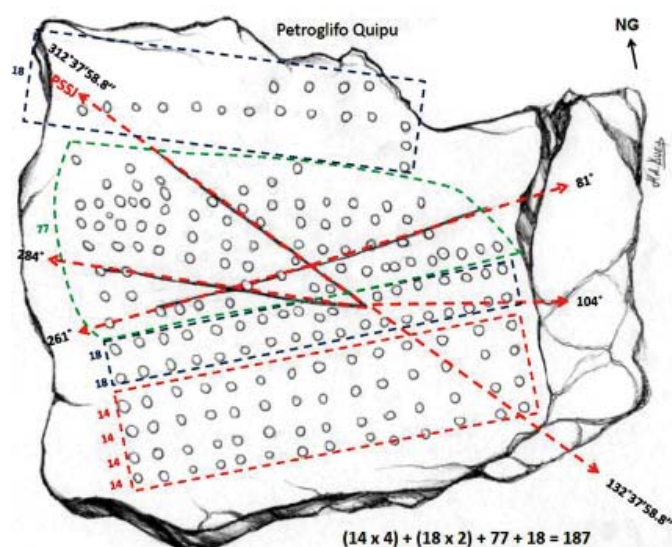


Figura 4. Dibujo del petroglypho quipu donde se destacan los 187 círculos que lo componen, la agrupación de los mismos y las orientaciones cardinales destacadas en la observación del horizonte. Dibujo de Marcelo Dueip.

observatorios semejantes [pilares] que señalaban el tiempo de la siembra según lo que correspondía al lugar..." (Jesuita Anónimo 1964 Tomo II: 345, en Williams 1992:102).

Guamán Poma de Ayala los define como el "astrologo inca" y/o el "secretario". Ambos, utilizan un quipu o sistema mnemotécnico de cuerdas de lana o algodón y nudos, de uno o varios colores desarrollado en los Andes, para llevar la contabilidad y el control de la producción estatal. Según Zuidema (1989, 2011), éste tipo de procedimiento junto con el sistema de *ceques* habría servido para coordinar el año solar y los meses lunares siderales dentro del calendario incaico.

La quilca del cielo

El petroglifo de El Apunao se ubica sobre un curso de agua, el cual se encuentra entre los dos sectores, residencial y *ushnu* del asentamiento. El soporte del mismo es una roca granítica, cuyas medidas máximas son de 115 cm por lado (Fig. 3).

Luego de realizar distintos estudios arqueoastronómicos, consideramos que el quipu-grabado de El Apunao contiene información cuantitativa de las observaciones del cielo y los distintos fenómenos celestes realizadas en el valle Calchaquí en tiempos prehispánicos. La quilca en cuestión cuenta con 187 círculos grabados en la superficie de la roca, ahora bien, ¿a qué obedecen esos 187 círculos? (Fig. 4).

En el hemisferio sur, el número 187 corresponde a los días que transcurren entre el equinoccio de otoño (21 de marzo) y el equinoccio de primavera (22 de septiembre). Como bien sabemos los meses de marzo y septiembre se encuentran íntimamente relacionados con el calendario ritual del imperio, en estos meses se realizan ceremonias que están relacionadas con el culto al agua, con el dios creador Viracocha y con la diosa lunar.

En esta dirección, Monteverde (2011), al analizar las crónicas de Betanzos, Guamán Poma y Cristóbal de Molina, deduce que la fiesta de la Situa, relacionada con el Coya Raimi, se festejaba o en agosto o en septiembre, siempre después del mes de la siembra y al inicio de la época de lluvias.

Desde un punto de vista de la observación del cielo, el sitio El Apunao ofrece posibilidades únicas para el seguimiento de los movimientos celestes. La altitud relativa con respecto al nivel del mar y la falta de humedad atmosférica, posibilita una gran cantidad de días y noches despejados dentro del año, principalmente entre los meses de abril y octubre.

Podemos concluir que en la nemotecnia del sistema *quipu* podemos observar que las marcas dejadas en la piedra



por los incas es igual a 187 días, se estaría relacionando con la distancia en días entre los equinoccios, junto con una orientación axial hacia la puesta del solsticio de invierno. Aplicando una relación sencilla entre los días del año solar y la cuenta del sistema *quipu*, el restante es igual a 178. Esta cantidad de días se acerca a seis meses sinódicos lunares ($29.5 \times 6 = 177$) y excede en cinco días al periodo de tiempo para que el Sol transite de un nodo a otro, igual a 173.31 días, periodo útil para la predicción de eclipses ($173.31 \times 2 = 346.62$ d).

Asimismo, y como mencionamos anteriormente, la *quilca* se encuentra ubicada sobre un manantial que da origen al río Las Arcas, el cual riega la principal área de tierras agrícolas de la región. Este hecho refuerza la idea de que dicho petroglifo se encuentra íntimamente relacionado con el ciclo agrícola y con el control ritual del agua, pudiéndose observar claramente la existencia de actividades rituales realizadas en el sitio. De esta manera vemos que los incas no solo desarrollaron sus ceremonias en las cumbres nevadas, como puede ser la *capacocha*, sino que llevaron adelante en toda la región distintos tipos de rituales, destinados a la apropiación simbólica y física de distintos fenómenos y recursos, tanto naturales como sociales, como en este caso el agua para riego y el calendario agrícola, los cuales tendrían fuerte incidencia en el momento de decidir el lugar de emplazamiento de los sitios y en las actividades allí desarrolladas.

Cristian Jacob
Universidad de Buenos Aires, Argentina
E-mail: guadalupias@hotmail.com

Ricardo Moyano
Escuela Nacional de Antropología e Historia, México
E-mail: mundosubteraneo2@yahoo.es

Félix Acuto
IMHICIHU-CONICET, Argentina
Email: facuto@gmail.com

Iván Leibowicz
Instituto de Arqueología, Universidad de Buenos Aires, Argentina
E-mail: pinocarriaga@hotmail.com

Bibliografía

- ECHEVARRÍA LÓPEZ, G. T., 2010. Arte Rupestre Peruano. Una Introducción. En: <https://sites.google.com/site/aparperu/home/reportes-articulos-reports-articles/arte-rupestre-peruano-introduccion> [última visita el 10 de noviembre del 2011]
- IWANISZEWSKI, S., 2009 Por una astronomía cultural renovada. *Complutum* 20 (2): 23-37.
- JACOB, C. e I. LEIBOWICZ, 2011. Montañas sagradas en los confines imperiales. Nevado de Cachi, Salta-Argentina. *Revista Haucayapata. Investigaciones arqueológicas del Tahuantinsuyo* 2: 71-90.
- LEIBOWICZ, I. y C. JACOB, 2007. Historias de altura. Un poco más cerca del Qosqo. *Pacarina* n° especial: 539-544.
- MONTEVERDE, R., 2011. Los Incas y la fiesta de la Situa. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 43 (2): 243-256.
- WILLIAMS, C., 1992. Sukankas y Ceques, la Medición del Tiempo en el Tahuantinsuyo. *Revista del Museo de la Nación*, I (1): 101-113.
- ZUIDEMA, R.T., 1989. El ushnu. En M Burga (comp.), *Reyes y Guerreros: Ensayos de la Cultura Andina*, pp. 402-454. Ediciones Fomciencias, Lima.
- ZUIDEMA, R.T., 2011. *El Calendario Inca: Tiempo y Espacio en Organización Ritual del Cusco; La Idea del Pasado*. Fondo Editorial del Congreso del Perú y Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

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





Firma de la declaración por la defensa conservación, protección y promoción del complejo de petroglifos de Toro Muerto

ALBA CHOQUE PORRAS

En Arequipa se encuentra el repositorio de arte rupestre más grande del mundo, el Complejo de Petroglifos de Toro Muerto, y por ello me pareció sumamente valioso que el III Coloquio de Historia Regional Arequipa 2011, organizado por la Asociación de Historiadores de la Región Sur (AHIRSA AREQUIPA), con el Lic. Enrique Ramírez Ángulo como presidente, lo dedicará este año a la Defensa de Toro Muerto. Más de 50 investigadores nacionales e internacionales disertaron sobre diversos temas de historia social, historia económica, historia del arte, gastronomía y patrimonio pero todos concientizados, aunados y solidarios con este maravilloso complejo arqueológico, que en los últimos tiempos ha sido depredado y descuidado; sobre todo por los funcionarios del Instituto Nacional de Cultura en diversos periodos y hoy Ministerio de Cultura Arequipa, quien lo tiene a su cargo.

Desde que el 5 de agosto de 1951, el Dr. Eloy Linares Málaga (1926-2011), lo diera a conocer a la comunidad científica, Toro Muerto en lugar de tomar la posta preferencia como eminente legado cultural de Arequipa y del Perú, sólo ha pasado ver disminuido año a año las preciosas quilcas que atesora. Los Petroglifos de Toro Muerto, se encuentran ubicados en la Hacienda de Toro Grande, del municipio distrital de Uraca-Corire, provincia de Castilla en el Departamento de Arequipa. Es una explanada de más de once Kms. llenos de grabados sobre piedra con diversos motivos zoomorfos, fitomorfos, antropomorfos y simbólicos vinculados todos al repertorio de culto a la fertilidad de la tierra o Pachamama, la fertilidad del ganado, y las deidades como el felino, aves, serpientes, trilogía iconográfica andina a las que se añade danzantes y otras escenas que forman parte del ritual relacionado a garantizar la vida de los diversos antiguos ocupantes del valle, ubicado en la parte baja frontal de este yacimiento de arte rupestre.

Es así como el sábado 17 de diciembre del 2011, los conferencistas del III Coloquio de Historia Regional encabezados por el Dr. Federico Kauffmann Doig, eminente arqueólogo e historiador peruano, realizamos la primera incursión académica después de muchos años a Toro Muerto. La comitiva estuvo además presidida por el Alcalde de Uraca - Corire, el Ing. Manuel Alpaca Postigo, quien valientemente a pesar de no tener respuesta de las autoridades del Ministerio de Cultura ha iniciado una campaña por la defensa de Toro Muerto y que apoyó en todo sentido logístico la llegada de la comitiva hasta este lugar.

La visita fue por demás desoladora. El Dr. Kauffmann Doig y demás acompañantes pudimos comprobar que hasta con dinamita han hecho desaparecer gran parte de los petroglifos, la intención ha sido de esta manera partir las impresionantes piedras con diseños y poder venderlas. En otros casos han vertido hasta aceite quemado destruyendo este legado. En sus propias palabras Kauffmann Doig comentó: “desde que vine la última vez hace 13 años con Eloy Linares Málaga sólo queda el cincuenta por ciento de las quilcas...” Nuestro amauta peruano quedó apesadumbrado y sumamente dolido, y quien escribe como historiadora del arte sólo puede sentir

profunda angustia por la suerte de lo que queda del resto de manifestaciones rupestres.

Una a una las rocas con misteriosos diseños fueron analizadas, develando en muchos casos criminales inscripciones sobre ellas. Es más, los daños sufridos fue en muchos casos tratado de ocultar con arena para evitar que la prensa que acompañó a la comitiva pudiera evidenciar la magnitud del desastre, el Dr. Kauffmann Doig retiró la arena. Aún no puedo comprender como un lugar tan extenso sólo tenga un vigilante que es a su vez el que cobra las entradas al yacimiento.

En 1986, durante el Primer Simposium Mundial de Arte Rupestre (Cuba), en el Palacio de las Convenciones y ante miles de especialistas del planeta, el Dr. Eloy Linares Málaga propuso que se declare a Toro Muerto como el “más grande repositorio de arte rupestre del mundo” y que se postulara también este sitio como “Patrimonio de la Humanidad” ante la UNESCO por los extraordinarios méritos arqueológicos que posee¹. Las dos propuestas fueron meritoriamente aceptadas en ese congreso, pero desde la fecha hasta el presente no se ha hecho casi nada por preparar el informe técnico. El Ministerio de Cultura debe promover y declarar en emergencia el más importante sitio de arte rupestre del Perú y uno de los más grandes del mundo antes de que ya no quede nada del mismo.

La visita del Dr. Kauffmann Doig, autoridades del municipio de Uraca-Corire, los miembros de la AHIRSA, los ponentes del III Coloquio de Historia Regional Arequipa 2011, estudiantes de historia y arqueología, concluyó con la firma de los conferencistas de la DECLARACIÓN POR LA DEFENSA, CONSERVACIÓN, PROTECCIÓN Y PROMOCIÓN DEL COMPLEJO DE PETROGLIFOS DE TORO MUERTO, “comprometiéndose todos los firmantes desde sus diferentes disciplinas científicas apoyar y promover esta iniciativa”. Después de la firma de la declaración, el alcalde de Uraca- Corire encabezó la creación de un patronato en pro de la Defensa de Toro Muerto, que tiene al Dr. Federico Kauffmann Doig y al Lic. Enrique Ramírez Ángulo como presidentes honorarios.

Para concluir, se debe reconocer el importante aporte del Dr. Eloy Linares Málaga al descubrimiento, estudio y difusión de “Toro Muerto”, llamado también por él mismo como “Hatun Quillcapampa”. La Declaración por la Defensa de Toro Muerto debe convertirse en un llamado de atención a todas las autoridades competentes, por parte del sector civil y académico que no está dispuesto a ver cómo es que la desidia destruye el más importante y extenso legado de arte rupestre del Perú y del mundo.

Alba Choque Porras
Historiadora de Arte
Fundación San Marcos para el Desarrollo del Arte y la Cultura
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
E-mail: bendecida2102@gmail.com

¹ Este importante dato y otros sobre la trayectoria del Dr. Eloy Linares Málaga, se hayan descritos en una edición extraordinaria del *Boletín APAR*, Boletín oficial de la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR), Volumen 2, Número 7, Febrero 2011



DECLARACIÓN POR LA DEFENSA, CONSERVACIÓN, PROTECCIÓN Y PROMOCIÓN DEL COMPLEJO DE PETROGLIFOS DE TORO MUERTO (AREQUIPA)

Los Petroglifos de Toro Muerto constituyen el complejo de petroglifos más importante del Perú, el cual presenta varias ocupaciones que van desde el período Intermedio Temprano (Siguan) hasta el Horizonte Tardío (Inca). Se localiza en el distrito de Uraca, provincia de Castilla, región Arequipa. El sitio está asentado en la margen derecha del valle de Majes. Los petroglifos ocupan una extensión de once kilómetros de largo por cinco de ancho y están elaborados sobre bloques de ignimbrita o tufo riolítico de origen volcánico, que cubren una extensión aproximada de cinco kilómetros cuadrados. Se han identificado figuras antropomorfas, zoomorfas, fitomorfas, geométricas, astronómicas y mitológicas, hechas mediante procedimientos de percusión, rayado y frotado, de gran valor como patrimonio cultural de Arequipa y del Perú.

La destrucción de los petroglifos con el transcurrir de los años ha hecho que hoy el panorama sea distinto. Lamentablemente podrían desaparecer como consecuencia de la acumulación de años de depredación por parte del hombre. La destrucción de los petroglifos de Toro Muerto se ha hecho más intensa en los últimos años, por la poca o mínima atención que han prestado las autoridades correspondientes para su puesta en valor, cuidado y adecuada promoción. La opinión pública arequipeña conoce las prácticas delincuenciales que ha sufrido este importante patrimonio cultural que se ha depredado en gran parte.

Debido a la falta de seguridad de la zona y lo aislado del lugar, cualquier persona provista de un equipo puede romper los grabados y llevárselos, tallar sobre ellos o simplemente escribir su nombre, lo que significa dañar el preciado legado.

Ante esta lastimosa situación, los conferencistas participantes del III Coloquio de Historia Regional Arequipa 2011, encabezados por la Asociación de Historiadores de la Región Sur (Arequipa) acordamos firmar el **ACTA DE DECLARACIÓN POR LA DEFENSA, CONSERVACIÓN, PROTECCIÓN Y PROMOCIÓN DEL COMPLEJO DE LOS PETROGLIFOS DE TORO MUERTO**, comprometiéndose todos los firmantes desde sus diferentes disciplinas científicas apoyar y promover esta iniciativa. Para lo cual el día sábado 17 de diciembre del 2011, iniciarán una primera incursión académica con miras a consolidar, diseñar y organizar las futuras acciones en pro de la defensa de uno de los sitios emblemáticos del arte rupestre nacional e internacional. Queremos agradecer al Dr. Federico Kauffmann Doig, arqueólogo e historiador peruano quién apoya esta iniciativa y a todos los firmantes comprometidos en la defensa del patrimonio cultural de TORO MUERTO.

Lima, 16 de diciembre del 2011



Figura 1. El Dr. Federico Kauffmann Doig examinando insitu la destrucción de las quilcas del sitio arqueológico de Toro Muerto. Foto Alba Choque Porras 2011.



Figura 3. Quilca cubierta con graffiti, sitio arqueológico de Toro Muerto. Foto Alba Choque Porras 2011.



Figura 2. Quilca fracturada y vandalizada. Sitio arqueológico de Toro Muerto. Foto Alba Choque Porras 2011.



Figura 4. Quilca cubierta por aceite. Sitio arqueológico de Toro Muerto. Foto Alba Choque Porras 2011.



Figura 5. El Dr. Federico Kauffmann Doig rodeado de la comitiva en la visita al sitio arqueológico de Toro Muerto, donde se verificó su calamitoso estado de conservación. Foto Alba Choque Porras 2011.



IV Jornada de Arqueología e Historia de los Valles Sur Occidentales

La Comisión Organizadora de la *IV Jornada De Arqueología e Historia de los Valles Sur Occidentales: Arqueología, Turismo Cultural y Medio Ambiente. Tacna 02 y 03 de diciembre 2011*, participa a la comunidad de Tacna sobre los resultados del mencionado evento académico y científico patrocinado por la Universidad Privada de Tacna y con los auspicios de la Municipalidad Distrital de Ite y del Centro de Altos Estudios de Turismo Tacna (CAETT).

Participaron un total de 15 ponentes con 17 conferencias sobre temas de arqueología, turismo cultural y medio ambiente. Los expositores pertenecen a la Universidad Privada de Tacna, Universidad Alas Peruanas, Universidad Católica Santa María, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Universidad de Tarapacá, Arica Chile, Universidad de Wrocław (Polonia), Centro de Altos Estudios en Turismo Tacna, Gobierno Regional de Tacna, Proyecto Especial de Tacna y la Municipalidad Distrital de Ite.

Como resultado del taller llevado a cabo en el Museo del Desierto y el Mar de Ite, en la plenaria se dio a conocer las siguientes recomendaciones:

- a) Fortalecer la interacción profesional de los investigadores para un mejor conocimiento de la arqueología en el sur del Perú;
- b) Generar redes sociales como un soporte de las futuras jornadas científicas;
- c) Buscar los mecanismos para acelerar la intangibilidad del Morro de Sama mediante su regulación y declaratoria como Área Protegida Regional ACR, y patrimonio cultural de la Nación;
- d) Que los Gobiernos Regionales y Gobiernos Locales refuercen sus oficinas de arqueología, con el propósito de regular la intervención y defensa del patrimonio arqueológico,
- e) Generar iniciativas de compromisos por parte de las autoridades, para proteger los paisajes culturales;
- f) Recomendar la protección y puesta en valor de los Petroglifos de Miculla y el complejo arquitectónico Inka

de Moqi, como los principales íconos del patrimonio arqueológico de la Región de Tacna;

g) Recomendar que en los proyectos de obras que intervienen los Paisajes Culturales, cuenten con la participación de profesionales en la especialidad del patrimonio cultural y natural;

h) Acelerar la declaratoria como Área de Conservación Regional ACR la zona de tillandsias ubicadas en el Cerro Intiorko;

i) Recomendar que el Cerro Arunta se declare intangible ante la latente amenaza de su invasión;

j) Recomendar que en las Universidades del sur del Perú que cuenten con escuelas de Turismo, se enseñe la lengua aymara como un instrumento de inclusión y comunicación;

k) Que en los proyectos de Zonificación Territorial se integre la participación de profesionales de la arqueología y el patrimonio cultural;

l) Ante la proximidad del Rally Dakar 2012, recomendar la evaluación arqueológica de la ruta proyectada en las regiones de Tacna, Moquegua y Arequipa, para evitar la destrucción de sitios arqueológicos y paisajes culturales;

ll) Reactivación de la Escuela Profesional de Arqueología en la Universidad Católica "Santa María" de Arequipa;

m) Recomendar la creación de la Escuela Profesional de Arqueología en la Universidad Privada de Tacna, por ser Tacna el centro de un eje de actividad científica arqueológica con las universidades del sur del Perú, norte de Chile, Bolivia y el noroeste de Argentina;

n) Solicitar la participación directa de los medios de comunicación social y de la sociedad, el apoyo a las labores investigativas de los arqueólogos, para la difusión de sus resultados;

ñ) Que las ponencias sean publicadas por Editora UPT de la Universidad Privada de Tacna y o) Que los resúmenes de las ponencias de la IV Jornada estén al alcance de todo interesado, a través de las redes sociales de internet.

Tacna, 04 de diciembre 2011

La Comisión Organizadora

Pátinas de Tiempo y Surcos Vitales. Modalidades de Arte Rupestre en la Cuenca del Osmore, Moquegua

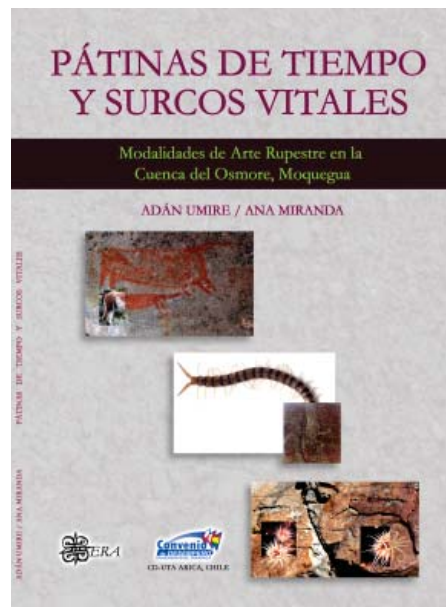
ADÁN UMIRE & ANA MIRANDA

Impreso por Gráfica GyC, Noviembre 2011, Arequipa.

Este texto recorre distintos ambientes geográficos, explorando en algunos casos las aisladas representaciones de arte rupestre en la cuenca del Osmore (Departamento de Moquegua), en otras interpretando estas manifestaciones de acuerdo al contexto social en la cual se encuentra inserta.

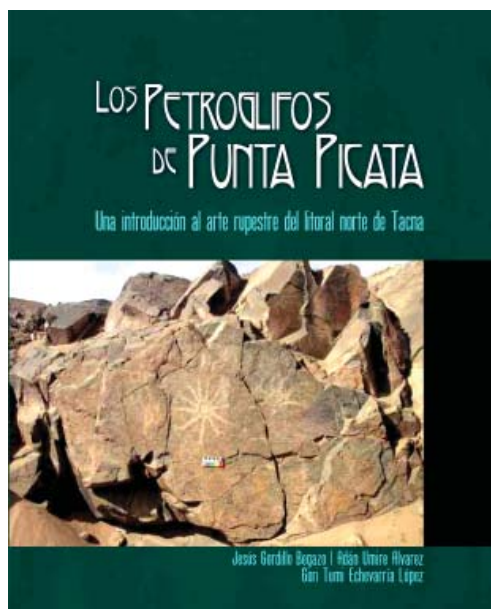
Solamente, desde el aspecto metodológico y la forma de presentar los datos para su clara lectura, se ha procedido a describir el arte rupestre desde la sierra de la cuenca del Osmore (4,500 msm) hasta las arenas de la playa (50 msm). En este recorrido, se han registrado varias modalidades (pintura parietal, geoglifos, petroglifos, etc.) cuya existencia se explican de acuerdo al material y soporte (entorno y paisaje) conocido por cada etapa cultural.

Este texto, puede ser consultado tanto como el resultado de una investigación de las estaciones con arte rupestre en la cuenca del Osmore, a la misma vez como una referencia y consulta a las modalidades, técnicas y soportes sobre las cuales fueron elaboradas las distintas manifestaciones de arte en general.



Los Petroglifos de Punta Picata. Una Introducción al Arte Rupestre del Litoral Norte de Tacna

JESÚS GORDILLO BEGAZO, ADÁN UMIRE ALVAREZ & GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ



Editado por la Universidad Privada de Tacna, este libro constituye un primer acercamiento técnico al estudio de las quilcas o arte rupestre de Punta Picata, uno de los más complejos e interesantes sitios con petroglifos de Tacna, y probablemente el sitio más al sur y cercano al litoral pacífico peruano.

El trabajo es un esfuerzo intelectual de tres destacados arqueólogos peruanos, dos de la Universidad Católica Santa María de Arequipa, y uno de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos respectivamente, cuyas aproximaciones al contexto arqueológico de las quilcas de Punta Picata divergen notablemente sobre aspectos de aproximación metodológica y analítica.

Esta divergencia y el debate consecuente y abierto derivado de la defensa de las posiciones técnicas arqueológicas constituye el meollo fundamental del libro, que enriquece y aclara parte de las posturas academicistas vigentes para el estudio de las quilcas en el Perú.

Este es un esfuerzo editorial e intelectual compartido que apunta a consolidar los estudios nacionales en una de las reliquias arqueológicas más valiosas del Perú: las quilcas.



"La opinión de estudiosos y profanos nacionales y extranjeros de autoridades locales, políticos y científicos, en muchas oportunidades se ha visto apoyada en algunos congresos internacionales y aún más en el "Primer Congreso Mundial de Arte Rupestre" realizado en enero de 1986 en Cuba - Habana, con la presencia de 3000 especialistas en cuya oportunidad TORO MUERTO fue postulado como PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD al haberse comprobado que ES EL REPOSITARIO MÁS GRANDE DEL MUNDO, tanto por su concentración de motivos como, por su variedad, allí SE APROVÓ POR UNANIMIDAD nuestro pedido dada la importancia que tenía; por último, existen varias obras de investigaciones, en revistas, periódicos, memorias y hasta una Tesis Doctoral."

"Por las razones expuestas; creemos que la UNESCO debe considerar a TORO MUERTO "Patrimonio de la Humanidad" inscribiéndola primero en la "Ficha Indicativa" y luego mereciendo el acuerdo; dada la trascendencia universal de tan importante centro cultural."

Eloy Linares Málaga

"Ficha Indicativa de Toro Muerto"

Correo, Arequipa 11 de Marzo de 1987



"Composición de motivos antropomorfos; ¿etnias Wari? y otra iconografía geométrica y zoomorfa. Toro Muerto". Eloy Linares Málaga.

BOLETÍN APAR

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

Vol. 4 No. 10 / Edición Noviembre del 2011

Editor

Gori Tumi

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

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