



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 4, Números 15-16

Mayo 2013

4/15-16



Quilca de "Sarcas" o "Hacienda las Palmas". Majes, Arequipa. (Ver artículo del Dr. Eloy Linares Málaga en esta edición, pp. 611-651).



Contenido / Index

Anotaciones sobre las cuatro modalidades de arte rupestre en Arequipa (pictografías, petroglifos, arte rupestre mobiliario y geoglifos) / *On the four types of rock art in Arequipa (pictographs, petroglyphs, mobiliary art and geoglyphs); notations* (Sp)

Eloy Linares Málaga. 611

Quilca y aproximación toponímica, un aporte original a la investigación del arte rupestre peruano / *Quilcas and toponymic approach, an original contribution to rock art research in Peru* (Sp)

Gori Tumi Echevarría López. 653

La escritura peruana y sus textos / *Peruvian writing and its texts* (Sp - En)

Victoria de la Jara. 661

Un propuesta para la secuencia de tipos de escritura en la costa central del Perú / *A proposal for the sequence of types of writing in the central coast of Peru* (En)

Pedro Vargas & Gori Tumi Echevarría López. 665

A la búsqueda del “grafema”: el Obelisco Tello / *In search of the “grapheme”: The Obelisco Tello* (Sp)

Enrique Ruiz Alba & Jorge Yzaga. 673

Iconografía de Sechín, ¿Escenificación de sacrificios humanos? / *Sechin iconography, staging human sacrifices?* (Sp)

Federico Kauffmann Doig. 681

Protocolo para el registro RTI en las quilcas de Nasca / *Protocol for the use of RTI in the documentation of Nasca quilcas* (Sp)

Gori Tumi Echevarría López & Ana Nieves. 693

Análisis de seis rocas con grabados procedentes de la isla de Iqualtepeque pertenecientes a la colección del Museo Nacional de Antropología “Dr. David J. Guzman” (MUNA) / *Analysis of six rocks with engravings from Iqualtepeque island in the National Museum of Anthropology’s collection “Dr. David J. Guzman” (MUNA)* (Sp)

Hugo Ivan Sánchez, Carmen Margarita Morán & Luisa Massiel Ramos Universidad. 695

Ethno rock art tradition exemplified through Kaimur range / *Tradición de arte rupestre etnográfico a través del ejemplo de las montañas Kaimur* (En)

Sachin Kumar Tiwary. 705

IFRAO Dossier

Código de Ética de IFRAO / *IFRAO Code of Ethics* (Sp). 715

Introduciendo la Escala Estándar de IFRAO / *Introducing the IFRAO Standar Escala* (Sp)

Robert Bednarik. 719

La Conferencia Internacional de Arte Rupestre 2012, Nueva Delhi, India: hacia una nueva visión del arte rupestre (Reporte de IFRAO N° 50) / *The International Conference on Rock Art 2012, New Delhi, India: moving forward to a new vision of rock art (IFRAO Report N° 50)* (Sp)

Gori Tumi Echevarría López. 721

Reseñas y recensiones / Reviews

Conferencias sobre Arte Rupestre, El Salvador - México 2013 / *Rock Art Conference, El Salvador - Mexico 2013* (Sp). 723

V Ciclo de Conferencias sobre Quilcas de APAR, Homenaje al Dr. Eloy Linares Málaga / *V APAR conference on Quilcas, Homage to Dr. Eloy Linares Málaga* (Sp). 724

I Ciclo de Conferencias de APAR sobre la Escritura en el Antiguo Perú / *I APAR conference on the writing in the Ancient Peru* (Sp). 725

IV Ciclo de Conferencias sobre quilcas de APAR, Perú - México. Encuentros y Perspectivas / *IV APAR conference on Quilcas, Perú - México. Contacts and Perspectives* (Sp). 727

Los trabajos del XVI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina y Amazónica “Julio Cesar Tello Rojas” / *The papers of the XVI Peruvian Congress on the Andean an Amazonic Peoples “Julio Cesar Tello Rojas”* (Sp). 729

Anotaciones sobre las cuatro modalidades de arte rupestre de Arequipa (pictografías, petroglifos, arte rupestre mobiliario y geoglifos)*

ELOY LINARES MÁLAGA

Pictografías

I. Ccollpa - Sumbay

Algunas observaciones preliminares sobre su arte rupestre y sus relaciones:

Entre 1968 Y 1969 se empezó a estudiar un grupo de arte rupestre que fue conocido ya en 1930 por el Sr. Andrés Fernández Díaz, su descubridor, quien dice haber informado a los estudiosos de esa época en la Universidad de San Agustín, quienes minusvaloraron el hecho. Por encargo de la Universidad, el arqueólogo Máximo Neira realizó los primeros trabajos de cateos y observaciones de superficie, habiéndose localizado hasta siete grutas. El Patronato Departamental de Arqueología nombró una comisión de especialistas presidida por Eloy Linares Málaga, la cual encontró indicios de los cateos de 1968 y de profanaciones, seguramente de huaqueros. Después de estas observaciones preliminares se han seguido haciendo trabajos sistemáticos y se han dado ya conclusiones preliminares y datos concretos de fechas radiocarbónicas remitidas desde Alemania por el profesor Dr. Hermann Trinborn (1972).

Max Neira Avendaño, al examinar el abrigo principal, lo llamó Su. 3. Se ubica en el riachuelo de Ccollpa, pequeño afluente del río Sumbay, el mismo que desagua en el río que pasa por la ciudad de Arequipa, o sea el río Chili y a una altitud de 4,127 m sobre el nivel del mar, entre los 15° 59' 15" de latitud Sur y los 71° 22' 20" de longitud occidental o, según el topógrafo Mario Valencia, 71° 21' 30" longitud Oeste y 13° 59' 28" de latitud Sur y a una altitud sobre el nivel medio del Océano Pacífico de 4,020 metros (Fig. 1), en la provincia del departamento de Arequipa, en uno de sus distritos, el de Yura. Se han localizado allí más de 500 figuras, básicamente en color blanco, aunque las hay en amarillo, ocre y rojo ocre. Los motivos más comunes son euchenias, habiendo también ñandús, jaguares y figuras humanas, algunas de las cuales desnudas persiguen a los animales, en otros casos están disfrazadas y armadas con palos, venablos, estólicas, etc. Hay pequeñas escenas de caza; en algunas de las figuras se advierte la superposición, solo que esta vez lo es blanco sobre el rojo o sobre el amarillo.

El material lítico recogido en la superficie y en excavaciones, en los 4 estratos naturales y alcanzando una profundidad de 0.65 centímetros, ha arrojado puntas, perforadores, raspadores, cuchillos, raederas, esquirlas, una cuenta lítica, artefactos de hueso y un artefacto de madera. En la primera recolección superficial se habían localizado 38 puntas foliáceas, trabajadas a percusión y acabadas a presión, 6 raspadores, 4 cuchillos, 1 perforador y 54 segmentos de proyectil, 7 cuchillos raederas;

advertimos que muchos de estos materiales fueron encontrados por los naturales de la estación de Sumbay y entregados a los miembros de la Universidad que llegaron allí por primera vez, según nos informaron.

El examen minucioso del material lítico nos hace hallar una rápida semejanza con los materiales de Arcata, estudiados por Schroeder¹, o los objetos de Ichuña, estudiados por el mismo alemán. El conjunto del material lítico parece guardar cierta unidad y una posible relación estilística con el ayampitiense de Argentina, con variantes propias del lugar. El primer dato de C. 14 lo da "El Pueblo" (12.2.72) y alcanza 4,105 años a. de J. para la gruta Su. 3, pozo N° 5, estrato 3, carbón y restos de cocina extraídos el 30 de agosto de 1968 y analizados en el Instituto de Edafología de la universidad alemana de Bonn.

¹ Menghin y Schroeder: 1957

Álvarez, Félix S. 1970. Informe sobre los materiales de Arcata donados al museo por el Dr. G. Schroeder. *Arqueología y Sociedad* N° 2, junio, publicación trimestral del Museo de Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 46-52.

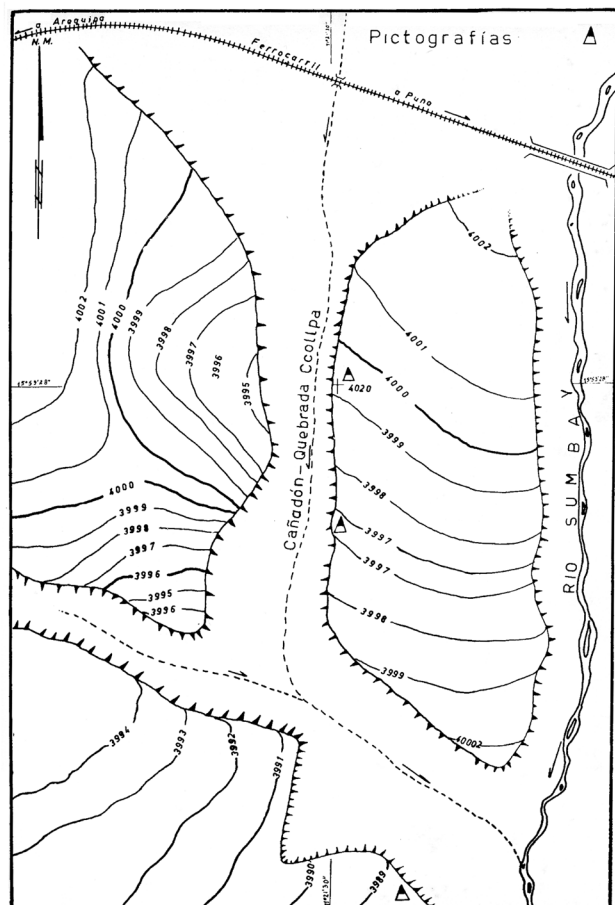


Figura 1. Monumento arqueológico N° 36. Lugar: Quebrada Ccollpa, Sumbay. Topógrafo: Mario R. Valencia V.

* Tomado de *Anales científicos de la Universidad del Centro del Perú*, N° 2, pp. 133-267, Huancayo. Para esta edición se han corregido algunos errores mínimos del texto y la bibliografía, uniformizándose el orden de las figuras. Los gráficos son los mismos de la versión original.



El arqueólogo Neira² no ha establecido secuencia estilística, limitándose a denunciar y describir el material encontrado; actualmente se sigue trabajando en el lugar (1970). Sobre esto se informó al Dr. Humberto Núñez Borja, rector de la Universidad de ese entonces cuando en compañía de los catedráticos Drs. Mauro Rivera (geólogo), Mario Arenas Rodríguez (profesor de Arte), Mario Valencia (topógrafo) y Alejandro Málaga Medina (historiador) se realizó la visita de estudio al abrigo de Ccollpa. Los datos obran en el Patronato Departamental de Arqueología de Arequipa (1968). Asimismo, en 1970 informamos en el III Simposium Internacional de Arte Rupestre de México (Mexicalli y Hermosillo), y algunas citas aparecen en el trabajo "Arte Rupestre Mobiliar en el Sur del Perú", trabajo de Eloy Linares Málaga, que ha sido publicado por la revista española de Antropología Americana de la Universidad de Madrid.

Lo que sí es evidente, es que *no hay rastro alguno de cerámica en Ccollpa Su. 3*, o sea, que este es un lugar más del precerámico del Sur, al lado de los del Abrigo Caru, estudiado por Rogger Ravines y que alcanzan una datación radiocarbónica de 8,190 más o menos, 130 años o sea 6,240 a. de J. C. (1963-1964), o los trabajos de Lanning y Engel en playa Chira y Pampa Colorada, lugar este último donde se ha encontrado hasta una quintuple secuencia y que fue estudiado por Gary Vescelius y por nosotros con la Misión Peruano-Alemana de Investigación Arqueológica. Otros lugares son Quebrada de Perros y Catarindo, en la provincia de Islay.

Observaciones de especialistas

Del topógrafo. El ingeniero Mario R. Valencia, decía que el terreno en el que está situado el monumento es accidentado y se encuentra cortado en blocks en diferentes direcciones, formando cañones poco profundos, por los que corren riachuelos afluentes del río Sumbay. Localmente constituye el flanco izquierdo del río Sumbay; en sí, la topografía es irregular. La erosión bastante, de tal manera que ha llegado a pulir las rocas. Lo más notorio que se puede apreciar son acantilados poco profundos³ (Ver Fig. 1).

Del geólogo. El Dr. Mauro Rivera, en unión con su auxiliar ingeniero Mario Valencia, explicaron en esa oportunidad lo referente a la *formación geológica*. Pertenece al Cuaternario: Pleistoceno; los abrigos se encuentran en una toba dacítica, superyaciendo sobre la formación de Yura, constituida por areniscas, cuarcitas, metacuarcitas y pizarras.

Litología: La roca en la que se hallan situados los abrigos, es una "toba dacítica", como ya dijimos, bastante compacta y dura, lo cual ha permitido la formación por erosión de un afloramiento del río Sumbay, de un pequeño cañón, el del Ccollpa, de paredes casi verticales, con una profundidad de unos 30 metros aproximadamente.

Geología Histórica: La deposición de la formación Yura que es la más antigua de la zona, tuvo lugar en un ambiente deposicional marino, entre el Jurásico

Superior y el Cretácico Inferior.

En la misma área faltan las formaciones subsiguientes a la deposición Yura, como son las formaciones Arcurquina y Murco del Cretácico.

Encima, se encuentran las rocas volcánicas de la Formación Sillapaca, constituida por derrames lávicos de los volcanes Chachani y Misti, principalmente.

El pequeño cañón del río Ccollpa, afluente del Sumbay, se encuentra conformado por el flujo lávico de tipo dacítico, correspondiente a una de las últimas etapas eruptivas de dichos volcanes, hace por lo menos unos 6,000 años.

La forma típica del cañón fue hecha por el afluente del río Sumbay, el Ccollpa, dadas las características de dureza y compactidad de la roca dacítica, que es la que principalmente constituye el área de interés.

Por efectos del meteorismo, la erosión y las lluvias se produjeron quebradas, cañones, grandes y pequeños, después dieron lugar a que se formaran los ríos Sumbay, Chili, Colca, etc., los mismos que fueron poco a poco cavando su cauces y que actualmente discurren hacia el Océano Pacífico⁴.

Del artista. El Dr. Mario Arenas Rodríguez, conocido cultor del arte y catedrático de nuestra primera casa de estudios, opina así: "No hace mucho se dio a publicidad el descubrimiento oficial de un centro de arte rupestre hecho por una expedición de la Universidad Nacional de San Agustín, presidida por el Dr. Max Neira Avendaño y muy luego estudiado por el Dr. Eloy Linares Málaga, Director del Museo de Arqueología e Historia de la UNSA.

Las graficaciones rupestres que he observado se encuentran en las paredes de algunas de las cuevas existentes en una quebrada Ccollpa, afluente del río Sumbay, conformada por gigantescas masas de roca volcánica de color rojizo. Sobre la quebrada se pueden ver altiplanicies accidentadas, precedidas por una mayor, como la que se encuentra detrás del volcán Chachani, donde aún se puede admirar alguna triste y desolada manada de vicuñas, que no sabemos cómo vienen librándose de la feroz y criminal cacería de que son objeto.

El ichu domina todo el paisaje dándole una coloración amarillenta. La desolación que observamos es la que corresponde a todo el Ande. Es posible que antaño, por la intensidad de las lluvias, y aunque parezca paradójico, debido a un racional usufructo de los bienes naturales, la vegetación pudo haber sido más abundante y diferenciada sirviendo de albergue a distintas variedades de mamíferos, roedores y volátiles como los auquénidos, las vizcachas y el ñandú, entre otros, contando con la inevitable presencia del puma y otros felinos, o sea, que cualquier población humana que residiera por dichos parajes tenía asegurada su pervivencia teniendo a la mano recursos básicos de tipo proteínico, tanto como plantas y raíces comestibles que bien pueden haberse extinguido. Los arqueólogos y antropólogos nos dirán si fueron nómadas o sedentarios quienes, con gran destreza, han dejado en las rocas los "signos" de su inteligente expresión. Es posible también que fueran cazadores recolectores pertenecientes a otros núcleos humanos, con lo que su

² Neira, Max 1968. Un nuevo complejo lítico y pinturas rupestres en la gruta Su. 3 de Sumbay, *Revista de la Facultad de Letras*, N° 5, Editorial Universitaria, Arequipa.

³ Valencia, Mario R. 1968. Ficha de ploteamiento del inventario de monumento arqueológico, Patronato Departamental de Arqueología.

⁴ Valencia, Mario R. Ficha de ploteamiento del inventario de monumento arqueológico, Patronato Departamental de Arqueología.

presencia por la zona fue fortuita, por necesidades de habituallamiento, pese a las inclemencias del clima y a los rigores agrestes de la zona.

Pasando al motivo de esta exposición, es decir, el arte rupestre del *HOMBRE DE CCOLLPA O SUMBAY*, digno antecesor nuestro, cuya inteligencia y habilidad se proyecta a nosotros con una lejanía de siglos, *sin mayor esfuerzo podemos leer en el realismo de sus dibujos ciertas formas inequívocas de existencia, pues, podemos afirmar que, pese a la baja temperatura ambiental, los de Sumbay vivían desnudos* (Figs. 2 y 3), *que eran excelentes cazadores y, por lo mismo, grandes corredores*. Todos los dibujos representan escenas de hombres en actitud de caza y de animales en huida. Asimismo, podemos afirmar que eran hábiles en el uso de ciertos instrumentos contundentes como palos, lanzas, especie de porras de madera, armadas de filudas piedras y amarradas con tientos de cuero. Conocían, además, el arco y la flecha.

Por lo que respecta a la cueva más importante, podemos tomarla como lugar de refugio pero, si nos atenemos a considerar al grupo humano como una unidad autónoma, es posible que sirviera de vivienda. De todos modos era el lugar donde acampaban o pernoctaban en tanto cumplían sus labores de caza. Podía tratarse de tribus íntimamente relacionadas con las comunidades vecinas e inmediatas al Misti o al Chachani e, incluso, son las antiguas tribus existentes en los valles de la antigua "Yarapampa" y Altiplano.

En cuanto al uso del fuego, hay evidencias, no muy claras, de que lo conocieron, con lo que había cocción de alimentos y adecuamientos al rigor de los inviernos.

Evidentemente nos encontramos frente a un tipo de hombre fuerte, ágil, dotado de natural disposición creadora, tal como puede observarse en la delicadeza de la línea, la elegancia expresiva de sus dibujos e imágenes, con todos los elementos confluyentes a la naturaleza del arte primitivo. Por la variedad de los animales representados podemos apreciar su convivencia con auquénidos, tarukas (venados), átocs (zorros) y entre las aves el ñandú (Fig. 4). Parece que la vicuña (Fig. 5) ya

desde entonces les mereció suma admiración y aprecio, como se puede ver en el esmero de la línea y la dulce expresión de la figura.

Otro asunto muy significativo es el que corresponde a una figura de "hechicero" o brujo, que, inequívocamente, adopta como máscara el rostro de un auquénido (Fig. 6), ya como motivo de conjuro ceremonial o como disfraz para sorprender a sus víctimas, a las que posiblemente dominaba a garrotazos. Por la existencia de una figura de auquénido atada, puede deducirse que estaba en uso de domesticación, ya que se observa un lazo atando el cuello de uno de esos ejemplares. Lo cierto es que llevaban una vida agreste de natural y agitada labor haciéndose dueños de un excelente físico.

Concretamente, el hombre de Ccollpa fue dueño de una técnica original, como la usada en la representación de sus motivos mediante el empleo de un reticulado vertical, oblicuo o circular, logrado con un empaste de finas arcillas que con el tiempo se ha petrificado, formando una sola masa con la roca que sirvió de base, dando mejor idea de su lejana antigüedad y de la que los doctores Linares Málaga y Neira Avendaño afirman remontarse a cinco o seis mil años, aproximadamente.

En cuanto a los colores, *usaron el blanco, el gris, el ocre rojo, el ocre amarillo y el rojo indio, dominando las figuras del primer color.*

Por otra parte, se pueden observar varias superposiciones de dibujos y colores. Al parecer, las figuras más antiguas fueron trabajadas con ocre amarillo y rojos. Las figuras en blanco parecen ser más recientes, con una edad no menor a 4,000 años de antigüedad. O sea que en la cueva se pueden apreciar motivos pertenecientes a varias generaciones.

Los primeros empastes se han ido perdiendo con el tiempo. Por lo que respecta a los instrumentos o medios utilizados en el empaste ellos fueron seguramente:

- Los propios dedos, en hábiles embadurnamientos.
- Una especie de "pinceles" confeccionados con las cerdas de algunos de los animales cazados.
- El empleo de algunos tallitos para "puntear" los trabajos

con motivos decorativos. O briznas de paja de puna o ichu, agrega el Dr. Linares Málaga.

Es posible que los niños también graficaran las figuras contiguas al piso.

Todos estos detalles nos incitan a creer que nos hallamos frente a un núcleo de gentes, para quienes el "arte" era consustancial a la naturaleza de su vida, realizado con gran talento plástico, ejercitado, como tenía que ser, por los requerimientos de la supervivencia. Es así como han podido dejarnos un arte lleno de ingenua candorosa, de elegante ritmo y graciosa línea, para quienes no son desconocidos los elementos de la perspectiva, por cuanto pueden graficar sus dibujos dando a las extremidades los planos correspondientes a su posición: largas, las inmediatas



Figura 2.



Figura 3.

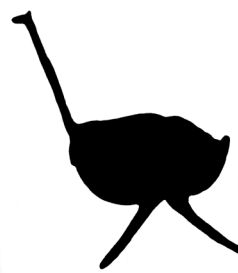


Figura 4.

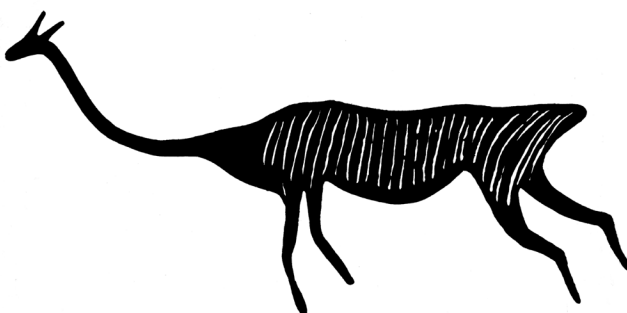


Figura 5.



Figura 6.



y más cortas las posteriores.

De esta suerte, nuestros antepasados demostraron tener un gran dominio sobre la dinámica de su "circunstancia" como les agrada decir a los existencialistas.

Consideramos que el hecho merece un detenido estudio, por cuanto se trata de fechar y describir los restos de una cultura milenaria a "la que debemos entroncar nuestra legítima prosapia aborígen y americana.

Para terminar diremos que el hombre de Ccollpa ha ganado honrosamente un sitio en las páginas de la historia del arte primitivo peruano, enriqueciendo notablemente la historia del arte arequipeño en este Perú lleno de contrastes y secretos, cuyas entrañas esconden aún verdaderos tesoros arqueológicos, paleontológicos y culturales que con el tiempo hablarán de "la extraordinaria antigüedad del hombre americano y peruano, tanto como de su innegable talento creador"⁵.

Del analista químico. El químico analista del laboratorio de la universidad y ex-profesor universitario Rodolfo Gonzáles Dueñas, a solicitud del Patronato Departamental de Arqueología y con las 4 muestras recogidas *in situ* acerca del material con el que pintaron los artistas del Ccollpa, nos da el siguiente informe⁶:

"Las muestras a que nos referimos comprenden: N° 01 (Registro 4209) que es un material pulvurulento, de color amarillo-pardusco claro, ligero; N° 02, constituido por trozos de material duro, de naturaleza rocosa y color blanco amarillento, que por pulverización produce un polvo de color blanco crema (Registro 4210); N° 03, sustancia pulvurulenta, de color pardo rojizo, ligera y opaca (Registro 4211); N° 04, formada por trozos de material duro, naturaleza rocosa, de color pardo oscuro opaco, por pulverización origina un polvo pardo (Registro 4212).

Las determinaciones químicas efectuadas han sido las siguientes: a) Residuo insoluble en ácido clorhídrico o Sílice impuro (expresado como SiO₂); b) Óxido férrico (expresado como Fe₂O₃); c) Óxido de calcio (expresado como CaO). En la muestra N° 01 además se ha determinado el trióxido de azufre (expresado como S₂O₃).

En conclusión; la muestra 01 es un Sulfato de calcio impuro; las muestras N° 02 y N° 04 son rocas de naturaleza silíceas, con un contenido moderado de Óxido férrico; y la muestra N° 03 sería un material detrítico de naturaleza silícea con un contenido moderado de Óxido férrico".

Resultados del análisis practicado por el

Laboratorio Químico de Análisis de Minerales (ver Tabla 1).

Del arqueólogo. Dadas las observaciones del topógrafo, del geólogo, del artista y del laboratorista y conociendo *in situ* las pictografías y las publicaciones que se han dado a conocer hasta hoy, podemos opinar así:

Primero. En cuanto a la ubicación varían las coordenadas dadas a conocer por el arqueólogo Neira y el topógrafo Valencia, por lo menos en lo que concierne a los minutos y segundos de latitud y longitud, así como en la altitud, pudiéndose creer que se trata de otro grupo de pictografías cuando, en realidad, son las mismas: Su 3, para nosotros Co. 3.

Segundo. El monumento arqueológico se encuentra, además, a 4 kilómetros en línea recta del lugar llamado Pisa, a 7 kilómetros de la cabaña de Lococo, a 6.2 kilómetros de la cabaña Hospital y hacia el N. O. y del conocido lugar llamado Pillones de la línea férrea a 15 kilómetros de distancia, si tomamos como referencia la estación del Ferrocarril de Sumbay; la estación más cercana al sitio tipo del *Monumento* es la de Sumbay y el puente más próximo, el de Sumbay, a unos 200 metros en línea recta.

Si partimos de la ciudad de Arequipa –para encontrar la vía de acceso más aconsejable– seguimos por el camino carretero a la capital de Caylloma-Chivay por la ruta de "Cabrerías", o sea, por las faldas del nevado Chachani, y hay que seguir por la carretera que pasa por la parte posterior del mismo nevado, no sin antes haber atravesado entre el volcán Misti y el nevado Chachani. Llegados a la estación de Sumbay, hay que seguir por un camino de herradura a pie y por espacio de 20 minutos. También se pueden tomar los Ferrocarriles del Sur hasta la estación de Sumbay y luego se alcanza el lugar del río Ccollpa a pie.

Tercero. Creo que la precisión en el dato, en el trabajo arqueológico, juega un papel preponderante tanto que bien se puede confundir un lugar con otro. La abundancia de monumentos arqueológicos, así como la seriedad que importa este tipo de trabajos, exigen tal precisión, por eso creo que el lugar debe llevar el nombre exacto donde se ubican las pictografías en sus diferentes abrigos, los mismos *que no están en el río Sumbay, sino en un afluente del mismo como es el riachuelo Ccollpa*. Es como querer ubicar Chavín de Huántar a orillas del río Marañón y no entre el Mariash y el Puccha, etc. En conclusión, *deben llamarse pictografías o arte rupestre del riachuelo Ccollpa* y no simplemente de Sumbay o quizá de *Ccollpa-Sumbay*.

⁵ Arenas Rodríguez, Mario 1968. *Sugestiones en torno al arte de los hombres de Ccollpa*, octubre, Arequipa.

⁶ González Dueñas, Rodolfo. Oficio N° 74-69, del 2 de junio de 1969, del Director del Laboratorio Químico de Análisis de Minerales de la UNSA, dirigido al Presidente del Patronato Departamental de Arqueología y ficha de analista, del 14 de mayo de 1969 con resultado de las 4 muestras remitidas con números de Registro 4209, 4210, 4211 y 4212.

⁷ Lira, Jorge A. *Diccionario Kkechwa-Español*, Universidad Nacional de Tucumán, Departamento de Investigaciones Regionales, Instituto de Historia, Lingüística y Folklore, Editorial Talleres Gráficos Miguel Vialto, Tucumán, Argentina.

Registro	Original	Sílice impuro	Óxido férrico	Óxido de calcio	Trióxido de Azufre
		Si 02	Fe2 03	Ca 0	S 03
4209	PDA-01	2.080	4.920	26.359	38.073%
4210	PDA-02	86.200	2.840	4.660%	
4211	PDA-03	70.940	8.080	4.660%	
4212	PDA-04	76.540	7.320	7.960%	

Tabla 1. Cuadro comparativo.



Cuarto. El significado de Ccollpa o Kkollpa⁷, según Jorge A. Lira en su "Diccionario Quechua-Español" es, textualmente, "Kkollpa, significa *Salitre*, caparrosa, sulfato de hierro, nitro. Piedra salitre que se da a lamer al ganado; también significa salado, pesado por el amargor, requemado". Además Kkollpa pertenece al género femenino y es un adjetivo familiar. Lo cual coincide con el lugar que es húmedo, salitroso y cargado de óxidos ferrosos, certificado no solamente por la humedad muy próxima a las pictografías, sino por el veredicto del químico analista.

El Dr. César Guardia Mayorga⁸ en su "Diccionario Kechwa-Castellano y Castellano-Kechwa" no escribe Colpa, ni con "C" ni mucho menos "K" sino con "Q", así dice "*Qollpa*, sustantivo que significa salitre", como se ve la explicación es mucho más amplia en el caso del Padre Lira. Por otro lado, del *Lexicón*, de fray Domingo de Santo Tomás (1560)⁹ tomamos el dato de que el término salitre o "sudor de tierra" se expresaba como "Cullpaallpa, o Cucaollpe". En los tres diccionarios consultados no aparece el término *Sumbay*, bien podría tener otro origen; ¿Aymara? ¿Puquina? El lingüista y antropólogo Alfredo Torero, que sitúa el origen del quechua y del aymara en el centro del Perú¹⁰, región de la costa, afirma: "El Aymara solamente penetró en el altiplano peruano-boliviano hacia el siglo XIII, desplazando al Puquina, el idioma que había sido extendido en esta última región por la cultura denominada Tiahuanaco Boliviano", por otro lado, sabemos que la lengua puquina dominó prácticamente el litoral del extremo sur como bien lo subraya Luis Valcárcel. Fatalmente estudios e investigaciones sobre la lengua puquina raramente se conocen, nosotros hemos tenido la oportunidad de revisar algo en la Biblioteca Iberoamericana de Berlín Occidental, donde existe un Diccionario inédito en relación con la lengua puquina del estudioso alemán Walter Lehmann.

Quinto. En cuanto a la "Morfología" y a la "Tipología" de las puntas líticas que se presentan en la publicación de la Ex-Facultad de Letras sobre el nuevo, complejo lítico y pinturas de Sumbay del que nos habla Neira Avendaño, podríamos observar:

a) Los tipos 1 y 2 parecen ser idénticos, ya que al tipo 2 le faltaría solamente una parte de una de las aletas (Fig. 7).

b) Por otro lado; el "tipo 2" parece tratarse de una punta en proceso de elaboración y puede tener su similar en el llamado "tipo N° 15", el cual se aproxima mucho al "tipo N° 1" (ver Fig. 7).

c) La punta tipo 2 no es claramente "foliácea", ya que el material trabajado en forma de hoja y tratándose de puntas es más alargado, más armonioso, adquiriendo precisión y preciosismo diría yo, al menos así se les considera en otras esferas científicas, tanto europeas

como americanas (Almagro Basch¹¹, Madrid, pp. 151, 222, 1958. Y Juan Comas, México¹², p. 35, 1962). (Fig. 8).

¹¹ Almagro Basch: 1958, t. 1.

¹² Comas: 1962.

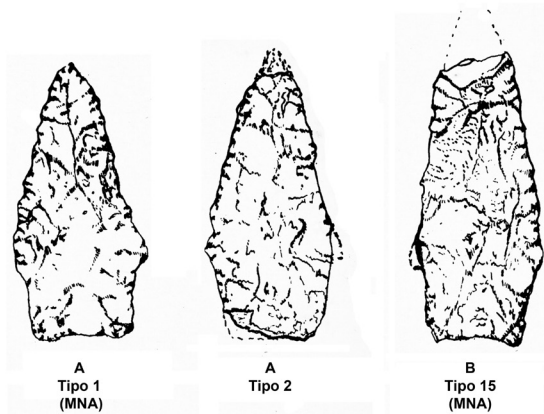


Figura 7. Material lítico de Sumbay.

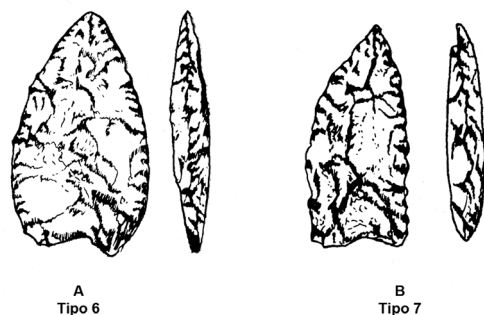
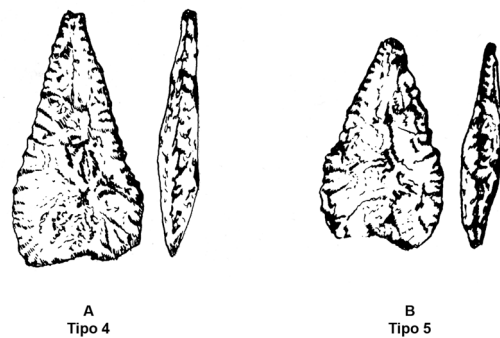
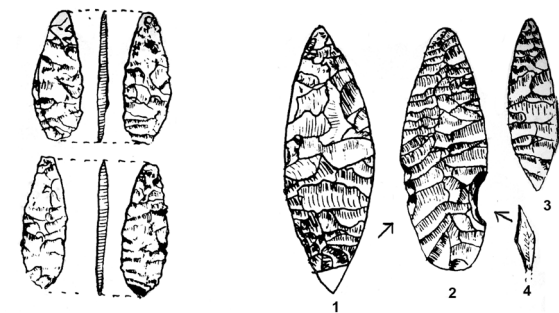


Figura 8. Material lítico de Sumbay

⁸ Guardia Mayorga, César 1959. *Diccionario Kechwa-Castellano, Castellano-Kechwa*, Editorial Imprenta Minerva, Miraflores, Lima.

⁹ De Santo Tomás, Fray Domingo 1560. *Lexicón o Vocabulario de la Lengua General del Perú* compuesto por el maestro Fray Domingo de Sto. Tomás de la Orden de Sto. Domingo, impreso en Valladolid, España. Edición facsimilar, prólogo de Raúl Porras Barrenechea, Imp. Sta. María, Lima, 1951.

¹⁰ Torero, Alfredo 1971. "El quechua se originó en la Costa Central-declara el lingüista y antropólogo peruano, Alfredo Torero", *El Pueblo*, 25 de julio, p. 5.



d) Existe tal variedad tipológica por la forma, en puntas, que habría que crear un tipo para cada una; ocurre lo mismo que en la cerámica, ya que, en la generalidad, no hay dos ceramios idénticos, ellos se diferencian, es decir, un objeto del otro, en su morfología y también en su cochura, textura, desgrasantes, motivos, decoración, etc. Por otro lado, en cada "estilo" hay cientos de variedades de tipos, tantos como el estudioso quisiera nombrar así, por ejemplo, Dawson tiene una tipología diferente a la de Gayton y Kroeber, y estos son diferentes a los de Julio C. Tello y Luis Guillermo Lumbreras, para el caso de Nazca, etc.

e) Creo yo que existe mayor relación entre los tipos de puntas números 1 y 2 con las puntas pedunculares de Ichuña – dada la proximidad– que con las de Argentina (Menghin y Schoeder, 1957; Figs. 10 a, f).

f) En la colección de "Arcata", que posee el Museo de Arqueología y Etnología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Fig. 2a, Lámina I, Félix Álvarez 1970) y aún en alguna de las puntas de la pequeña colección que dejó Schroeder para el Museo de la Universidad Nacional de Arequipa, se puede encontrar cierta relación tipológica.

g) En el XXXV Congreso Internacional de Americanistas (Lima 1970), la técnica francesa en trabajos

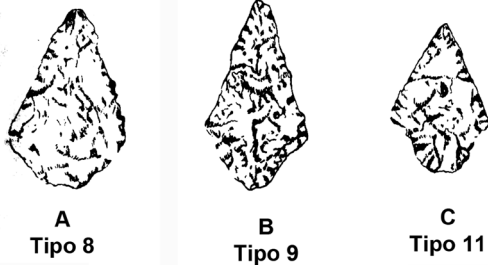
tipológicos y clasificación de puntas que laboró con el especialista Mac Neish, expresó en el symposium sobre "Ayacucho y las últimas investigaciones en Huanta" que "toda clasificación cronológica, de cientos de puntas, las dejaba a la imaginación de los aficionados y aprendices en estos asuntos". Esto no significa que se abandone por completo la clasificación tipológica, sino que debe hacerse para grandes áreas de influencia, como aconseja el profesor Menghin.

h) En el caso del N° 3, más se acerca a una hoja, aunque la base es escotada y delgada, características que no se presentan ni en las hojas de sauce, ni en las hojas de laurel (Comas y Almagro Basch); podríamos subrayar además, esta aproximación más cercana a los que se viene nombrando como tipo número 2.

i) Los tipos 4 y 5 parecen ser idénticos, pues las variantes de los filos del limbo, de la base, la morfología triangular, o no, las dio el artista al trabajar la punta; cosa igual sucede con los tipos de puntas número 6 y 7, aunque esta última se aparte un tanto de las otras tres (Fig. 8).

j) Los tipos 8, 9 y 11 parecen corresponder a un mismo complejo, el que se presenta con cierta frecuencia en Pampa Colorada y aun en Playa Chira (Camaná) o en Catarindo (Mollendo), como puede verse en el trabajo de

Puntas Líticas "Collpa" (Sumbay) Arequipa



A Tipo 8

B Tipo 9

C Tipo 11



Fig. 24 Puntas de proyectil "Playa Chira" (Camaná) Rogger Ravines



Fig. 47. Grupo "C" Punta de proyectil Pampa Colorada (Camaná) Linares Málaga



Fig. 31 Punta de proyectil "Catarindo" (Mollendo) Rogger Ravines



Puntas de proyectil de "Catarindo" - Mollendo Fig. 30. R. Ravines



Fig.15 Tipo 12 "Collpa"- Sumbay Max Neyra



Fig. 27 Lámina XXXI "Pampa Colorada" R. Ravines



Fig. 16 Lámina XXVII "Abrigo de Caru" R. Ravines



Fig. 61; 1160 "C" Capa LI Tamaño natural "Lauricocha" de A. Cardich



Fig. 15; Tipo 10 "Collpa" - Sumbay Max Neyra

Figura 9. Puntas líticas de Arequipa.

Figura 10. Puntas líticas de Arequipa y otras regiones del sur.

Rogger Ravines sobre "El abrigo Caru y sus relaciones con sitios tempranos del sur del Perú"¹³ (Fig. 9).

k) El llamado tipo número 10 tiene sus similares tanto en Pampa Colorada como en Abrigo Caru, o en el mismo Lauricocha de Cardich (Fig. 10).

l) El tipo N° 12 también tiene su similar en las puntas Catarindo (Mollendo) que denuncia Rogger Ravines (Fig. 10).

ll) Los tipos 13, 14 y 16, guardan cierta independencia, tanto en forma, base, bordes, limbo y técnica de preparación. Por último, no cabe la menor duda que toda descripción minuciosa en torno a objetos arqueológicos es sumamente valiosa, pero en todo caso más valiosa es aún la perspectiva total, que no debe perderse.

Sexto. Creo, como el arqueólogo Luis Guillermo Lumbreras¹⁴, que al presentarse la época de sequedad, después del Post Glacial Medio Optimun Climaticum –esto es, en lo que está dándosele el nombre de "Los Cazadores Recolectores del Post-Glacial Tardío"–, el panorama ecológico y climatológico es tal, que las primeras agrupaciones se quedan o se agrupan al lado de un centro vital, vale decir donde la caza, la recolección –de mariscos– la pesca o aún el recojo de semillas o algunas plantas, les permita la subsistencia; un riachuelo y un abrigo como los de Arcata, Ichuña y Ccollpa es lo más apropiado.

La misma industria lítica se va tornando en microlítica tal como sugiere el arqueólogo colombiano Gerardo Reichel Dolmatoff para su país; Arcata, Ichuña y Quiani, este último en Chile, se orientan en esta dirección; lo mismo puede decirse de las "lomas de ilo", donde el Sr. Alfredo Olazábal Oviedo ha encontrado un sinnúmero de puntas que se orientan al microlitismo.

En la Sección de Etnología del Museo de Hannover (Alemania), existe una valiosísima colección de este tipo. Es interesante señalar que, tanto el Ichuniense como el Ascotanense (Ascotén-Chile), cobran una singular importancia en los cambios que se van produciendo: "la última industria representa la fase más diferenciada de los cazadores-recolectores, dirigidos hacia una economía menos dependiente de la caza, *con intereses hortícolas*". Bien podría ser el caso de los grupos de Ccollpa, que guardan en su tipología lítica una extraordinaria relación no solamente con los del sur, sino con otros del "Área Andina", cuya antigüedad podría bien estar entre 4 a 3 mil años antes de J. C., ya que una sola fecha radiocarbónica no es suficiente. Seguramente que otras muestras de estratos inferiores darían una mayor antigüedad y menor, en el caso de estratos más exteriores: "Pertenece a este período –dice el Catedrático de San Marcos–, los grupos de Lauricocha III, Ranracancha II, Encanto (Ancón), Cabeza Larga (Paracas), Cunas (Mantaro), San Luis (Nazca), Pampa Colorada (Arequipa), Arcata (Arequipa), Ichuña (Puno), Karini (Tacna), Vizcachani (Oruro), Pichalo II y otros de la costa de Chile, Intihuasi Tardío, etc.". Sin embargo, mientras no hayan otros datos seguros de C. 14 para Ccollpa, no podemos dar cifras cronológicas definitivas, sino tentativas.

Séptimo. En cuanto a la pintura se refiere, en ella

podemos encontrar algunas características propias de esta zona, si no veamos:

a) Si examinamos la técnica en la pintura, el artista se aproxima mucho al que trabajó en "Cuchimachay", como puede verse en el trabajo de Duccio Bonavia y Rogger Ravines¹⁵, esta técnica de reticulado en paralelas, vertical, oblicuo y circular y sobre el lomo de los animales y de las demás figuras, trabajado posiblemente con briznas de paja de puna o ichu, no implica necesariamente un alto relieve, ni mucho menos un modelaje, ni una pintura en tercera dimensión como se cree ya que se trabaja sobre la misma pintura sin hacerla resaltar como relieve; en todo caso se trataría de un "plano relieve" como lo nombran los entendidos en arte (Fig. 11); por otro lado, tanto en Cuchimachay como en el Ccollpa, se ha encontrado una industria lítica semejante.

¹⁵ Bonavia, Duccio y Ravines, Rogger 1968. "El arte parietal de Cuchimachay", *El Comercio*, 30 de octubre.

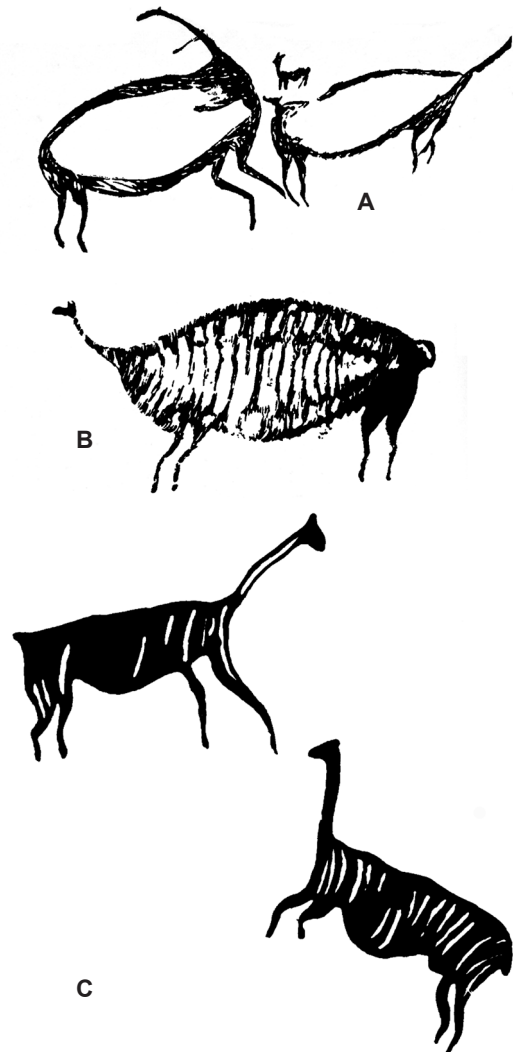


Figura 11. A. Estilizaciones de auquénidos de cuerpos contorneados y largos cuellos, "Cuchimachay" (Pictografías); B. Llama en estilo grávido, con la técnica estriada o pintada en plano relieve, "Cuchimachay"; C. Auquénidos con la misma técnica del estriado o pintado a bandas en plano relieve, "Collpa", sumbay.

¹³ Ravines: 1967.

¹⁴ Lumbreras, Luis G. 1969. *De los pueblos, Las Culturas y Las Artes del Antiguo Perú*, Editorial Moncloa-Campodónico, Lima, pp. 49-54.



b) En cuanto a la superposición de pinturas esto resulta común en toda la América –ello implica necesariamente un carácter mágico y religioso–. Las pinturas más próximas con esta característica de superposición las encontramos en el Abrigo del Diablo de la Quebrada Cimarrona–Toquepala (Tacna), con la diferencia de que la superposición es sobre el rojo sangre seca, que casi siempre es lo más antiguo en América, quizá por esta característica no resulten tan antiguas las pictografías del Ccollpa.

c) *Creo, como el Dr. Mario Arenas, que los colores empleados son cinco y no cuatro como se cree, dichos colores son: el blanco, el gris, el ocre amarillo y el rojo indio*, por las observaciones hechas *in situ*, aunque, como bien se sabe, si se empleara el infrarrojo –como afirma Pedersen– aparecerían otros colores más que el ojo humano a simple vista no puede captar y no solamente eso, sino la variación de gamas hasta el momento actual.

d) Asimismo creo, como el artista Mario Arenas Rodríguez, que los instrumentos con los cuales se pudo haber trabajado la pintura y el engobado del empaste sobre las áreas de las rocas fueron las manos y los dedos, especie de pinceles hechos de cerdas de algunos de los animales cazados, algunos tallitos de árbol para la técnica del punteado o algunas brizas de ichu y paja de puna para el reticulado el mismo que se ha adherido fuertemente debido a la composición de la roca, a la pintura, a la grasa empleada y a la humedad, ya que en tiempo de avenidas posiblemente se llenó de agua la propia "huayrona" que no presenta ningún reparo para impedir el ingreso del agua a ella.

e) En cuanto a los motivos, se ve claramente; el 80 % son zoomorfos: auquénidos, jaguares, ñandús; y el 20% son figuras antropomorfas: danzarines, hombres desnudos, hombres disfrazados de animales –para propiciar la mejor caza– hombres armados de palos, garrotes e instrumentos contundentes, etc. Escenas de caza se ven muy pocas, aunque una muy significativa es la de un auquénido atado por el cuello con una cuerda y sostenida por un hombre; de todas maneras, los cazadores de ese tiempo debieron ser atletas por excelencia y en las figuras representadas se nota la presencia de un esquematismo bien definido.

f) No creo, como el Dr. Arenas Rodríguez, que se haya conocido ya el arco y la flecha, pues no hay ninguna prueba al respecto, tanto en las pictografías de Ccollpa como en las de otros lugares: Toquepala, Macusani, Quellcatani, etc.; la presencia de venablos u otros instrumentos contundentes para la caza de animales y la presencia de trampas y dédalos a semejanza de los tectiformes europeos –que son frecuentes en aquellos tiempos–.

g) Por otro lado, en los motivos se nota el carácter animalístico como preponderante, la gran plasticidad en los elementos constitutivos del conjunto y un naturalismo bien marcado; asimismo un conocimiento de elementos de cierta perspectiva donde cada elemento del cuerpo guarda la proporción que le corresponde; no se notan allí exageraciones, por ejemplo, entre las extremidades, el cuello y el cuerpo de los animales. Dichas proporciones también pueden verse en las figuras humanas.

h) Podemos afirmar con el analista químico Dr. Rodolfo Gonzáles Dueñas, que los materiales con los que pintaron son un sulfato de calcio impuro (muestra N° 1), materiales silíceos con moderado porcentaje de óxido férrico (Muestras N° 2 y 4) y material detrítico

de naturaleza silícea que contiene también porcentaje reducido de óxido férrico (Muestra N° 3). Como es de verse en el informe que acompañamos.

i) De lo que si estamos seguros, y en esto coincidimos con el arqueólogo Neyra, es en señalar que es uno de los conjuntos más uniformes y quizá monótomos, podría decir yo, de la región y *donde el obigarramiento de figuras ha disminuido el carácter estético del conjunto de motivos*.

Octavo. Asimismo creo –y respetando los tres acuerdos y discusiones de los 3 Symposiums Internacionales de Arte Rupestre Americano– que este tipo de manifestaciones artísticas son necesariamente anteriores a los petroglifos que entran de lleno en épocas agroalfareras con características bien definidas para cada cultura o para cada estilo.

Noveno. En uno de los últimos trabajos de Augusto Cardich sobre "Una interpretación de la Prehistoria de Sudamérica"¹⁶ explica, con Redfield (1963) y Jensen (1966), para los hombres del Preneolítico, particularmente el *Neoanthropus*; "los hombres que dejaron las pinturas de Altamira eran plenamente humanos y no muy diferentes de nosotros"; por otro lado, subrayan que los contemporáneos primitivos, y los humanos más antiguos esencialmente poseen las mismas facultades".

Décimo. En 1968, el famoso antropólogo norteamericano profesor Sol Tax, reunió en Chicago a 75 conocidos especialistas en todo el mundo que emitieron una de las conclusiones más claras e interesantes sobre estos discutibles temas. Se referían a la vida que hacían los cazadores y recolectores actuales, aún en los sitios de arrinconamiento y de mayor marginación posible como es el desierto de Kabelari en el África. Allí se comprobó que su economía no era precaria como estábamos acostumbrados a considerar. "Estos grupos humanos viven una vida que no es ni desagradable, ni brutal y su tipo de economía les permite estar perfectamente bien alimentados y sin que tengan que desplegar para ello gran gasto o derroche de tiempo y esfuerzo". Si pensamos ahora en los cazadores de Ccollpa, ellos tuvieron abundancia de animales auquénidos que cazaron, de allí las representaciones en amontonamiento de figuras de animales de la misma especie –auquénidos–. En cuanto a su capacidad artística, se deduce claramente que ella –sin conocer que se trataba de arte parietal– formaba parte de su vida y de su quehacer cotidiano, que tenía más fuerza que el propio arte al que no lo comprendían, como bien señala Goethe al calificarlo "*más grandioso y sincero que la belleza misma*".

Décimo Primero. Al referirse al carácter religioso de nuestros amerindios, subraya el prehistoriador Cardich: "Cabe aquí recordar los santuarios –acaso generalmente cuevas u otros accidentes notables– y que más tarde desembocarían en los templos precerámicos como parece haber sucedido en el Perú". En el caso de "Udima" o "El Calvario", por ejemplo, en Cajamarca.

Décimo segundo. Cuando trata de la cronología a base de la industria lítica de los antiguos habitantes de Sud-América, señala tres períodos, el discípulo de Menghin.

¹⁶ Cardich, Augusto 1971. "Hacia una interpretación de la prehistoria de Sudamérica", separata de la revista *Anales de Arqueología y Etnología*, Universidad de Cuyo - Mendoza, Argentina.

A. Industria de puntas y pequeñas lascas –lo más reciente–.

B. Industria de bifaces –de grandes proporciones básicamente– llamada también de mano.

C. Industria de guijarros y otros instrumentos toscos, –de madera o hueso–. Estos serían los más antiguos, *ellos reemplazarían en la cronología del profesor Dr. Pedro Bosch Gimpera a la famosa industria de lascas y nódulos del Paleolítico Inferior para América*; o para otros, la industria de los "choppers" y "chopping-tools".

En cuanto al período "A", que es dentro del que cae todo el material lítico del sur del Perú, debemos subrayar que:

a) "Las industrias de puntas y pequeñas lascas, donde destacan las características piezas líticas en forma de hojas, en sus varias formas, con o sin pedúnculo, acompañadas de raspadores, cuchillos, lascas utilizadas y algunas piezas toscas, generalmente atípicas y minoritarias, no representativas".

b) Predominio de la técnica por presión y por percusión controlada y más afinada que las industrias de los grupos A) y C).

c) La vida de quienes trabajaron estos materiales líticos se vincula claramente con los grupos de cazadores.

Décimo tercero. Modernamente se viene estudiando el carácter psicológico de las pinturas en los trabajos de H. Lhote, en Tassili; de Fabrizio Mori, en África; de Reichel Dolmathof, en Colombia y tantos otros que no sólo dan el carácter cálido rojo, por ejemplo, sino que tratan de comparar la gama de colores –cálidos y fríos– con el mensaje que nos querían transmitir. El significado variaría de acuerdo, no solamente con las figuras y sus movimientos o el aprovechamiento de las anfractuosidades de las rocas –caso de Altamira en España–, sino y *fundamentalmente con el color, su frecuencia su técnica de empleo* –positivos y negativos, por ejemplo– las superposiciones, etc.

Décimo cuarto. Por último, queremos indicar que la Universidad Nacional del Centro, Huancayo, en diciembre de 1972, nos auspició un viaje de exploración a los abrigos de Junín –San Blas–, estudiados por Ramiro Matos Mendieta y a los de Ayacucho –Piquimachay y Kashua o Kayhua machay– estudiados por Mac Neish. En estos últimos pudimos constatar la presencia de pinturas, especialmente en el segundo grupo, las mismas que nos parecen tan tempranas como las de Toquepala en Tacna, Macusani en Puno, Huancarama y Questulpa Chico en Arequipa, Chacarragra en Huánuco, sino "tardías" dado el esquematismo de las mismas y de los que existen variadísimos centros en el "Área Andina", sin querer por ello fijar dos focos de arte rupestre –en pinturas–. Por otro lado, el análisis vegetal, y animal ayudaría grandemente para la interpretación, así como el empleo del infrarrojo descubría figuras que el ojo humano no vé. De todas maneras el área es muy rica para un estudio serio y, de hecho, es diferente a Ccollpa-Sumbay que requiere mayores investigaciones in situ para obtener un mejor resultado.

Otros centros con pictografías

II. Huacarama

Se ubica en el distrito de Charcana, Provincia de La Unión, departamento de Arequipa. Coordenadas: 73° 02'00" L. W. y 15° 17'00" L. S. Altitud: 2,300 msnm.

Pictografías: En material ignimbrita, roca dura de origen volcánico. Color: gris oscuro. Cantidad: dos paredes a manera de abrigo –a la vera del camino de herradura a Sayla–. Técnicas: positiva en colores sepia oscuro y claro (óxidos ferrosos). Restos asociados: cerámica del estilo que Benett llamó "Wari-Ayacucho". Motivos: semirealistas-antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos, geométricos (Fig. 12), etc. Descubrimiento en 1960, por Eloy Linares Málaga, al hacer una inspección a la provincia de "La Unión", por orden del Patronato Nacional de Arqueología. En el descubrimiento participó el Prof. de Matemáticas, Sr. Gastón Valdivia.

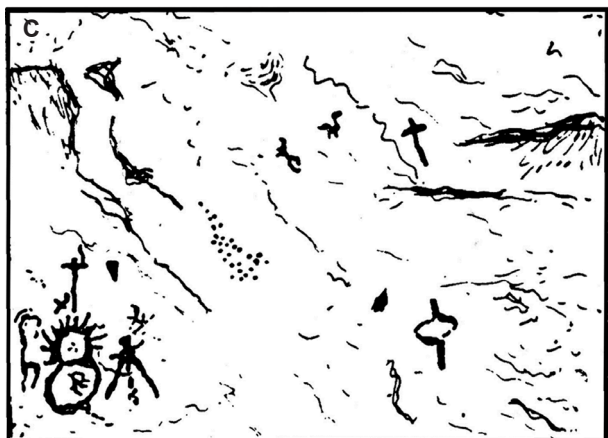
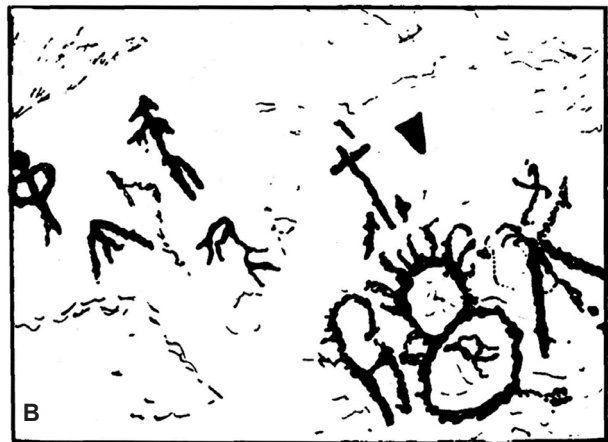
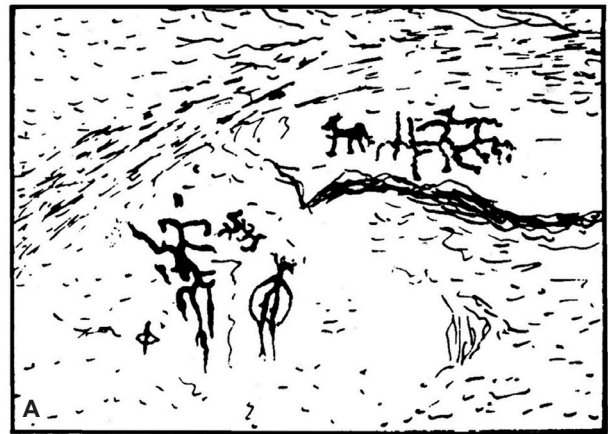


Figura 12. Pictografías de "Huacarama". distrito de Charcana, provincia de La Unión, departamento de Arequipa. Escala: 1:25.

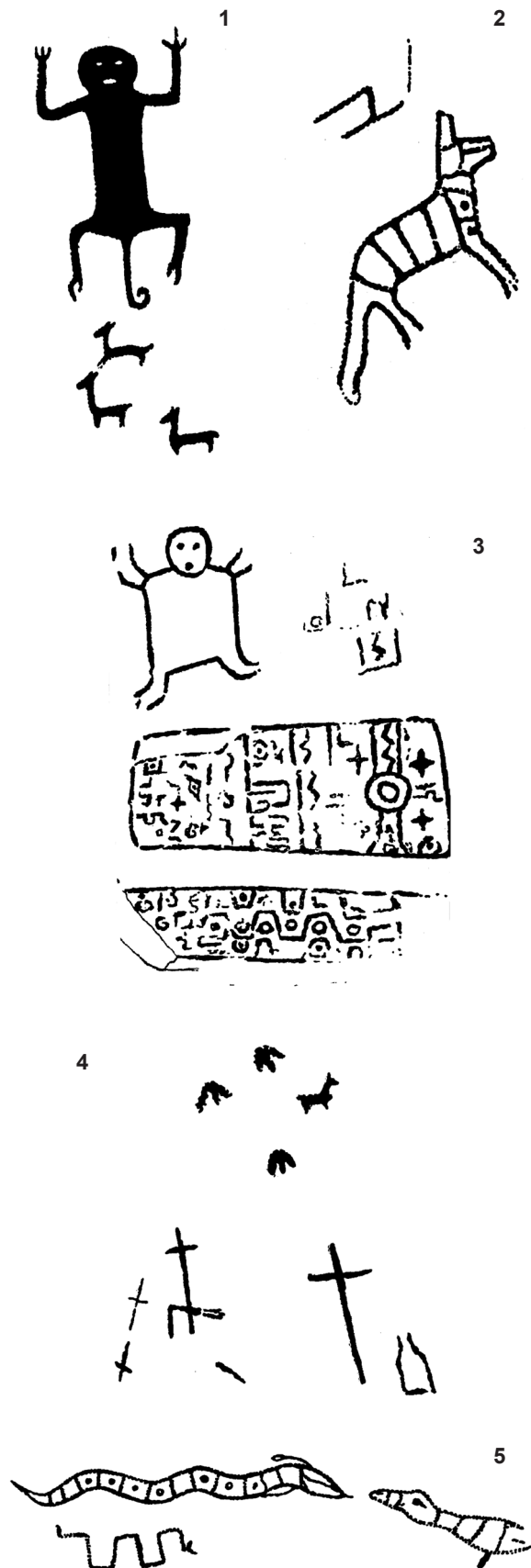


Figura 13. Pictografía y petroglifo (2 y 5) de Querullpa Chico, Majes, Arequipa.

Es seguro que la cerámica no corresponde a la antigüedad del abrigo y que fue llevada al lugar posteriormente. Las pinturas, por el color -rojo sangre seca, terminología acuñada por el ingeniero Hans Niemeyer de Santiago de Chile y aprobada en el Symposium de Mexicalli y Hermosillo -México- se puede deducir que el abrigo fue habitado remotamente, esperándose un análisis más hondo del material lítico asociado.

III. Querullpa Chico

Se sitúa en el distrito de Aplao, provincia de Castilla, departamento de Arequipa. Coordenadas: 72° 25'00" L. W. y 16° 15'15" L. S. Altitud: 600 msnm. Localización del Ing. Lucio Manrique (1964). El Ing. Mario R. Valencia (1969) levantó el plano del lugar, fijando las siguientes coordenadas: 16° 10'40" L. S. y 72° 29'30" L. W. Altitud: 540 msnm.

Pictografías -petroglifos- : Sobre material de calizas, lutitas, pizarras, cuarcitas, rocas ígneas muy duras. Color: gris y amarillento claro. Motivos: la pared con figuras pintadas del diablillo o mono, llamas, hombres, figuras geométricas poco perceptibles: la grabación muestra figuras de animales como llamas, serpientes y figuras geométricas (Figs. 13 y 14). Cantidad: dos grupos de rocas cortadas a pico, aproximadamente de 20 x 15 metros de pared. Técnicas: en la pictografía, positiva en rojo; en el petroglifo, golpeado y rayado. Productos asociados: Textilería y cerámica del estilo "Wari". Descubrimiento: 1951, cuando se hizo una primera exploración del Valle de Majes, debido al informe proporcionado por Dn. Andrés Zúñiga. Cabe anotar que existen pinturas en rojo sangre seca que son las más antiguas y las hay en color rojo sangre fresca, las más recientes; inclusive hay representaciones de cruces al parecer contemporáneas. Resulta de sumo interés una escena de danza en la que se ha empleado, primero el grabado y después la pintura sobre el grabado. Característica muy especial para el país, ya que en otros casos hay el grabado sobre la pintura, en Ranracancha por ejemplo. Allí en Querullpa Chico, hay también petroglifos. Por el realismo de motivos en la pintura y por el color deducimos que son muy antiguos. El material asociado de la superficie no corresponde a la antigüedad de la pintura de la pared y una excavación *in situ* nos daría el veredicto.

IV. Cosme Chico

Se ubica en el departamento de Arequipa, en la provincia



Figura 14. Pintura sobre grabado en Querullpa Chico, Majes, Arequipa. Escena danzante. Escala 1:2.



de Condesuyos, en el distrito de Chuquibamba a 5.5 kilómetros de la ciudad de Chuquibamba y, en línea recta, a 4 kilómetros del Pago de Carmen Alto, que se encuentra próximo al monumento arqueológico del Itac.

Hacia el este de Chuquibamba y al sur de Carmen Alto, en la margen izquierda del río Grande, como poblados tenemos a Carmen Alto, Cosme Grande, San Francisco, Chiringay y Chuquibamba. Sus coordenadas son 15° 50'20" de latitud sur y 72° 37'13" de longitud este, a una altitud de 2,980 msnm. Se llega al monumento arqueológico a través de un camino de herradura que se inicia en la capital de Condesuyos y se desvía hacia Cosme Chico, ya que el otro camino es el que conduce a Carmen Alto o Itac. Para llegar a Cosme Chico hay que pasar por Iray. El planteamiento corresponde al Ing. Mario R. Valencia.

Topografía. Es demasiado irregular, con colinas redondeadas y cerros cortados a pico con pendientes al flanco del río Grande. Muestra, asimismo, numerosas quebradas que drenan hacia el río Grande.

Litología. Las rocas encontradas en este lugar nos explican que son de origen volcánico, es decir, de tipo riolítico y también una ignimbrita o un tipo de sillar desparramado en las laderas de los cerros de Cosme Grande y Cosme Chico; además, abundan las arenas, cenizas volcánicas, cantos rodados, etc., constituyendo el material aluvial y eluvial del Cuaternario.

Geología. Desde el prepaleozoico hasta el Holoceno, se han depositado una serie de rocas estatigráficas en el departamento de Arequipa, informa el geólogo, Mario Valencia. Existe la certeza, dice, que las primeras formaciones de actividad volcánica fueron de carácter andesítico, el cual se manifiesta con explosiones próximas que dan lugar a un desplazamiento fragmentario de carácter riolítico. Tal es la intensidad de estas erupciones que el magma es fragmentado por la presión de los gases formando las llamadas "nubes ardientes", que caracterizan al tipo peliano, se cree que la cadena volcánica se ha originado a partir de un sistema de grandes fallas paralelas, como consecuencia del levantamiento del gran geosinclinal andino y la fuerte compresión ejercida por el batolito costanero; este gran sistema de fallas habría originado sistemas menores, los que han dado lugar a un sinnúmero de focos volcánicos que se hallan diseminados a todo lo ancho y largo de la cadena volcánica.

Aspecto arqueológico. Cuando el 10 de enero de 1970 visitamos por primera vez el lugar, para levantar el "Mapa Arqueológico del Departamento", que nos ha encomendado el Consejo Ejecutivo de la UNSA, no nos dirigimos precisamente a Cosme Chico, sino a Cosme Grande y a Kupara, pero al ir dejando las chacras cultivadas, tropezamos con un camino tortuoso, que nos llevó a la colina de Angras para otros y por el lado que da a Cosme Grande: Cosme Chico; parece que la generalidad le llama así Cosme Chico. Es un lugar estratégico pues se observa, desde la colina, el gran poblado de Chuquibamba y los poblados pequeños de Chiringa con su iglesia de variadas cruces en la techumbre, "Zafa Casa", diría Efraín Morote; Carmen Alto, un poco más alejado pero con mayor trazo urbano; Cosme Grande, con sus enormes ruinas que dan a otras o sea a las de Wachuspampa y Kupara –centro de arte rupestre mobiliario de primer orden–.

En realidad, *Cosme Chico* es sumamente importante por la abundancia de construcciones y tumbas que allí se encuentran y, sobre todo, por haber localizado

en un enorme peñón, a la salida del camino de herradura, *figuras en colores rojo sangre fresca y en positivo, un jaguar, una llamita y manchas, al parecer, de óxido ferroso* que han resistido los embates de los tiempos. El día anterior en la exploración de Itac, también localizamos manchas rojas hacia la barranca del lugar, es decir, en los enormes blocks que miran a Carmen Alto y Chuquibamba.

Los miembros de la expedición que localizamos Cosme Chico, fuimos Mario Valencia como topógrafo y geólogo, Luis Orihuela M. como dibujante, Ulises Manrique como fotógrafo, Eloy Linares como arqueólogo, el mismo que estuvo auxiliado por el exalumno de Arqueología, profesor Miguel Marquina Ardiles.

V. Arcata

Se ubica en el Departamento de Arequipa, en la Provincia de Condesuyos, en el Distrito de Cayarani. De la "Memoria de la Santa Iglesia de Arequipa" de Francisco Javier Echevarría y Morales, tomamos el dato de que en 1804 la concluyó y que la ha transcrito el padre Víctor M. Barriga en "Memorias para la Historia de Arequipa"¹⁷. Es sabido, dice, que la Provincia de Condesuyos en aquellos tiempos de los albores del siglo XIX, tenía las Doctrinas de Chuquibamba, Pampacolca, Viraco, Andagua, Chachas, Choco, Andaray, Salamanca y *Cayabani*; de esta última doctrina, dice: "habitaban en la cordillera muchos indios empleados en la cría de ganados y sumamente esparcidos, ya en términos de la Doctrina de Salamanca, ya en la de Andagua y ya en la de Chachas, sin que fijasen población para su doctrina: *Por otra parte el descubrimiento del mineral de Arcata*, llenó de gentes el terreno". Se refiere también a que, en 1756, fue cura de Cayarani Josef Ramírez, quien "empadronó a todos los indios de las punas en el templo dedicado a San Juan Bautista. En otra parte dice que cuatro anexos reconocen esa Doctrina, ellos son a saber: *La Concepción de Arcata*, San Roque de Unachullco, Las Nieves de Chocllaguanque y Santa Rosa de Chuclla. El número de sus gentes hacia 1800 era de 800 personas. Por otro lado, en la "Geografía del Perú Virreynal"¹⁸ de Cosme Bueno correspondiente al siglo XVIII, se anota también, en la provincia de Condesuyos de Arequipa, "que hay 9 curatos, justamente el II, es el de Cayarani que es de *"Nueva Erección"*, tiene 2 anexos que son el *asiento de Arcata*, donde se trabajan minas de plata que en otros tiempos dieron un crecido número de marcos... y el otro pueblo es el de San Roque de Unachullco que pertenece al curato de Andaray". Nótese que el cosmógrafo mayor del Virreynato, como era el Dr. Cosme Bueno, dice el historiador Mendiburu, trabajó geográficamente bien y lo hizo por orden del virrey Marqués de Villa García en el siguiente orden: 1) 1764 La introducción y la descripción de las provincias pertenecientes al arzobispado de Lima; 2) 1765 La descripción de las provincias del Arzobispado de *Arequipa*, ello explica plenamente que Echevarría y Morales conocía totalmente la obra de Cosme Bueno; en el "Compendio y descripción de las Indias Occidentales",

¹⁷ Barriga, Víctor M. Memorias para la historia de Arequipa, tomo IV, Imprenta Portugal, Arequipa, pp. 112-114.

¹⁸ Valcárcel, Carlos Daniel 1951. Geografía del Perú Virreynal, s. XVIII, por Cosme Bueno. Lima, Editorial D. M., Azángaro 858, Lima.



de Antonio Vásquez de Espinoza¹⁹, no aparecen las circunscripciones ni el distrito de Cayarani o Curato de aquellos tiempos, ni el nombre de *Arcata*, todo ello explica ciertamente que la Doctrina surgió solamente en el año 1756 y *Arcata*, que le pertenecía, creemos, con la aparición de las minas de plata.

Aspecto arqueológico. *Arcata* se ha hecho famosa por su interesante colección de materiales líticos recogidos por el geólogo alemán Gerd Schroeder y dados a conocer entre 1957 a 1958. Pero si el material lítico, puntas, raspadores, raederas, esquirlas, etc. en obsidiana, jaspe y otros es importante, mucho más es su grupo de pictografías. Tenemos la versión del anciano del apellido Ccajala, natural de *Arcata*, quien en 1957 nos informaba de las "cuevas y abrigos" encontrados por él, con pinturas en las paredes. En 1969, el profesor secundario Julio Gárate en visita al lugar, conversó con el Sr. Ccajala, quien lo condujo hasta el lugar; se trata de un abrigo o alero con una extensión de 4 a 6 metros, ubicado al lado de un valle tibio, lo que contrasta con la zona que es básicamente fría. La hacienda en la que se ubican las pictografías es de propiedad del Sr. Ccajala y los colores de las pinturas son rojo sangre fresca y café, a base de óxidos ferrosos posiblemente o quizá a base de plantas; en cuanto a los motivos, son muy esquemáticos: antropomorfos, geométricos y simbólicos. Entre estos últimos hay especies de cruces que bien parecen ser tardías.

Por el material lítico se le compara al Ayampitiniense II de la república de Argentina y que se aproxima a los 5,000 años a. de J. C. o, como dice Schroeder, "Cronológicamente debe situarse *Arcata* entre los 4,000 ó 6,000 años a. de J. C."²⁰ Por otro lado, como ya es sabido, el Sr. Schroeder, envió a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos una pequeña colección de 58 artefactos líticos, según carta de remisión desde Arequipa, el 4 de mayo de 1958, y que a la letra dice: "43 artefactos de piedra como ejemplares típicos de una cultura paleolítica del Perú y de 15 de artefactos como material de enseñanza intuitiva en las clases de arqueología".

Del "breve informe" del geólogo alemán y de los datos que trae Félix Álvarez S. en su trabajo de la Revista "Arqueología y Sociedad", N° 2, del Museo de Arqueología y Etnología de la Universidad Nacional de San Marcos, deducimos lo siguiente:

a) Que hizo una excavación en trinchera en el mes de setiembre de 1956, en los abrigos rocosos de *Arcata* (P. ar. 5-1).

Aquí se agrega "en Castilla", departamento de Arequipa. Como no está entre comillas deduzco que no fue en el informe de Schroeder, sino que pertenece al artículo del Sr. Álvarez, al cual me permito aclarar que

Arcata se ubica en el distrito de Cayarani en la provincia de Condesuyos y no en la de Castilla como afirma.

b) Que, en todo momento, el Sr. Schroeder fue asesorado por el conocido prehistoriador Prof. Dr. Oswaldo Menghin, cosa que se confirma con su informe sobre el "Yacimiento de Ichuña"²¹.

c) Que el primer hallazgo del geólogo Schroeder en el Perú, no fue en *Arcata*, sino en Ichuña. No otra cosa significa cuando afirma "en 1953, explorando las minas de la región de Ichuña, encontré una cueva al lado del camino, pocos kilómetros antes de llegar al pueblo de Ichuña. La cueva no es completa, sino más bien un refugio abierto"²²; Schroeder afirma que los objetos encontrados por él suman "no contando algunos fragmentos y objetos problemáticos" en total 52, lo que se deduce de las ilustraciones que muestra el artículo sobre Ichuña, entre las que figuran puntas de base recta o escotadura poco marcada 8, puntas con escotadura en su base 8, puntas con barba unilateral 2, puntas pedunculadas 6, lascas de cristal de roca ahumada, obsidiana 3, lascas y raederas 3, raspadores 6, cuentas y pendientes de piedra 10, molino y mano de piedra 2, lezna y esquirla de hueso 2, machacadores 2 y un único objeto de arcilla un tortera circular perforado en su parte central que apareció en la capa superior; en cuanto al material empleado de roca ahumada –obsidiana, ágata, cornalina, hornstein, pardo–sílex córneo, cuarcita, pedernal, pórfido cuarcítico, cuarcita roja, etc.

d) En el informe sobre *Arcata*, indica que a 4,600 m. de altura sobre el nivel del mar, en una serie de "abris" –abrigos debe ser– apareció una gran cantidad de artefactos, también puntas de flechas, raspadores y raederas. "El tipo de estos artefactos es el mismo que el de Ichuña y según la tipología corresponde al Ayampitiniense, una cultura del "Epimiolítico Americano", llamado según el pueblo de Ayampitin en la Provincia de Córdova-Argentina; cabe señalar que en ningún momento habla de Asociaciones o estratigrafías del yacimiento o arte rupestre en el mismo; posiblemente porque no le daba importancia o porque se trataba de un informe escueto.

e) El informe de Félix Álvarez indica que el Museo de San Marcos, tiene *cuarenta y ocho piezas*, entre núcleos, raspadores, raederas, lascas y puntas, siendo corrientemente el mineral utilizado, la obsidiana, vidrio volcánico, la cuarcita, el hornstein, el sílex, etc. Por otro lado el Sr. Álvarez hace una descripción completa de las piezas, señalando en dicha relación: 2 Núcleos; entre los raspadores, 3 aquillados, ya sea de cuarcita, de hornstein y de obsidiana, 5 planos de cuarcita, sílice, hornstein, corneol, 3 discoidales planos de obsidiana; entre las raederas, tenemos 5 ya sea de corneol, cuarcita, pizarra –silicificada– y obsidiana; un raspador raedera de obsidiana; lascas 16 ya sea en obsidiana, cuarcita y corneol; entre las puntas de proyectil, en total 3, muchas de ellas son fragmentadas, trabajadas ya sea en obsidiana, cuarcita, corneol, etc.

f) Por último Álvarez aventura una cronología en los siguientes términos "Las puntas pedunculadas y romboidales, relacionadas con –abrigo– Caru y el nivel medio de Toquepala, serían las más antiguas y estarían, como dedujo Schroeder, por el fechado de los estratos

¹⁹ Vásquez de Espinoza, Antonio ¿1629? *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*, transcrito del manuscrito original por Charles Upson Clark, publicado bajo los auspicios del Comité Interdepartamental de Cooperación Científica y Cultural de los EEUU, 1948. Editado por la Smithsonian Institution. Original en Londres.

²⁰ Schroeder, Gerd. 1957 *Revista del Museo Nacional*, t. XXVI. Álvarez S. Félix 1970. "Informe sobre los materiales de *Arcata* existentes en el museo, donados por el Dr. Schroeder", en *Arqueología y Sociedad* N° 2, junio. Órgano del Museo de Arqueología y Etnología, UNMSM, Lima.

²¹ Menghin y Schroeder: 1957.

²² Valcárcel, Luis E. *Revista del Museo Nacional*, Lima, p. 291. Informe de G. Schroeder.



geológicos, entre los 6,000 y los 4,000 años a. de J. C. Las *puntas escotadas* típicas son posteriores y se relacionan con el nivel superior de Toquepala con una antigüedad de 2000 años a. de J. C.; se refiere también al "estudio sistemático de la zona ya trazado", indicando los muy conocidos lugares en esta zona como son Playa Chira 1, Pampa Colorada, Quebrada de los Perros, Catarindo e Ichuña, lugares a los que alude Roger Ravines en su trabajo sobre el abrigo Caru²³.

Anotamos nosotros que ya Schroeder sugiere una cronología en su trabajo sobre Ichuña, la misma que se expresa en los siguientes términos: "No cabe duda que en el ambiente boliviano y peruano los *tres proyectiles pedunculares representan elementos arcaicos*. Puntas similares, es decir, con pedúnculo ancho y trapezoidal y limbo triangular y dentado se hallan en Vizcachani, yacimiento precerámico entre La Paz y Oruro-Bolivia, descubierto por Dick Ibarra Grasso; abundan, además, en todo el Noroeste argentino. Puede atribuirse a un estado avanzado del Ayampitiniense, cultura precerámica del Postglacial medio. Fechamos su *primera fase aproximadamente entre 6 a 4 mil años a. de J. C.* Su *segunda de 4 mil* hasta la paulatina fase de introducción de la agricultura que se efectuaba entre más o menos 1500 y 500 años a. de J. C. En esta fase que podemos llamar *Ayampitiniense III*, se realizaría en la zona sur andina el reemplazamiento de las *puntas pedunculares por proyectiles más livianos de forma triangular*, con o sin escotadura basal o también con pedicelo espinoso, cambio que posiblemente se conecta con la *introducción del arco* y la sucesiva supresión del propulsor. Si estas deliberaciones son atendidas puede inferirse también que el *horizonte inferior de la gruta de Ichuña, se remonta al tiempo del Ayampitiniense II...*". "Eso no quiere decir que se pueda identificar la industria de Ichuña con el Ayampitiniense...". "En lo que se refiere al *horizonte superior*; parece que representa un estado de transición a las *culturas cerámicas*, lo que permite fecharlo más o menos entre 1500 y 500 años a. de J. C. ...". Ichuña puede considerarse como arteria de tránsito muy antigua entre la costa y el lago Titicaca, se refiere también a muchas otras cuevas sin investigar.

g) En cambio, por el informe sobre "Ichuña" (1950-1953), sabemos que del precerámico se conocía muy poco, exceptuando los trabajos de Larco Hoyle (1948), Tschopik (1946-1947), Menghin (1955-1956), o Mac Bain Heath (1954-1955), etc.²⁴ En torno a esta última autora, se refiere a la zona de Arequipa, cuando dice: "Misa Heath Mac Bain señala la existencia de una *industria de piedras talladas en la zona entre el Lago Titicaca y Arequipa*, sin dar detalles, tal vez se trate del mismo complejo".

h) En los archivos del Museo de la Universidad Nacional de San Agustín, encontramos que el 18 de diciembre de 1957²⁵, Gert Schroeder dictó una conferencia

en la Universidad de San Agustín de Arequipa con el título de "Hallazgo de Artefactos de Piedra en el Perú y problemas del planteamiento –poblamiento– de América"; en tal oportunidad entregó al Sr. rector de la época, Dr. Isaías Mendoza del Solar, una colección de "artefactos de cuarzo, piedra y obsidiana recolectados por él –Schroeder– en el sur del país, *especialmente en la región de Ichuña y Arcata*", dice.

Aunque en la relación que se adjunta (un núcleo, una pequeña hacha de mano amigdaloides, otra hacha de mano quebrada, cuatro raederas, seis raspadores, ocho puntas, dos agujas, un cincel), concreta que es material lítico de Arcata relacionado al Ayampitiniense II de Córdova-Argentina, "artefactos correspondientes al neolítico entre 6 a 8 mil años", sin embargo, deja cierta duda por la afirmación oficial de que los materiales que obsequia no son de *Arcata solamente sino de Ichuña también*.

En cuanto a la naturaleza del material lítico encontrado en Arcata y examinado por el ingeniero geólogo Mario Valencia tenemos que es o de basalto, o cuarzo lechoso blanco, y obsidiana o vidrio volcánico, etc.

VI. Puncullca Rinconada

Se ubica en el Departamento de Arequipa, en la Provincia de Condesuyos, en el Distrito de Chuquibamba; próximo al monumento de Rinconada. Es una encañada o pequeño cañadón por cuya quebrada, que a su vez es camino de herradura, llegan los transeúntes al Distrito de Pampacolca. El poblado más cercano es el Carmen Alto, así como la cabañita de pastores y agricultores de Itac y las propias ruinas de Itac. Más próximas a Puncullca se encuentran las ruinas del interesante grupo de Rinconada, a 5 kilómetros en línea recta de Chuquibamba y a 4 kilómetros en línea recta de

'Hallazgo de Artefactos de piedra en Perú y los problemas del poblamiento de América' en un gesto digno de aplauso, entregó al Sr. Rector una valiosa colección de artefactos de cuarzo, piedra y obsidiana, recolectados por él en el sur del país, especialmente en la región de Ichuña y Arcata.

Cumpliendo un deseo del Dr. Schroeder, remito a Ud. adjunto al presente, la colección mencionada, con destino al Museo de su cargo, por encargo del Sr. Rector".

Página adicional: *Relaciones de los artefactos de la colección lítica de la cueva de Arcata*. "Todos los artefactos de la colección son de la misma cultura, encontrados en la cueva de Arcata. La cultura es el Ayampitiniense II, nombrada según el pueblo de Ayampitín en la provincia de Córdova-Argentina, donde se encontró este tipo de artefactos por primera vez. El tipo de los artefactos corresponde al neolítico, como eran en uso antes de 6-8 mil años. Caracterizante por la época neolítica son las formas de las puntas de flecha y, aún más, la forma de las hojas raspadoras pequeñas.

N° 1: Esta es la única piedra que no es artefacto sino es un núcleo de unas lascas que eran cortadas por el uso. N° 2: Pequeña hacha de mano amigdaloides. N° 3: Raedera. N° 4: Raspador quillado. N° 5: Raspador quillado. N° 6: Raedera grande. N° 7: Punta de flecha. N° 8: Hacha de mano: el instrumento está quebrado, así es que le falta la parte superior. N° 9: Raspador quillado. N° 10: Cincel. N° 11: Aguja. N° 12: Raedera Nos. 13-16: varias formas de puntas de flechas. Nos. 17-19 y 20: puntas de flecha con punta de cincel. N° 18: Aguja. Nos. 21 Y 29: puntas de flecha. N° 30: Raederas en forma de hoz. Nos. 31-42: varias formas de hojas raspadoras. N° 38: disquito raspador.

²³ Ravines: 1967.

²⁴ Mac Bain, Heath 1954. "Notes and News", *American Antiquity* XX (1954-1955), Salt Lake City, EE. UU., pp. 98-99.

²⁵ Manuel Zevallos Vera, secretario general de la Universidad Nacional de San Agustín, envía el Of. 932-57, del 19 de diciembre de 1957, al conservador del Museo, Dr. José María Morante; adjunta al oficio una página adicional. A continuación transcribimos la parte esencial del mencionado documento: "El Dr. Gerd Schoeder, distinguido arqueólogo alemán, con motivo de su conferencia dictada en esta universidad sobre el tema



Carmen Alto, al Noroeste; y en la margen izquierda del Río Grande, se puede alcanzar al monumento siguiendo el camino de herradura, que saliendo de Chuquibamba llega a Carmen Alto, Itac y Rinconada, alejándose de esta última por un camino tortuoso que va ascendiendo hasta alcanzar la garganta de la colina, hay que tramontarla y darle vuelta a una altitud sobre el nivel del mar de 3,800 metros. Las coordenadas que fijó el topógrafo Valencia para Rinconada fueron $15^{\circ}48'00''$ de latitud sur y los $72^{\circ}38'016''$ de longitud occidental del meridiano de Greenwich. Al mismo *Puncullca*, no pudo llegar el topógrafo tanto por lo accidentado del terreno, cuanto por la falta de tiempo.

Topografía. La topografía del lugar es demasiado irregular; se trata de un cañadón entre dos colinas, el cañadón o quebrada desagua necesariamente en Rinconada, aquí se forman una serie de quebradillas que desembocan en el Río Grande. Desde Rinconada o planicie se observan claramente las colinas que van hacia el N. y E. y su alrededor, se observa también el camino carretero que se dirige a Cotahuasi y al monumento arqueológico de Tampu Ayllu, una hermosa caída de agua y el difícil camino no solamente a Itac, sino a Cosme Chico, Cosme Grande, Carmen Alto y al mismo Chuquibamba. La geología es parecida a la de Cosme Chico.

Litografía. Estudiadas las muestras de este lugar, se estableció que se trata de rocas volcánicas de tipo andinístico, esto es, riolitas en su gran parte e ignimbritas en su menor proporción.

Aspecto arqueológico. A ambos lados de las paredes del cañadón de Puncullca, en otrora, los antiguos peruanos dejaron sus huellas, posiblemente poniendo las manos sobre las paredes a las cuales pintaron de rojo oscuro que ha resistido al embate de los tiempos debido posiblemente a la grasa que se utilizó para fijar la sangre o quizá el óxido ferroso. Tiene particular importancia la presencia de dos círculos concéntricos y la presencia de un auchenio muy esquemático y en actitud de movimiento; figuras estas que fueron pintadas en color rojo en una de las paredes a la salida del cañadón que conduce el camino, lleno de arbustos "Tola", hacia Pampacolca.

Este cañadón es muy significativo, él nos recuerda al de "manos pintadas" de la Patagonia, República Argentina. Estoy seguro que la prolija búsqueda de pictografías en el lugar, daría óptimos resultados, nosotros, por las inclemencias del clima, no pudimos estar mayor tiempo en el lugar.

Principales lugares ploteados con petroglifos

I. La Caldera o Corralones

Se ubica en el Distrito de Vitor, Provincia y Departamento de Arequipa. Coordenadas: $72^{\circ}47'00''$ L. W. y $16^{\circ}25'00''$ L. S. Altitud: 1,800 msnm. Ploteado por Lucio Manrique (1960).

Petroglifos. En material diorítico, roca ígnea muy dura. Colores: rojos en diferentes tonos. Extensión: dos kilómetros cuadrados, en una colina que asciende desde el viejo camino de herradura, Arequipa-Vitor (antiguo camino del Inka), hasta la cima, donde existen construcciones. Técnicas: golpeado, rayado, frotado. Restos asociados: cerámica de los estilos "Inka", "Juli", "Chuquibamba" (Fig. 15) Motivos: antropomorfos (danzarines, máscaras, etc.), zoomorfos (llamas, venados, serpientes, batracios, perros, etc.), fitomorfos (ramas, flores, etc.) geométricos,

simbólicos (Figs. 16, 17, 18, 19). Descubrimiento (1851?), obra de Tschudi y Rivero ("Antigüedades Peruanas"). El planteamiento con curvas a nivel, lo debemos al Ing. Lucio Manrique (1965-1969).

Mariano Eduardo de Rivero y Ustaris y Diego Von Tschudi en "Antigüedades Peruanas" (Viena-Austria 1851)²⁶,

²⁶ De Rivero y Tschudi: 1851.

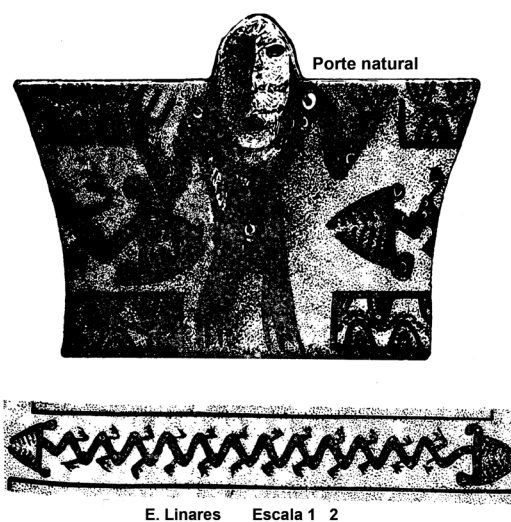


Figura 15. Cerámica Chuquibamba.



Figura 16. Petroglifo con representaciones antropomorfas, zoomorfas y flechas.



Figura 17. Petroglifo con representaciones geométricas. Estilo de Paralelas.

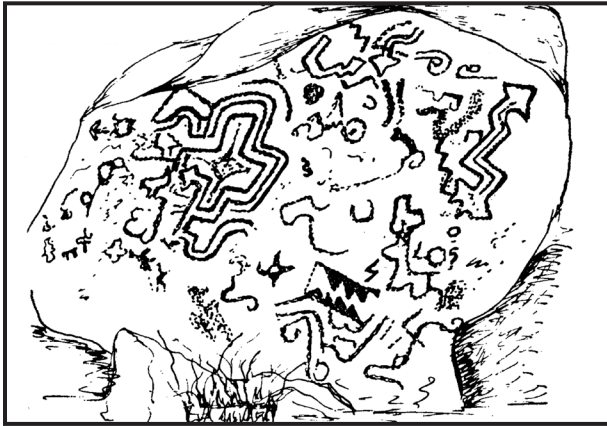


Figura 18. Petroglifo con figuras laberínticas y otras.

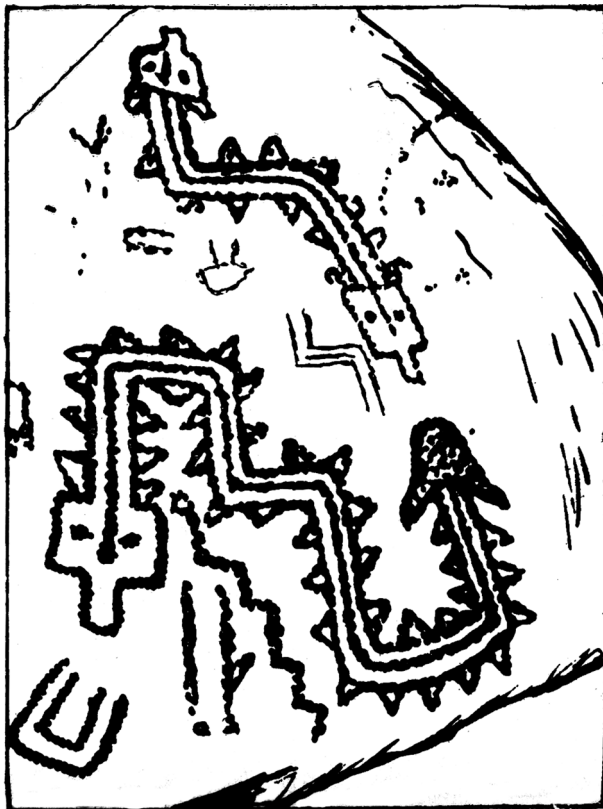


Figura 19. Serpientes bicéfalas de cuerpo dentado.



Figura 20. Petroglifos con representaciones de la Cruz de Malta y figura humana estilizada.

especialmente el arequipeño se refiere a los "grabados sobre granito que representan figuras de animales, flores y fortificaciones y que sin duda incluyen la relación más antigua que la dinastía de los incas" (Figs. 21 y 22). El lugar se ubica a 8 leguas del Departamento de Arequipa y se llama "Alto de la Caldera" (Lámina LXII de Atlas). El mismo De Rivero, se refiere a los petroglifos de Huaytará en la Provincia de Castrovirreyna y de Huánuco Viejo y a sus gruesos grabados semejantes a los de "Corralones" cerca de Vitor o mejor cerca de Quishuarani.

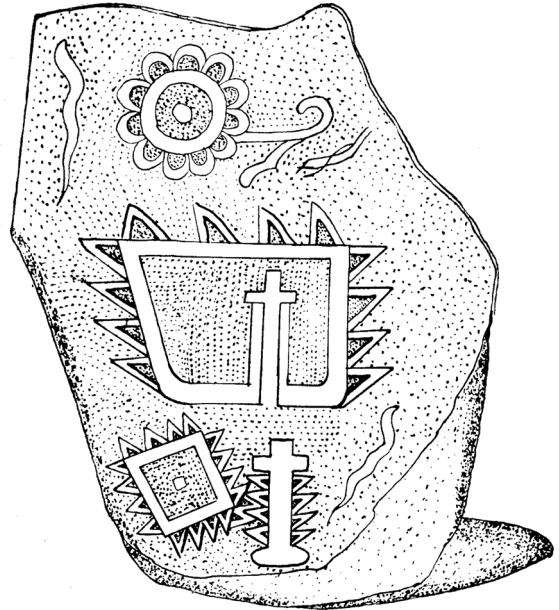


Figura 21. Tshudi y Rivero, Lámina XLII del "Atlas", petroglifos de la Caldera, 1851.

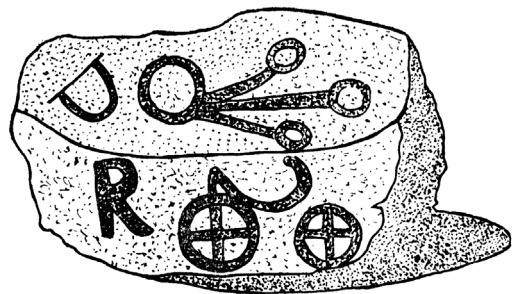


Figura 22. Tshudi y Rivero, Lámina XLII del "Atlas", petroglifos de la Caldera, 1851.



Al profesor Gerd Kutscher de la Biblioteca Iberoamericana de Berlín (1969), debemos muchos de los datos sobre "Arte Rupestre en Sudamérica", así por ejemplo, el interesante resumen de la obra de León Strube o el trabajo de David Forbes²⁷, sobre los indios aymaras (1870).

En el Journal of Ethnology de la Sociedad de Londres, se explica y se hace referencia a los petroglifos "entre Uchumaya (o), y Vitos", a los que se los llama "Las Campanas" o la "Biblioteca del Diablo", ellos son sin lugar a dudas los mismos a los que alude De Rivero. En las láminas XXII y XXIII, se pueden observar: lámina XXII, con figuras serpentiformes, venados, ¿renacuajos?, ¿perros?; figuras geométricas, como líneas quebradas, cruces, grapas, figuras en "Y" con dos orquetas como aparecen en la cerámica Pacocha-Chiribaya, Atacameña de Larchan o figuras en "S" alargada que con frecuencia se presentan en el mismo estilo, aunque también hay otras; representaciones simbólicas como soles, cruces estilizadas, especie de máscaras, etc. (Fig. 23). En el caso de la lámina XXIII, observamos figuras de auquénidos agrupados, motivos serpentiformes, soles, ¿rueda dentada?, figuras geométricas y zoomorfas, no bien descifradas y mal dibujadas por Forbes (Fig. 24).

En resumen, el número de motivos presentados es más rico y abundante que los mostrados por el naturalista arequipeño, pero ninguno de los dos hizo un inventario serio *in situ*.

En 1953 visité el lugar en compañía de alumnos de la Universidad Nacional de San Agustín y del entonces subdirector del Museo de Etnología de Berlín, Sr. H. D. Disselhoff. Comprobamos algunas hipótesis, como los estilos y culturas a las que pertenecieron las técnicas de grabazón y la temática empleada. Problemas ratificados en julio de 1971, fecha en la que volvimos al lugar en compañía de miembros de la PIP y el Auxiliar del Museo de la UNSA y ante una denuncia al general Alfonso Rivera Santander.

De estos petroglifos se han ocupado entre otros, Germán Leguía y Martínez en su Tomo I de "Historia de Arequipa", Francisco Mostajo en la revista que dirigía el sabio Tello "Inca" Vol. I, N° 2²⁸; Sebastian Lorente en su "Historia de la Civilización Peruana"; Mariano Felipe Paz Soldán en su "Diccionario Geográfico Estadístico del Perú", el naturalista don Antonio Raimondi, el cirujano y coleccionista E. Escomel, etc. Ricardo Latcham²⁹, en su arqueología de la región atacameña, hace un apretado resumen sobre petroglifos de influencia atacameña para él y sus posibles relaciones hacia la zona de Chíncha en el Departamento de Ica. Sinonimiza con frecuencia geoglifos con pintados y petroglifos; señala la relación de los petroglifos peruanos con los chilenos y argentinos, por lo menos hasta Mendoza y en la parte interpretativa indica que son una prueba de las expansiones epigonales, especialmente tiahuanacotas, o sea, que los sitúa plenamente en la época agroalfarera. Asimismo, sugiere para los geoglifos las rutas culturales –que son inmediatamente anteriores a la época incaica– conceptos sobre los cuales se ocupó Lautaro Núñez Atencio en Huánuco (1967) y sobre lo que habló en 1965 en Antofagasta³⁰.

²⁷ Forbes: 1870.

²⁸ Mostajo, Francisco 1928. *Revista Escocia* N° 3, Arequipa, p. 15.

²⁹ Latcham: 1938, pp. 305-366.

³⁰ Núñez: 1965.

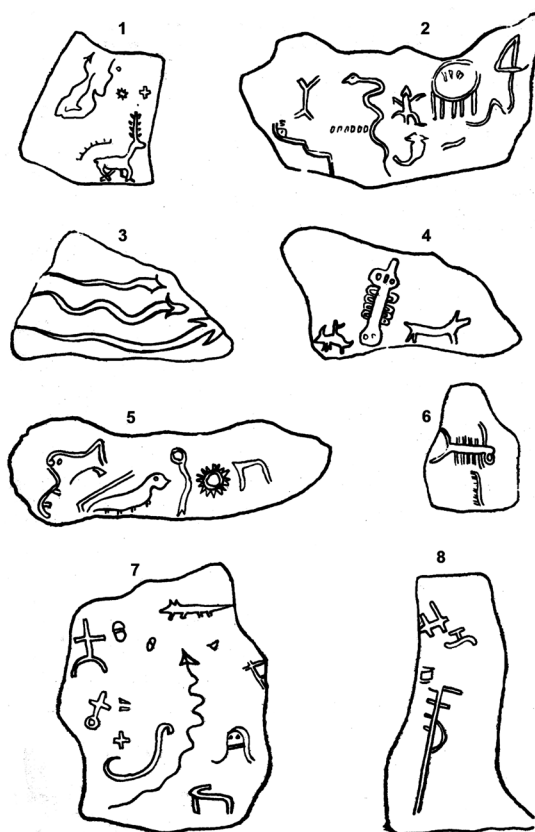


Figura 23. Tshudi y Rivero, Lámina XLII del "Atlas", petroglifos de la Caldera, 1851.

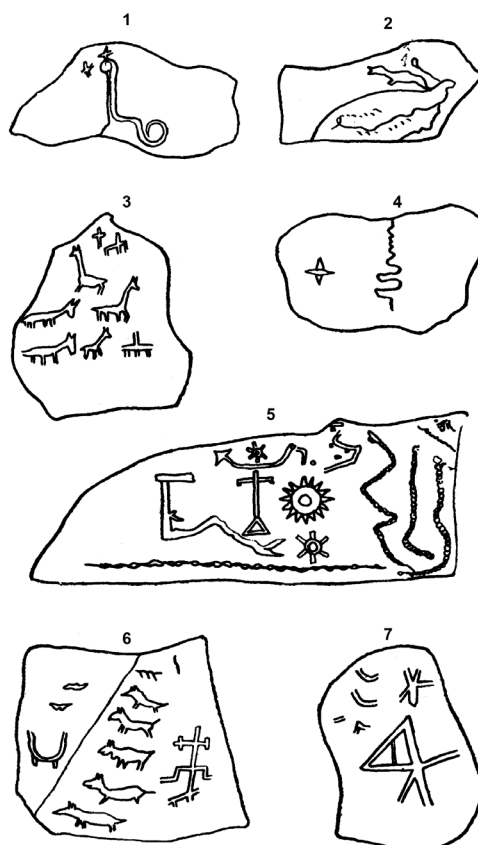


Figura 24. Tshudi y Rivero, Lámina XLII del "Atlas", petroglifos de la Caldera, 1851.



Por otra parte, estamos de acuerdo con Uhle, respecto a la posibilidad de que en el Perú y en el Norte de Bolivia, los petroglifos más antiguos proceden de la época "epigonal" de las antiguas civilizaciones, aunque en Toquepala hay petroglifos asociados con pictografías. Somos de opinión, dice Latcham, que los petroglifos que se encuentran *al sur del paralelo de Arequipa son de una época posterior y agrega luego no nos cabe duda de que todos tengan un origen peruano*, pero no todos son del mismo período, ni quizá se deben a las mismas influencias. Según Bonan, todos los petroglifos tienen un común aire de familia a pesar de las diferencias y detalles. Concepto este muy discutible, porque hay petroglifos desde Chavín hasta la Colonia y después; y quizá antes de Chavín.

No estamos de acuerdo con Latcham en *fixar el paralelo de Arequipa*, vale decir el 16 de Latitud Sur como límite de petrograbados, ya que si hay características comunes y propias se debe a la influencia del área andina o a las influencias locales; por otro lado, el "área cotradicional" del extremo del litoral sur (Bennett), la hace considerar como "área marginal". Por último, al norte del paralelo 16 existen petroglifos de idénticas características que los del sur del indicado paralelo, conservando –claro está– las influencias locales, como se ha probado en los tres últimos simposiums. Se refiere también el arqueólogo chileno a las "Piedras de Tasitas", para lo cual se apoya en Uhle, que las localiza como epigonales de las antiguas civilizaciones peruanas. Está de acuerdo en considerar a los petroglifos como epigonales pero de Tiahuanaco, esto es, *derivado de y no parecidos a*, pues afirma que "a excepción dudosa de un árbol gigantesco del valle de Pisco (¿geoglifo en cruz?) ninguno de los petroglifos peruanos y bolivianos se relacionan con un arte anterior". Esta afirmación tampoco es cierta, ya que en un lugar próximo como es Chichiktara en el valle de Palpa, cerca de Chincha, Toribio Mejía X. ha encontrado una relación directa con la influencia chavinoide y las culturas de Paracas y Nazca en petroglifos; motivos que también son frecuentes en cerámica y tejidos (1967); de idéntica manera se ha probado en El Calvario o Udima, Cajamarca (1967), o en los Pipochinos, quebrada de los Boliches en Olmos (1967), como se pudo constar en el II Symposium Internacional de Arte Rupestre Americano, gracias a los trabajos de Pedersen, Boris de la Piedra y Jorge Rondón Salas.

Menos cierto aún es que, desde Arequipa al Sur, no existe influencia de lo que llama Latcham "Atacameño"; en Toro Muerto, se ha demostrado (1951), que existen motivos directamente relacionados con Wari o Tiahuanaco de la Costa, motivos de la cerámica tricolor o Juli, atacameña para Latcham y motivos Chuquibamba e Inca (Linares Málaga), justamente en Toro Muerto y no sólo allí, sino en Quillcapampa la Antigua (1958-1961)³¹. Abundan, dice, las "figuras de llamas y a veces de aves, con los cuerpos diseñados por rectángulos y ovalos, y son menos esquemáticos que en las épocas anteriores". Afirma también que "la gran mayoría de petroglifos pertenecen a la época en que se hicieron sentir las influencias de los *chinchas* en su expansión hacia el sur"; indica, luego, que los motivos –atacameños como diaguaita– los forman únicamente "dibujos y motivos geométricos rectilíneos, con la sola excepción del círculo que aparece de vez en cuando desde la época del Tiahuanaco" y enfatiza que

las líneas curvas solamente se hicieron comunes durante los Chinchas. Tales afirmaciones son desacertadas porque los motivos de decoración evolucionan en los diferentes estilos conservando el mismo patrón de origen. Es el caso del meandro, por ejemplo, que lo encontramos en Chavín, en Tiahuanaco, en Wari y en Inca, naturalmente con las variaciones que se dan en cada estilo, en cada complejo cultural. Uhle, sin embargo, señala como elementos decorativos Chincha o Ica, "a las líneas ondulantes o en zig zag, los ganchos, las volutas –simples o dobles–, los círculos concéntricos, los rombos, las líneas meándricas, las figuras esquemáticas de hombres y animales, las figuras escaleradas de muchas gradas y pequeñas, etc.", motivos que aparecen con frecuencia en cerámica, tejidos y petroglifos y que los hallamos en enorme variedad en Toro Muerto. Hay algo con lo que sí estamos de acuerdo en cuanto a motivos de petrograbados se refiere, y es la enorme similitud entre los motivos de la zona de Arequipa y el norte de Chile, naturalmente que los departamentos de Moquegua y Tacna formarían el camino obligado de influencia norte sur...

El año 1939³² se presentó al XXVII Congreso Internacional de Americanistas, un trabajo sobre "Pajgchana", su cementerio y sus petroglifos, que lo expuso Carlos Alberto Paz de Noboa; él se publica, como el trabajo de Mejía en 1942. El bachiller José María Morante, se graduó de Doctor con una tesis sobre arqueología de "Arequipa: Condesuyos y Camaná Precolombinos", donde se alude a los petroglifos de Pajgchana entre otros (1939)³³ y en forma muy sinóptica.

En 1946, M. Barriga V. se graduó también de Doctor con una tesis sobre los petroglifos de Pillu, en el Distrito de Socabaya, Arequipa³⁴.

El Doctor Walter Krickeberg se ocupa (1949)³⁵ de los diferentes grupos con arte rupestre en la página 50 del tomo I de sus petroglifos y relieves de las "Altas Culturas de América". Dice, al referirse al Perú que existen petroglifos en los siguientes lugares:

1. *Yonan*, cerca del río Jequetepeque, próximo a la carretera, entre Pacasmayo y Cajamarca.
2. *Pampas de Jagüey*, sobre el valle de Chicama, cerca de la capital del Departamento de la Libertad.
3. *Huari*, al este del conocido lugar de Chavín de Huantar en Ancash.
4. *Yauritambo*, en Chincha (Ica) y entre Huancor y Santa Rosa, en el Departamento de Huancavelica.
5. *Hondonada*, en las proximidades a la laguna de

³² Paz de Noboa, Carlos Alberto 1942. Pajgchana, su cementerio y sus petroglifos. *Actas y trabajos científicos del XXVII Congreso Internacional de Americanistas*, tomo I. Editorial Librería Imprenta Gil, S. A., Lima, 1939, pp. 531-543.

³³ Morante Maldonado, José María 1939. *Arqueología del Departamento de Arequipa: Condesuyos y Camaná Precolombinos*, tesis de Bachiller para optar el título de Doctor en Historia de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras, Universidad Nacional San Agustín. Editorial Derecho, Arequipa.

³⁴ Barriga Velarde, Marcial 1946. *Las pictografías y los petroglifos: los petroglifos de Socabaya*, tesis para optar el grado de Doctor en la especialidad de Historia, Universidad Nacional de San Agustín, Edit. Imp. Mimio-graph, Arequipa.

³⁵ Krickeberg, Walter. *Felsplastik und Felsbilder bei den Kulturvolker Altamerikas*, tomo I, Biblioteca Iberoamericana, Berlín, Alemania.

³¹ Linares Málaga: 1961.



Parinacochas, en el Departamento de Ayacucho.

6. *Pitas*, (*Sic Pitis*), Cerro Colorado en Majes, camino Vitor-Aplao en el Departamento de Arequipa.

7. *Corralones* (Alto de la Caldera), entre Uchumayo y Vitor, cerca de la estación de Quishuarani del Ferrocarril de Arequipa-Mollendo en el Departamento de Arequipa.

8. *Corani*, al norte de Santa Rosa de la Línea del Ferrocarril Sicuani-Juliaca, en el Departamento de Puno; ya Nordenskiöld en el año 1906 nos habla de *Sina*. También de *Quilina* y *Garecoa*, cerca de Carabuco al Norte del Lago Titicaca, Departamen to de La Paz, Bolivia.

9. *Morro de Arica*, cerca de Arica, Chile.

También se refiere a los petroglifos al este de la cordillera de La Raya y de Bolivia.

Pulquina, Saipina y Pucara, próximas al río Mizque al noreste de Sucre, Departamento de Santa Cruz y Cochabamba, Bolivia. Chimec al norte de Tarija, Departamento de Tarija.

Asimismo señala otros centros de arte rupestre cuando escribe: "Ferne gibt es noch kurze Hinweise auf Felsbilder bei Huánuco Viejo, Chuquibamba, Yanca (Dpto. de Ancash), Paracas, Chincha, Pisco, usw".

A pesar de la revisión que hace de una serie de fuentes, para tener el recuento de lugares con "Arte Rupestre hasta 1949". Decimos que dicha relación tiene una serie de errores, así, por ejemplo, eso de *Pitas* por *Pitis*, el que se ubica no precisamente en Cerro Colorado –nombre que no existe– próximo a Sarcas en el mismo valle de Majes; allí hay otro lugar que se denomina "Punta Colorada", donde sí existen petrograbados; o el hecho de no colocar el lugar preciso o la nación donde se ubican los petroglifos, etc. Ello se justifica porque jamás anduvo por estas tierras el profesor Krickeberg. La comparación con el interlocking y los petroglifos de "La Caldera" no tienen base seria, los motivos grabados más parecen relacionarse con otros que son frecuentes en Nazca y en Paracas (Figs. 25, 26, 27 y 28).

Es muy interesante para el estudio del Arte Rupestre en el sur, al ser descubierto para la ciencia, el importante sitio Toro Muerto (Eloy Linares Málaga, julio-agosto de 1951), al haberse realizado una exploración de superficie y por cuenta de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, a las Provincias de Castilla y Condesuyos. A partir de ese momento han trabajado en el lugar diferentes misiones científicas (alemana, 1953, 1965-1966)³⁶, franceses (1965)³⁷, peruana (1953-1954)³⁸ y también se han realizado muchos viajes al lugar

³⁶ Linares Málaga, Eloy 1954. "Destacado arqueólogo germano, gran amigo del Perú: Hans Dietrich Disselhoff", Diario *El Deber*, 14 de agosto de 1954.

Numerosas declaraciones acerca del descubrimiento de los petroglifos de Toro Muerto se hicieron en los periódicos de Arequipa *El Pueblo* y *Noticias*; asimismo en los periódicos de Lima, a partir de su descubrimiento en julio-agosto de 1951 y el trabajo *in situ* en 1954-1955.

³⁷ Reichlen, Henry, Jefe de la Misión Arqueológica Francesa en el Perú, fue autorizado, mediante oficio N° 286 del 26 de mayo de 1965, firmado por el Director de la Casa de la Cultura Dr. Fernando Silva Santisteban, para realizar un inventario de los petroglifos de Toro Muerto, en forma paralela a la que realizamos nosotros con la Misión Peruano-Alemana de Investigación Arqueológica.

³⁸ Linares Málaga, E. El trabajo *in situ* se inició en 1953 y duró entre 1954, 1955 y años siguientes.

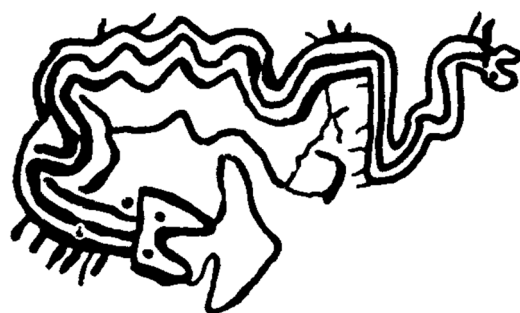


Figura 25. Serpiente dentellada del estilo interlocking en "La Caldera" o "Corralones" (Walter Krickeberg).



Figura 26. Fragmento de cerámica Chancay (Walter Krickeberg).

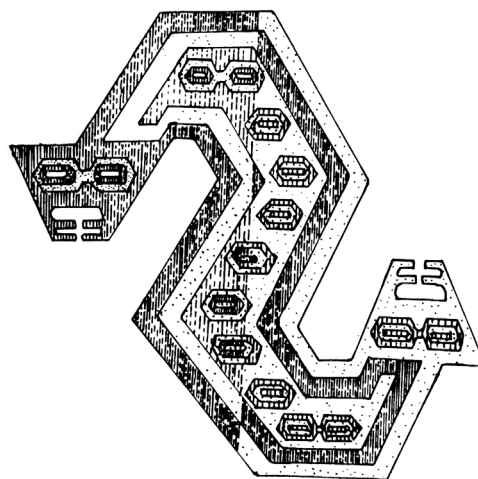


Figura 27. Dibujo de un tejido de "Huancarqui", Majes(Arequipa). Linares M. Museo UNSA.



Figura 28. Parte del centro del motivo mítico de "Paracas" (Tello).

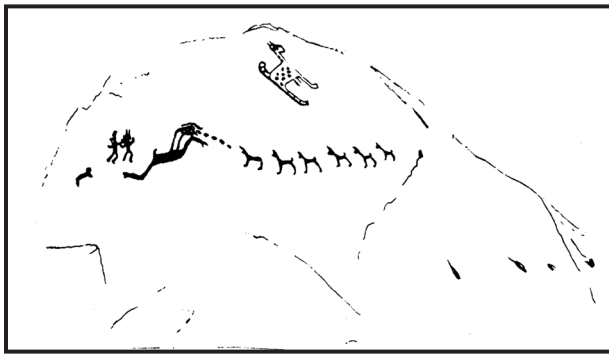


Figura 29. Petroglifo de "Toro Muerto". Perro asustando llamas.

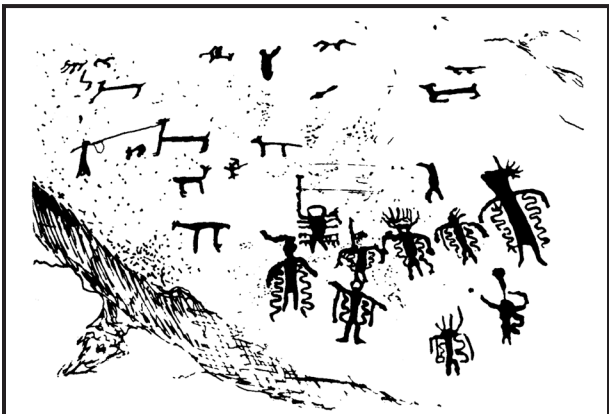


Figura 30. Petroglifo de "Toro Muerto" con abundancia de representaciones antropomorfas disfrazados de animales y serpientes que salen de debajo de las axilas, así como otros animales. Descubrimiento: E. Linares Málaga, 1951.

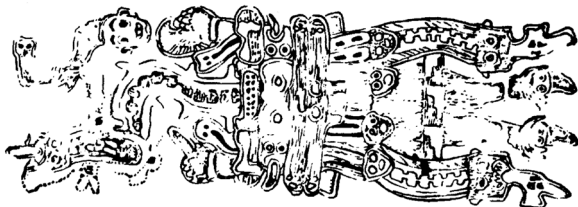


Figura 31. Detalle de una tela Paracas (Engl, 1967, Lam. 12, pag. 129). Serpientes saliendo debajo de las axilas.

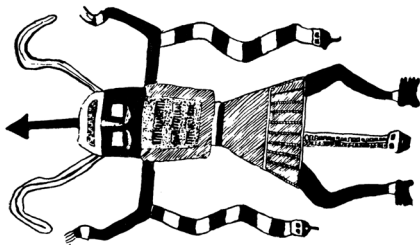


Figura 32. Detalle de una tela Paracas (Bennet y Bird, 1965, Fig. 33), Pag. 130 de Engl.



Figura 33. Dibujo de una cerámica Mochica (Engl, 1957, Pag. 51).

para estudiar las miles de figuras en cientos de blocks que existen desparramados en la región de más de 3 Km², llamada también "Pampa Blanca" y sobre cuyo sitio nos ocuparemos después, en forma más exhaustiva.

Tenemos conocimiento que últimamente han aparecido una serie de datos relacionados con arte rupestre en el Perú, inclusive engarzando el arte supebre con actividades tardías y tempranas y en relación con temas religiosos³⁹. La profesora del Seminario de Filosofía Románica de la Universidad de München, Alemania, Dra. Lieselotte Engl, en su trabajo sobre la aparición del Sol al joven Inca Pachacutec, en la fuente de Susurpuquio, trata de encontrar nexos entre motivos de petroglifos de "Toro Muerto" con los de Nazca, Mochicas y aun con motivos colombianos y los adornos que los personajes llevan encima de la cabeza y los adornos y serpientes que salen por debajo de las axilas, motivos estos últimos que abundan en "Toro Muerto". Los puntos de vista de la profesora de la universidad alemana, sin dejar de ser interesantes y a base de tradiciones y crónicas, tienen poca validez y seriedad por las demasiadas generalizaciones que llevan, relacionando un personaje y motivo incaico con motivos netamente preincaicos y con orientaciones al parecer completamente diferentes, en las cuales se confunden los meros adornos con características mitológicas⁴⁰ (Figs. 29, 30, 31, 32, 33).

II. Huancán

Es el nombre de la hacienda de Don Luis Huaco; en ella existen abundantes construcciones precolombinas, con muchas puertas y hornacinas trapezoides que nos recuerdan a la época incaica o quizás anterior.

Se ubican en una pequeña encañada, en cuya pared se ha grabado sobre tufo volcánico. El nombre Huancán alude a la abundancia de un arbusto llamado por este nombre. El lugar arqueológico se sitúa en el Departamento de Arequipa, en la Provincia de Caylloma, en el *Distrito de Huanca*, a 16° 00'00" de L. S. y a 72° 15'02" de L. W. del meridiano de Greenwich; a una altitud de 3,500 msnm. El material sobre el que se encuentran los petroglifos es el tufo volcánico riolítico o ignimbrita, de la erupción del nevado actual, antiguo volcán Chachani. Probablemente, el color de la roca es el sepia en varios tonos y en muchas partes cubierto por el musgo, nos recuerda mucho a los petrograbados de *Quillcapampa la antigua*. Motivos: especialmente zoomorfos-auchineas, serpientes, aves; antropomorfos y geométricos, etc. Técnicas: especialmente percusión y raspado. Fue descubierto en 1966 por Eloy Linares Málaga en un viaje en el que participó el presidente de la J. R. D. A., ingeniero Fernando Chávez Belaúnde en ocasión de inaugurarse la carretera de *Huambo*. Aunque no se localizó cerámica, por el motivo bien puede tratarse de restos dejados por los incas; además por la abundancia de puertas y hornacinas trapezoides en las ruinas próximas.

³⁹ Franco Inojosa, José María 1936. "Exploraciones arqueológicas en el Perú, Departamento de Puno", trabajo realizado con J. M. González, *Revista del Museo Nacional*, t. V, N° 11 y siguientes, Lima.

⁴⁰ Engl, Lieselotte 1970. "La aparición del sol al joven Inca Pachacutec en la fuente Susurpuquio", *Revista Española de Antropología Americana*, separata del Vol. 5, Madrid, España, pp. 123.143.



III. Quebrada del motorista

Se llama así por su proximidad a la "Cueva del Motorista". Se ubica en el Departamento de Arequipa, Provincia de Arequipa, Distrito de Yarabamba, en el lugar denominado "El Cerro" o "La Hacienda", San José, a los 16°35'10" de L. S. y 71°30'20" de L. W. de Greenwich; 2,400 msnm. El material es tufo riolítico de la primera explosión del nevado Chachani; el color es el sepia claro. El roquedal forma un conjunto de varios abrigos o aleros trabajados por el viento, la arena, la lluvia, etc. Algunos de estos abrigos naturales están teñidos por el negro de humo, quedando rastros aún en la misma Cueva del Motorista. Motivos: zoomorfos –venados, auquénidos, perros, serpientes, aves– en actitud de movimiento; figuras geométricas, como líneas paralelas formando a manera de quipus, o quizá un cuerpo de animal, líneas curvas y punturas con frecuencia (Fig. 34), etc. Se nota el realismo claramente y lo tardío de la grabazón por los motivos. Técnicas: percusión y raspado. Descubrimiento en julio de 1967, por Eloy Linares Málaga en compañía del Sr. Max Arce, alumno universitario, estudioso de la arqueología.

Principales lugares ploteados desde 1960

A los resultados obtenidos después de los informes presentados al V Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas de Hamburgo, Alemania (1958) y a los que mostramos en la Semana de Arqueología Peruana, organizada por el Instituto de Etnología y Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima (1959), sumamos ahora, en apretada síntesis, nuevos aportes, tanto sobre *Toro Muerto*, lugar descubierto para la ciencia hace más de 20 años, como sobre otros lugares ricos en petrograbados y pictografías⁴¹.

En primer lugar, precisaremos algunos de los nuevos lugares ploteados durante los trabajos de campo realizados en forma individual por el Director del Museo de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, en colaboración con la misión peruano-alemana de

⁴¹ Linares Málaga, Eloy 1966. El arte rupestre en Arequipa y su relación con el arte rupestre en el sur del país. Departamento de Ediciones del Año Previo, Grupo "E" e "I", de la Facultad de Educación Educación, Edición Pro-viaje a Cuzco, Arequipa.

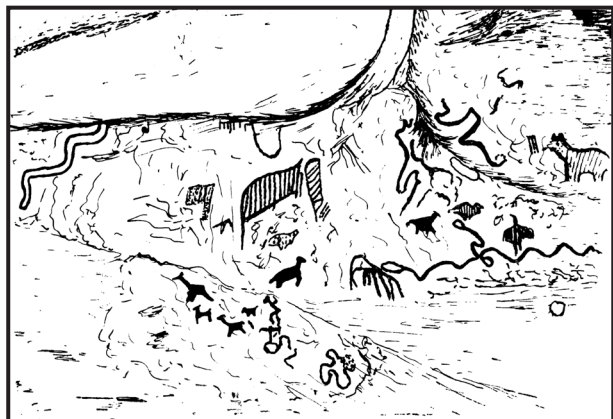


Figura 34. Petroglifo de la "Quebrada del Motorista", Distrito Yarabamba, Arequipa.

investigación arqueológica del extremo litoral sur del Perú (1965-1966) y gracias al apoyo de la "Deutsche Forschungsgemeinschaft"⁴², Bonn Alemania Occidental.

IV. El Chiral

Se sitúa en el Distrito de Sabandía Provincia y Departamento de Arequipa. Coordenadas 71°30'38" L. W. y 16°27'08" L. S. Altitud: 2,400 metros sobre el nivel medio del Océano.

Petroglifos. Trabajados sobre material diorítico. Color: gris oscuro. Cantidad: una roca. Técnicas: mediante los procedimientos de golpeado, rayado y desastillado. Restos asociados: cerámica del estilo "Juli" o Tricolor del Sur. Motivos: simbólicos y geométricos, posiblemente un plano. Descubrimiento en 1964-1963 por Eloy Linares Málaga en compañía del Ing. geólogo, Alfonso Gómez Rosado.

V. Kawillacta

Se encuentra en el Distrito de Mollebaya, Provincia y Departamento de Arequipa. Coordenadas: 71°28'03" L. W. y 16°29'46" L. S. Altitud: 2,630 m. s. n. m. Localización del Ing. Lucio Manrique.

Petroglifos. En material de roca diorítica. Colores: gris oscuro y claro. Cantidad: dos rocas erráticas. Técnicas: golpeado, frotado y desastillado. Restos asociados: fragmentos de cerámica de los estilos "Juli" e "Inka". Motivos: llamas y hombres, ¿camino? Descubrimiento en 1957, por Eloy Linares Málaga, y Enero de 1964 con alumnos de Arqueología de la UNSA, Srta. Ana Adriazola, Sr. Alfredo Olazábal Oviedo.

VI. La Barranca

Se sitúa en el Distrito de Aplao, Provincia de Castilla, Departamento de Arequipa. Coordenadas: 72°29'52" L. W. y 16°02'32" L. S. Altitud: 690 msnm. Ploteamiento de los ingenieros Lucio Manrique y Mario Valencia (1965-1969).

Petroglifos. En material diorítico, roca ígnea muy dura y traquita y traquiandesita. Colores: gris y blanco rosáceo. Cantidad: 30 bloques de rocas diseminadas a ambos lados del camino a Chuquibamba y a lo largo de un kilómetro. Técnicas: frotado, golpeado, desastillado. Restos asociados: fragmentos de cerámica "Huari" y "Chuquibamba". Motivos: zoomorfos –llamas, perros, venados, wallaques–; antropomorfos danzarines; geométricos; simbólicos; etc. Descubrimiento en 1951, por Eloy Linares. Ploteamiento y relevamiento a curvas a nivel de los mismos ingenieros y topógrafos, quienes además agregan que el lugar se ubica a 4.5 kilómetros de Aplao y que tiene como poblados cercanos a Beringa, Acoy, La Llocolla, La Pampa, Cosos, Casquina y Bilbeo, etc. Acotan también que desde el punto de vista geológico en la zona se pueden apreciar formaciones premezozoicas, mezozoicas y cenozoicas.

El premezozoico está representado por una serie equivalente al Neis-Charcani. El mezozoico lo representa

⁴² Schobinger, Juan y Ripoll-Perelló 1968. "Arte rupestre sudamericano, en especial área andina", Actas y Memorias del XXXVII Congreso Internacional de Americanistas, realizado el año 1966 en Argentina, vol. II, Editorial Artes Gráficas Bartolomé Chiesino, S. A., Buenos Aires.



la formación Uraca, constituida por cuarcitas, lutitas y pizarras calcáreas.

El terciario, por restos de la formación Moquegua, constituida por conglomerados, areniscas y arcillas de colores.

El cuaternario, representado por aluviales, gravas y depósitos recientes. Las rocas ígneas están representadas por granitos, granodioritas, dioritas, cuarsíferas. Datos que resultan importantes para ver los materiales con los que trabajan y sobre los que trabajan.

VII. La Huaylla

Se encuentra, entre los distritos de Characato y Mollebaya, en la Provincia y Departamento de Arequipa. Coordenadas: 71° 29' 10" L. W. y 16° 29' 50" L. S. Altitud: 2,360 msnm.

Petroglifos. En material granodiorítico errático del cretácico, sobre terreno cuaternario. Color: gris claro. Técnicas: golpeado, frotado, desastillado. Restos asociados: fragmentos de cerámica de los estilos "Juli" e "Inka", construcciones de antigua irrigación y al frente de cerro Choquenata, los mismos restos asociados. Motivos: geométricos, antropomorfos, zoomorfos (Fig. 35). Descubrimiento: en 1959 exploré la zona en compañía del profesor Abdón Palo Paredes; en 1960 y, con el alumno de arqueología Sr. Alfredo Olazábal. En 1964 volví al lugar con los alumnos del curso de "Arqueología Americana".

VIII. Los Soles de Oquines

Se ubica en el Distrito de Santa Isabel de Sihuas, Provincia y Departamento de Arequipa. Coordenadas: 71° 28' 75" L. W. y 16° 30' 05" L.S. Altitud: 2450 msnm.

Petroglifos. - En material granodiorítico hornobléndico, del período terciario inferior, sobre terrenos cuaternarios. Color: gris claro y rosáceo. Técnicas: golpeado y frotado. Restos asociados: fragmentos de cerámica de los estilos "Juli" y "Chuquibamba". Cantidad: cuatro rocas. Motivos: antropomorfos, zoomorfos, geométricos, simbólicos. Descubrimiento: 1955-1966. Al hacer una inspección de campo con los alumnos de la Facultad de Educación, le llamamos "Los Soles de Oquines", porque, a poca distancia del lugar, se notan grabados sobre el material pétreo, enormes "Soles" y los naturales nombran al sitio como "Oquines". El relevamiento lo hizo el ingeniero Hubert Lazo, el mismo que fue el geólogo de la "Misión Peruano-Alemana de Investigación Arqueológica".

IX. Pacchata - Illomas

Se ubica en el Distrito de Yanaquihua, Provincia de Condesuyos, Departamento de Arequipa. Coordenadas: 72° 46' 00" L.W. y 15° 41' 10" L. S. Altitud 2500 msnm. El planteamiento lo debemos al ingeniero Lucio Manrique, el mismo que fue levantado en 1964.

Petroglifos. Trabajados en material traquítico o tufo volcánico sillar. Colores: blanco y sepia claro y oscuro. Técnicas: rayado, golpeado, desastillado. Restos asociados: tumbas con materiales tiahuanacoides. Extensión: 13. 976 m² dice José María Morante, ocupando

toda su colina. Composición de la roca: el ingeniero Jorge Broggi, opina así: "el color de la roca, rosácea, se debe a su composición a base de silicatos ferromagnesianos, mica y hornoblenda; estas sustancias se descomponen, bajo la acción fotoquímica de la luz, dando como producto un piróxido de hierro anhídrico. Es, en conclusión, un fenómeno de oxidación de los silicatos ferromagnesianos que tienen los blocks de sillar en su composición interna". No se les debe confundir con el sillar rojo que usan en nuestra ciudad y que sirve como ornamento de los edificios, porque aquel es un silicato de hierro anhídrico, compuesto de cuarzo, feldespato, mica y hornoblenda que, al descomponerse bajo la acción oxidante de las aguas o del intemperismo, el viento, el calor, toma ese color. Motivos representados: zoomorfos (felinos, serpientes, auquénidos, aves, etc.), antropomorfos (figuras humanas, realistas, semirrealistas, en escenas, etc.), geométricos y simbólicos (Fig. 36).

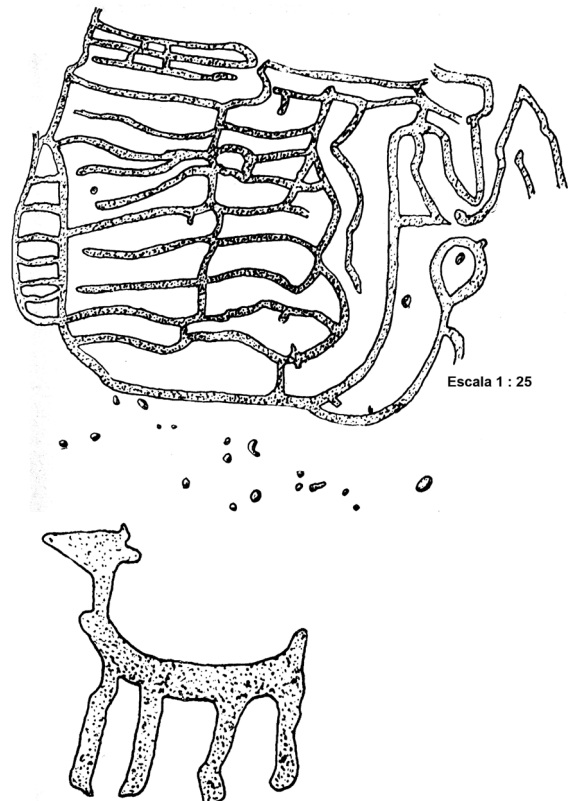


Figura 35. Petroglifos de "La Huaylla", Mollebaya, Arequipa.



Figura 36. Representaciones simbólicas, escenas antropofitomorfas y geométricas. Alberto Paz de Noboa. "Pacchana", Illomas.



Descubrimiento, por monseñor Leonidas Bernedo Málaga, el 18 de julio de 1935⁴³, éste describe simplemente y les da un carácter religioso. El Dr. Manuel G. Suárez Polar, ex-rector y ex-catedrático de "Arqueología Americana", afirmaba: "tales petrografías no son solamente expresiones mnemotécnicas, o simbólicas aisladas; sino, de acuerdo con los estudios de Garil Mallery y Deniker, pueden considerarse como precursoras de la escritura simbólica, ya que expresan mensajes, historias de caza o guerra, explicaciones de ritos, etc. Otras veces marcan el paso de los pueblos, dónde se hallan los movimientos migratorios, etc. etc.". Fatalmente el Dr. Manuel G. Suárez Polar no trabajó *in situ*: no hizo comprobaciones, ni excavación alguna, después de él, allí, Carlos Alberto Paz de Noboa y José María Morante, hicieron observaciones, especialmente el primero al ocuparse de "*Pajgchana, su cementerio y sus petroglifos*", trabajo presentado al "XXVII Congreso Internacional de Americanistas" (Lima, 1931)⁴⁴.

X. Piedra del Niño o de Los Tres Puntos

Se encuentra ubicado en el Distrito de Sabandía, Provincia y Departamento de Arequipa. Coordenadas: 71° 29'48" L. W. y 16° 27'55" L. S. Altitud: 2350 msnm. La localización la hizo el ingeniero Hubert Lazo L. (1965).

Petroglifos. Se encuentran trabajados en material andesítico, derrame explosivo posiblemente del volcán Misti. Color: negro, verdoso. Motivos: hombres, soles, caminos, serpientes, figuras geométricas, etc. Cantidad: dos piedras de 3 m de alto por 2 de ancho y 3 m de largo (Fig. 37). Técnicas: golpeado, rayado y desastillado. Asociación cultural: cerámica tricolor o "Juli". Descubrimiento: ¿1924?, 1965. El historiador Dr. Raúl Porras Barrenechea indica que el Dr. Zúñiga Quintana nos habla de los petroglifos de Sabandía, pero no indica la fuente, de donde tomó el dato. Conversando con el hermano del Dr. Zúñiga, el profesor de idiomas don José María Zúñiga Quintana, nos explicó que el hallazgo debió hacerlo en 1924, pero que no tenía la seguridad de ello; por otro lado pueden ser los petroglifos "Cuta Cuta" o los de "El Chiral" o sea que el dato no alcanza la seriedad que se requiere.

El mismo profesor José María Zúñiga Quintana nos informó que su hermano había descrito esos datos al antiguo diario del sur "El Deber"; del año 1924. Revisando el diario arequipeño nos encontramos con los siguientes títulos⁴⁵: "Llega la revista arqueológica", de Francisco Loayza. "Sede astrológica de Pisac" y "Apuntes arqueológicos de la región del Tampú" del arqueólogo Luis Llanos. "Perú en tiempo de los Incas, del Cronista Pedro Pizarro" y "Monografía sintética de Arequipa" del Dr. Alberto de Rivero; como se puede observar, no hay

dato alguno del Sr. Zúñiga Quintana relacionado con los petroglifos de Sabandía, además, no se sabe si se refieren a los de Cuta Cuta o a los de Chiral, o a los de la "Piedra del Niño".

XI. Pichu Pichu

Está situado en el Distrito de *San Juan de Tarucani*. Anexo de Salinas, Prov. y Depto. de Arequipa. Coordenadas: 71° 13'39" L. W. y 16° 24'52" L. S. Altitudes 4,790, 4,810 y 4,830 msnm.

Petroglifos. Trabajos en materiales basálticos y andesita, roca ígnea muy dura. Color: gris oscuro. Motivos: caminos, valles, líneas quebradas, meandro muy frecuente en el sistema agrícola del Imperio Inca. Cantidad: 4 bloques diseminados al oeste del nevado en una extensión de 2 km². Descubrimiento en 1965, en compañía de Alfredo Olazábal Oviedo, auxiliar de Arqueología; Francisco Trujillo, dibujante; Juan Miranda y Edgard Calienes, geólogo y topógrafo; Pablo Göetz y José Castañeda, andinistas. Durante los días 24, 25 y 26 de setiembre de 1965, exploramos el Pichu Pichu, por la parte posterior a la que mira a la ciudad de Arequipa y no solamente constatamos la existencia de muchos restos arqueológicos sino la presencia de Petroglifos⁴⁶. En tal

⁴⁶ Linares Málaga, Eloy 1963. Tumba profanada en las cimas de Pichu Pichu, *Kontisuyo* N° 2, Boletín del Museo de Arqueología e Historia, UNSA, pp, 89-105.

1966. Restos arqueológicos en el nevado de Pichu Pichu, *Anales de Arqueología y Etnología*, tomo XXI, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Mendoza, Argentina, Editorial Fasanella, pp. 7-47.

1969. Restos arqueológicos en el nevado de Pichu Pichu, *Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas*, Pontificia U. Católica del Perú, t. II, Instituto Riva Agüero, Seminario de Antropología, 1965, Edit. Talleres Industrial Gráfica, S.A., Lima.



Figura 37. Petroglifo de Sabandía. Piedra del niño o de los "Tres Puntos". Escala 1:25, Arequipa.

⁴³ Bernedo Málaga, Leonidas y Suárez Polar, Manuel 1936. *El Deber*, 1° de enero.

⁴⁴ Paz de Noboa, Carlos Alberto 1940. *Pajgchana, su cementerio y sus petroglifos*, *Actas y trabajos científicos del XXVII Congreso Internacional de Americanistas*, Lima, Tomo 1, Editorial, Librería e Imprenta Gil S. A., Lima.

⁴⁵ Loayza, F. A. 1924. Llega la revista arqueológica, *El Deber*, 23 de julio.

Llanos, Luis 1924. "Sede astrológica de Pisac" y "Apuntes arqueológicos de la región de Tampú", *El Deber*, 12 de marzo. De Rivero, Alberto 1924. "Monografía sintética de Arequipa" y "Perú en tiempo de los Incas, del cronista Pedro Pizarro", *El Deber*, 9 de diciembre y 28 de julio, respectivamente.



oportunidad comprobamos el sacrificio humano de una adolescente en las cimas del nevado.

XII. Pillo o Pillu

Se ubica en el Distrito de Socabaya en la Prov. y Dpto. de Arequipa. Coordenadas: 71° 31' 00" L. W. y 16° 28' 40" L. S. Altitud: 2,300 msnm. Ploteamiento a cargo del Ing. Lucio Manrique (1965). En setiembre de 1969, el topógrafo Mario Valencia volvió a levantar el plano con curvas a nivel, y señalando 71° 34'18" L.W. y 16° 28'46" L.S. Altitud: 2250 msnm.

Petroglifos. Son trabajados en material diorítico, roca ígnea muy dura. Color: gris. Motivos: ¿geométricos? Cantidad: cinco petrograbados, desparramados en la ladera del cerro Pillu. Técnica: golpeado y rayado. Descubrimiento: ¿1942?⁴⁷. Parece existir una relación próxima con los Petroglifos de La Caldera. (Figs. 38 y 39).

XIII. Pitis

Se ubica en el Distrito de Uraca, Provincia de Castilla, Departamento de Arequipa. Coordenadas: 72° 27'20" L. W. y 16° 15'30" de L. S. Altitud: 600 msnm. Ploteamiento del ingeniero Hubert Lazo (1965).

Petroglifos. Se les ha trabajado en material traquítico y tufo dasítico. Colores: blanco y sepia claro y oscuro. Motivos: zoomorfos (llamas, perros, felinos, aves, etc.), geométricos (líneas, círculos, zig zags, etc.), antropomorfos (danzarines, figuras realistas y semirrealistas, etc.), simbólicos. Cantidad: aproximadamente 100 bloques diseminados a lo largo y ancho de la vieja carretera que bajaba al valle de Majes antes que hicieran el tramo asfaltado y en un promontorio desde el cual se divisa el valle y Punta Colorada, que se ubica al otro lado del río, puente por medio. Técnicas: se emplearon el golpeado, rayado y desastillado. Descubrimiento: en 1951, cuando como ex-Becario de la universidad agustina me comisionaron para explorar las provincias de Castilla y Condesuyos. En 1953, volví al lugar con el arqueólogo H. D. Disselhoff, a quien di materiales míos para la publicación de su libro "Dios debe ser Peruano" – "Gott Muss Peruaner Sein" –. En el "Mapa de la Diócesis de Arequipa" del obispo monseñor Manuel Segundo Ballón, en su página 265, encontramos el nombre de Llutis por Pitis o quizá se trate de otro lugar, ya que el tal "Llutis", no existe en el valle de Majes⁴⁸.

XIV. Quebrada Seca de Posco

Se ubica en el distrito de Caravelí, provincia de Caravelí, Dpto. de Arequipa. Coordenadas: 73° 18'06" L. W. y 16° 03'50" de L. S. Altitud: 1650 msnm. Ploteamiento del topógrafo Hubert Lazo, en 1965; pero en 1970, el geólogo Ingeniero Mario Valencia, encuentra las siguientes coordenadas del mismo lugar: Latitud Sur 15° 58'00" y longitud Oeste del meridiano de Greenwich 73° 16'26",

⁴⁷ Chávez Torres, Juan Manuel 1968. ¿Hablaban un idioma asiático los primeros pobladores de Arequipa?, Suplemento de *El Pueblo*, 15 de diciembre, Arequipa. También se refiere al descubridor de Pillu, el Dr. Chávez Torres.

⁴⁸ Ballón, Manuel Segundo 1963. Mapa de la Diócesis de Arequipa, *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*, año XXI, tomo XXVIII, Trimestre 3° y 4°, Editorial Imprenta Carlos Fabbri, Lima (1913).

como se puede ver hay claras diferencias en la altitud y en la longitud entre ambos especialistas.

Petroglifos. Se han trabajado sobre material de tufo volcánico dacítico del cuaternario pleistocénico. Color sepia claro y oscuro, según las condiciones climatológicas. Motivos: llamas, soles, venados, perros, hombres estilizados, gatos, serpientes, motivos geométricos (Figs. 40, 41, 42 y 43), etc. Extensión 700 metros a lo largo de la quebrada seca. Técnicas: rayado, frotado, golpeado, desastillado, etc. Descubrimiento: 1964. En este año encontré el lugar en compañía de los estudiantes del curso de "Arqueología Americana" al explorar el Distrito de Río Grande, en viaje de regreso por las minas de oro de Posco. En 1966 llevé a los miembros de la "Misión Peruano Alemana de Investigación Arqueológica"; y, en 1970, en el mes de julio, dirigí al lugar una nueva expedición cuando levantaba el "Mapa Arqueológico del Departamento". En tal ocasión exploramos gran parte de la quebrada en unión del fotógrafo señor Fermín Arenas Q., el topógrafo señor Mario Valencia y su ayudante Roberto Cerdeña Rodríguez.

XV. Quillcapampa La Antigua

Se encuentra en el distrito de Santa Isabel de Sihuas, Provincia y departamento de Arequipa. Coordenadas 72° 04'28" L. W. y 16° 14'53" L. S. Altitud: 1,510 msnm. El ploteamiento pertenece a Hubert Lazo Linares (1965).

Petroglifos. Se encuentran trabajados sobre material de tufo volcánico, poroso y muy liviano (por la lejanía del nevado Chachani, que es de donde procede). Colores: sepia claro u oscuro. Motivos: zoomorfos (camarones, peces, llamas, aves, etc.), antropomorfos,

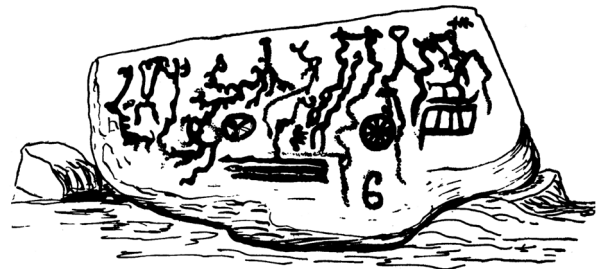


Figura 38. Petroglifo de Pillu, Socabaya. Arequipa.

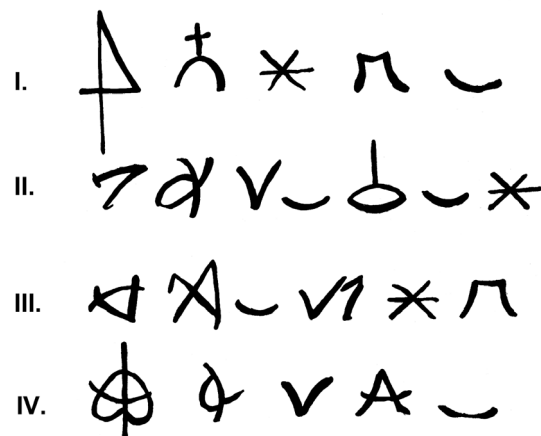


Figura 39. Petroglifo de Pillu, Socabaya. Arequipa. Según el Dr. M. Chavez Torres representarían "letras".



Figura 40. Petroglifos de "Quebrada Seca de Posco", Caraveli, Arequipa.

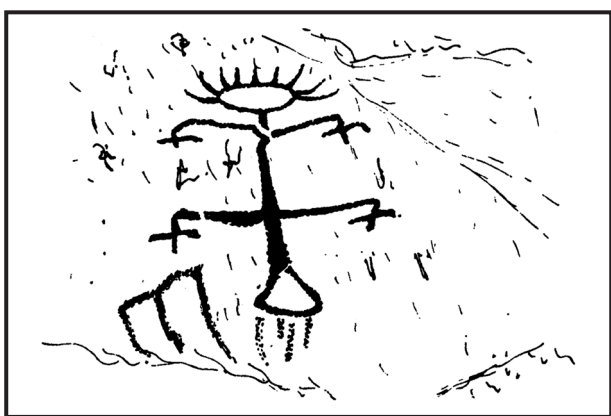


Figura 41. Petroglifos de "Quebrada Seca de Posco", Caraveli, Arequipa.



Figura 42. Petroglifos de "Quebrada Seca de Posco", Caraveli, Arequipa.



Figura 43. Ceramio roto "Chquibamba" del mismo lugar, 1970. Quebrada Seca de Posco, Caraveli, Arequipa.

geométricos (líneas, punturas, líneas quebradas, círculos, etc.) (Fig. 44). Técnicas: frotado, golpeado, desastillado. Extensión: 2 kilómetros, en las paredes desde la base del río Sihuas, a una altura de 100 metros, en acantilado cortado a pico. Asociación cultural: ceramios de los estilos "Huari" y "Chuquibamba". Descubrimiento: en 1964, lo hice en compañía de mis alumnos de la ex Facultad de Letras de la Universidad Nacional de San Agustín, al realizar prácticas de campo en el curso de "Arqueología Americana". Ahí se encontraron también los restos de una antigua ciudad con plaza de ceremonias, construida a base de sillares⁴⁹.

XVI. Sarcas o Hacienda Las Palmas

Se ubica en el Distrito de Uraca Provincia de Castilla, Departamento de Arequipa. Coordenadas: 72° 27'08" de L. W. y 16° 16'04" de L. S. Altitud: 456 msnm. Ploteamiento a cargo del ingeniero Lucio Manrique (1964). El ingeniero H. Lazo comprobó este relevamiento en 1965.

Petroglifos. Se encuentran trabajos en material de lava traquititica o sillar. Color: sepia claro y oscuro. Motivos: zoomorfos (jahuas, perros, llamas, etc.), antropomorfos (danzarines y hombres realistas y semirrealistas), simbólicos, geométricos, etc., superposición de motivos. Extensión y cantidad: en 2 kilómetros cuadrados y antes de llegar al puente del río Majes; los bloques están desparramados. Técnicas: golpeado, rayado, desastillado. Asociación Cultural: fragmentos de cerámica "Huari" y "Chuquibamba". Descubrimiento en 1951, al mismo tiempo que descubría Pitis. El nuevo tramo de carretera asfaltada ha permitido encontrar otros e importantes petrograbados como aquel que sirve de carátula a la revista "El Arquitecto Peruano"

⁴⁹ Linares Málaga, Eloy 1965. Quillcapampa, Joya arqueológica recién descubierta, *Yaraví*, revista de la Casa de la Cultura de Arequipa que dirigía el Dr. Antonio Cornejo Polar, N° 1, Editorial Imprenta Moderna Arequipa, pp. 5-7 y 17.

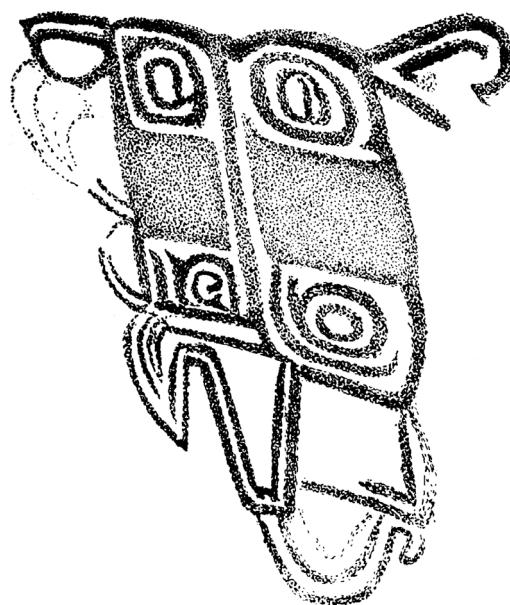


Figura 44. Petroglifos de "Quillcapampa La Antigua", Santa Isabel de Sihuas. Arequipa. Escala 1:30.

Nos. 349-350, 1968 (Fig. 45).

XVII. Socor

Se encuentra en el Distrito de Santa Isabel de Sihuas, Provincia y Departamento de Arequipa. Coordenadas: 72° 04'35" de L. W. y 16° 15'02" de L. S. Altitud: 1838 msnm. Ploteamiento del ingeniero Hubert Lazo.

Petroglifos. Trabajados sobre material traquítico. Colores: sepia claro y oscuro. Motivos: zoomorfos, antropomorfos, geométricos y simbólicos; arte realista y semirrealista. Extensión: un kilómetro de longitud por doscientos metros a lo alto de la pared del río Sihuas. Técnicas: golpeado, rayado, desastillado. Asociación cultural: restos tiawanakoides de 700 a 900 años d. de J. C. (C. 14). Descubrimiento en 1951, cuando visité el lugar en compañía de "Guías" del puente de Sihuas-Tambillo quienes, en su afán de encontrar camarones, observaron "dibujos de llamas" sobre los acantilados de sillar. Esto ocurrió por el mes de noviembre, cuando a los naturales del lugar les gusta "huaquear" en los gentilares. En 1964, lo visité nuevamente con mis alumnos de la universidad y en 1965 llevé a los miembros de la "Misión Peruano Alemana de Investigación Arqueológica".

De la revista arequipeña "Yaravi" de la Casa de la Cultura 1965, tomamos, además, los datos de que exploraciones de campo –1964– permitieron localizar muchos centros arqueológicos en el valle de Sihuas, sobresaliendo por sus petroglifos "Quillcapampa" y "El Veladero de la Candia", este último en San Juan de Sihuas y aquel en Santa Isabel de Sihuas⁵⁰.

XVIII. Toro Grande

Se ubica en el Distrito de Uraca, Provincia de Castilla, Departamento de Arequipa. Coordenadas: 72° 29'29" L. W. y 16° 16'06" L. S. Altitud 463 msnm. La primera localización la realizó el ingeniero Hubert Lazo.

Petroglifos. Trabajados en material traquítico y toba dacítica. Colores: sepia claro y obscuro. Motivos:

⁵⁰ Linares Málaga, Eloy 1965. *Yaravi*, artículo citado en la llamada 49; se puede ver en el trabajo de campo que el grupo de alumnos, formado por Abdón Palo Paredes, Rodolfo Apaza y Mario Vásquez Pacheco, localizaron en "San Juan de Sihuas", los siguientes lugares arqueológicos: 1. Cerro Tambillo, 2. La Capellanía, 3. Pampa de Timiran, 4. Zarzal, 5. Viviches, 6. La Pascana, 7. Punta Colorada, 8. La Rita, 9. Yngas, 10. Hornillos y Santiago, 11. San Juan de Sihuas, 12. *El Veladero o la Candia*, 13. La Candia; margen izquierda aguas abajo del río, 14. La Chimba, 15. Huarangal. El grupo de alumnos conformado por Alfredo Olazábal Oviedo, Juan Velásquez y la Srta. Encarnación Portilla, trabajaron en el distrito de Santa Isabel de Sihuas y localizaron: 1. El Veladero, 2. Cujan, 3. Cujanillo, 4. San Baeílico, 5. Ocorunga, 6. *Tin-tin*, 7. Sondor. El grupo formado por Fredy Villalba, Rolando Tejada y Srta. Teresa Segura, localizaron los siguientes lugares: 1. La Pascana, 2. Gentilar de Santa Isabel, 3. La Cantera, frente a Socor y Quillcapampa. El último grupo, que dirigí en persona, lo integraban la Srta. Anita Diazola y los señores Vicente Pacheco Tapia, Honorio Carrasco y Renán Ochoa Oré; nos concretamos a "Quillcapampa, la antigua" ciudad interesante destruida por el tiempo y también por los que abrieron la carretera hacia la parte alta del Valle o sea a Lluclla. Pero no se trata solamente de edificios; hay tumbas, graneros, cuevas, etc. Y, lo más importante, petroglifos.



Figura 45. Petroglifos de "Quillcapampa La Antigua", Santa Isabel de Sihuas. Arequipa. Escala 1:30.

zoomorfos, antropomorfos y geométricos. Extensión y cantidad: seis kilómetros con materiales diseminados, desde la Hacienda "Toro Grande", hasta Punta Colorada, pasando por las alturas de las Haciendas de Goyeneche y San Francisco, etc. Técnicas, golpeado, rayado, destillado. Restos asociados: objetos "Huari", "Juli", "Chuquibamba" e "Inca". Descubrimiento: en 1951. Cabe señalar que el hallazgo de los petroglifos de "Toro Muerto" permitió informarnos de todo lo que existía en la zona, esto es no solamente de la existencia de petroglifos, sino *geoglifos*, *tumbas*, *construcciones*, *cementerios* precolombinos, etc. En 1953 llevé al arqueólogo alemán Disselhoff, el mismo que no pudo llegar al lugar debido a su ancianidad, ya que el recorrido se hace a pie o a caballo, básicamente, por caminos tortuosos o abriendo trocha, ya que no existen éstos. En muchas otras oportunidades –1954, 1962, 1965 y 1970– he recorrido el lugar; en 1952, localicé un cementerio con restos Huari o Tiahuanacoide, del cual se recogieron fragmentos y se cateó en el año 1965. Se remitieron muestras a los laboratorios de Hannover, Alemania y se nos dieron los primeros datos de C. 14 los mismos que han arrojado una antigüedad de 990 más o menos 60 años d. de J. C. (restos tejidos) y una antigüedad de 955 más o menos 90 d. de J. C. por el método de Dioxido de Carbón, sobre madera. Todo ello prueba claramente que el área corresponde a una precisa influencia Huari confirmada aún más por los numerosos fragmentos de cerámica encontrados *in situ* al hacer los cateos respectivos (1965).

XIX. Toro Muerto

Se ubica en el Distrito de Uraca, Provincia de Castilla, Departamento de Arequipa. Coordenadas: 72° 30'03" de L. W. y 16° 31'31" de L. S. Altitud media: 720 msnm, la localización primera se debe al Dr. Rómulo

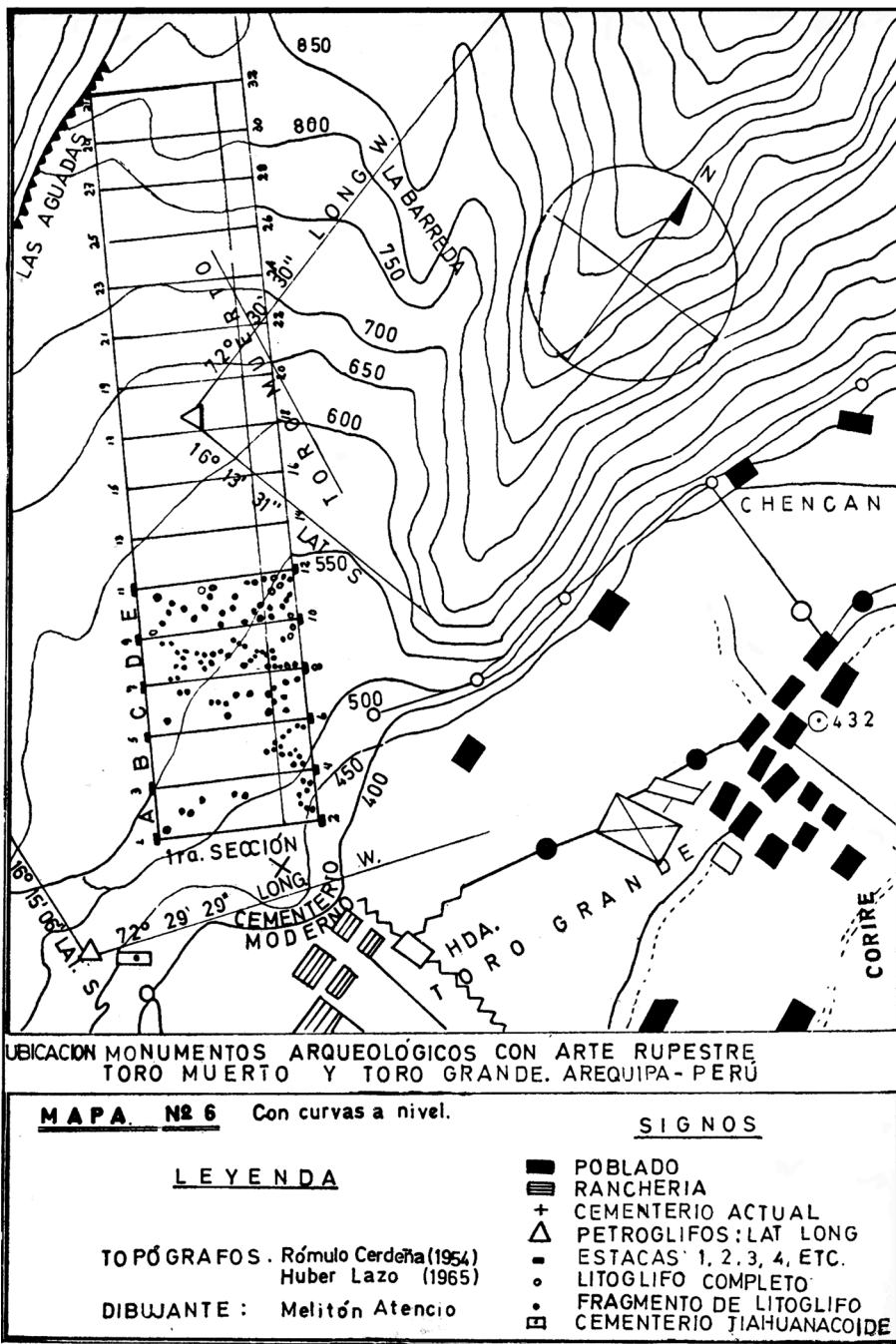


Figura 46. Mapa de ubicación de "Toro Grande" y "Toro Muerto", Arequipa.

Cerdeña (1954), Lucio Manrique en 1963, Hubert Lazo (1965) y Mario Valencia en 1969 (Fig. 46).

Petroglifos. Han sido trabajados en materiales del derrame traquítico errático de matriz vacular y con cristales de mica y sanidina, sobre terrenos de la formación "Moquegua" del Terciario. Color del material: desde el café oscuro casi negro hasta el sepia claro y el blanco cremoso - oxidación por efectos de la lluvia y el intemperismo-. Motivos: variadísimos, zoomorfos (aves, mamíferos, reptiles, peces, batracios, etc.), antropomorfos (danzarines, figuras realistas y semirrealistas, máscaras, etc.) fitomorfos (árboles, ramas, flores, etc.), geométricos (puntos, líneas, círculos, zig-zags, etc.), simbólicos (¿letras?, y gran variedad de figuras míticas, etc.), figuras incompletas, etc. Extensión y cantidad: lo planteado por el topógrafo Hubert Lazo fue de 568,698 metros cuadrados; el largo máximo 3,876 metros, el ancho máximo 275 metros; total aproximado de petrograbados 5,000 bloques de sillares individuales con figuras.

Fuera de esta área, siguen los petroglifos en distintas direcciones. Se trata de los petrograbados más notables del sur del Perú. Técnicas de grabazón: mediante los procedimientos de golpeado, frotado, rayado, desastillado, con rocas más duras y

andesitas, pequeñas a manera de cuñas y martillos, que rodean siempre al petrograbado. Restos asociados: cerámica "Huari", en el cementerio precolombino de Toro Grande y fragmentos de arcilla del mismo estilo en toda la zona de Toro Muerto, también fragmentos de cerámica Huari, Chuquibamba e Inca. El descubrimiento para la ciencia fue en el mes de julio de 1951 (Misión de la Universidad Nacional de San Agustín a cargo de Eloy Linares Málaga). Las expediciones que después han estudiado la zona han sido: en 1953, Hans Dietrich Disselhoff; 1954, 1956, 1965, 1966, 1969, 1970, Eloy Linares Málaga; 1965: Misión Francesa del Dr. H. Reichlen; 1965-1966, Misión Peruano Alemana de Investigación Arqueológica, Hans Dietrich Disselhoff y Eloy Linares Málaga. Antigüedad: 800 a 900 años d. de J. C.; según el laboratorio "Bundesanstalt für Bodenforschung", Hannover, Alemania 1965⁵¹. Un estudio más amplio se publicará después y exclusivamente del lugar.

XX. Sotillo

Se ubica en un anexo del Distrito de Vitor, Provincia y Departamento de Arequipa. En 1970, se hizo el ploteamiento a cargo del ingeniero Mario Valencia habiendo tomado dos puntos de estudio "Sotillo 1", le asigna 16° 28' 43" de latitud sur y 71° 54' 22" L. W.; la altitud 1200 msnm. En cambio, "Sotillo 2", se ubica a 16° 28' 31" de latitud sur y

⁵¹ El presente "Abstract" sobre Toro Muerto ha sido entresacado de distintas informaciones: Hamburgo (1958), Lima (1959), Mar del Plata (1966), Arequipa (1966), etc. Publicaciones que son amplísimas en relación con el pequeño informe dado aquí o con otros que se preparan y que se irán dando a conocer poco a poco.

71° 54'29" de L. W. y 1,170 msnm. Como se puede ver son dos puntos muy próximos el uno del otro.

Sotillo 1. Se precisa su ubicación en la margen izquierda del río Vitor a 2 kilómetros en línea recta de la localidad de Sotillo a un costado de la carretera panamericana sur, en el kilómetro 56.

Sotillo 2. Difiere de Sotillo 1, solamente en la distancia, del poblado y puente de los cuales está a 1.5 kilómetros en línea recta. A ambos se puede llegar o por la carretera Panamericana o por los ferrocarriles del sur, en este último caso, hay que seguir solamente hasta la enfridora de la fábrica de "Leche Gloria" y de allí seguir en tramo a pie. Los lugares próximos a los petroglifos son: Sotillo, poblado y puente. Hda. La Chalco, Pueblo Nuevo y las Hdas. San Luis, La Casillo, Valencia Chico, El Chacal, Sacramento, San José, etc. La topografía del lugar es regular y presenta un aspecto interesante, pues se encuentra atravesada por quebradas grandes y pequeñas. En sí la zona presenta una superficie ondulada, con colinas de poca altura cruzadas por "Llocllas" o quebradillas que van hacia el río Vitor.

Litología. Las muestras encontradas son yesos puros, limonitas areniscas, sobre las que se han grabado los petroglifos. Hay también materiales eolíticos, tales como cenizas de la erupción del volcán Huaynaputina, y arenas, etc.

Geología. Las rocas existentes forman una sucesión de materiales sedimentarios cuyas edades fluctúan entre el terciario y el cuaternario reciente. Las unidades estratigráficas las llamó, ya en 1948, W. F. Jenks, como "Formación Sotillo", la cual aflora en gran parte de la "llanura desértica" meridional, sus sedimentos, de origen marino y continental, rellenaron las depresiones existentes entre el pie de las estribaciones de los Andes Occidentales y la "cadena costanera", sin llegar a rebasar sus murallas. Alcanzan un espesor de 240 metros y se forman con yesos blancos y grises relativamente puros intercalados con limonitas pardas y verdosas y arenas pardas amarillentas. En cuanto a la edad de formación "Sotillo", Jenks la fijó en el terciario superior Mioplioceno.

Aspecto Arqueológico. De Sotillo 1 podemos indicar que existen dos grupos de petroglifos, el primero muy destruido por la propaganda de "Rápido Dorado" y "Cerveza Export Callao" o por los imitadores de grabaciones que han copiado sobre la limonita figuras semejantes a las antiguas⁵². Allí hicimos un "Cateo en escalinata", con el Auxiliar del Museo de la Universidad, bachiller Manuel Huanqui Hurtado no lográndose localizar fragmento alguno de cerámica ni otro elemento de cultura material. En cuanto a los motivos los hay muy esquemáticos, antropomorfos, zoomorfos y geométricos; la técnica que emplearon es la del rayado básicamente, debido a la naturaleza del material, fácil de trabajar. Un detalle importante es la superposición de figuras, el panel para su estudio ha sido dividido en dos partes. El segundo grupo lo localicé en 1967 en compañía de los

alumnos Anita Adriazola, Encarnación Portilla y Alfredo Olazábal; pero fue trabajado en enero de 1970. Para descubrirse tuvo que cavarse la tierra en más de un metro de profundidad, después de lo cual aparecieron en la pared figuras laberínticas, antropomorfas y zoomorfas muy esquemáticas, trabajadas todas ellas con la técnicas del rayado, especialmente, aunque también hay grabado a percusión. En cuanto al descubrimiento del primer lugar lo conozco desde 1951, habiéndose inventariado en 1960 y en 1964.

Sotillo 2. Podemos decir de este lugar que lo localizamos en 1964 en unión de los alumnos de la asignatura de "Arqueología Americana". Se trata de un petroglifo grabado sobre la pared natural de la limonita; los antiguos pobladores aprovecharon un panel para raspar y percutir sobre la superficie lisa; dos máscaras, un cuadrúpedo y punturas. Otro grupo lo forma un auquénido y seis filas de punturas que forman líneas paralelas, la mayoría de siete puntos cada una; en los pueblos de Oceanía el número 7 tiene un sentido mágico. Básicamente el trazo es muy ingenuo y primitivo. Creo que deben existir otros grupos de petroglifos que esperan su localización. Anotamos que hemos explorado la zona y, en la parte posterior de las colinas, localizamos pircas circulares a manera de tumbas profanadas próximas a vetas de yeso. Tentativamente los petroglifos podrían pertenecer a la época Inca, por los motivos de auquénidos especialmente, así como un sol y figuras de aves muy parecidas a las de "Toro Muerto", que corresponden a la época agroalfarera. (Figs. 47 y 48).

XI. Quelhua Grande



Figura 47. Petroglifos de "Sotillo-Vitor N°2", Arequipa.

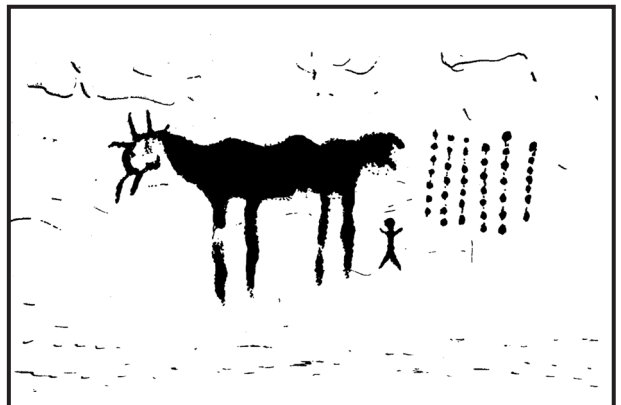


Figura 48. Petroglifos de "Sotillo-Vitor N°2", Arequipa.

⁵² Linares Málaga, Eloy 1965. Mi homenaje al arqueólogo Hans Horkheimer, *El Pueblo*, 31 de octubre, 1 y 3 de noviembre. El arqueólogo germano después de visitar el lugar en compañía nuestra pasó a Toro Muerto, sugirió que debería restaurarse el lugar para lo cual hizo un pedido al señor Ministro de Educación y al Director de Cultura para que las firmas destructoras corrieran con los gastos de restauración, pedido que no fue escuchado jamás.



Se ubica en el Distrito de Cocachacra, Provincia de Islay, Departamento de Arequipa, el sitio se denomina *Quelhua Grande*, en el Valle de Tambo, a la margen izquierda aguas abajo en el lugar que los naturales llaman "Valle Arriba", a 71° 33' 43" de L. W. y 17° 01' 00" de L. S., a una altitud de 330 msnm. Como poblados cercanos tenemos La Pascana, a 7 kilómetros al oeste del Caserío de Quelhua Grande, a 300 metros al Este están los petroglifos. Se llega al lugar siguiendo el camino carretero Arequipa-La Pascana, de donde se continúa por una trocha río arriba hasta arribar al lugar que está a la ladera del cerro pasando un gran sequión.

Topografía. Es accidentada, los petroglifos se desparraman en una quebradilla sobre un abanico aluvial, muy cerca de su desembocadura en el valle.

Geología. El ingeniero Lucio Manrique anota que las rocas de basamento están formadas por un complejo intrínseco diorítico-cretácico que se formó en cuarcitas y pizarras de la edad jurásica; los bloques dioríticos fueron desprendiéndose de la cima del cerro y de sus laderas.

Aspecto arqueológico. Por primera vez se denuncia la existencia de petroglifos en el mes de enero de 1970, aunque el Ingeniero Manrique y el doctor Carlos Rodríguez Escobedo fueron los primeros en observarlos años atrás. Se trata de doce petroglifos trabajados sobre material diorítico y con las técnicas del grabado a percusión básicamente, y también rayados. Allí practicamos dos cateos, sin haber localizado fragmentos de cerámica o indicio alguno, sin embargo en el cementerio precolombino de Huayrondo, localizamos cerámica tricolor o Juli en la otra margen del río Tambo por lo cual se colegiría a qué estilo podría corresponder; los motivos de los petroglifos son auquénidos, serpientes, figuras antropomorfas muy esquemáticas, soles, figuras geométricas en zig-zags y figuras laberínticas, etc. En la Universidad Nacional de Barcelona-España, se publica (1973) un trabajo mío en relación a varios sitios tipos nuevos entre los que figura Quelhua. Dicha publicación se hace en Homenaje al famoso prehistoriador profesor Dr. Luis Pericot García.

XXII. Cuno Cuno

Se ubica en el Distrito del Río Grande en la Provincia de Condesuyos, Departamento de Arequipa; próximo al campamento que sirve para la salida o ingreso a las minas de Churunga, que pertenecen al Distrito de Río Grande, cuya capital es Iquipi. Al pie de dicho campamento están parte de los petroglifos y otros a lo largo de la quebrada que lleva a los transeúntes hacia el poblado de "La Huanca", en el mismo Distrito.

Las coordenadas fijadas por el topógrafo son 16° 00' 18" de L. S y 73° 03' 40" de L. W. del meridiano de Greenwich; a una altitud de 2,140 msnm, afirmación del Ingeniero Mario R. Alenela. El monumento arqueológico está a 46 kilómetros en línea recta del poblado de Ocoña, y hacia el norte de éste el pueblo más cercano es Urasqui que se ubica a 9 kilómetros del campamento, en línea recta.

La topografía del lugar presenta un aspecto joven, ya que se encuentra atravesada por quebradas grandes y peñascos con promontorios y superficies ondulantes de elevaciones relativamente pequeñas de 50 a 200 metros de altura, sobre la superficie de los 2,140 metros se puede llegar a los petroglifos por la carretera Panamericana Arequipa-Ocoña, a 5 kilómetros

antes de ingresar al poblado, se toma un desvío de trocha afirmada y muy arenosa la cual se recorre en más de 60 kilómetros hasta llegar al Campamento Cunu Cunu, que según el capitán Luna, gerente de las Minas de Ocoña Sur, pertenece al Distrito de Río Grande, contrariamente a lo que afirman los naturales de Ocoña quienes dicen que Cunu Cunu les pertenece; los poblados cercanos son Puica, Hacienda Latigueña, Urasqui, Oquisaca y Platanal.

Litología. Las muestras encontradas y examinadas en el laboratorio de petrología de la UNSA revelaron que el material sobre el que se grabó es un tufo volcánico riolita o toba dacítica –sillar como el de las proximidades de Arequipa– ciudad además abundan los rodados de rocas sedimentarias ígneas y metamórficas.

Geología. El terreno examinado por el geólogo arrojó los siguientes datos: el área estudiada forma parte de la cadena costanera sur del país, abarcando la "faja litoral" y las vertientes pacíficas de la cadena costanera. Estratigráficamente la zona presenta rocas sedimentarias ígneas y metamórficas que van desde el prepaleozoico hasta el reciente. Las rocas más antiguas son dioritas hornobléndicas, pertenecientes a la segunda fase del "Complejo Basal" de la costa así como el neis de basamento y una serie de esquistos y filitas. Las rocas sedimentarias son pizarras, lutita, areniscas pertenecientes a la edad del permo-carboníferos; más encima se encuentra una coquina microfosilífera de la edad terciaria; en la parte más alta de las lomas de Ocoña, hallamos bancos aislados de volcánicos como derrames de tufos. Por último, se pueden apreciar los aluviales y eluviales del cuaternario, anota el geólogo.

Aspecto arqueológico. El año 1964, llegamos al campamento de Cunu-Cunu, por vez primera; en la ciudad de Arequipa habíamos sido informados por el ex-diputado Dr. Javier de Belaúnde, que la irrigación futura de Cunu Cunu en Camaná, sería todo un éxito, pero que había observado en la pampa la presencia de restos antiguos que sería necesario estudiar; entusiasmado por mis alumnos e incentivado por los datos que me trajeron los pobladores de Ocoña, realizamos el viaje. Al llegar al Distrito de Ocoña, dividimos a los alumnos en dos grupos, un grupo se quedaría explorando los "gentilares" cercanos a Cobalalto, Pueblo Viejo, etc.; el otro grupo exploraría la parte alta del valle, especialmente Churunga y Corral Redondo, lugares muy conocidos y famosos por el descubrimiento de arte plumaria, materiales que fueron conducidos al Museo Nacional de Antropología y Arqueología por el Prof. Toribio Mejía Xesspe, por orden del sabio Tello; pero no solamente mantos plumarios, sino ídolos de oro y plata y cerámicos del conocido estilo "Huari" y que sirvieron para que el arqueólogo huarochirano arreglara toda una "Sala de exhibición" con el nombre de "Sala Rucana".

Auxiliados por un camión del ejército de la IIIa, Región Militar de Arequipa, exploramos la pampa de Cunu Cunu, allí pudimos encontrar un posible camino que se dirigía al valle, seguramente a ellos se refería el ex-diputado uraqueño, muy próximos al campamento, mejor dicho, hacia la base de la colina del camino de herradura que conduce a los peatones y arrieros a Iquipi. Encontramos un *petroglifo*, trabajado sobre tufo volcánico y mediante las técnicas del grabado a percusión y del rayado; el motivo del conjunto es un auquénido, con la cabeza volteada hacia atrás, un sol, un ave, muy esquemática y líneas y motivos geométricos que le dan un marco al conjunto. En el mes de julio de 1970 volvimos al lugar, habiendo realizado un cateo



al pie de este petrograbado, no habiéndose localizado resto alguno de cultura material. En tal oportunidad, se ploteó el lugar, el mismo que por la abundancia de bloques de sillares, estimo que deben guardar muchos de ellos grabaciones, que no logré localizar dada la brevedad del tiempo que permanecí allí. Otro *petroglifo*, aislado lo localizamos a la vera del camino en la quebradilla que nos conduce a las ruinas de "La Huaca"; se trata de una palomita muy bien diseñada por el artista, trabajada con las técnicas de percusión y rayado sobre traquita-tufo volcánico. Por último, corresponde también a Cunu Cunu, un *petroglifo*, que representa a un sol de seis rayos trabajado con las técnicas del rayado y percutido.

Debemos señalar que en el viaje de exploración y práctica (1964), con los alumnos de la UNSA, reconocimos diferentes centros arqueológicos, tales como "La Huaca", lugar en el que encontramos una cabeza clava de piedra de una sola pieza y correspondiente al estilo Tiwanaku, etc.

XXIII. Trompín Chico-Wanaqueros

Se ubica al S. E. del Departamento de Arequipa, a 17 kilómetros de la ciudad y en línea recta, porque el camino carretero dista 20 kilómetros, y en el trayecto al Santuario de Chapi. El sitio arqueológico lleva el nombre de *Trompín Chico*, para diferenciarlo de *Trompín Grande*.

Ambos aluden a las salientes o promontorios en forma de trompa de animal; justamente la saliente de "Trompín Chico" permite que el camino carretero que se desvía desde la parte alta de Churumpaya hacia el distrito de Quequeña, haga un marcado recodo en ese lugar, que está poblado de grandes bloques de dioritas, granitos y granodioritas, sobre los que se grabaron los petroglifos. El lugar pertenece al Distrito y Villa de Yarabamba, Provincia y Departamento de Arequipa. Las coordenadas que precisamos en la carta geográfica son 16° 32' 53" de Latitud Sur y 71° 28' 20" de Latitud Occidental del meridiano de Greenwich a una altitud sobre el nivel del mar de 2,400 metros. Como poblados cercanos tenemos a la Urbanización Fernando Belaúnde Terry, la capital de La Villa, que se ubica al frente, río por medio, y los anexos de "El Cerro", "Chevarría", "Quichinihuaya", "Sogay" y en el Distrito de Quequeña, el anexo más próximo es el de "Buena Vista". Es sumamente importante que al lado de Trompín Chico, exista una *explanada que en otros tiempos sirvió de albergue a uno de los primeros grupos de cazadores de la Provincia de Arequipa, por los talleres que se han encontrado en el lugar con restos del acercamiento puntas y esquirlas de piedra en su mayoría; me refiero a Wanaqueros*, que está poblado de rodados, cenizas, aluviales y fluviales resistentes del cuaternario, sobre cuyas superficies se localizaron los materiales líticos. Por último indicaremos que existe un camino carretero que pasa a los pies de *Trompín Chico* y *Wanaqueros*, al otro lado del Distrito-Capital del pueblo de Yarabamba, ya que el camino que atraviesa Yarabamba es el que lleva a los peregrinos al Santuario de Chapi.

Topografía. Las zonas de Trompín Chico y Wanaqueros están encuadradas en la margen derecha del río Yarabamba. En sí, la topografía del lugar es irregular, con cerros y cumbres redondeadas, las cuales se van elevando a medida que se desplazan aguas arriba, a ambos lados del río, hasta remontarse en sus orígenes en las proximidades del nevado Pichu Pichu. Próximas al lecho del río hay pequeñas planicies que los antiguos pobladores

de Yarabamba, como los actuales, las han sabido convertir en terrenos de cultivo: Cabe indicar, además, que en la explanada de "Pueblo Nuevo", el mismo que se ubica a los pies de la cuesta de Hornillos, como se ubica también Sogay que trepa el cerro con abundantes ruinas, es la única pampa que ofrece perspectivas para ampliar los terrenos de cultivo, ya que la zona es eminentemente árida y minera, explotada desde la Colonia y que forma una cadena de minerales que no son otros que la prolongación de los asientos mineralíferos (especialmente cupríferos de Cerro Verde).

Geología. La zona se encuentra situada en las estribaciones del "Batolito de la Caldera", el cual es una continuación del "Batolito Coslimero" que se extiende desde Chile y en casi todo el litoral peruano, según W. Jenks, quien resume la historia ígnea del batolito en cinco etapas cuyos tipos intrusivos son los siguientes:

- a) Granito de grano grueso, granodioritas y posiblemente dioritas de estructura foliada secundaria.
- b) Diorita augita del huayco.
- c) Granodiorita, con probables variaciones a granito.
- d) Diorita cuarsífera, diorita horbléndica, mononita y cienita.
- e) Granito porfirita cuarsífera de Subilaca y diques traquíticos resistentes.

La edad de las rocas que forman el "Batolito Costanero", la ha determinado Steiman y afirma que estas rocas ígneas, se formaron a comienzos del terciario, el dato es confirmado por Jenks, al relacionar los intrusivos de La Caldera con las calizas alcurquianas de edades cretácicas interiores.

En la zona también se aprecian materiales de la formación Yura del Jurásico Superior.

Petrología. Las muestras obtenidas en el lugar de los petroglifos son dioritas, granitos y granodioritas, esto es en "Trompín Chico", no así en Wanaqueros, donde se pueden apreciar cantos rodados de aluviales y fluviales recientes o del cuaternario⁵³.

Aspecto arqueológico. En el mes de Octubre de 1965, en la capital de la República, el arqueólogo Máximo Neyra presentó un informe muy somero, a la "Mesa Redonda", de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas, que preparó el Instituto Riva Agüero de la Universidad Católica; en dicho informe, sobre la "Prehistoria de Arequipa" dejó entrever la importancia que tenía el centro precerámico de Wanaqueros, tratando de aclarar muchos conceptos no muy acertados, ampliamos la información de la siguiente manera; si es verdad que existen uno o dos talleres de materiales líticos en la explanada de Wanaqueros, es cierto también que allí, a media falda del cerro Trompín Grande, hay un antiguo canal de irrigación y a un costado hay abundancia de tumbas y construcciones así como fragmentos de cerámica, desparramados en las cimas del promontorio de "Trompín Chico", pertenecientes a épocas agroalfareras tardías, llámense éstas del estilo

⁵³ Lazo Linares, Hubert 1968. Aspecto Geológico de la Villa de Yarabamba, revista publicada con motivo de las Bodas de Plata de la creación política del distrito, 1943. Subraya el ingeniero Lazo la composición, las rocas, la estratigrafía, la accesibilidad, la altitud sobre el nivel del mar 2,460 metros y las consideraciones económicas con los depósitos metálicos y minas como "La Poderosa", "La Pacífico", "La Espinal", "La Cerro Cambraca", la de "Hornillos", la "Kiowa", etc., entre otras.



"Juli" o del "Estilo Inca". *Wanakeros como Trompín Chico*, los conocemos desde mucho tiempo atrás, para hablar con mayor precisión desde 1941; en 1966 y en 1967 volvimos a explorar la zona, incentivados quizás por nuestro interés en buscar centros con arte rupestre; la "piedra del rayo" como la nombran algunos naturales o la "maza del diablo" como la llaman otros ha sido siempre el indicio más seguro; esta "piedra del rayo" se asemeja mucho a una cabeza de serpiente, en cuya garganta los antiguos peruanos grabaron una figura de lagarto y una figura geométrica meándrica –elemento cultural del viejo Perú que bien podría iniciarse, como ya dijimos, en Chavín, pasando por Tiwanaku y Huari y llegando a los Incas—. Otro petroglifo muestra a un batracio (sapo) y una especie de rayo o serpiente; otro presenta un motivo meándrico, el siguiente es un motivo laberíntico con una figura humana muy esquemática (Figs. 49, 50 y 51). En fin, otro petroglifo representa una llama cabalgada como lo hacían en la antigüedad y lo hacen en algunos lugares de la Provincia de Caylloma en nuestro Departamento. Otro problema que es sumamente sugestivo en la zona, es el hallazgo en Wanakeros, de un cerámico encontrado próximo a los talleres precerámicos. Se trata de un cántaro de cuerpo semi-globular con gollete tubular, con base ligeramente convexa y asa lateral plana, con un rico engobe de color rojo indio; en la casi totalidad de su parte ventral se ha decorado, con negro sobre fondo blanco, una escena en doble hilera de zorros y aves al parecer huacochas o gallinetas, etc.

Asimismo, se encontraron en el lugar, cerámicos bícromos y tricromos con las clásicas formas del estilo "Juli"⁵⁴ muy semejantes a las que aparecen en el "Cerro Borracho" de Sogay y en "La Era", a un costado de la carretera del camino de Yarabamba, "El Cerro"⁵⁵. Por último, queremos manifestar una vez más que el grupo étnico que parece haber traído la *cerámica tricolor* a esta zona fue el de los *Lupacas*, de la región de Puno como lo anuncié ya en 1960, lo mismo que Gary Vascelius en el "Conversatorio sobre Arqueología del Litoral del Sur", que convocó la Universidad y el Museo de la UNSA. ese año.

Estudios posteriores sobre los "pastores de Paratía"⁵⁶ parecen traer otra prueba de Etnohistoria y Etnología, en torno a tan sugestivo problema. Aunque los datos más serios sobre el particular los dio a conocer el historiador Dr. Waldemar Espinoza Soriano, cuya versión

paleográfica de una "Visita hecha a la Provincia de Chucuito por Garci Diez de San Miguel en el año 1567", la conocemos cuando la Casa de la Cultura del Perú auspiciaba tan importante documento en 1964.

XXIV. Los Cerrillos

Se ubican muy próximos a la cabañita de Machaguaya y también a la trocha que llevaba al



Figura 49. Petroglifos de "Trompín Chico", Yarabamba, Arequipa.



Figura 50. Petroglifos de "Trompín Chico", Yarabamba, Arequipa.

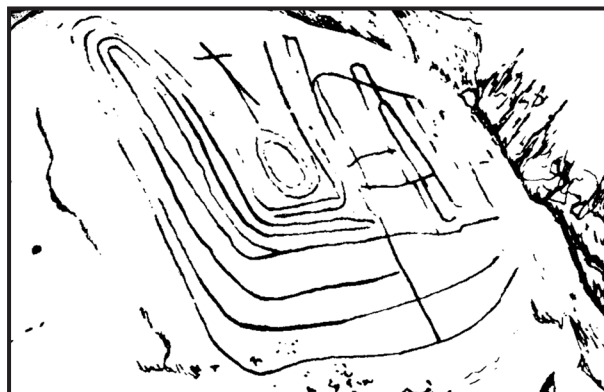


Figura 51. Petroglifos de "Trompín Chico", Yarabamba, Arequipa.

⁵⁴ Linares Málaga, Eloy 1968. Apuntes para la prehistoria e historia del Distrito de Yarabamba, separata de las *Bodas de Plata del distrito y villa de Yarabamba* que dirigió Eloy Linares Málaga. junto con los Sres. Alejandro Málaga Medina y Prof. Alberto Rodríguez Carrasco.

⁵⁵ Linares Málaga, Eloy 1949. Arequipa, ciudad milenaria y sus primeros habitantes los uros. Diario *El Deber*, del 13 y 16 de Agosto. Se trata del primer artículo periodístico que preparé después de hacer un viaje de exploración a las ruinas de la Waka o Churajón, Epifanio Arenas Málaga y Ezequiel Lazo Arenas, el primero de ellos es ingeniero; el segundo, capellán del ejército y el tercero, estudioso de las ciencias médicas (1948).

⁵⁶ Flores Ochoa, Jorge A. 1968. *Los Pastores de Paratía, una introducción a su estudio* Ediciones Inkari, Cuzco. El autor, al referirse a la "intensidad de comercio", señala en Arequipa como lugar de influencia entre otros a Caylloma, Chilla, Sihaya, Tuti, La Wanka y en Arequipa, Poesi y Quequeña.



campamento de "El Lavadero" de minerales de Echevarría, que en otrora explotó la Compañía Minera Hochschild y Cía. Limitada S. A. Se plotean a Los Cerrillos en el Departamento y Provincia de Arequipa en el Distrito de Mollebaya a 16° 30'13" de L. S. y a 71° 29'15" de L. W. del Meridiano de Greenwich; a 1.5 kilómetros de la Cabaña de Machaguaya y 5 kilómetros en línea recta del Distrito de Socabaya; los poblados cercanos son Machaguaya, El Lavadero, Mollebaya, Characato, Pueblo Viejo, Socabaya y Quebrada Honda, este último en el distrito de Yarabamba. Se llega a Cerrillos a través de un desvío de la carretera que se dirige a Yarabamba, dicho desvío no es otra que la trocha que se abre a dos kilómetros de Machaguaya en dirección El Lavadero y yacimientos de materiales de construcción próximos a Cerrillos, altitud 2345 msnm.

Topografía. Topográficamente el lugar es de estructura llana y regular y sumamente ondulada, con ligera inclinación hacia S. W., la que se va elevando lentamente hacia lo que denominan "Batolito de la Caldera".

La zona en sí muestra pequeñas colinas quebradas poco profundas, salvo la de Machaguaya y Quebrada Honda, que al unirse en el río Yarabamba, forman el límite del Distrito de Mollebaya y que lo separa del Distrito de Socabaya. Los Cerrillos forman promontorios que se elevan desde los 2,345 metros hasta los 2,360 metros, en unos de ellos, y hasta los 2,380 metros en la otra colina.

Geología. La zona constituye una de las estribaciones del "Batolito de la Caldera", que como se sabe es una continuación del batolito costanero, según Jenks. La edad de las rocas ígneas del batolito según Steiman se precisa al comienzo del terciario, dato confirmado por Jenks, como se dijo para otros lugares de esta zona.

Litología. Entre las muestras obtenidas en las dos colinas de Cerrillos, se encuentran dioritas y granodioritas, así como granitos. También se pueden apreciar en la zona cantos rodados de aluviales y abundancia de cenizas volcánicas y bancos de arena, existen también *materiales aluviales del cuaternario*.

Aspecto arqueológico. El año 1967 fui informado por profesores del Centro Escolar de Varones del Distrito de Socabaya, de la existencia de petroglifos en "Cerrillos". Acompañado por mis alumnos de la UNSA. en el mes de setiembre de 1968, constaté la presencia de tales petrograbados. El 16 de setiembre de 1969 y merced a la movilidad que me fue prestada por la IV Región de Educación y con la ayuda del Dr. Arturo Lira Linares y el profesor Miguel Linares Málaga exploramos la zona, en esta ocasión, nos acompañó el topógrafo señor Mario Valencia, el mismo que levantó el plano de curvas a nivel. Observando y explorando el terreno de investigación, nos encontramos con dos promontorios desde cuyas cimas se domina el paisaje: por el norte, la ciudad de Arequipa; por el sur, y lejanamente, el Distrito de Yarabamba, antes "El Lavadero", y Quebrada Honda; por el Este, la carretera a Yarabamba y el cerro Soquenata o Choquenata y, por el Oeste, el Distrito de Socabaya. Sobre la superficie localizamos, entre la peñolería, fragmentos de cerámica "Juli" o tricolor del Sur y nueve bloques con petrograbados, los mismos que se distribuyen desde la base hasta la cima; en una de las colinas hay siete petroglifos y en la otra dos. Los motivos representados son básicamente llamas, figuras humanas y geométricas, así como figuras laberínticas. Nos llamó grandemente la atención la figura del petroglifo número 5, que está a la vera del camino de herradura,

un motivo estilizado con clara influencia al parecer "huaricoide". ¿Podría tratarse de un hecho casual? ¿o es un paralelismo cultural? o quizás un préstamo de este elemento cultural, ya que sabemos hasta hoy que la influencia Huari solamente alcanza hasta la cuenca del río Sihuas y aún hasta la del Vitor. La técnica empleada en el trabajo es a base del grabado a percusión y el rayado, por la naturaleza dura de la piedra. Por los elementos culturales observados, se puede apreciar que los petroglifos de Cerrillos fueron grabados por pobladores agroalfareros de épocas tardías.

XXV. Gayalopo

Se ubica en el Departamento y Provincia de Arequipa, en el Distrito de Quequeña, en el anexo de Buena Vista, en la quebrada llamada Gayalopo y cerro del mismo nombre, a 2,490 metros de altitud sobre el nivel medio del Océano; a 16° 33'16" de L. S. y a 71° 27'42" de L. W., a unos 1.5 kilómetros en línea recta de Trompín Chico, en el Distrito de Yarabamba y a 1.5 kilómetros del Cerro Soncomarca, antigua Pukara en el Distrito de Quequeña, otro poblado cercano en el Infiernillo y Quichinihuaya, que queda al frente así como la Hacienda San José con Quebrada y el río Yarabamba por medio. Al pie del cerro Gayalopo existe la quebrada con el mismo nombre y abundancia de terrenos de cultivo. La diferencia entre la base y la cima del cerro Gayalopo es de 100 metros, medidos desde el canal de regadío base 2,430 metros y la cima 2,530 metros.

Topografía. La topografía es irregular, con cumbres altas cuya elevación va cada vez en aumento, primero en dirección N. E. y después en dirección S.

Las anfractuosidades son muy parecidas a las de Trompín Chico del distrito de Yarabamba, pues se trata de la prolongación de esa cadena montañosa, siempre hacia la margen derecha del río Yarabamba aguas abajo.

Geología. En la zona se pueden localizar las estribaciones del Batolito de la Caldera, que, como se sabe, es una continuación del batolito costanero según Jenks, sabemos que hace pasar por cinco etapas, las mismas que ya enunciamos al ocuparnos de la geología de Trompín Chico. Es sabido también que los intrusivos tienen una edad, según Steiman, que se ubica a comienzos del terciario y que Jenks lo relaciona con la formación Arcurquina de la edad del Cretácico Inferior que se forma con cuarcitas, calizas, etc. También en el lugar pueden apreciarse materiales de la formación Yura del Jurásico Superior.

Litología. Las muestras que se obtuvieron son dioritas, granodioritas y granitos; también se pueden apreciar cantos de aluviales de diferentes rocas y aluviales como arenas y materiales eólicos, así como materiales fluviales.

Aspecto arqueológico. Parece que la zona de Quequeña recibió dos tipos de influencia: la primera se relaciona con la presencia de elementos "Juli" o del estilo tricolor del Sur; y la segunda, con la presencia de los Quechuas o Incas en el lugar, lo que se comprueba fácilmente con la abundancia de topónimos y onomásticos en el sitio tales como Quequeña, Soncomarca, Charamurec, Quispe, Manami, Aquispe, Condori, etc. Además, por los fragmentos de arcilla encontrados en el cerro Soncomarca y que pertenecen al estilo "Juli", también objetos del mismo estilo hallados por los pobladores al abrir un camino carretero y que me fueron entregados por el párroco del



lugar el 18 de diciembre de 1968, al presidir una Comisión del Patronato Departamental de Arqueología, que en tal oportunidad dirigía el señor rector de la universidad Dr. Humberto Núñez Borja, comprobamos los dos tipos de influencia y además los tipos de construcción de tumbas y habitaciones que corresponden a los estilos ya mencionados.

En el Cerro Gayalopo, ubicamos construcciones, tumbas y cerámica del estilo "Juli" y lo más notable para el objeto de nuestro estudio petroglifos trabajado a base de mucho esfuerzo, debido a la fuerza de las dioritas, granodioritas y granitos, y mediante las técnicas del grabado con especies de cinceles de rocas más duras; aparte del grabado a percusión, encontramos también el rayado. Los motivos son geométricos o zoomorfos, fitomorfos y también los hay antropomorfos, muy esquemáticos; entre los geométricos destacan los motivos de "paralelas" tan remarcadas por Oswaldo Menghin con su "estilo de paralelas" que lo encontramos con frecuencia en diferentes lugares de América, por ejemplo, en Toro Muerto (Perú), en Mexicalli (México) o Neuquén en Argentina⁵⁷; entre los zoomorfos, tenemos la presencia de auquénidos, algunos de los cuales muy estilizados con sus cuellos largos como si se tratara de una especie de jirafas, perros y serpientes. Entre las fitomorfos cabe anotar la presencia de una rama de árbol muy semejante en sus hojas a las que acompaña una de las especies de la "Flor simbólica de los Inkas" o sea el Cantu o Ccantuta-Botánica, *Cantua buxifolia*⁵⁸.

En cambio, la figura antropomorfa aparece estilizada. En total los 10 petroglifos localizados responden a una estilística *sui generis* de épocas agroalfareras tardías. Estos grabados fueron localizados en 1940, cuando el director del Centro Escolar de Varones de Quequeña número 959, don Tomás Oporto, planificó una excursión a la Quebrada de Gayalopo para que los alumnos del quinto año de educación primaria practicaran técnicas agrícolas, en terrenos del indicado director. En tal oportunidad, salimos hacia la cumbre del mencionado promontorio, vimos muchas figuras sobre las piedras, pero no dimos ninguna importancia al lugar, porque no sabíamos el significado que tenía; tampoco lo sabían los profesores ni mucho menos el director. El año 1968, volvimos al lugar valiéndonos del viaje de estudio a la pukara de Soncomarca, que nos encomendó el Patronato Departamental de Arqueología. Fatalmente en 1969 encontramos algunos de los petroglifos marcados con pintura roja y con las sigla del Instituto de Historia y Antropología de la UNSA El 11 de noviembre de 1969 se levantó el plano de curvas a nivel, trabajo que estuvo a cargo de uno de los topógrafos del Departamento de Geología de la UNSA, el Ingeniero Mario Valencia.

XXVI. Socospampa

Se ubica en el Departamento de Arequipa, en la Provincia de Caravelí, en el Distrito del mismo nombre, a 10 kilómetros en línea recta del monumento arqueológico de "La Huarca" y en dirección S. E. Se puede llegar a Socospampa, por medio de una carretera apisonada –trocha carrozable– que, partiendo de la Plaza de Armas de Caravelí, se dirige al Sur Este, atraviesa el río

Caravelí hasta llegar a "La Huarca" y a una cabañita de la Hacienda de Socospampa; tiene como poblados y haciendas cercanas a Chincheros, Ananta, Caspaya, La Huarca, La Bodega, Chirisco, Ollería, Viña del Señor, Cascajo y Caravelí, etc. a una altitud de 1,560 msnm, a 15° 50'45" de L. S. y a 73° 18'37" de L. W. del meridiano de Greenwich, según los trabajos del Ingeniero Valencia.

Topografía. La topografía del lugar es regular, el curso que ha abierto el río Caravelí le ha permitido dejar a ambos flancos, colinas de tufo volcánico de relativa altura; en el flanco izquierdo, aguas abajo, y donde se ubican los petroglifos, se puede apreciar una fuerte pendiente de unos 80° o más, lo que da la impresión de una gran ruptura en la base, además, hay una pequeña llanura sobre la cual hay abiertas en el sillar y la poca tierra, tumbas precolombinas.

Geología. El área estudiada forma parte de la región costanera del país, abarcando su faja litoral someramente y las vertientes pacíficas de la cadena costanera. Estratigráficamente, la zona presenta rocas sedimentarias ígneas y metamórficas que van desde el prepaleozoico al reciente. Lo más notorio de la zona en estudio es la presencia de derrames volcánicos, posiblemente pertenecientes al terciario o a fines del mismo. Estos volcánicos se encuentran depositados en bloques tubulares, precisamente en el lugar de estudio, dichos bloques han sido cortados en tiempos geológicos por el río Caravelí al cavar el lecho. El material perteneciente al cuaternario está representado por restos aluviales –cenicero y arena– especialmente, etc.

Litología. Las muestras obtenidas en el campo son tufos –sillar blanco– materiales de rocas de acarreo y cenizas, etc.

Aspecto arqueológico. La zona de Caravelí, valle y capital, ha sido poco estudiada. La Huarca, Machas, Gentilar, Chuñuño, entre otras y especialmente *Socospampa*, cuyo nombre antiguo según algunos naturales fue Soncco Pampa o sea la explanada del corazón o la fiesta de las parejas jóvenes que se divertían en los Raimis. Los petroglifos que se hallan diseminados a lo largo de la "Pared de sillar", que sirve de límite al río en su margen derecha, aguas abajo. Los motivos más comunes en *Socospampa*, son las figuras zoomorfas –llamas, gatos, jaguares, perros, aves, lagartos, ¿gusanos?– animales de cuerpos cuadrillados, etc., figuras geométricas, generalmente meandros; líneas quebradas, zig zags, círculos, punturas formando líneas, figuras muy pequeñas y rayadas, etc., figuras antropomorfas– representaciones humanas muy esquemáticas, danzarines, figuras realistas y semirrealistas, etc., figuras simbólicas, etc. En cuanto a las técnicas empleadas, lo más común es el grabado a percusión y el rayado, existiendo también frotado y desastillado. La abundancia de llamas y figuras meándricas nos hace suponer que quienes trabajaron allí fueron los Incas, aunque hay figuras muy complicadas o interesantes que bien pueden aproximar las grabaciones a estilos próximos de Ica como son Paracas y Nazca, de todas maneras el lugar es agroalfarero y se relaciona con Quebrada Seca de Posco.

Lugares nuevos

A estos 26 lugares con petroglifos, ploteados ya en el Departamento, tenemos que agregar otros de recientes descubrimientos. Es el del lugar denominado Cuta Cuta en el Distrito de Sabandía, en la Provincia de Arequipa,

⁵⁷ Menghin: 1957.

⁵⁸ Tauro del Pino: 1966, t. 1.

grabados sobre roca granítica con representaciones zoomorfas y geométricas, trabajados con la técnica del percutido. Para alcanzarlos es conveniente llegar hasta el muy conocido lugar "El Molino" de Sabandía; siguiendo el curso de la llocla, a unos 100 metros, ubicamos los bloques con petrograbados, los mismos que fueron descubiertos por el estudiante universitario Coco Núñez, natural del lugar (1971). Sitio no de menor importancia es el de *Mal Paso o Cerro Pajonal*, que se ubica en el Distrito de Mollebaya de la Provincia de Arequipa, al pie de la carretera que lleva a los transeúntes a Pocsi, Polobaya y Chapi, en una pequeña lomada llena de roquedales graníticos, petroglifos que muestran motivos antropomorfos, zoomorfos, geométricos y simbólicos; el lugar lo ubicamos en 1961 habiendo vuelto allí en 1965 y en 1972, en esta última oportunidad con el objeto de hacer prácticas con los alumnos de Ciencias Sociales del Programa Académico de Educación. *El Túnel o El Polvorín*, del Distrito de Vitor, en la Provincia de Arequipa, fue ubicado por el Dr. Aníbal Rodríguez Begazo, director del Instituto Geofísico de la Universidad de San Agustín, en compañía del ingeniero Mateo Casaverde, del Instituto Geofísico del Perú, hacia el mes de octubre de 1969. Se puede llegar desde Arequipa aproximadamente en una hora y media, se les localiza saliendo del túnel de Sotillo en dirección a Lima, por la carretera Panamericana, a unos 200 metros de la boca del túnel a la mano derecha. Se trata de tres bloques con petrograbados sobre la roca sedimentaria petrificada; uno de los bloques muestra tres llamitas, dos perritos y un ave, dos de los auquénidos tienen puncaduras que, como en el caso de Toro Muerto, sirvieron para adornar el cuerpo del animal, cosa igual sucede con el ave (Fig. 52). El otro bloque muestra una figura antropomorfa con cuatro penachos sobre la cabeza y en la cara, como en el ombligo, un círculo, hacia el final de una de las manos, dos líneas paralelas y entre las mismas 4 puncaduras (Fig. 53); por último, el tercer bloque nos hace ver que el artista primero dibujó y luego grabó una serpiente bicéfala, de cuerpo ondulado y puncaduras y círculos sobre el mismo, tan igual como ocurre con las serpientes de dos cabezas de Toro Muerto (Figs. 54 y 55). Por la topografía, las rocas y el paisaje parece que existen otros petrograbados desparramados en la zona.

San Francisco, en el Distrito de Uraka de la Provincia de Castilla; los petroglifos han sido hechos sobre toba dacítica, material de la misma estructura que los de Toro Muerto ubicados en 1953. Otro lugar próximo son cementerios como San Francisco, es el de *Punta Colorada*, localizado en compañía de la Dra. Victoria de la Jara, aquella estudiosa enamorada de la escritura de nuestro Viejo Perú (1972). Anotamos también, que en las faldas del volcán Misti, andinistas localizaron petroglifos con motivos geométricos indiferenciados (1971). El año 1972 fue importante, porque, a la par que visitamos con los alumnos las pictografías de Ccollpa-Sumbay, encontramos otros abrigos con pinturas como son los de *Vizcachani Grande* y *Vizcachani Chico*, allí mismo localizamos materiales asociados de una gran variedad de puntas, materiales que actualmente se encuentran en estudio. Con los mismos alumnos de Ciencias Sociales, en el valle de Majes, localizamos dos importantes sitios tipo, ellos son *La Culata*, muy cerca de Aplao, y *San Isidro*, muy cerca de Acoy, ambos en la Provincia de Castilla, los cuales han sido trabajados sobre roca granítica; los motivos son muy variados (Fig. 56).

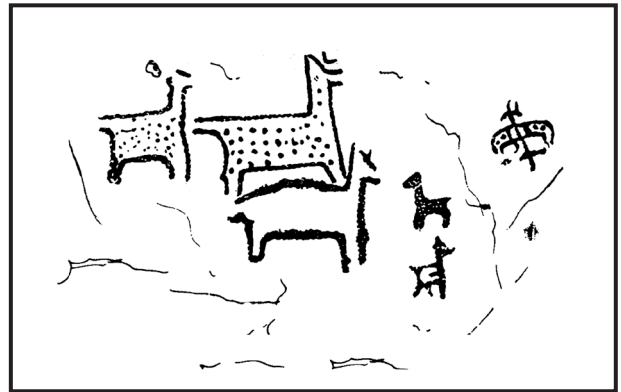


Figura 52. Petroglifos del "Túnel o Polvorín de Vitor". Arequipa.

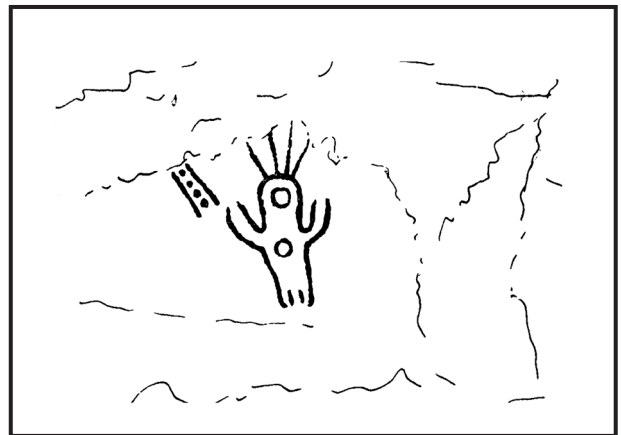


Figura 53. Petroglifos del "Túnel o Polvorín de Vitor". Arequipa.

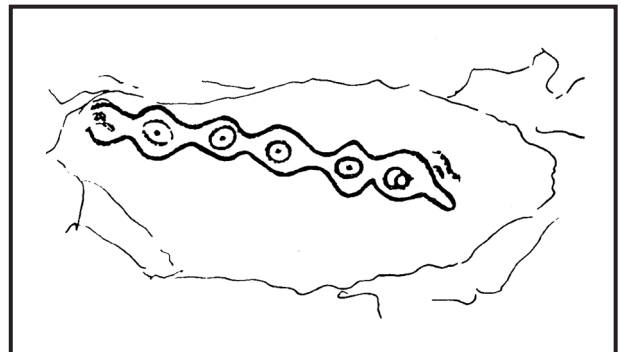


Figura 54. Petroglifos, serpiente bicéfala, del "Túnel o Polvorín de Vitor". Arequipa.

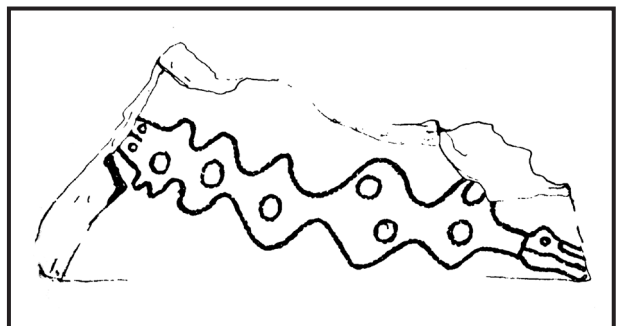


Figura 55. Petroglifo serpiente bicéfala de "Toro Muerto", Majes. Arequipa.

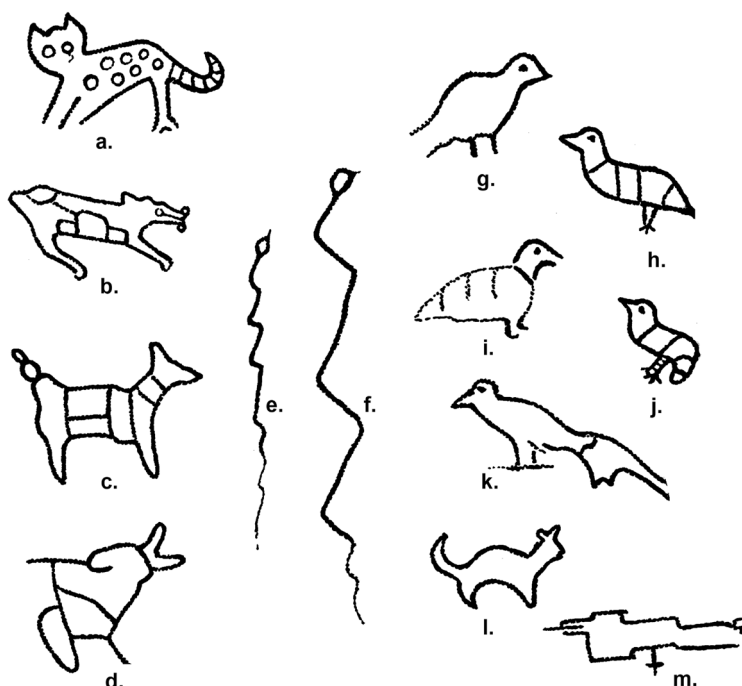


Figura 56. Petroglifos de "La Culata", Valle de Majes, Arequipa.

Arte rupestre mobiliario

Generalidades

Parece que los primeros datos acerca del *arte rupestre mobiliario*, en la ciudad de Arequipa (Sur del Perú), fueron dados a conocer por los hermanos Eduardo y Alberto Belaúnde de la Romaña, hacendados del valle de Majes, quienes en 1905 encontraron las primeras "lajas", con pinturas, a las que dieron mayor importancia. El padre de la Arqueología Andina, profesor Dr. Friedrich Max Uhle, habla de los "cantos pintados" o simplemente pintados que encontró en los cementerios de Arica (Chile) y de Tacna (Perú), hacia 1915.

Uno de los hallazgos de mayor trascendencia en la zona de Arequipa fue denunciado por el sacerdote de Chuquibamba, don Francisco Fehres, el que informó al cirujano arequipeño Edmundo Escomel, quien, como aficionado, coleccionó las "piedras pintadas" o "emparedados" y con ellas pudo preparar un artículo que lo presentó a consideración del "XXV Congreso Internacional de Americanistas", realizado en "La Plata", República de Argentina, en 1932, el mismo que se publicó en 1934 en el Tomo II de las Actas con el título de "Tejas Peruanas Precolombinas destinadas a fines aritméticos", el resumen en referencia abarca seis páginas (45 a 50) y en él se llega a las siguientes conclusiones, que pueden resumir así:

Primera. La vida precolombina del Departamento de Arequipa, se caracteriza por una civilización propia, diferente por sus artefactos y utensilios.

Segunda. En el mismo Departamento, había diferencias apreciables, caracterizándose, por ejemplo, la región de Caylloma, por el número de cráneos trepanados y la del valle de Majes por las "tejas aritméticas".

Tercera. En las tumbas de este último valle, y al lado de los esqueletos humanos, de las telas y de los ceramios o de las huacas, existen "tejas" que allí se sepultaban, acondicionadas por parejas, mirándose por sus caras diseñadas, entre las cuales existían a veces

laminillas de oro, cuidadosamente envueltas en hojas y fibras de "Achira".

Cuarta. Los diseños estaban indiscutiblemente destinados a fines aritméticos.

Quinta. La variedad de esos diseños y sus figuras hace pensar que eran "testamentos o inventarios" de los bienes que dejaba el difunto al morir.

De estas conclusiones, descartamos la primera, que nada tiene que ver con el tema en estudio; la segunda ya hace referencia al valle de Majes, aunque nosotros no estamos de acuerdo con la calificación de "tejas aritméticas", ya que no existen pruebas concluyentes, hasta hoy, en favor de esta teoría a la que se refieren tangencialmente algunos cronistas y que la han hecho suya el profesor alemán de Tubingen, Thomas S. Barthel, creyendo dar un carácter escriturario a algunas representaciones como éstas u otras en tejidos, keros, cerámicas, etc., para lo cual toma muy en cuenta los trabajos introductorios de la peruana Victoria de la Jara, aunque antes de estos están los del huanuqueño Javier Pulgar Vidal, los del cajamarquino Horacio

H. Urteaga, los del moqueguano Luis E. Valcárcel o los del mismo argentino Dick Ibarra Grasso, que tanto se ha preocupado por este tema en la República Boliviana. En relación con la tercera conclusión, es cierto que la mayoría de los "cantos rodados pintados", se encuentran formando una especie de "sandwich" o emparedado, a lo que podemos agregar, según hemos podido comprobar *in situ*, en el lugar denominado Huancarqui la Lapa o la Laja de la provincia de Castilla 1951, que la mayoría de estas ofrendas, que de hecho tienen un carácter ritual, se encuentran acompañando tumbas de niños; descartamos la cuarta conclusión por los fundamentos que exponemos en la segunda. Por último, dice en su quinta conclusión el entusiasta cirujano, que eran "testamentos o inventarios de los bienes que dejaba el difunto al morir". Esto significaría necesariamente un documento escrito o una "Quilca" o Quelka, si nos atenemos estrictamente al étimo quechua o al significado aymara, asunto no esclarecido en el momento presente, a lo que quiero agregar como Cieza de León, "Ni lo afirmo ni lo niego", aunque naturalmente hay laudables esfuerzos como el de "Quipu y Quilca", de Raúl Porras Barrenechea en sus "Fuentes Históricas" o los de Carlos Radicati Di Primeglio con su "Introducción al Estudio de los Quipus" o "La seriación como posible clave para descifrar los quipus extranumerales". El mismo Escomel, en 1940 y como homenaje al cuarto centenario de la fundación española de la ciudad de Arequipa, reproduce el artículo publicado en Buenos Aires, con el título de "Tejas Precolombinas destinadas probablemente a escritura o a fines aritméticos" (Estudios Científicos Lima 1940).

Por otro lado, la simplicidad de los dibujos en las cuatro láminas que muestra el trabajo, hacen sospechar rápidamente en el primitivismo de la concepción, a pesar de ser los dibujos tardíos, porque no solamente muestran pinturas sobre roca, sino sobre arcilla cocida especialmente y sobre trozos de vasijas rotas a propósito, es el caso del sitio tipo de *Kupara* en Chuquibamba (Arequipa, 1970). Aquí hay que aludir claramente al arte



rupestre mobiliario y no al "arte mobiliario" simplemente, como creen algunos iniciados en este tipo de estudios.

Los motivos pintados, aunque por su temática muy antiguos, por el material que emplean pertenecen a épocas tardías agroalfareras. Y es que, como se sabe desde tiempo atrás, los Departamentos de Arequipa sobre todo a partir de Acari-Moquegua y Tacna, forman y formaron una unidad oceanográfica, topográfica, ecológica y climatológica, la misma que permitió un determinado género de vida y un aislamiento, especial en esta zona, considerada por muchos antropólogos como "área marginal".

Tenemos conocimiento de que este tipo de materiales abunda al Norte de Chile, y está asociado a la cerámica negro sobre rojo y también a los petroglifos trabajados en materiales blandos como la traquita cualquier otro tipo de tufo volcánico. Sabemos así mismo que Intihuasi, o sea al Nor-oeste de Argentina, son frecuentes.

Hay la evidencia que la cerámica que yo llamo para Arequipa de estilo Juli, por el sitio tipo o tricolor del Sur, y que tiene sus relaciones con la cerámica Mollo, Huariquilla, etc., de Bolivia y Allita Ama ya de Puno, es paralela a la cerámica negro sobre rojo y pertenece al grupo étnico Lupaca, como ya dijimos.

Ahora bien, la mayor abundancia de este tipo de arte mobiliario lo encontramos en el Sur, en las cuencas de los ríos Majes y sus dos afluentes principales, el Andamayo y el Ccolca; de idéntica forma en la cuenca del río Ocoña y hasta en el tambo existiendo varias muestras al sur del río Caplina en el Departamento de Tacna.

Uno de los hallazgos más notables parece deberse al monseñor Leonidas Bernedo Málaga (1938), quién nos informó que, siendo párroco de la Iglesia de Chuquibamba, localizó, merced a su mayordomo un Sr. Jorge Carpio, una rica veta de arte material en el lugar denominado *Wamantambo*, de allí dicen procede la mayoría de los objetos que sobre esta especialidad atesora la Universidad Agustina, otros son de Rinconada y de Itac.

En el viaje de exploración arqueológica para levantar el *Mapa Arqueológico del Departamento de Arequipa* que nos ha encomendado la universidad, primera etapa, segunda temporada – diciembre 1969, enero 1970 – logramos localizar el verdadero centro de arte rupestre mobiliario, el de la provincia de Condesuyos y descartar las versiones del Monseñor Bernedo Málaga y su mayordomo, y en relación a las versiones sobre Wamantambo, Rinconada e Itac. El trabajo realizado *in situ* en Kupara permitió observar:

1. La enorme e irreparable destrucción practicada en Kupara, por los huaqueros, los mismos que han dejado al descubierto cientos de Lajas así como tejas, ya sea en piedra como en arcilla.

2. La identidad de materiales y motivos entre los que tenemos en el Museo de la Universidad Agustina y los localizados en Kupara (Fig. 57).

3. La testificación del guía don Aniceto Huamaní

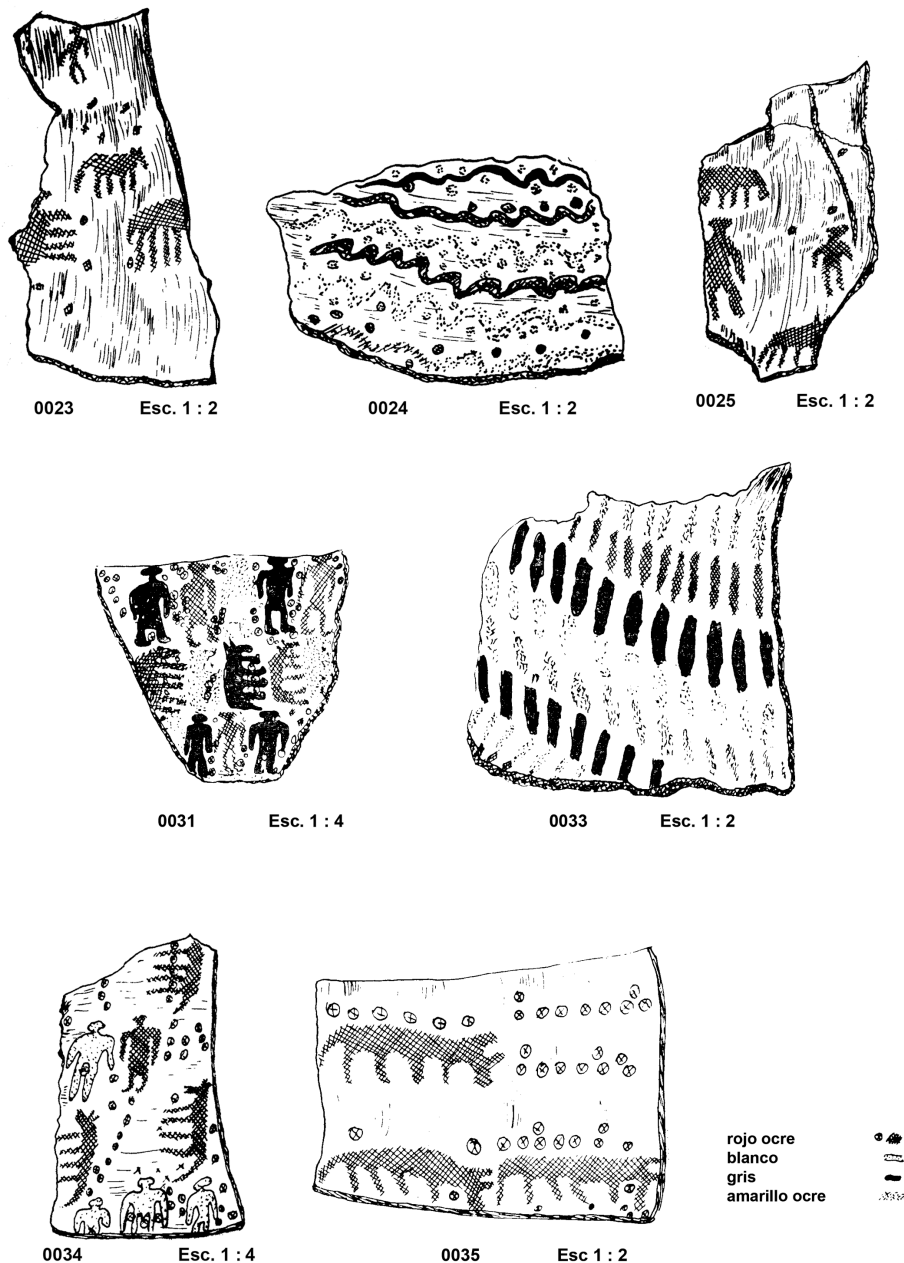


Figura 57. Arte rupestre mobiliario, lajas pintadas de "Kupara", Arequipa.



Concha quien entre 1938 a 1940, realizó el mismo viaje que nosotros y extrajo de las "cuevas" las lajas que hoy atesora el museo universitario.

4. El hallazgo en Kupara de lajas completas en "cuevas" no profanadas y que prueban la identidad entre las existentes en el Museo y las estudiadas en la última expedición.

5. La ausencia de estos materiales de trabajo en Itac y Rinconada.

6. La confirmación del ex-profesor de Historia del Perú del Colegio Nacional de Chuquibamba, Sr. Roberto Fernández, quien ayudó y guió en todas sus expediciones a Monseñor Bernedo y que confirma lo relacionado no con Wamantambo sino con Kupara como centro importante de arte rupestre mobiliario. Tenemos que subrayar también que en los trabajos de investigación realizados en el Chullperío de Tampu Ayllu –o Tompullo–, no solamente localizamos construcciones chullpas cuadrangulares, sino tumbas subterráneas, en los mismos ubicamos "arte rupestre mobiliario", lajas pintadas en colores: rojo, amarillo, negro y blanco, pinturas deletzables y mostrando motivos geométricos y de soles, fundamentalmente en las tumbas excavadas no apareció el clásico estilo "emparedado", es posible que las hojas de achira se destruyeran con la humedad. Lo que sí es importante también indicar es que las tumbas que están bajo la superficie son de forma cuadrangular, diseñadas a base de lajas plantadas y con una laja mayor como tapa, sus dimensiones son de 1 x 0.80 x 0.60 m, alto, largo y ancho respectivamente, y para encontrarlas hay que excavar hasta 0.90 cm. Este lugar pertenece también al Distrito de Chuquibamba, Provincia de Condesuyos.

Los lugares precisos donde se han encontrado este tipo de restos en el "extremo del litoral sur", y muchas veces asociados a geoglifos, petroglifos y pictografías, son los siguientes:

En Tacna; abrigo del Diablo en la Quebrada Cimarrona.

En el valle de Tambo; en Quelhua Chico, Guardiola, etc.

En el valle del Quilca y sus principales afluentes, el Vitor y el Sihuas.

En el valle del Majes o Camaná y en sus principales afluentes el Andamayo y el Ccolca, siendo sitios importantes Huancarqui, La Lapa, Toro Muerto y Cabezas Achatadas.

En la provincia de Condesuyos: Kupara y Tampu Ayllu, etc.

En la provincia de Castilla; Pampacolca y Machaguay.

En la provincia de la Unión: en Cotahuasi, Toro Alca, etc.

En la cuenca del río Ocoña: cerro Cobalalto, Huaca, Cunu Cunu, Churunga, etc.

En la provincia de Caylloma-Kkasao en el distrito de Lluta.

(Ver mapa de "Principales centros de arte rupestre en el sur del Perú")

Cronología posible

La mayoría de las versiones en esta zona indican que estos cantos rodados o pintados pertenecen a una etapa tardía y se asocian frecuentemente con lo que se viene llamando "estilo Chuquibamba" –negro sobre rojo–, principalmente se asocian también con cerámica tricolor

o de "estilo Juli", o de la expansión *Lupaca*, de Puno o difusión Sierra Costa, llegando hasta la época incaica aproximadamente de 1,200 a 1,400 D. de C.

El Sr. Rogger Ravines, dedicado a la investigación arqueológica en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología –según comunicación personal– y ratificada en una publicación de "El Mensajero" de Toquepala, habla del hallazgo de una veintena de lajas en felsita porfídica y pintadas con motivos representados, idénticos a los que pintaron en el mismo color en las paredes de la cueva del Abrigo del Diablo de la Quebrada Cimarrona de Toquepala.

Por otro lado, afirma el Sr. Ravines que en la excavación *in situ* realizada allí y a la profundidad de 2.20 m, encontró este "arte mobiliario" pintado en base al color rojo oscuro sobre el cual hay una mancha central informe y de color negro, en otra laja encontró cinco camélidos en actitud de movimiento, muy semejantes a los de las paredes del riachuelo Ccolca de Sumbay, cerca de Arequipa, donde no solamente aparecen auchenias muy similares, sino hombres míticos parecidos.

Muchas de las piedras han perdido el dibujo, pero se notan claramente los rasgos en otras, el color base rojo, presenta manchas al parecer orgánicas.

De los ocho estratos estudiados en el piso de la cueva, se deduce que la ubicación de las "lajas", daría una antigüedad aproximada de 3500 a 5000 años a. J. C.; cabe observar que, a pesar de haberse encontrado pinceles con óxido ferroso en el lugar, resta sin embargo investigar la coincidencia entre los materiales colorantes del pincel, el dibujo de la laja y el material con el que se pintó en las paredes. Asimismo, en el estrato 5°, se encontraron las pinturas naturalistas y en el 3° se ubicó un ejemplar asociado de puntas líticas de tipo Viscachani (Bolivia).

Con los auspicios de la *Deutsche Forschungsgemeinschaft* –Comunidad para la Investigación y la Ciencia Alemana– entre 1965 y 1966, se recogieron muchas muestras de arte rupestre mobiliario en las excavaciones realizadas en Betancourt, del Valle Santa Isabel de Sihuas, Arequipa, y en Cabezas Achatadas, casi en la desembocadura del río Camaná, nos referimos especialmente a dos lajas asociadas a una tumba de transición *Paracas-Nazca*. Una de las lajas pintadas en un canto rodado plano muestra motivos geométricos y antropomorfos en colores rojo y amarillo, la simplicidad del motivo humano muestra una extraordinaria coincidencia con los hallados últimamente en *Kupara* (Chuquibamba) y en *Machaguay* (Castilla).

Se encontraron también en la excavación pinceles de caña o carrizo con brochas de algodón, algunas todavía con el óxido ferroso de color rojo; estos pinceles fueron utilizados seguramente para pintar los cantos rodados.

Cabe observar que estas lajas bien pudieron corresponder a un estrato superior, pero en el lugar no se encontró resto alguno del estilo Chuquibamba, al que podrían pertenecer –más si cerámica negativa de un estilo diferente y raro en esta zona–. Examinado el material orgánico de las tumbas de Cabezas Achatadas en el laboratorio alemán de Neirdesachsich Landesamt Für Bodenforschung, de Hannover, ha dado la antigüedad en las tres muestras remitidas para el trabajo con C 14 igual a 145 + o - 85 años d. J. C.: 420 + o - 700 años d. J. C. y 95 + 0 - 95 años d. J. C. Por lo expuesto se deduce claramente que las "lajas pintadas" mencionadas, bien pudieran tener una antigüedad que va desde el nacimiento de Jesucristo a los 100 o 200 años d. J. C. Ahora bien, faltaría hacer



el análisis y cotejar los datos de los materiales con los cuales se pintó con el encontrado en los pinceles y el resto orgánico analizado en los laboratorios alemanes.

En cualquier caso, hay elementos diagnósticos que nos están diciendo claramente que el arte rupestre mobiliario, en el extremo del litoral avanza de por lo menos 500 a. J. C. (Toquepala); 100 d. J.C. (Cabezas Achatadas), y 1200 a 1500 años d. J. C. (Kupara-Chuquibamba). No queremos encontrar identificaciones con los hallazgos del paleolítico superior europeo "Protosolutrense", o de la cueva de *Parpalló* (España), de la cual ya nos habla en 1942, el profesor barcelonés Dr. Luis Pericot García, o de los que encontró el profesor Dr. Martín Almagro Basch en el norte de África y que se exhiben en el Museo de Arqueología y Pre-historia de Barcelona, que atinadamente dirige el profesor Dr. Eduardo Ripoll Parelló. Creemos, sin embargo, que pueden existir reminiscencias muy arcaicas, cuyas conexiones entre el Viejo y Nuevo Mundo, las viene estudiando sabiamente el profesor Dr. don Pedro Bosch Gimpera⁵⁹.

Análisis de algunos materiales estudiados

El petrólogo francés J. Placez, hizo el estudio de casi un centenar de "lajas", pertenecientes al Museo de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, este análisis de los materiales arrojó los siguientes resultados:

Fragmentos de rocas estudiados. Corresponden a los números de catálogo: 1, 3, 4, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 23, 27, 28, 30, 38, 34, 37, 39, 42, 43, 48, 56, 57, 58.

Areniscas. Se trata de materiales ligeramente calcáreos de color obscuro negruzco, con tendencias al verde y pardo; de grano homogéneo muy fino, filones de calcita (48, 9, 16, 24, 26, 32, 35, 36, 45, 47). A excepción del número 48, también son areniscas, un poco calcáreas de color gris blanco, gris pardo y de grano muy fino.

Filita o esquistos arcillosos. Corresponde a la roca con pinturas que lleva el número 12.

Gabro. O sea una roca ígnea, de color verde claro, con grano bastante grueso que lleva el número 31.

Areniscas con mica. Se trata de las con arenisca gris, rica en micas blancas y negras, dispuestas en plaquetas y correspondientes a los números de catálogos 21, 22, 25, 29, 33 y 54.

Caliza negra. Con grano fino homogéneo –metamorfizado–, los números 40, 41 y 51.

Esquisto pizarroso. Se trata de rocas de color gris claro, con debilidad en las plaquetas y grano muy fino, corresponde a los números del catálogo 52, 53, 55.

Rodados o cantos rodados. De arenisca silícica, los números 1, 17, 44; en este caso la arenisca silícica es gris con tendencia al marrón verdoso.

De *Arenisca silícica*, gris con grano fino, los números 2 y 5 que además tienen caliza, con grano mediano, y arenisca calcárea en color gris marrón y de grano mediano también.

Del estudio de los *colorantes* que se emplearon para pintar, ya sea en forma fija en la roca o sobre arcilla o sobre cantos rodados, el petrólogo francés deduce que

dichos colores fueron el rojo, que no es otra cosa que un óxido de hierro o hematita; para el amarillo, emplearon un derivado del óxido de hierro, o sea la limonita; para el blanco, la arcilla diatomácea; para el negro, utilizaron el carbón grafito quemado o manganeso; el azul y el verde provenían de la serpentina, rocas cupríferas o también algunas plantas o en el caso del rojo utilizaron algunos insectos como la cochinilla, apreciaciones en las que coincidimos también nosotros junto con la Sra. Mary H. Armstrong de USA.

Motivos empleados. Existe una gran variedad de motivos, que podemos clasificar así:

Geométricos: líneas, zig-zag, círculos, rombos, espirales, cuadros concéntricos, rectángulos, ajedrezados, estrias, etc.

Zoomorfos: auquénidos, perros, venados, serpientes, felinos, aves, etc. principalmente es frecuente la presencia de guanacos, como los que hemos observado en los dibujos números 1, 2 y 10; ya sea en las lajas o ya sea en las paredes, en Toquepala o en Ccolca-Sumbay que, como se ha dicho, guardan extraordinaria semejanza.

Antropomorfos: representaciones de seres o figuras humanas estilizadas, algunos armados de palos y garrotes o algunos objetos para la caza del huanaco (¿arcos y flechas?).

Particularmente importante es subrayar el carácter mágico de estas representaciones, el hecho de disfrazarse para conseguir mejor caza o sentirse superiores a otros, es algo de lo más común en todos los pueblos del viejo y nuevo continente que tienen arte rupestre, naturalmente que aquí se hace la diferenciación de si son motivos en los abrigos o si son motivos que se les puede llevar de un lugar a otro por su tamaño relativamente pequeño, etc.

Simbólicos: soles, estrellas, representaciones complejas y laberínticas, figuras míticas no identificadas.

El simplicismo en el trazo de los motivos hace pensar claramente en la concepción teogónica tan variada y radicalmente diferente a la nuestra; dicha concepción más se acerca a los contemporáneos primitivos o a la captación difusa de los niños.

Conclusiones provisionales

Primera. Existe arte rupestre mobiliario en el Sur del Perú, comprobado con numerosos hallazgos *in situ*, y no simplemente arte mobiliario. En nuestro apoyo están las numerosas pruebas que día a día aparecen y el acuerdo del Primer Symposium Internacional de Arte Rupestre realizado en Mar del Plata, Buenos Aires, República Argentina, donde el arte rupestre americano quedó clasificado así: *pictografías, petroglifos, geoglifos y arte rupestre mobiliario*.

Segunda. El arte rupestre mobiliario de esta zona –cuyos materiales en su mayoría, se hallan en el Museo Universitario de la UNSA, Sección de Arqueología– han sido trabajados sobre rocas fácilmente transportables, con pinturas ora fijas ora deleznable, existiendo también cerámica sobre las que se pintó, como en el caso de Kupara.

Tercera. El hecho de haberse encontrado arte mobiliario en tumbas correspondientes a diferentes épocas, nos permite asegurar la existencia de este tipo de trabajo desde por lo menos 5000 años a. J. C. siendo su mayor apogeo el alcanzado por los *Collawuas*, que trabajaron

⁵⁹ Ripoll Parelló: 1964, t. I y t. II.



en arcilla lajas, emplearon mucho el negro sobre el rojo, esto es un tipo de cerámica que la venimos llamando *Chuquibamba*, propia de la provincia de Condesuyos en Arequipa, Sur del Perú.

Cuarta. Parece que el área de expansión se inició, posiblemente en el departamento de Ica, prolongándose al norte de Chile y aun al área noroeste de Argentina, asociándose particularmente con la cerámica negro sobre rojo y con la cerámica tricolor –negro blanco rojo– o del estilo que para Arequipa vengo llamando "Juli" donde Max Uhle la estudió por primera vez; este arte rupestre también parece difundirse en la época Inca.

Quinta. Si nos atenemos a considerar a los departamentos de Arequipa, Moquegua y Tacna como un área "especial", nos encontramos con que esta zona tiene una fisonomía muy particular y desde tiempos remotos la ha retenido. El arte rupestre mobiliario responde a las viejas reminiscencias de cazadores, las mismas que, por circunstancias propias, se han mantenido casi aisladas y con características *sui generis* en esta región.

Geoglifos en el Departamento de Arequipa

Se ha creído, sin razón que los *geoglifos* pertenecían en el Perú, solamente a las pampas de Nazca en el Departamento de Ica o posiblemente a los de Oyotun, en el Departamento de Lambayeque, pero estas manifestaciones culturales –o *camino cultura*– como les llaman otros, abundan en los desiertos chilenos y también en el Departamento de Arequipa. Precisamente en el valle de Majes en la zona desértica de *Goyeneche* y *Toro Muerto*. En el primero de los nombrados enormes figuras geométricas se extienden sobre la superficie, como queriendo señalar la ruta de los recnicolas de la zona o también imitando los grabados en petroglifos. Estas figuras que solamente se pueden divisar a gran distancia o también mediante un avión o un helicóptero, las descubrimos en compañía de un agricultor de Majes apodado "Juan José", en el mes de marzo de 1952, al recorrer el desierto, más allá de la hacienda Toro Grande.

Una modalidad diferente de *geoglifos* es la que aparece en *Toro Muerto*, ya que se trata de la preparación de figuras pequeñas sobre la superficie, animales, hombres y figuras geométricas a base de piedras alineadas unas al lado de las otras; estos *microgeoglifos* los ubiqué en 1952, hacia el mes de agosto.

En principio, remarcamos que el término de *geoglifo* ha sido acuñado por los arqueólogos chilenos Grete Motsny y Hans Niemeyer, los mismo que al recorrer los desiertos de Chile, no hallaron como clasificar los dibujos sobre la superficie –a los que tanto tiempo había dedicado Lautaro Núñez Atencio–, entonces decidieron crear el término, el mismo que fue admitido en el Primer Simposium Internacional de Arte Rupestre de Mar de Plata República Argentina (1966).

En segundo término, diremos que los *geoglifos* empezaron a ser estudiados por Paul Kosok en las Pampas de Nazca (1946-1948). Él les dio un carácter astronómico; al menos así lo sostuvo en el Segundo Congreso Internacional Indigenista del Cuzco. Allí también asistieron el profesor Toribio Mejía Xesspe y la Dra. María Reiche. El primero sostenía que las figuras de Nazca eran *camino sagrados* –*camino cultura*– al lado de los cuales había *Puquios* u ojos de agua, que servían de sustento a los transeúntes. Más tarde, el arqueólogo alemán Hans Horkeimer creyó ver en esas figuras símbolos aulales.

María Reiche ha seguido trabajando con las ideas de Paul Kosok. Últimamente Gerard H. Hawkins, astrofísico de la Smithsonian Astrophysical Observatory afirma que "las líneas de Nazca no tienen que ver nada con la astronomía, ningún elemento de computación ha podido comprobar en la 'Pampa Colorada', Nazca, ni siquiera un esquema astronómico". Por último Louis E. Mazzotti, jefe de Astronomía del Instituto Geográfico Nacional del Perú, afirma que esos trazos son "un mapa estelar". Los que nos dedicamos al trabajo de arte rupestre los consideramos como *Geoglifos*, como *Caminos Cultura* en el Antiguo Perú. Por otro lado, los *geoglifos* de Arequipa adquieren una modalidad especial sobre todo las pampas de *Toro Muerto*, sobre los que tenemos un trabajo especial.

Conclusiones provisionales

Después de este apretado resumen, casi enumerativo de los principales centros con arte rupestre en el Departamento de Arequipa (Fig. 58), el mismo que no es sino la antesala a un trabajo de mayores proporciones que vendrá después, podemos llegar a las siguientes conclusiones, no sin antes dejar de indicar que nos hubiera gustado colocar de cada sitio una o varias ilustraciones, no lo hacemos por lo costoso que resultan estos tipos de trabajos.

Primera. Tentativamente, creemos que la cronología que se puede seguir para el *Arte Rupestre en el Departamento de Arequipa*, en sus diferentes modalidades, podría ser la siguiente:

I. Para las *pictografías*, ora de Ccollpa-Sumbay, ora de Huacarama, ora de la Quebrada de Anacaco, ora de Querullpa Chico, etc., se les podría asignar una antigüedad que oscilaría entre 4 y 6 mil años a.J. C.

II. Para los *petroglifos*, básicamente éstos se identifican con las épocas agro-alfareras, por lo tanto, vinculadas a culturas y estilos locales o de influencias exóticas al departamento. Los estilos con mayor vinculación son Tiwanaku, Huari, Chuquibamba, Juli o Tricolor del Sur, e Inca. Muy sospechosa la presencia de motivos "interlocking" –como cree el alemán Walter Krickeberg para "La Caldera"–; mejor confirmación podrían tener los motivos Paracas-Nazca, cuya secuencia cronológica se confirmó en "Cabezas Achatadas", en el trabajo en común con la "Misión Peruano-Alemana de Investigación Arqueológica" (1965, 1966). Siendo así habría motivos a partir de 80 a 100 años d. J. C., hasta la influencia española en esta zona y aun en épocas posteriores⁶⁰.

III. El arte rupestre mueble es verdaderamente un problema, ya que los restos localizados se presentan a "grandes saltos". Así los encontramos en Cabezas Achatadas con la edad tentativa de 100 años d. J. C. y probados con C 14 en materiales orgánicos asociados. Ello no ocurre con los restos de Kupara, cuyas pinturas en lajas de piedra, en forma fija o deleznable –o en tejas de cerámica rotas a propósito–, se asocian con ceramios de los estilos Chuquibamba e Inca, que, como se sabe, son tardíos y bien podrían ubicarse entre 1300 y 1500 d. J. C. y posiblemente se siguieran haciendo en la colonia temprana. Claro está que los restos localizados por Roger Ravines en Toquepala alcanzarían una antigüedad de 5000 años a. J. C.

⁶⁰ Linares Málaga: 1968.

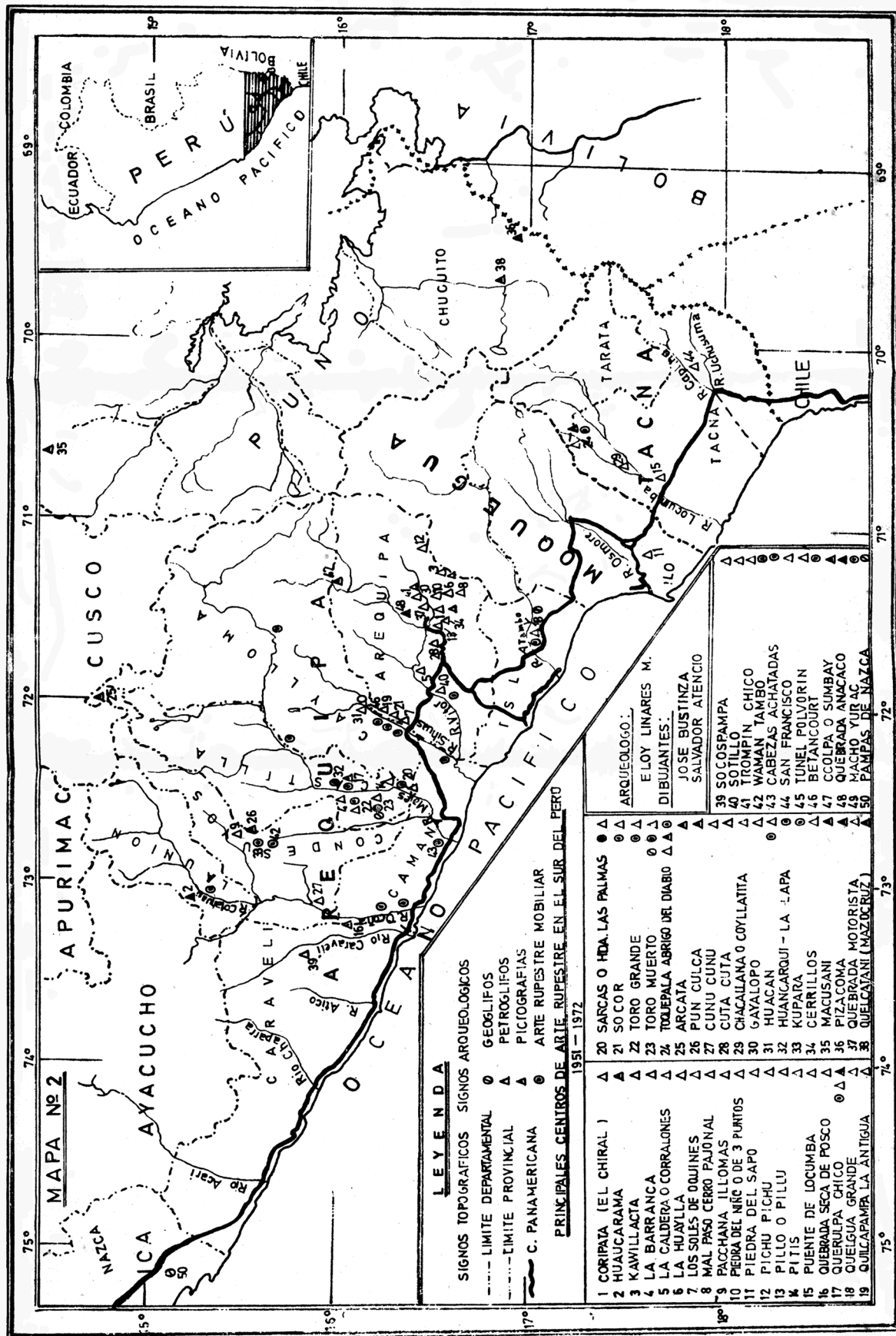


Figura 58. Mapa de los principales centros de arte rupestre del Sur del Perú. Eloy Linares Málaga.



IV. En cuanto a los geoglifos, creemos que se vinculan a las "Rutas Cultura" (Toribio Mejía y Lautaro Núñez Atencio), y en los casos de "Toro Muerto y Goyeneche", se presentan también en petrograbados con motivos de animales y geométricos, habiéndose localizado por primera vez microgeoglifos.

Segunda. Las técnicas empleadas en las pinturas en su totalidad, son *positivos* hasta hoy no han sido encontrados *negativos*; los colores son básicamente monocromos; también los hay policromos, siendo los más frecuentes el rojo en diversos tonos, el amarillo en distintos matices, el blanco, el negro y el verde, etc. En cuanto a los motivos, o representan la fauna de la región o son simbólicos, o son antropomorfos y también, geométricos, la mayoría de ellos esquemáticos, etc. En cuanto a las técnicas empleadas en petroglifos, lo más frecuente es la percusión-lineal o de doble cuerpo –cuerpo lleno–; la incisión, el raspado y el relieve o Champlévé, existiendo también el grabado con pinturas en distintas formas. La técnica en los geoglifos adquiere una particularidad especial, pues se trabajó a base de cantos rodados, ripio y grandes surcos sobre la superficie de la tierra.

Tercera. De 58 lugares localizados, 33 son petroglifos, 11 son pictografías, 10 son arte rupestre mobiliario y 2 son geoglifos. El que mayor destrucción ha sufrido desde la colonia y sigue sufriendo es la rica y ya famosa zona de *Toro Muerto*, por lo que urge que se le declare: *Parque Arqueológico Nacional*, por ser de *necesidad y utilidad pública dicha zona*. Solicité a través de la Universidad Nacional de San Agustín, la gestión plena ante el Patronato Nacional de Arqueología, la ENTURPERU de Lima y los ministerios pertinentes, para que intervengan de inmediato y se establezca allí un *Museo de Sitio*, se embellezca y adecúe el lugar a fin de ponerlo al servicio de la investigación científica y del turismo.

Eloy Linares Málaga

Bibliografía

- ALCINA FRANCH, José 1958. *Manual de Arqueología Americana*. Edit. Aguilar, Madrid.
- ALMAGRO BASCH, Martín 1960. *Manual de Historia Universal: Prehistoria*. Edit. Espasa Calpe S. A. Madrid.
- BACACORZO Gustavo 1960. Petroglifos Sumerios o Piráticos. *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*. T. LXXVII.
- BALDUS, Herbert. (Ed.). 1962. Akten des 34. Internationalen Amerikanistenkongresses: Wien, 18.-25. Juli 1960. Wien.
- BOSH GIMPERA, Pedro 1964. Arte Rupestre de América (A la memoria de Henri Brevil). *Anales de antropología*. Vol. 1. No. 1.
- CABRERA DARQUEA, Javier 1971. Misteriosos Petroglifos en Ica. Comentario en el suplemento del diario de Lima "La Prensa" de Rolando Celi Burneo. Lima.
- COMAS, Juan 1962. *Introducción a la Prehistoria General*. Dirección general de publicaciones de la Univ. Autónoma de México. México.
- DE LA JARA, Victoria 1967. Vers le déchiffrement des écritures anciennes du Pérou, *Science Progres*, pp. 241 a 247. Paris.
- DE RIVERO, Mariano Eduardo y Juan Diego de TSCHUDI 1851. *Antigüedades Peruanas*. Edit. Imprenta de la Corte del Estado de Viena 328 páginas. Tiene un Atlas.
- ESCOMEL, Edmundo 1932. Tejas peruanas precolombinas destinadas a fines aritméticos. *Actas del XXV Congreso Internacional de Americanistas*, pp. 45-50. La Plata.
- ESPASA CALPE S. A. 1962. *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Tomo 52. Madrid y Barcelona.
- FORBES, DAVID 1870. On the Aymara Indians of Bolivia and Peru. *The Journal of the Ethnological Society of London* (1869-1870), 2(3): 193-305.
- GONZÁLEZ, ALBERTO REX 1960. La estratigrafía de la gruta de Intihuasi (Provincia de San Luis R. A.) y sus relaciones con otros sitios precerámicos de Sudamérica. *Revista del Instituto de Antropología*. T. I, pp. 6-269. Córdoba.
- GORDON CHILDE, V. 1965. *Los Orígenes de la Civilización*. Fondo de Cultura Económica. México.
- GRADIN, Carlos 1966. *Las Pictográficas de Río Pinturas*. Ediciones Serie Didáctica U. de Tucumán. Argentina.
- GUTIÉRREZ-NORIEGA, Carlos 1939. El pensamiento mágico en las pinturas del antiguo Perú. *Revista de Neuro-Psiquiatría*, 2(3), 427-64.
- Heizer, Robert F. and Martin A. Baunmhoff 1962). *Prehistoric Rock Art of Nevada and Eastern California*. Univ of California Press. USA.
- HEMPLE HALLER, Hilda 1955 *El Manuscrito de Paucartambo*. (Inédito). Arequipa.
- HUMBOLDT VON, Alexander 1968. *Sitios de las Cordilleras y Monumentos de los pueblos Indígenas de América*. Solar Hachette, Buenos Aires.
- HUTCHINSON, Thomas J. (1873). *Two Years in Peru: With Exploration of Its Antiquities* (Vol. 1). Sampson Low, Marston, Low & Searle. London.
- IBARRA GRASSO, Dick 1953. *Escritura Indígena Andina*. Edit. Talleres Gráficos Bolivianos. Biblioteca Paceaña, Alcaldía Municipal, La Paz.
- IBARRA GRASSO, Dick 1956. La escritura jeroglífica de los indios andinos. *Cuadernos Americanos* 86(2): 172-175.
- LANNING, Edward 1968. *Peru Before The Incas*. Prentice-Hall, INC. New Jersey. [El Perú antes de los Incas. Traducción Sra. Belón].
- LANNING, Edward P., and Eugene A. HAMMEL 1961. Early lithic industries of western South America. *American Antiquity*, 27(2):139-154.
- LARCO HOYLE, Rafael 1966. *Peru. Archeologia Mundi*. Nagel Publishers, Ginebra.
- LATCHAM, Ricardo 1938. *Arqueología de la Región Atacameña*. Prensas de la Universidad de Chile, Santiago.
- LINARES MÁLAGA, Eloy 1961. Notas sobre los Petroglifos de Toro Muerto. Edil. Gebr. Mann. Berlín. *Berichtüber den V Internationales Kongress Für Vor Und Fruch Geschichte. Hamburg. (1958) 24 al 30 de Agosto*. Ediciones controladas por Gerhard Bersu y W. Dehn.
- LINARES MÁLAGA, Eloy 1967. *Notes Sur l'art Rupestre de sud du Perou*. Austria.
- LINARES MÁLAGA, Eloy 1968. El Arte Rupestre en el Perú. *El Arquitecto Peruano* 349-350: 23-49.
- LINARES MÁLAGA, Eloy 1970. El Arte Rupestre Mobiliario en el Sur del Perú. *Revista Española de Antropología Americana* Vol. 5, pp. 77-98.
- LINARES MÁLAGA, Eloy 1970. *Introducción al Estudio del Mapa Arqueológico del Departamento de Arequipa*. Universidad Nacional de San Agustín.
- LINARES MÁLAGA, Eloy 1971. *Cuatro Modalidades de Arte Rupestre en el Sur del Perú*.
- LYNCH, Thomas F., and Kenneth A. R. KENNEDY 1970. Early human cultural and skeletal remains from Guitarrero Cave, Northern Peru. *Science*, 169(3952): 1307-1309.
- MALQUER DE MONTES, Juan 1973. *La Humanidad Prehistórica*. Barcelona.
- MENGHIN, Oswaldo F. A. 1952. Las Pinturas Rupestres de la Patagonia. *Runa*, Vol. V, part. 1-2. Buenos Aires.
- MENGHIN, Oswaldo y Gerhard SCHROEDER 1957. Un yacimiento en Ichuña (Departamento de Puno, Perú) y las industrias Precerámicas de los Andes centrales y septentrionales. *Acta Prehistórica*, pp. 41-54. Buenos Aires.



- NÚÑEZ ATENCIO, Lautaro 1965. Prospección Arqueológica en el Norte de Chile. Desarrollo Cultural Prehistórico del Norte de Chile. *Estudios Arqueológicos* N° 1. Universidad de Chile. Antofagasta.
- NÚÑEZ DEL PRADO, Oscar 1950. El Quipu Moderno. Separata de la revista *Tradicón*, Año L. Vol. II, Nos. 2, 4, 5, 6, Cuzco.
- NORDENSKIOLD, Erland 1953. *Investigaciones arqueológicas de la región fronteriza del Perú y Bolivia*. Primera Edición en Upsala. Estocolmo (1906). Traducción de Carlos Ponce Sanginés y Stig Ryden. La Paz-Bolivia.
- PERICOT GARCÍA, Luis 1936. *La América Indígena*. Editores Sabat. Barcelona.
- PLEGEMAN, Adolf. 1906. Über die Chilenischen Pintados. *Beitrag der sudamerikanischen piktographien*. Stuttgart W. Kohlha mmer. p.87 y siguientes con ilustraciones y cuadros.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl 1963. *Fuentes Históricas Peruanas* (Apuntes de un curso universitario). Reproducción fotomecánica de la edición publicada en 1954. Talleres Gráficos de la Librería Imp. Minerva. Lima.
- PULGAR VIDAL, Javier 1963. *Primera Exposición Nacional de Quilcas*. Edit. Eusonia S. A. Lima.
- RADICATI DI PRIMEGLIO, Carlos 1949-1950. Introducción al estudio de los Quipus. *Documenta*, Revista de la Sociedad Peruana de Historia. Año II, No 1, pp. 244-339. Lima.
- RADICATI DI PRIMEGLIO, Carlos 1965. 'La Seriación' como posible clave para descifrar los Quipus extranumerales. *Documenta*, Revista de la Sociedad Peruana de Historia No 4. Lima.
- RIPOLL PERELLO, Eduardo 1964. Vida y obra del Abate Henri Breuil, padre de la prehistoria. *Miscelánea en homenaje al abate Henri Breuil (1877-1961)*, t. I. págs. 1-70, IPA, Barcelona.
- RAVINES, Rogger y Juan José ALVAREZ SAURI 1967. Fechas radiocarbónicas para el Perú. *Arqueológicas* N° 11.
- RAVINES, Rogger 1967. El Abrigo de Caru y sus relaciones culturales con otros sitios tempranos del Sur del Perú. *Ñawpa Pacha* 5: 39-58.
- RAVINES, Rogger 1967-68. Piedras pintadas en el Sur del Perú. *Revista del Museo Nacional*. T. XXXV: 312-319.
- MAC NEISH, Richard Stockton 1969. *First Annual Report of the Ayacucho Archaeological Botanical Project*. Robert S. Peabody Foundation for Archaeology, Phillips Academy, No 1, Andover. Massachusetts. [Comentario en las págs. 366 a 338 de la *Revista del Museo Nacional*. Lima, T. XXXV. 1967.1968, como homenaje al XXIX Congreso Internacional de Americanistas. Dirige la edición Rosalía Avalos de Matos].
- RAVINES, Rogger y Duccio BONAVIA 1972. Arte Rupestre. En R. Ravines y D. Bonavia (Eds), *Pueblos y Culturas de la Sierra Central del Perú*, pp. 128-139. Cerro de Pasco Corporation, Lima.
- RUNES, Dagobert y Harry G. SCHRICKEL 1953. *Enciclopedia de las Artes*, Tomo II. Librería Edit. Agros. Barcelona.
- SCHRÖDER, Gerard 1958. Hallazgos de artefactos de Piedra en el Perú y los problemas del poblamiento de América". *Revista del Museo Nacional*, Tomo XVI, pp. 290 a 294. Lima.
- SOTO FLORES, Froilán 1950-51. Los Quipus Modernos de la Comunidad de Lanamarca. *Revista del Museo Nacional*, T. XIX-XX. pp. 299-306.
- STRUBE, León 1926. *Arte Rupestre en Sudamérica*. Edit. Imprenta Alemana, Concepción, Chile.
- TAURO DEL PINO, Alberto 1966. *Diccionario Enciclopédico del Perú*. Edit. Juan Mejía Baca, Bs. As, Argentina.
- UHLE F., Max 1940. El Quipu Moderno procedente de Cutusuma. *Revista del Museo Nacional*. T. IX, N° 2, pp. 183-190.
- URTEAGA, Horacio. 1913. La escritura en el antiguo Perú. *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*. Año XXII, T. XXVIII. pp. 341 a 350. Trim. Terc. Cuarto. Edit. Litog. Tip. Carlos Fabbri. Lima.
- VII Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas. 1968. *Actas y Memorias*. Moscú 3- 8-1964. Vol. III.
- XXXVI Congreso Internacional de Americanistas 1966. *Actas y Memorias*, Sevilla 1964, Tomo I, España.
- XXXV Congreso Intemacional de Americanistas 1964. *Actas y Memorias*. Tomo 1, México.



Sitio Web APAR *Enlaces*

<https://sites.google.com/site/eloylinaresmalaga/home>
Sitio Web sobre 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>
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_rsfles&Itemid=41
Las cuatro categorías materiales del arte rupestre peruano (español)

<http://quilcavirtual.blogspot.com/>
Quilca Virtual (Aplicando RTI al registro de las quilcas del Perú)

<http://issuu.com/apar>
Publicaciones de APAR - ISSU (libre on line)

<http://www.scribd.com/APARPERU>
Publicaciones de APAR - Scribd

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

La aproximación toponímica, un aporte original al estudio del arte rupestre peruano

GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ

Resumen. Este artículo se propone trazar la historia de la aproximación toponímica como corriente de investigación rupestre peruana, sus implicancias y sus posibles consecuencias académicas, valorando de esta forma las aportaciones nacionales del siglo XX en el estudio y análisis del arte rupestre en los Andes.

Para abordar su objetivo, el autor revisa someramente los antecedentes de la investigación rupestre en el Perú, el origen de la propuesta toponímica y la manera en que se desarrolla este planteamiento. Examina la formulación de la hipótesis sobre los sitios arqueológicos con arte rupestre y su significado, estimando la propuesta académica y su comprobación con las correlaciones descubiertas. Se consideran las implicancias de los resultados y el valor del término “quilca” para la comprensión del arte rupestre como un fenómeno cultural.

Introducción

Uno de los esfuerzos más notables entre las tendencias de investigación rupestre peruana refiere a la aproximación toponímica, la cual fue iniciada por Javier Pulgar Vidal en 1936. Esta perspectiva fue usada como premisa para el descubrimiento y estudio del arte rupestre, y constituyó la más innovadora contribución científica peruana a este tema hasta la década del setenta y a la vez un aporte mundial original a los estudios rupestres.

La aproximación toponímica se valió de la palabra “quilca” como base para el descubrimiento de sitios arqueológicos con arte rupestre, pero también para proponer por primera vez una fuente primaria de interpretación de esta evidencia siguiendo los significados nativos del término, los que habían sido recuperados de las fuentes históricas y etnográficas. El aporte conjunto buscaba así reintegrar el material y dotar de sentido y significado su redescubrimiento, de manera científica y asociada a los conocimientos originarios de las poblaciones andinas.

Aunque la aproximación toponímica fue una brillante iniciativa intelectual, esta fue desplazada gradualmente por otras tendencias académicas desde mediados de la década del sesenta no obstante su gran importancia, y no fue hasta muy recientemente que ha sido retomada usando sus premisas originales por la Asociación Peruana de Arte Rupestre, en reconocimiento del enorme avance que esta constituye para la historia y la ciencia en el Perú.

Antecedentes de las modernas investigaciones rupestres peruanas

Los antecedentes modernos de los estudios rupestres peruanos se inician en la segunda mitad del siglo XIX, con los reportes de visitas y reconocimientos de sitios con arte rupestre en diferentes partes del Perú hechos por viajeros e intelectuales peruanos y extranjeros. Estos trabajos constituyeron básicamente cortas relaciones y observaciones muy restringidas sobre la presencia, explicación y el valor cultural de estos materiales, entendidos fundamentalmente como inscripciones, jeroglíficos o como los testimonios de antiguas civilizaciones (Lorente 1860, Patrón 1887, entre otros), en muchos casos considerados incluso más antiguos que las ruinas y “dinastía de los Incas” (Rivero y Tschudi 1851: 101).

Hacia el siglo XX podemos mencionar al alemán Max Uhle, quien en 1901 realizó someras descripciones de los petroglifos de Huancor en Chincha, Ica (Uhle 2012), sin embargo sus observaciones no tuvieron ninguna repercusión académica en el Perú debido a la falta de difusión de su trabajo en el país y su orientación académica hacia Norteamérica. Un caso muy diferente fueron los estudios realizados en los petroglifos de Las Calderas en Arequipa, hechos por los peruanos José A. Mendoza del Solar (1918) y Washington Cano (1919), quienes, siguiendo las observaciones pioneras de viajeros e intelectuales como Raimondi (1956 [1873]), Rivero o Tschudi, propusieron técnicamente la cronología de los petroglifos de este sitio basados en el estado de conservación y en la distinción formal de las tendencias gráficas en las representaciones para estudios comparativos¹. Hasta la década del veinte se puede considerar que los estudios rupestres en Arequipa fueron los más técnicos y adelantados del país, pero se descontinuaron rápidamente y no se retomaron sino hasta la década del 50 con el descubrimiento del sitio Toro Muerto o Hatumquilcapampa hecho por el Dr. Eloy Linares Málaga, y con la emergencia de este autor en los estudios rupestres peruanos (Echevarría 2009).

A pesar de los esfuerzos mencionados, se puede reconocer que las investigaciones rupestres en el Perú fueron mínimas y desarticuladas, y no tuvieron repercusión real en los estudios históricos del país, aún, hasta que Pedro E. Villar Córdova descubre el sitio con petroglifos de Checta en 1925 (Villar 1935) y Toribio Mejía Xesspe descubre las avenidas o geoglifos de Nasca en 1926 (Mejía 1927 [2002], 1942). Ambos descubrimientos,

¹ Del Solar y Cano reconocieron que los petroglifos de Las Calderas contenían figuraciones de tres momentos cronológicos. Primero observaron que la antigüedad de los petroglifos podía determinarse mediante el examen del nivel de desgaste de la roca y posteriormente diferenciaron los motivos y las marcas culturales a partir de su conservación y la diferencia en su realización formal. Del Solar propuso que el primer momento se refiere a una época primitiva, similar a las manifestaciones de las cavernas europeas, el segundo momento relacionado al periodo Tiahuanacuense, y el tercer momento al periodo Hispánico (Del Solar 1918). Por su lado Cano reconoció una fase pre-Inca y post-Tiahuanaco a la que identificó como de “raza aimara”, una fase colonial y otra contemporánea (Cano 1919). Independientemente de la validez actual de estas propuestas, su valor y vigencia lógica es innegable y deben necesariamente usarse como base para la propuestas de hipótesis y su comprobación científica.



hechos con aval de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, permitieron incorporar definitivamente estos materiales dentro de los conjuntos de artefactos pasados del Perú de forma estándar, aunque todavía no se establecían parámetros generales para su estudio científico manteniéndose una orientación interpretativa muy genérica. Villar Córdova y Mejía Xesspe, aunque desde un punto de vista nativo, consideraban estas evidencias como ceremoniales, y en el caso de los petroglifos como templo de antiguos dioses e hitos regionales divisorios entre pueblos *Hanan* (arriba) y *Hurin* (abajo) (Villar 1935); planteándose siempre una cronología por parecidos formales (Villar 1976)².

No obstante la creciente popularidad de estas tendencias iniciales en los estudios rupestres, que favorecían los análisis formales comparativos y las aproximaciones interpretativas, en 1936 se llevaría a cabo un hecho notable en la investigación, cuando una expedición al sitio de Quilla Rumi en Huánuco, dirigida por el investigador Javier Pulgar Vidal, estableciera la primera asociación entre la nomenclatura nativa de un sitio arqueológico y su contenido material rupestre, produciéndose así, como vamos a demostrar, un cambio mayor en la orientación académica de estos estudios.

La aproximación toponímica

Como hemos mencionado, en 1936 el Dr. Javier Pulgar Vidal reconoció el valor de la toponimia al realizar la traducción del término "Quilla Rumi", que identificaba una roca sobre el río Higuera en Huánuco usando la lengua cauqui como referencia. De esta forma, este investigador definió el significado original de la composición nativa reduciéndola a "piedra con grafías" y superando la traducción primaria del quechua que significaba "piedra de la luna" (Pulgar 1946). La expedición a la roca "Quilla Rumi", un sitio arqueológico como lo conocemos hoy, dio como resultado el descubrimiento de "más de doscientos signos ideográficos, semejantes a los de la gruta de Altamira en España" (Pulgar 1946: 12), lo que revalidó el significado literal del nombre de la roca, estableciendo una asociación directa entre la toponimia y la naturaleza cultural del sitio.

A partir de este hecho, Pulgar Vidal propuso una línea de investigación específica, que consistió en la indagación de los sitios arqueológicos con arte rupestre o "centro de quilcas", con solo "inspeccionar los parajes cuyos nombres tengan las palabras 'quilla', 'quilca', 'quilcay', etc..." (Pulgar 1946: 12); tácitamente proponiendo la hipótesis de que existe una relación nominal entre la terminología de los sitios y su contenido gráfico. En 1947, once años después de su descubrimiento, Pulgar Vidal funda el Departamento de Investigaciones Toponímicas dependiente del Instituto de Geografía de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, procediendo a la colección de topónimos de diferentes géneros, dándose prioridad al género "quilca" (traducido primariamente como "grafía") identificado más ampliamente con una variación de términos entre los que se contaron "quilca",

"quilca", "quil", "quilla", "quirca", "quelca", "quellca", "quell", etc. (UNMSM 1962-1963), que son reconocidos en la toponimia.

En 1959, el mismo Departamento de Investigaciones Toponímicas preparó el mapa del género "quilca" a escala 1: 2'000,000 donde se exponía la distribución conocida del término hasta ese entonces (Fig. 1), abriendo así la posibilidad a la exploración y el reconocimiento de sitios con arte rupestre en 230 locaciones distribuidas prácticamente en todo el Perú (Barrantes 1959-1960). Máximo Barrantes, en ese entonces Jefe del Departamento (Pulgar 1959-1960), expresa claramente el valor de la toponimia y su significado en la exploración de sitios que pueden contener importantes evidencias culturales:

Las voces quilca o quellca subsisten solas o asociadas a otros vocablos pero expresando siempre escritura o pintura o signo gráfico, o una cualidad de ellos. Muchos accidentes del paisaje y centros poblados, pagos, haciendas, estancias y otros, tienen tal denominación. La importancia de su conocimiento y estudio posterior demuestra hasta qué punto la Toponimia puede servir como auxiliar en el descubrimiento de centros con pinturas o signos gráficos escriturarios. Un derrotero valioso que hay que utilizar es la investigación toponímica y la consiguiente distribución de esos topónimos en el mapa nacional. Tal característica, eso sí, no siempre se expresa con las voces quilca o quellca u otras similares; muchos sitios hay que no llevan estas voces en su denominación, y que guardan pinturas del pasado. Sin embargo, aún en estos casos, alguna raíz quilca en los nombres del área es derrotero innegable, una referencia indirecta, ya sea porque aluda a una cueva, a una roca o peñolera o por estar castellanizada. Casos hay en que sitios con pinturas toman los nombres de Cueva de las pinturas, Letra-machay, Yurac-machay, y otros por el estilo. (Barrantes 1959-1960: 157)

En el mismo año de 1959, el Dr. Javier Pulgar Vidal instruyó a Máximo Barrantes para realizar la verificación de los "centros de quilcas" en la cuenca del río Huallaga y otras regiones, y hasta 1960 se habían reconocido al menos 30 sitios arqueológicos con arte rupestre, incluyéndose sitios con pictogramas y petroglifos (Barrantes 1959-1960, UNMSM 1962-1963) (Fig. 2), realizándose de esta manera la comprobación de la hipótesis toponímica que fuera expresada en 1936 tras el desciframiento del término "Quilla Rumi" y la correlación de su significado cultural. Entre 1962 y 1963 se realizó la Primera Exposición Nacional de Quilcas en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos sobre la base de los registros y comprobaciones en el campo hechos por el Departamento de Investigaciones Toponímicas en la región de Lima y las cuencas del Marañón y el Huallaga, y posteriormente en 1967 se realizaría el II Simposio Internacional de Arte Rupestre Americano organizado por la Universidad Nacional Hermilio Valdizán de Huánuco, inaugurándose además el Museo Nacional de Arte Rupestre "Javier Pulgar Vidal" en la misma universidad, utilizando los estudios y registros ya mencionados.

Hasta 1967 la aproximación toponímica en el arte rupestre peruano había alcanzado su mayor relevancia y había generado toda una corriente de registro y correlación material entre el significado del término "quilca" y sus variantes, y los sitios arqueológicos con arte rupestre en el Perú, habiéndose producido además una enorme cantidad de material gráfico producto de las fotografías y calcos realizados durante las exploraciones

² Villar Córdova, siguiendo las ideas de Julio C. Tello, y en base a la interpretación de los parecidos temáticos y formales de los motivos de los petroglifos de Checta y el arte convencional de Chavín de Huantar consideró los petroglifos de Checta de la época Chavín (circa 1000 aEC).

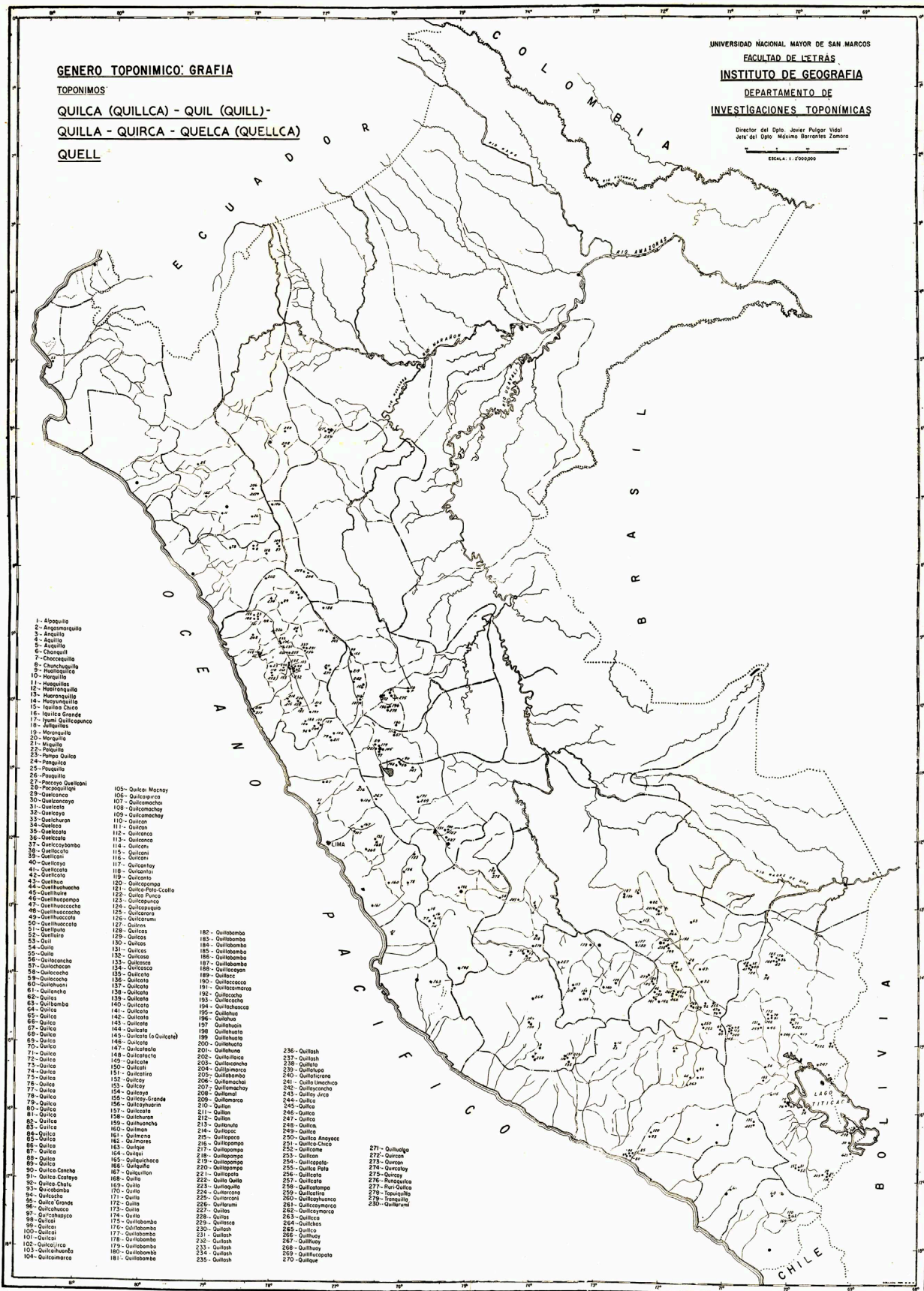


Figura 1. Mapa del Perú, escala 1: 2'000,000, con la ubicación del género toponimico "grafia". Departamento de Investigaciones Toponimicas. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Tomado de Barrantes (1959-1960).

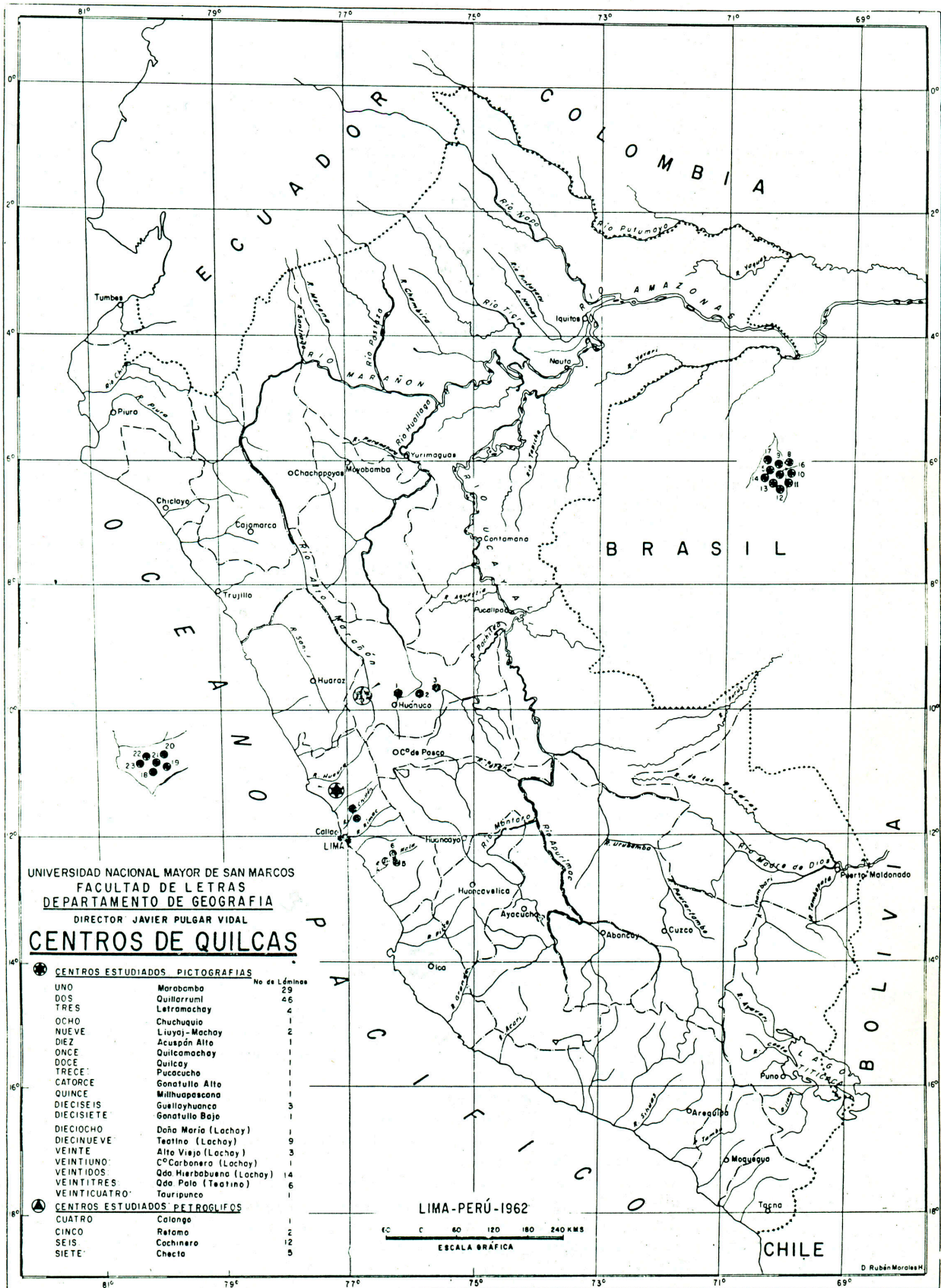


Figura 2. Mapa del Perú con la ubicación de los "Centros de Quilcas" en la costa central y sierra central del Perú. Departamento de Investigaciones Toponímicas. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1962.



a los sitios, que sirvieron para realizar las exposiciones nacionales y fundar el primer museo de arte rupestre peruano. No obstante, es muy importante recalcar aquí que la esencia de la aproximación toponímica era la comprobación de la hipótesis de correlación entre el significado que el término “quilca” encierra, es decir, entre el acto de escribir, dibujar o figurar, y el lugar físico de este hecho.

Javier Pulgar Vidal logró establecer científicamente que el nombre de los sitios, como evidencia toponímica, permite reconocer el contenido cultural de los lugares con esa nominación, y que esta a su vez implica un hecho social específico (el arte rupestre) que puede interpretarse como sistemas gráficos o escritura antigua; siendo este el primer y más definido derrotero de la investigación rupestre peruana del siglo XX y una contribución original a la historia de estos mismos estudios. No obstante, entrada la década del 60, esta tendencia fue reemplazada gradualmente por otras aproximaciones arqueológicas, las que favorecían diferentes contextos materiales, especialmente los relacionados a ocupaciones tempranas, líticas y arcaicas. En estos casos el arte rupestre era considerado un elemento aleatorio al sitio, siendo estudiado de acuerdo a parámetros metodológicos europeos, principalmente estilísticos e interpretativos, como se pueden ver en los estudios de Lauricocha en Cerro de Pasco (Cardich 1964), de Sumbay en Arequipa (Neyra 1968), y de Toquepala en Tacna (Muelle 1969), que marcaron el inicio del fin de la propuesta toponímica.

Por las razones que hayan sido, quizá la falta de coordinación o comunicación académica, la nueva corriente de investigación rupestre en el Perú ignoró prácticamente los grandes adelantos de la aproximación toponímica y nuevamente desarraigó el término “quilca” de la nomenclatura nacional para describir un fenómeno arqueológico, y esta solo volvió a usarse sistemáticamente con la creación de la Asociación Peruana de Arte Rupestre el año 2007³.

El concepto *quilca*

Como hemos visto, la aproximación toponímica ponía en evidencia un hecho muy claro: la correlación entre un término nativo, un topónimo, y la presencia de arte rupestre. La relación entre hecho y palabra permitió plantear de inmediato la identificación del fenómeno físico con la nomenclatura nativa (quilca = arte rupestre) y por extensión con el significado que este implicaba. La verificación de esta relación, al plantear la hipótesis de correlación toponímica, era por tanto una búsqueda por descubrir el significado intrínseco del fenómeno rupestre peruano, y eso está expresado claramente en la propia sentencia del Dr. Javier Pulgar Vidal cuando dice: “..., una vez reunido todo el material gráfico de las quilcas, quizás sea posible intentar la elaboración de una clave para leer el viejo mensaje que nos traen los ideogramas prehistóricos.” (Pulgar 1959-1960: 156).

Javier Pulgar Vidal comprendía que el arte rupestre constituía mucho más que un hecho gráfico

remanente y este podía entenderse usando los significados nativos derivados de la palabra “quilca” y sus variantes lingüísticas. Utilizando como fundamento documentación histórica del siglo XVI, diccionarios lingüísticos y data etnográfica, Pulgar elaboró dos conceptos referentes que implicaban el material llamado “quilca”, y el lugar donde las quilcas se encontraban, así:

Quilca es el nombre peruano actual de antiguos y aún supérstites sistemas gráficos muy bien representados en el Perú y en América y también fuera de nuestro continente. (UNMSM 1962-1963).

Llamamos “Centro de Quilcas” a todo lugar en el cual exista una piedra aislada, grande o pequeña; un grupo de piedras, un roquedal, un acantilado, un desfiladero, una marmita eólica, una semi-caverna, una caverna pequeña o una gran caverna, en cuyas superficies, planas, cóncavas o convexas, se haya inscrito, por medio de pintura o incisión, una grafía cualquiera o un conjunto de ellas. (UNMSM 1962-1963)

Con estas sentencias, Pulgar Vidal define por primera vez en la historia de los estudios rupestres del Perú, de qué se trata el fenómeno rupestre nacional y cuál es la caracterización mínima del sitio arqueológico que lo contiene; y hasta muy recientemente (Echevarría 2009) nunca se había superado esta definición.

Independientemente de Pulgar Vidal, es importante advertir que el término “quilca” no ha estado necesariamente relacionado a los estudios rupestres y su investigación e importancia han sido ponderados desde diversos frentes de investigación, especialmente el histórico. Autores como Porras Barrenechea han validado extensivamente, desde su primer ensayo sobre el tema en 1941, el valor de uso del concepto “quilca” para referirse tanto a la pictografía, como a la escritura en el sentido español del uso (Porras 1963), y para esto se valió de referencias traídas de las crónicas hispanas del siglo XVI y XVII o los diccionarios y vocabularios más tempranos del quechua elaborados tras la conquista del Tahuantinsuyu. En una línea similar, la investigadora Victoria de la Jara fue aún más lejos, al demostrar, mediante el examen de tres diccionarios quechuas, el de Domingo de Santo Tomas (1560), el Diccionario Anónimo (1586), y el de Diego Gonzales de Holguin (1608), que la palabra “quilca”, en su acepción verbal podía tener dos connotaciones claramente diferenciadas:

1. Que el verbo «quellcani» se refería, en su origen, a la ejecución de obras artísticas —preferentemente coloreadas— y que fue adaptado para describir la escritura alfabética —que usaban los españoles— por haberse notado alguna semejanza entre el aspecto exterior de sus signos y el arte peruano, o entre el ademán hecho al escribir, pintar o dibujar. 2. ... el verbo «quellcani» se refería al uso de una escritura prealfabética, de formas artísticas y coloreadas —similar a otros sistemas antiguos— y que fue llamada «pintura», etc. por los españoles, que sólo repararon en la acción física de los artistas y en el aspecto exterior obra, y no en la función que desempeñaban estos dibujos en la cultura peruana.” (De la Jara 2010; 63).

Victoria de la Jara buscaba revalidar el concepto de “quilca” como prueba de la existencia de la escritura en el Perú antiguo (De la Jara 2012), y sus estudios históricos y lingüísticos se adelantaron mucho a la crítica conceptual del valor de la terminología nativa en la definición de los fenómenos culturales pasados, y la relación entre el concepto “quilca” y arte rupestre confirmaba en parte este hecho. Más

³ La Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR) ha retomado el uso del término “quilca” de forma extendida, en vista de ponderar la nomenclatura original del fenómeno rupestre, y facilitar su inclusión y comprensión social en los Andes.



allá de esto, De la Jara también había advertido que la terminología del quechua podía implicar tradiciones escriturarias más antiguas al Tahuantinsuyu (Incas), dado que la lengua quechua se había iniciado mucho antes que los cusqueños la difundieran oficialmente mediante la expansión de su imperio (De la Jara 2010: 63); por lo tanto el concepto de quilca debía implicar el reconocimiento, en el siglo XVI, de fenómenos culturales pasados, o como hemos dicho, tradicionales.

En efecto, las investigaciones actuales confirman que el fenómeno rupestre identificado como “quilca”, es un fenómeno multitemporal correspondiente a diferentes periodos de la historia del Perú. La nomenclatura nativa identifica al “arte rupestre” como un hecho cultural explícito, sin discriminar su temporalidad, corroborando su naturaleza gráfica y sugiriendo que se trata de un sistema de comunicación escrituraria, ideográfica, logográfica o fonética⁵. Y esto, comprobado fehacientemente en la documentación histórica como un hecho lingüístico, ha sido verificado mediante la investigación toponímica por Javier Pulgar Vidal y su equipo, siendo hoy revalidado mediante la etnografía contemporánea, donde la identificación de los sitios con arte rupestre se hacen mediante las referencias terminológicas referidas al topónimo “quilca”.

Al respecto, hemos podido establecer en nuestro trabajo que el término “quilca” efectivamente designa arte rupestre de variados tiempos y diferentes tipologías tecnológicas en el Perú y los Andes y la Amazonía, lo que se puede comprobar por ejemplo en sitios como “quebrada quilca”, en la cuenca del río Chinchipe, Cajamarca (Fig. 3), donde hay pictogramas con una antigüedad de 2000 a 1000 aEC; en el sitio de “Quilla Rumi” en Huánuco (Fig. 4), cuyos pictogramas tiene una cronología de 200 aEC-600 EC; o en los petroglifos de “Quellcasca” en Arequipa (Fig. 5), con una edad aproximada de 800 EC. Si extendemos este hecho, el término, por connotación, puede aplicarse a todas las manifestaciones rupestres de los Andes donde estas se presentan, y puede ser aplicado sin ningún inconveniente a cualquier muestra rupestre convencional peruana, que incluye cuatro tipos de estas manifestaciones (Linares, en esta edición), como son petroglifos, pictogramas, geoglifos y arte mobiliario con tradición rupestre.

⁵ Al respecto es importante destacar que los estudios en el arte Chavín hechos por Pedro Vargas (2011, 2012) y sobre el arte rupestre de la costa central hechos por Wong y Echevarría (2011) y Echevarría (2012, 2013) soportan la hipótesis de la escritura, revalidando una vez más el significado literal del término “quilca”.

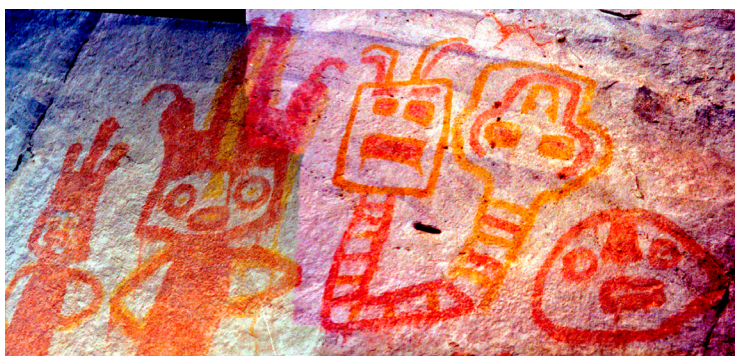


Figura 3. Fragmento de panel con pictogramas. Sitio “Quebrada Quilca”, Foto enfatizada digitalmente. Gori Tumi, 1996.



Figura 4. Fragmento de panel con pictogramas. Sitio “Quilla Rumi”, Foto enfatizada digitalmente. Gori Tumi, 2010.



Figura 5. Petroglifos del sitio “Quellcasca”. Foto Eloy Linares Málaga, 1998.



El estudio toponímico ha sido el camino para el descubrimiento de la nomenclatura original del fenómeno “rupestre” en el Perú. Su significado nominal, sólo en los idiomas nativos Quechua o Aymara, es una clave sólida y definida para la comprensión y el estudio de este hecho cultural. No seguirla o peor aún, negarla, significa obviar la definición histórica de una evidencia que tiene nombre propio, y que merece sin ninguna duda un lugar preferencial en la investigación científica y arqueológica peruana. En el Perú y los Andes, sin desmedro de las muchas otras lenguas e idiomas nativos, el “arte rupestre” debe llamarse “quilca” o sus variantes isomórficas, cuya acepción nominal descriptiva, gráfica y escritural, la hacen comprensiva y la incluyen entre los objetos sociales de autorreconocimiento colectivo, donde se encuentra plasmada nuestra historia milenaria.

Conclusiones y perspectivas futuras

Uno de los mayores aportes de la aproximación toponímica es evidentemente la recuperación histórica del nombre original de una de las realizaciones culturales más importantes de la humanidad, es decir del llamado “arte rupestre”. El arte rupestre expresa la forma en que el hombre entiende el mundo que lo rodea y la forma en que lo grafica. Como un fenómeno cognitivo, su comprensión debe partir necesariamente del reconocimiento de la forma auténtica y nativa en que es descrito, y esto se hace con la palabra “quilca”, principalmente en los idiomas andinos Quechua y Aymara de los Andes.

Las quilcas son un recurso histórico extraordinario y no pueden juzgarse con los parámetros de la estética o la gráfica occidental, cuyas premisas cognitivas son el resultado de su propia evolución social. Las quilcas deben verse en los términos de sus propias connotaciones nativas, identificando su nomenclatura originaria, cuyos significados primarios le son propios, y luego pueden abrirse a las extendidas y valiosas aproximaciones teóricas y metodológicas de la ciencia moderna en el mundo.

“Quilca” es el término apropiado y convencional para identificar el fenómeno rupestre en los Andes. Las posibilidades académicas de su uso e investigación son muy extensas y sin ninguna duda pueden acercarnos más a la comprensión real de su manufactura y su significado original; en este sentido, sólo la utilización del término nos aproxima más al conocimiento del hecho cultural (un hecho físico en esencia), al incluirlo dentro de los parámetros de reconocimiento material del mundo que nos rodea, que es aprehendido en nuestro consciente mediante la percepción y su validación por su significado lingüístico. “Quilca” es, por lo tanto, no solo la nominación original, nativa y primaria del fenómeno rupestre peruano, sino la nomenclatura que la incluye en los anales de la historia gráfica de los Andes, donde tiene lugar su percepción primaria.

La hipótesis de correlación toponímica, en su concepción básica, fue un brillante esfuerzo científico de investigación en el arte rupestre peruano, y marcó definitivamente el primer derrotero original para estudiar este fenómeno cognitivo en los Andes. Los resultados de este esfuerzo científico fueron ampliamente recompensados con el descubrimiento de decenas de sitios arqueológicos o centros de quilcas, y por extensión se pudo establecer definitivamente el valor de la terminología nativa para la identificación y señalización de estos yacimientos. Aunque no en todos los lugares con

el topónimo “quilca” se hallaron evidencias de arte rupestre, o en todos los sitios con arte rupestre se verificaron estas toponimias, es claro que la verificación de esta relación, en toda la extensión del territorio peruano y en muestras de diferentes periodos, significaba que existía una asociación contundente de tipo histórica y tradicional que sustentaba la hipótesis. Por lo tanto, se comprobó la relación, y las discordancias pudieron ser explicadas independientemente mediante otras hipótesis, como el reemplazo cultural de los topónimos.

En 1936, Javier Pulgar Vidal dio un paso enorme a la ardua tarea de recuperación de nuestra memoria colectiva y de nuestra historia, la que fue casi destruida por la invasión española en el siglo XVI. Hoy todavía tenemos mucho por hacer en este campo, pero es necesario no olvidar jamás que las quilcas están allí, esperando que las veamos lo más cerca a como nuestros ancestros lo hicieron, que las leamos lo más cerca a como nuestros ancestros lo hicieron, y que las incluyamos de una vez y definitivamente en los anales históricos del país y de los Andes.

Agradecimientos

El autor agradece a Pedro Vargas y Víctor Corcuera por sus observaciones para mejorar el artículo, todos los errores u omisiones son del autor.

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

Bibliografía

- BARRANTES ZAMORA, Máximo 1959-1960. La investigación Toponímica y el hallazgo de los centros pictográficos de la cuenca del río Huallaga, Informe. *Revista del Instituto de Geografía* 6: 156-168.
- CANO, Washington 2010. Las ruinas pre incaicas de Arequipa. *Boletín de Lima*. 32(162): 10-11
- CARDICH, Augusto 1964. Lauricocha. Fundamentos para una prehistoria de los andes centrales. En: *Studia Prehistórica* III. Centro Argentino de Estudios Prehistóricos. Buenos Aires.
- DE RIVERO, Mariano Eduardo y Juan Diego de TSHUDI 1851. *Antigüedades peruanas*. Imprenta imperial de la Corte y del Estado. Viena.
- DE LA JARA, Victoria 2010. La escritura peruana y los vocabularios quechuas. *Boletín APAR* 1(4): 63-65.
- DE LA JARA, Victoria 2012. ¿25 siglos de cultura peruana sin escritura? *Boletín APAR* 3(13-14): 563-564
- ECHAVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi 2009. The four material categories of Peruvian rock art. *Aura Newsletter* 26(2): 5-11.
- ECHAVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi 2012. Quilcas en la yunga del río Chillón, nuevos planteamientos y teoría crítica. *Revista Quillasumaq* 1: 47-66.
- ECHAVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi 2013. Abstract and geometrical figurative patterns in Peruvian rock art, the first writing in the Americas? *Rock Art Research* 30(1): 120-124.
- 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.
- LORENTE, Sebastian 1860. *Historia Antigua del Perú*. Lima.
- MEJÍA XESSPE, Toribio 2002 [1927]. Leyenda y detalles arqueológicos del plano correspondiente al valle de “Kopara” (Trancas, Nasca). En Pedro Novoa (ed.), *Arqueología de la Cuenca del*



- río Grande de Nasca, Cuadernos de Investigación del Archivo Tello N° 3*, pp. 179-182. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- MEJÍA XESSPE, Toribio 1942. Acueductos y caminos antiguos de la hoya del Río Grande de Nasca. En *Actas del XXVII Congreso Internacional de Americanistas*, Tomo I, pp. 559-569. Lima
- MENDOZA DEL SOLAR, José A. 2010. Los petroglifos de Las Calderas. *Boletín de Lima*. 32(162): 15-16.
- MUELLE, Jorge C. 1969. Las cuevas y pinturas de Toquepala. En *Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas*. Tomo II. pp. 186-196. PUCP-IRA, Lima.
- NEYRA, M. 1968. Un complejo lítico y pinturas rupestres en la gruta Su-3 de Sumbay. *Revista de la Facultad de Letras*. 5: 43-75.
- PATRÓN, Pablo 1887. Ollantay, por el señor E. Larrabure y Unánue. *Boletín de Lima* 32(162): 9.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl. 1963. *Fuentes Históricas Peruanas*. Instituto Raúl Porras Barrenechea, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- PULGAR VIDAL, Javier 1946. *Historia y Geografía del Perú Tomo I. Las Ocho Regiones Naturales del Perú*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- PULGAR VIDAL, Javier 1959-1960. La investigación Toponímica y el hallazgo de los centros pictográficos de la cuenca del río Huallaga. Introducción. *Revista del Instituto de Geografía* 6: 155-156.
- RAIMONDI, Antonio 1956. *El Perú*, Tomo I, Parte Preliminar. Imp. Tip. "Salas e Hijos" S.A., Lima.
- UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS 1962-1963. *Primera Exposición Nacional de Quilcas*. Facultad de Letras, Departamento de Geografía. Presentación por Javier Pulgar Vidal. Lima.
- UHLE, Max 2012[1924]. Los petroglifos de Huancor. *Boletín APAR* 3(12): 448.
- VARGAS, Pedro 2011. 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. *Boletín APAR* 10: 324-339.
- VARGAS, Pedro 2012. Hacia la definición de un sistema de escritura en el Formativo Andino (II). Bocas, narices, orejas y apéndices en el arte de Chavín de Huántar: una propuesta desde el Obelisco Tello. *Boletín APAR* 11: 377-389.
- VILLAR CÓRDOBA, Pedro E. 1935. *Las culturas prehispánicas del Departamento de Lima*, 1st edition. Auspiciada por La H. Municipalidad de Lima, Lima.
- VILLAR CÓRDOBA, Pedro E. 1976. Las Exploraciones del Dr. Teodoro Casana Robles en la Provincia de Canta. Comentario arqueológico del Dr. Pedro E. Villar Córdova. En Teodoro Casana *Restos arqueológicos de la provincia de Canta*. pp. 9-25. Impreso en los Talleres de la Imprenta del Colegio Militar Leoncio Prado, Callao-Perú.
- WONG ROBLES, A. Rubén y Gori Tumi ECHEVARRÍA LÓPEZ 2011. Arte rupestre y escritura, el caso de Checta. *Boletín APAR* 8: 208-218.

La escritura peruana y sus textos*

VICTORIA DE LA JARA

En un trabajo anterior publicado en este Suplemento, vimos que en las "Informaciones" obtenidas en el Cusco el año 1582, tres testigos afirmaron que "los jueces incaicos para conservar y aplicar las leyes se entendían (además del quipu) por otras señales que tenían en unas tablas de diferentes colores, por donde entendían la pena que cada delincuente tenía". "También dijeron que había dos indios que estaban siempre junto a las tablas, estudiaban en ellas y declaraban lo que contenían"¹.

Este testimonio sólo acredita lo que lógicamente tenía que deducirse: un proceso cultural de más de 25 siglos, que culminó en un Imperio que se extendió de Quito a Tucumán, no pudo confiar a la tradición oral sus leyes, técnicas y ritos. Un Imperio extendido por conquistas militares no pudo confiar a la memoria y discreción del "chasqui" sus más grandes secretos políticos y militares.

Hagamos justicia a los Cronistas que a pesar de no encontrar "letras" –por no saber lo que hoy sabemos sobre dibujos coloreados que son letras– nos refieren que el penitente "pinta" sus pecados para no olvidarlos, el Inca moribundo dicta sus últimas disposiciones "en rayas de diversos colores", el visitador general lleva su comisión en "rayas de palo pintado", los jueces del Cusco tienen "señales" en tablas de colores y –en tan gran Imperio– se da razón de todo cuanto se ofrecía "pintando".

Escritura sin textos

El problema más serio de la escritura peruana es la falta de textos pero este mismo fenómeno se presentó en otras culturas antiguas cuya escritura es ampliamente conocida: de la Civilización del Indo sólo hay algunos sellos y plaquitas de bronce con signos. Como no es posible que la escritura sólo tuviera ese limitado uso se acepta que los textos fueron escritos en algún material que pereció sin dejar rastros. De la primitiva pictografía china sólo hay inscripciones en vasos ceremoniales de bronce de la época de los Chang y los historiadores afirman que se usó para los textos unas tablillas de bambú encerado que destruyó el clima húmedo del país. Sabemos que los manuscritos mayas fueron quemados y sólo se salvaron tres Códigos y de las "tablas de colores" o Códigos del Cusco dicen los Cronistas que también fueron quemadas.

Conversando con Rafael Larco Hoyle, descubridor de la escritura mochica, le pedí su opinión sobre qué material pudo ser empleado para los textos peruanos. Me respondió que habiendo alcanzado el tejido tanta importancia y perfección pudo ser usado para este fin y añadió que –aún en la actualidad– el pueblo usa los ponchos, chullos y cinturones para escribir en ellos palabras y frases. Considerando posible esta solución he estudiado Cronistas y Lexicólogos y los resultados obtenidos son el tema de este trabajo.

Los cronistas y los tejidos

Todos sabemos que el quipu se usó para la

contabilidad y que algunos Cronistas dicen que era un sistema de escritura. El quipu es sólo un manojo de hilos de lana coloreados y nos revela que si un pueblo nos dejó sus estadísticas en "hilos de lana" pudo utilizar las "mantas de lana" para escribir en ellas sus leyes, historias y ritos. En los Cronistas y en los primeros Diccionarios de la lengua quechua hay clarísimas evidencias del uso de los tejidos para inscribir los textos peruanos. Recordemos que en el Egipto se crearon simultáneamente dos sistemas de escritura, el jeroglífico y el hierático, porque las dificultades que para el uso diario ofrecía el primero obligaron a una simplificación de los signos.

En el caso del Perú, el cronista Bernabé Cobo nos habla claramente de un doble sistema de escritura cuando nos dice que él llegó a ver en el Cusco "los memoriales de sus quipus y pinturas que aún estaban en pie"². Hay muchas referencias a las "tablas de colores" empleados no sólo para "pintar" las leyes, sino también los acontecimientos históricos pero Cristóbal de Molina, Bernabé Cobo y otros Cronistas dicen que se trataba de "telas". Las palabras de Bernabé Cobo son: "Dibujada en una tapicería de cumbe no menos curiosa y bien pintada"³. Sarmiento de Gamboa menciona este original uso de los tejidos peruanos cuando dice que en la época de Pachacutec "vinieron al Cusco los visitadores y trayendo en unas mantas descriptas las provincias que habían visitado, dieron razón al Inga de lo que habían visitado, dieron razón al Inga de lo que habían hecho y de lo que hallaron"⁴. Alvaro Ruiz Navamel relata que al virrey Toledo le enviaron unas telas en las que "estaban escritos y pintados, en cuatro paños, los bultos de los Incas con las medallas de sus mujeres y ayillos en las cenefas la historia de lo que sucedió a cada uno de los Incas y la fábula y notables que van puestos en el primer paño".

La palabra *quellcani*

Si algún lector encontrara poca lógica la idea del empleo de los tejidos para inscribir los textos peruanos es bueno recordarle que para los textos de la antigüedad se usaron los más extraños materiales: la escritura de Mesopotamia se grababa sobre tabletas de arcilla húmeda que luego se sometían a cocción. El rey Asurbanipal nos legó una "biblioteca" de 30.000 ladrillos que ya se están descifrando.

En el caso del Perú encontramos, en los antiguos Diccionarios de Domingo de Sto. Tomás y Diego González Holguín, que el término **Quellcani** ofrece un extraño dualismo al traducirse como escribir y pintar. Vemos con sorpresa que un **quellcaycamayoc** fue un escribano o pintor.

Si estudiamos los derivados del término "bordador", veremos que hubo dos diferentes oficios y que uno de ellos está vinculado al enigmático **quellcani**. El **quellcacppacha** es un bordador y el **compac** es el otro bordador: El primer término está formado por las palabras: **quellcac** (el que escribe) y **ppacha** (ropa o

* Tomado de *El Comercio*, edición del domingo 31 de marzo de 1962, Suplemento Dominical, pp. 6-7.

¹ Porras Barrenechea 1963. *Fuentes Históricas Peruanas*, Cap. IV.

² Bernabé Cobo. *Historia del Nuevo Mundo*, libro XII, Cap. II.

³ Bernabé Cobo. Ob. Cit. libro XII, Cap. II.

⁴ Sarmiento de Gamboa. *Historia de los Incas* (Segunda parte de la Historia General Llamada Índica).



vestido). Su significado literal es: "el que escribe sobre telas o ropa". Esta diferencia del oficio se aclaró con el estudio de otros términos: **quellasca** significa lo escrito y **compasca** lo bordado. Vemos en los mismos Diccionarios que **quellcascappacha** se traduce como "ropa o vestido, pintado o bordado". El término está formado por las palabras **quellcasca** (lo escrito) y **ppacha** (ropa). Si no aceptamos que hubo un tipo de bordado de significado ideográfico –vinculado al término "quellcani" (escribir)– muchas palabras de los antiguos Diccionarios son incomprensibles y hasta absurdas. Ellas son la prueba lingüística de una escritura pintada y bordada sobre tejidos peruanos.

¿Mantos o textos?

En el libro "Paracas" de Tello están las fotografías de unos fardos funerarios envueltos en mantos de colores con figuras fascinantes (Fig. 1). Recuerdan los bellos sarcófagos egipcios con dibujos coloreados que reproducen los párrafos del "libro de los Muertos". Las frases, palabras y conjuros "envolvían" el cadáver al cerrarse el sarcófago. Era un rito mágico porque es creencia milenaria el aceptar que lo escrito conserva indefinidamente su poder y puede proteger al difunto que inicia su largo y peligroso viaje al más allá.

¿Son los "mantos" de Paracas los textos funerarios más bellos del mundo? Sólo investigaciones y estudios posteriores podrán afirmarlo o negarlo: sus complicadas figuras pueden estar formadas con ideogramas (Fig. 2). Aparentemente son una representación artística pero podrían ser un conjunto de conjuros, frases rituales y conmemorativas sobre la vida, rango y porvenir del difunto. Es evidente que las variaciones de colorido tienen un valor ideográfico que aún no podemos comprender pero recordemos que en un papiro egipcio escrito en negro los nombres de los seres peligrosos o dañinos aparecen en rojo. Estas telas bordadas de Paracas aclararían el sentido de otros vocablos como **quellcascamayttu**: envoltorio escrito (como de letras). Es la unión de dos palabras **quellcasca** (lo escrito) y **mayttuni** (envolver, liar, vendar). **Quellca** tendría entonces un sentido claro porque significa escritura, labor, matiz, adorno...

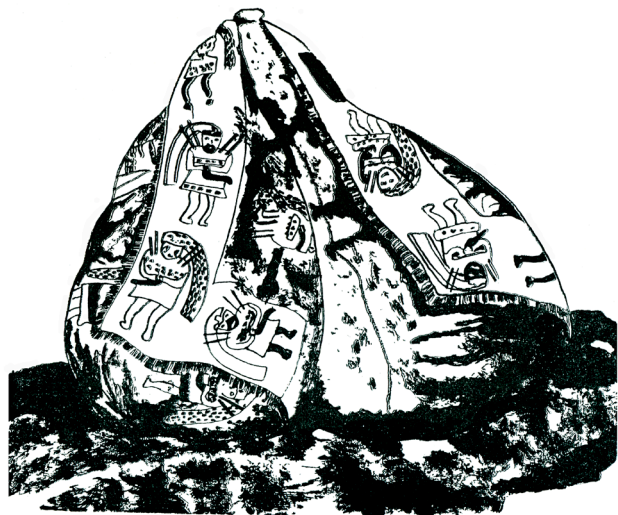


Figura 1. Fardo funerario de Paracas constituido por complejos mantos de colores y figuras. Tomado de Tello 1959.

Dos clases de tejidos

Los Cronistas nos refieren que uno de los grandes sacrificios que hacía el Inca era "quemar ropa" y nos aclaran que "era una ropa especial que ellos mandaban hacer"⁵. Recordando que una de las primeras escrituras chinas que se conocen son los "huesos oraculares" (Fig. 3), que se arrojaban al fuego con inscripciones para "leer" las respuestas de los antepasados, debemos ver si en los tejidos o fragmentos de ellos que poseemos hay huellas de haber sido quemados y si pueden ser los "tejidos especiales". Su estudio nos permitirá afirmar o negar si este rito estuvo vinculado con la adivinación y con algún tipo especial de signos o escritura.

Al leer las Crónicas hay que recordar que en todas las culturas de la antigüedad la escritura estuvo vinculada a la magia cuyo poder perennizaba. Todo lo que el Cronista diga sobre rayas, colores y señales debe ser comparado con lo que conocemos de la cerámica, tejidos y petroglifos. En esta forma se encontrarán las inscripciones y se reconocerán los textos y –solo entonces– los expertos podrán intentar desciframientos con métodos modernos.

Victoria de la Jara

⁵ Santa Cruz Pachacuti. *Relación de Antigüedades de este Reino del Perú*.

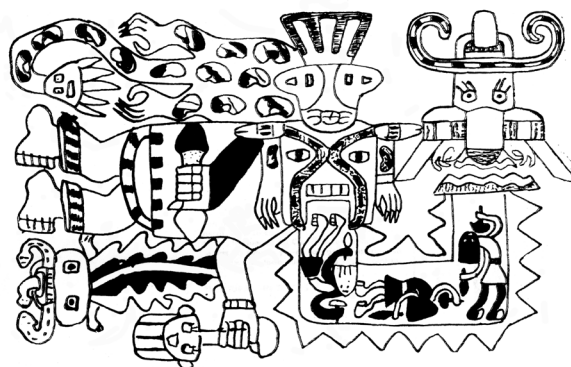


Figura 2. ¿Jeroglíficos peruanos? Dibujo bordado de un manto de Paracas. De la cabeza brota una nube con "pallares" arbitrariamente coloreados y de la boca salen extra apéndices (Tomado de Tello 1959). El arte Maya enseña que son la representación gráfica de ideas y palabras.

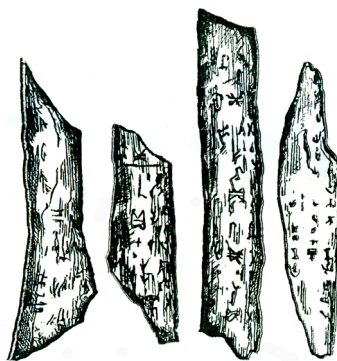


Figura 3. En la China Milenaria estos "huesos oráculo" se quemaban al fuego. Los signos son una escritura que –al quemarse o perdurar– daba la respuesta de los antepasados a las cuestiones propuestas. Era un tipo de adivinación quemando textos.



Peruvian writing and its texts*

VICTORIA DE LA JARA

Abstract. De la Jara continues to cite evidence from the chronicles (Cobó, Sarmiento de Gamboa, Santa Cruz Pachacutti) to substantiate that woven textiles and painted boards were used as media for text, despite a lack of recognition of their symbols as conventional letters. In other ancient civilizations, text was found on unusual surfaces, such as the baked clay tablets of Mesopotamia, the brick Library of Ashurbanipal, and the oracle bones of China. That the images on Paracas funeral cloth bundles were woven as text corresponds to the ancient belief that writing was a form of magic because it lasts forever, so wrapping the bodies with text-laden cloth provided protection for eternity. She refers to the early Quechua dictionaries of St. Thomas and Diego González Holguín to explain the various meanings and derivations associated with "Quellcani"—and its compound forms—to demonstrate that writing, painting, clothing, embroidery, and adornment all represent the concept of writing. (Penny Berliner).

In an article previously published in this supplement, we saw that in the "Reports" obtained in Cusco in the year 1582, three witnesses swore that "in addition to the khipus, the Inka judges maintained and applied laws that were understood by signals on multicolored boards, by which the penalty each criminal had was understood." "They also said that there were always two Indians with the boards, studying them and explaining what was contained therein."¹

This testimony simply gives credit to what should be logically deduced: that a cultural process of more than 25 centuries, which culminated in an empire that extended from Quito to Tucumán, could not have trusted its laws, techniques and rituals to oral tradition. An Empire spread through military conquest could not have trusted its greatest military and political secrets to the memory and discretion of the "chasqui" messengers.

We give credit to the chroniclers who, despite not finding "letters" (by not knowing what we today know about colored designs that are letters), referred to the penitent who "painted" his sins so not to forget them, the dying Inka who dictated his final dispositions "in stripes of various colors," the general inspector who carried out his commission via "painted stripes on sticks," and the judges of Cusco who with "signals" on colored boards and—in such a large empire—supported whatever was offered by "painting."

Writing without Texts

The most serious problem of Peruvian writing is the lack of texts, but this same phenomenon occurred in other ancient cultures whose writing is well known: of the civilization of India there are only a few seals and bronze plaques with signs. It is not possible that writing would have had such a limited use, so it is accepted that the texts must have been written in some material that was lost without leaving traces. Of the primitive Chinese pictography there are only inscriptions on bronze ceremonial vessels from the Chang era and historians affirm that small waxed bamboo tablets (destroyed by the country's humid climate) were used for texts. We know that the Mayan manuscripts were burned and only three Codices were salvaged; and regarding the "colored boards" or Cusco Codices, the chroniclers say that they

were also burned.

Conversing with Rafael Larco Hoyle, the discoverer of Mochica writing, I asked his opinion about what material could have been used for the Peruvian texts. He replied that since weaving achieved such importance and perfection, they could have been used for this purpose and added that—even today—the people use ponchos, caps, and belts to write words and sentences. Considering this solution possible, I studied the chroniclers and lexicographers; the results are the theme of this report.

The Chroniclers and Textiles

We all know that the khipu was used for accounting and that some chronicles say that it was a system of writing. The khipu is only a bunch of colored wool, yet it shows that if a civilization left its statistics in "woolen strands" it could have used "woolen cloaks" to write its laws, stories, and rituals. In the chronicles and the first dictionaries of the Quechua language, there is clearest evidence of the use of textiles to inscribe Peruvian texts. Bear in mind that in Egypt two systems of writing were created simultaneously; hieroglyphics and hieratics, because the difficulties offered by the first for daily use necessitated a simplification of the signs.

In the case of Perú, Bernabé Cobo clearly described a double system of writing when he said that he saw in Cusco "the remainders of its khipus and paintings that were still in use."² There are many references to the "colored boards" used not only to "paint" laws but also historical events, but Cristóbal de Molina, Bernabé Cobo and other chroniclers said that they were "cloths". The words of Cobo are: "drawn on high quality tapestry *cumbe* no less curious and well painted."³ Sarmiento de Gamboa mentions this original use of Peruvian weaving when he says that in the time of Pachacuti "inspectors came to Cusco and, bearing some textiles describing the provinces visited, reported to the Inka on what they had done and what they had found."⁴ Alvaro Ruiz Navamérel related that Viceroy Toledo was sent some cloths on which "were written and painted, in four panels (the images of the Inkas with the medallions of their wives and families the border) the history of what happened to each of the Inkas, and the myth, and the notables

* *El Comercio*, Suplemento Dominical, pp. 6-7. March 31, 1962. English version by Penny Berliner.

¹ Porras Barrenechea 1963. *Fuentes Históricas Peruanas*, Cap. IV.

² Bernabé Cobo. *Historia del Nuevo Mundo*, libro XII, Cap. II.

³ Bernabé Cobo. Ob. Cit. libro XII, Cap. II.

⁴ Sarmiento de Gamboa. *Historia de los Incas* (Segunda parte de la Historia General Llamada Índica).



placed in the first panel.”

The Word “Quellcani”

If any reader should think the idea of using textiles to inscribe Peruvian texts is not logical, remember that for ancient texts the most unusual materials were used: the writing of Mesopotamia was engraved on tablets of wet clay that were then cooked. King Ashurbanipal left us a ‘library’ of 30,000 bricks that are now being deciphered.

In the case of Perú, we find that in the ancient dictionaries of Domingo de St. Thomas and Diego González the term “quellcani” offers a strange dualism in being translated as “writing” and “painting.” We are surprised to see that “quellcaycamayoc” was a writer or a painter.

If we study the derivatives of the term “embroiderer” we see that there were two different functions; one of them is connected to the enigmatic “quellcani.” The “quellcappacha” is an embroiderer and the “compac” is another embroiderer. The first term is formed by the words “quellcac” (one who writes) and “ppacha” (clothing or dress). The literal meaning is “one who writes on cloth or clothing.” This difference of function is clarified by studying other terms: “quellasca” means written and “compasca,” embroidered. We see in the same dictionaries that “quellcascappach” is translated as “clothing or dress, painted or embroidered” The term is formed by the words “quellcasca” (written) and “ppacha” (clothing). If we do not accept that there was a type of embroidery of ideographic significance – connected to the term “quellcani” (to write)– many words of the ancient dictionaries are incomprehensible to the point of being absurd. They are the linguistic proof of writing having been painted and embroidered on Peruvian textiles.

Cloaks or Texts?

Tello’s book “Paracas” shows photographs of some funeral bundles wrapped in colored cloaks with fascinating figures (Fig. 1). They are reminiscent of the beautiful Egyptian sarcophagi with colored designs reproduced in the paragraphs of “Book of the Dead”. The sentences, words, and incantations “wrapped” the cadaver when the sarcophagus was closed. It was a magic rite, because according to ancient belief, what is written preserves its power indefinitely and can protect the deceased who is beginning his long and dangerous journey to the afterlife.

Are the Paracas “cloaks” the most beautiful funeral texts in the world? Only later research and study will confirm or deny that their complicated figures are formed by ideograms (Fig. 2). Apparently, they are an artistic representation but they can be a group of incantations, ritual sentences and memorials about the life, rank and future of the deceased. It is evident that the variations of color have an ideographic value which we do not yet understand; however, we recall that on an Egyptian papyrus written in black, the names of dangerous or harmful beings appear in red. These embroidered cloths from Paracas clarify the meaning of other vocabulary, like “quellcascamayttu,” (written wrapping, like letters). It is the combination of two words – “quellcasca” (written) and “mayttuni” (wrap, bind, bandage). “Quellca” would then have a clear meaning because it means: writing, work, tint, adornment.

Two Classes of Textiles

The chronicles note that one of the large sacrifices performed by the Inka was “to burn clothing,” clarifying that it “was specially made clothing.”⁵ Remembering that one of the first forms of known Chinese writing were “oracular bones” (Fig. 3) (with inscriptions for “reading” the responses of ancestors) that were thrown into fire, we must see if, in the textiles or fragments that we have, there are traces of having been burned and if they might be the “special textiles.” Studying them would allow us to confirm or deny if this ritual was connected with divination and with some special type of writing or signs.

In reading the chronicles, one must remember that in all ancient cultures writing was connected to magic whose power lasted forever. Everything said by the chronicler about stripes, colors and signals must be compared with what we know about pottery, textiles and petroglyphs. In this manner can the inscriptions be discovered and the texts recognized and –only then– can the experts attempt to decipher them with modern methods.

Victoria de la Jara

⁵ Santa Cruz Pachacuti. *Relación de Antigüedades de este Reino del Perú*.

Una propuesta para la secuencia de tipos de escritura en la costa central del Perú

PEDRO VARGAS & GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ

Introducción

Las investigaciones arqueológicas que desde hace varios años se vienen realizando con la intención de definir y documentar los sistemas de escritura en el Perú antiguo (Wong y Echevarría 2011; Echevarría 2012, 2013; Vargas 2005, 2011, 2012) están mostrando una variedad y complejidad pocas veces imaginada en un campo de estudios tan olvidado y vilipendiado como los referidos a la escritura en el antiguo Perú (Larco 1942; De la Jara, 1970, 1972; Mejía 2011). Las investigaciones de Echevarría y Vargas, hechas de manera independiente primero, y luego de modo conjunto con el soporte de la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR), se centran en los periodos arqueológicos tempranos de la costa central del Perú habiendo incidido en los casos de Checta (valle de Yangas) y Chavín (procedente de Ancash).

De acuerdo a los avances de investigación es posible proponer que en el Perú antiguo existió un salto continuo de sistemas de comunicación gráfica que pueden entenderse como una escritura formal. De las escrituras reconocidas hasta hoy, las mejor estudiadas son aún las más tempranas en el registro. La evidencia obtenida, y el avance en cuanto a la determinación de la gramática y el significado de algunos grafemas, nos permiten sostener que es posible lograr un desciframiento que pueda dar información nueva para el entendimiento del pasado de los pueblos originarios del Perú.

Conceptos preliminares

Para nuestros fines consideramos *escritura* a un sistema de registro de palabras o ideas mediante signos gráficos. Estos signos son un conjunto finito de elementos figurados mediante los cuales se pueden crear infinitas combinaciones para denotar ideas o palabras. Estos signos son reconocidos en el registro arqueológico peruano mediante el término nativo *quilca*, (ver Echevarría sobre la aproximación toponímica en este volumen) que denota tanto la ejecución de una expresión gráfica, una figura o motivo singular, así como el significado primario del mismo elemento –signo– dentro de un sistema de escritura, en el concepto que hemos vertido al inicio del párrafo. Aunque *escritura* y *quilca* puedan equivalerse nominalmente para identificar el fenómeno que estamos estudiando (incidiendo en que *quilca* es el término nativo para el fenómeno), aquí se considera *quilca* principalmente como cualquier expresión gráfica producida por el hombre y que constituye un reflejo de su cognición del mundo. Un motivo escriturario, un signo gráfico, por tanto, es una *quilca* en su sentido estricto, y así será identificada cuando lo amerite el texto.

Es importante advertir que el concepto nativo *quilca*, como se comprende aquí, tiene la intención de superar las trabas conceptuales que surgen al usar identificaciones que provienen de percepciones esteticistas culturalmente condicionadas y que constituyen criterios de identificación ambiguos, como el término de *arte*, o las referencias a la plástica culturalmente asociadas, como pasa con la plástica “Chavín” por ejemplo. Como se verá

después, signos gráficos o *quilcas* que no tienen vinculaciones culturales, como las de Checta, presentan el mismo valor nominal en el análisis de sus cualidades escriturarias como lo tendría cualquier motivo proveniente de la expresión gráfica “Chavín”, “Lima” o “Cusco” sea el caso, a desmedro de su valor estético condicionado. *Quilca* es la nominación nativa universal para el motivo o signo gráfico, independientemente de su calidad de manufactura, soporte o vinculación cultural alguna.

El fenómeno de la escritura ha sido espacial y temporalmente delimitado para el caso de la costa central, cuya muestra más importante se encuentra en el sitio arqueológico de Checta. En el caso de la escritura Chavín aún hace falta delimitar el espacio geográfico sobre el que se desarrolló no obstante se tiene evidencia del lapso que abarcó su difusión. Debemos señalar que nuestro estudio se centra en sistemas de escritura, por tanto los parámetros temporales y espaciales de expansión y alcance no son necesariamente equivalentes al de otros artefactos culturales, como la cerámica, y no tienen que coincidir con las cronologías hechas sobre otras variables materiales, incluyendo las estilísticas. La escritura, como un fenómeno sociocultural objetivo, merece su propia secuencia temporal, dentro de sus propios parámetros espaciales.

Aunque nuestra aproximación es principalmente arqueológica, el objetivo de este esquema es consecuente con la necesidad de replantear el tema de la escritura en el antiguo Perú de acuerdo a una metodología propia, campo de acción y ordenamiento, incluyendo disciplinas asociadas. Creemos que el paso inicial para ello consiste en ordenar el fenómeno, donde ha sido previamente reconocido, en el tiempo y en el espacio de un determinado territorio.

El caso de la costa central es particularmente importante para nosotros porque ha sido escenario de numerosas investigaciones arqueológicas en diversos materiales culturales incluyendo *quilcas*, siendo una de las áreas de mayor potencial para la determinación de la escritura en largos plazos secuenciales con presencia de influencias culturales externas. Esto último es relevante, al considerar el área de Lima como una de las zonas de mayor interacción cultural en tiempos precoloniales. Fuentes etnográficas nos hablan de un contacto fluido entre costa y selva central (Smith 2011; Rubén Wong, conversación personal 2013), y diversos materiales arqueológicos de varios periodos exponen la influencia y la presencia de entidades culturales foráneas de diversas partes del Perú, manifestadas en sus estilos gráficos representativos. La posibilidad de la determinación de contactos entre diversos sistemas de escritura, con sus propias connotaciones temporales, es mayor cuando la región ha sido sujeto de variados influjos culturales.

Respecto a la terminología para la definición de los periodos en la secuencia de la costa central, vamos a seguir el criterio toponímico y la preferencia por los términos nativos, principalmente al aplicar la palabra *yunga* a la identificación de los periodos para las secuencias regionales. La palabra *yunga*, de aparente origen quechua, se refiere a las poblaciones



locales en la costa pacífica de los Andes. Este término está sancionado por la tradición y la documentación histórica como se puede corroborar en el Manuscrito de Huarochirí (Ávila ¿1598? [1966]), por ejemplo, donde se remarca la palabra *yunga* como etnónimo de las poblaciones que habitaban la costa de Lima y el flanco occidental de la cordillera de la sierra central.

Como soporte a la tradición altoandina, tenemos las referencias de los informantes yanesha de Smith (2011), quienes refieren al pueblo *yonk* o *yunka* que habitaba en la costa central y con quienes tenían vínculos fraternales. La gente Yanesha actual sostiene que ese nombre deriva de un ancestro común llamado *Yonk* a quien identifican con una especie de maíz propio de Lima y un templo antiguo ubicado en el valle del Rímac.

El valor de esta evidencia etnográfica no puede ser pasado por alto, pues, más allá de corroborar la terminología, permite considerar que el término *yunga* desde una dimensión intemporal, por lo que su aplicación no contradice la identificación particular de los pueblos, en caso sean estos conocidos, durante la larga historia de Lima. *Yunga* es el nombre con el cual se deben identificar los sistemas de escritura que se desarrollaron hacia la vertiente occidental de los Andes.

A continuación se presenta una propuesta de secuencia para los sistemas de escritura de la costa central del Perú. Esta propuesta debe entenderse como una hipótesis ordenadora, y debe ser ampliada y revisada según se siga incrementando la evidencia que la sustenta.

Secuencia de sistemas de escritura para la costa central del Perú

Las etapas autónomas de las sociedades de la costa central se nombrarán como *Yunga*, seguidas de un número romano que indica las diferencias que se suceden tras la intromisión de un sistema foráneo. Los sistemas foráneos se nombran de acuerdo a su lugar de origen, también con números romanos de acuerdo a su propia secuencia.

Sistema de escritura Yunga I

Definida como una escritura ideográfica o logográfica no lineal (Wong y Echevarría 2011), cuyos grafemas consisten en figuras geométricas simples o compuestas, enlazadas por una constitución de contacto o por medio de líneas en diversas direcciones. Los signos o

grafemas básicos descubiertos hasta ahora son el espiral, la línea cruzada [forma de letra 'P'] y la curvilínea simple; el círculo y el círculo con punto, círculo con punto y línea, y la cruz. A partir de la combinación de estos signos los grafemas se complican y desarrollan ampliamente a un número muy extenso, aún no determinado. Tomando en cuenta las posibilidades combinatorias se estima más de un centenar mediante la aplicación de diversas reglas gramaticales que aún se encuentran en estudio.

Los sitios arqueológicos donde se ha registrado la evidencia de esta escritura son Checta (Fig. 1), Quivi, Pucará (Fig. 2), y Chocas en valle del Chillón; Antapucro (Fig. 3) y Quebrada Verde en el valle de Lurín; Santa Felicia (Fig. 4), Yanacoto(+), y Chosica en el valle del Rímac; y Caral en el valle de Supe, entre otros. El único soporte físico reconocido aún son las rocas, aunque es probable que más adelante se logre identificar otro tipo de soporte. La vigencia de esta escritura se reconoce durante el Periodo Precerámico Final, e inicios de horizonte Chavín en los Andes, aproximadamente entre 3500 aEC y 1000 aEC.

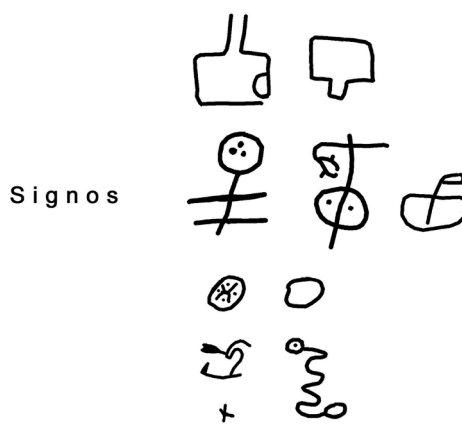
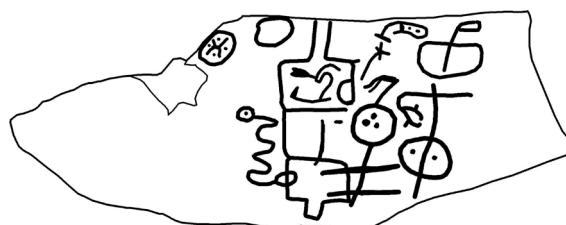


Figura 1. Quilca Yunga I de Checta, con los grafemas aislados. Dibujo por Gori Tumi.

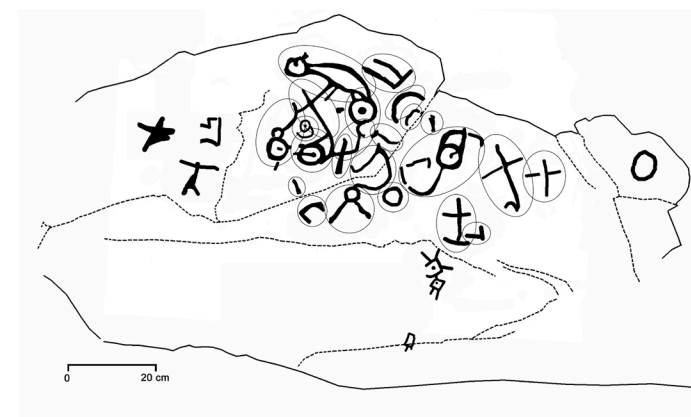


Figura 2. Quilca Yunga I de Pucará, con los grafemas aislados. Dibujo por Gori Tumi.



Signos

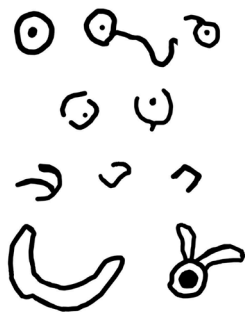
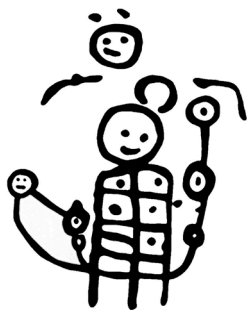


Figura 3. Quilca Yunga I de Antapucro, con los grafemas aislados. Dibujo por Gori Tumi.



Signos

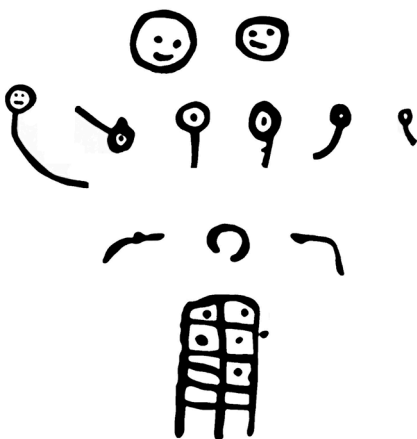


Figura 4. Quilca Yunga I de Santa Felicia, con los grafemas aislados. Dibujo por Gori Tumi.

La presencia de arquitectura monumental temprana en la costa central, fases finales de los edificios de Caral y los variados edificios tempranos en el área de Lima –incluyendo los ‘Templos en U’–, constituye el marco de relación cultural de este fenómeno (Echevarría 2011), el cual parece terminar como un sistema generalizado con la llegada de Chavín a Lima (Wong y Echevarría 2011; Echevarría 2012). Se estima no obstante que el lapso de aparición y desarrollo puede ser aun más antiguo y extenso por lo que estamos siendo reservados en el cálculo.

Este sistema de escritura tiene vínculos muy cercanos con un fenómeno similar definido en parte de la Amazonía peruana, sobre todo la selva central colindante en donde residen pueblos de lenguas arawak, que se reconocen, al menos en un caso (los yanasha), como emparentados con los antiguos yungas (Smith 2011). Otros pueblos sostienen haber realizado viajes de peregrinación al santuario de Pachacamac (los ashaninka) en tiempos antiguos (Varese 1975), por lo que podemos plantear como hipótesis que existe una relación, o bien cronológica o bien de parentesco cultural, con lo que puede denominarse el sistema de escritura *Arawak I*, con base en sus propias evidencias en quilcas y otros materiales etnográficamente documentados.

Sistema de escritura Chavín

Definido como una escritura logográfica que puede presentarse de manera lineal o no, y cuyos grafemas tienen variedad de formas, tanto naturalistas como abstracto-geométricas. Aunque existe una preferencia por la organización lineal, cuando esta forma no se aplica se adscriben a una figura naturalista que lleva la carga significativa principal, modificando o complementado lo indicado por esta (Fig. 5). El número de caracteres y signos complementarios sobrepasa el centenar y producen innumerables textos que hasta el día de hoy son considerados como simple ‘iconografía’. Las reglas gramaticales que lo rigen han sido estudiadas por Vargas (2005, 2011, 2012), pero aún no se ha logrado descifrar ningún texto.

El sitio epónimo donde se asume que esta escritura alcanzó su madurez es Chavín de Huántar en la región quechua de Ancash. En Lima, hay evidencia en diferentes soportes y sitios, como Ancón entre los valles de Chancay y Chillón; en Checta en el valle del Chillón; en Cantería (Fig. 6) y Garagay (Fig. 7) en el valle del Rimac; y Cardal en el valle de Lurín, entre otros. Los soportes físicos registrados varían considerablemente, encontrándose mayormente graficada en cerámica y sobre frisos en la arquitectura monumental del área y en menor proporción comparativa actual sobre la roca (ver Fig. 6), a diferencia de la escritura de periodos anteriores. El apogeo de este sistema en la costa central se estima entre los años 1200 y 200 aEC, desde el Periodo Inicial hasta la vigencia completa de la influencia Chavín.

El fenómeno de la civilización Chavín impacta de tal modo en Lima que anula el sistema Yunga I que había estado vigente por más de 1500 años, no obstante su influencia también decae para dar paso a una especie de reorganización de la sociedad yunga donde se forman o se asientan los nuevos sistemas de escritura en la región. Chavín impacta de manera pan-andina, pero su influencia todavía no ha sido valorada dentro de los cánones del recambio en los sistemas de escritura locales, como se puede ver en Lima.



Sistema de escritura Yunga II

Se puede definir como un sistema logográfico no lineal formado por escasos grafemas con una gran capacidad de combinación y variabilidad interna. Utiliza figuras naturalistas con los grafemas apareciendo en soportes físicos variados como cerámica, textiles, mate y pintura mural, entre otros (Fig. 8). El uso de este sistema

coincide con el desarrollo de la llamada Cultura Lima en el Periodo Intermedio Temprano e inicio del tiempo de cambios que se sucede durante el Horizonte Medio. Esto ubica el fenómeno aproximadamente entre los años 200 y 900 EC, siendo múltiples los sitios donde hay evidencia de este sistema. Es posible hallar en este sistema una continuidad en cuanto a las figuras naturalistas y sus correlatos geometrizados; sin embargo, existe una tendencia gráfica de lo abstracto hacia lo naturalista donde parece terminar este avance. Los procesos por los cuales se dio este fenómeno son paralelos al crecimiento en magnitud de la arquitectura monumental en Lima y los acontecimientos de interacción regional, como el recambio de la población, la ocupación de Lima por la gente que usaba adobes prismáticos y los contactos amazónicos mencionados más atrás.

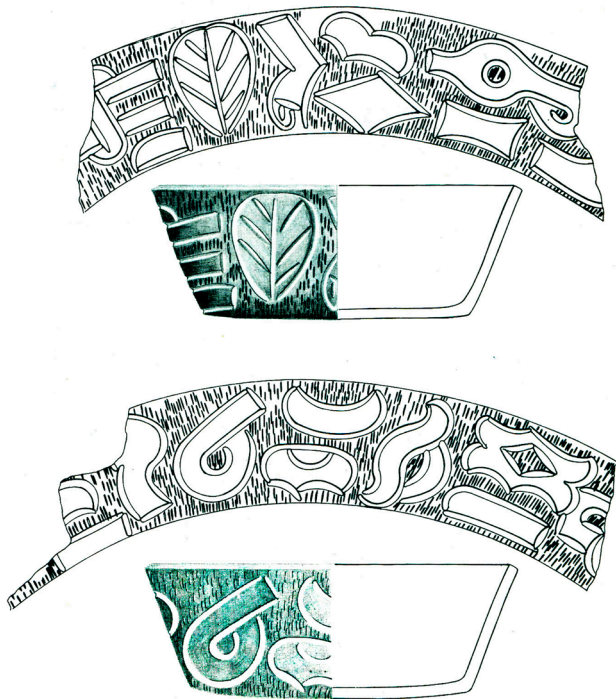


Figura 5. Quilcas Chavin, grafemas aislados en vasijas Qotopuqyo, Galeria de las Ofrendas de Chavin. Tomado de Lumbreras 1993.



Figura 6. Quilca de Cantería, Lima. Combina grafemas Chavin y Yunga II. Tomado de Abanto y Garcia-Godos 2004.



Figura 8. Quilcas Yunga II, en vasijas del estilo regional Playa Grande. Tomado de Kroeber 1926.

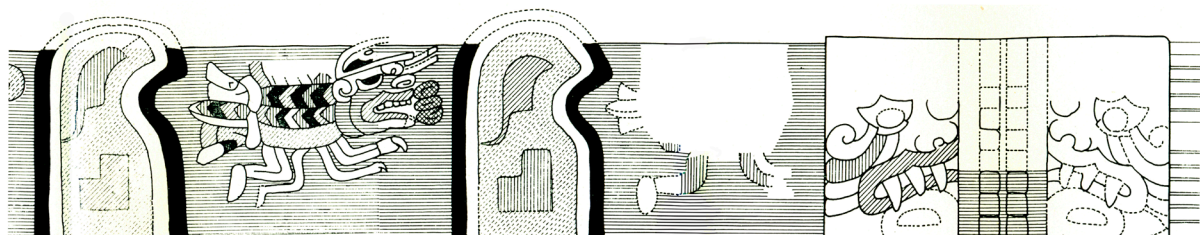


Figura 7. Quilcas de Garagay, Lima. Grafemas y signos abstractos y figurativos Chavin alternados linealmente. Tomado de Ravines e Isbell 1975.



Sistema de escritura Andino Sur I-Tiwanaku

Se puede definir como un sistema logográfico parcialmente lineal, pero con fuerte presencia de figuras naturalistas que contienen grafemas que complementan su significado. Su origen se puede ubicar en Pucará, teniendo su máximo desarrollo en Tiwanaku y sus ramificaciones en territorio peruano a través del desarrollo gráfico complejo llamado Wari. Entre los años 700 y 1000 se puede observar esta fuerte influencia que en la mayoría de casos se mezcla con los elementos locales obteniéndose una combinación de caracteres que cuestionan la hipótesis sobre la existencia de un imperio, interrelaciones regionales o un estado en la sierra sur que tiene fuerte influencia sobre el resto de sociedades. Este sistema de escritura aparece en diversos soportes físicos como tejidos, cerámicas, mates, etc. Aún merecen estudios más detallados la fuerte influencia de la costa Norte en este periodo que puede estar aportando parte de su propio sistema de escritura "pallariforme" (Larco 1942; De la Jara 1970).

Sistema de escritura Yunga III

Se puede definir como un sistema logográfico no lineal que recoge mucho de los sistemas Yunga I y II pero simplificándolo. Coincide con las sociedades y curacazgos del Periodo Intermedio Tardío. La evidencia se desarrolla tanto en cerámica, textiles como en quilcas. Un ejemplo importante del lenguaje figurativo con grafemas abstracto geométricos y semifigurativos, se encuentra en la cerámica "Ychma" (Fig. 9) y en las quilcas de Sisicaya en el valle de Lurín. La vigencia del fenómeno se dio entre 1000 y 1470 aproximadamente. El final del sistema se debe sin lugar a dudas a la invasión europea y al trauma cultural implicado por la imposición ideológica y al acecho a las prácticas de registro autóctonas, tanto por la baja en la población nativa como por las persecuciones religiosas contra toda manifestación cultural indígena.

Sistema de escritura Andino Sur II - Cusco Imperial

Se puede definir como un sistema de escritura logográfico lineal, basado principalmente en el uso de grafemas cuadrangulares con figuras abstracto-geométricas (con un aparente origen naturalista) (Fig. 10). Los grafemas conocidos, altamente estandarizados, presentan también variaciones de color para crear significados nuevos, pudiéndose alinear grafemas distintos o sintetizar dos o más en un solo cuadrado creándose un grafema nuevo a partir de la adición de otro. Este sistema de escritura fue ampliamente estudiado por Victoria de la Jara (1970, 1972, 1975). Se

superpone al sistema Yunga III pero a la vez es paralelo a este y desaparece al caer la dominación imperial cusqueña en la costa central tras la guerra contra los españoles, por lo que el lapso de vigencia se establece entre 1470 y 1535. El sistema cusqueño de escritura, no obstante, se desenvuelve y sobrevive en los Andes del sur del Perú hasta el siglo XVIII, incluyéndose en diversos soportes, textiles, queros y quilcas, dentro de los cánones de representación de la nobleza nativa, hasta que los movimientos criollos independentistas cancelaron su desarrollo.

Conclusiones

El estudio de los sistemas de escritura utilizados por nuestros antepasados en la costa central del Perú recién empieza. Con grandes esfuerzos se ha identificado y entendido uno de los sistemas, a la sazón el más temprano; este a su vez fue sustituido después por el sistema propio de la civilización Chavín, sistema que a su vez viene siendo estudiado desde hace varios años. Se tiene evidencia clara de que los dos sistemas tempranos interactuaron (ver Fig. 6) y las complejas relaciones que se forman al entrar en contacto los Yunga con Chavín a este nivel son aún materia de estudio. Todo lo que ocurre después de Chavín (Tabla 1) está definido a grandes rasgos y hacen falta mayores estudios para lograr los muy necesarios catálogos de signos que nos lleven al

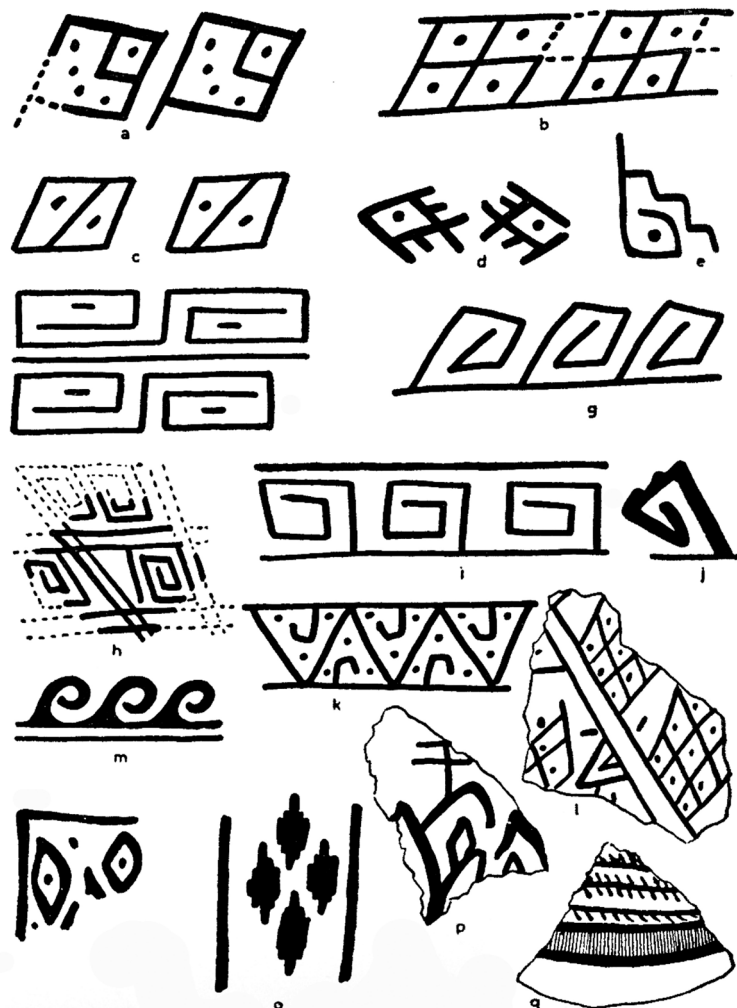


Figura 9. Quilcas Yunga III, grafemas aisladas de cerámica Puerto Viejo - Ychma. Tomado de Bonavia 1959.

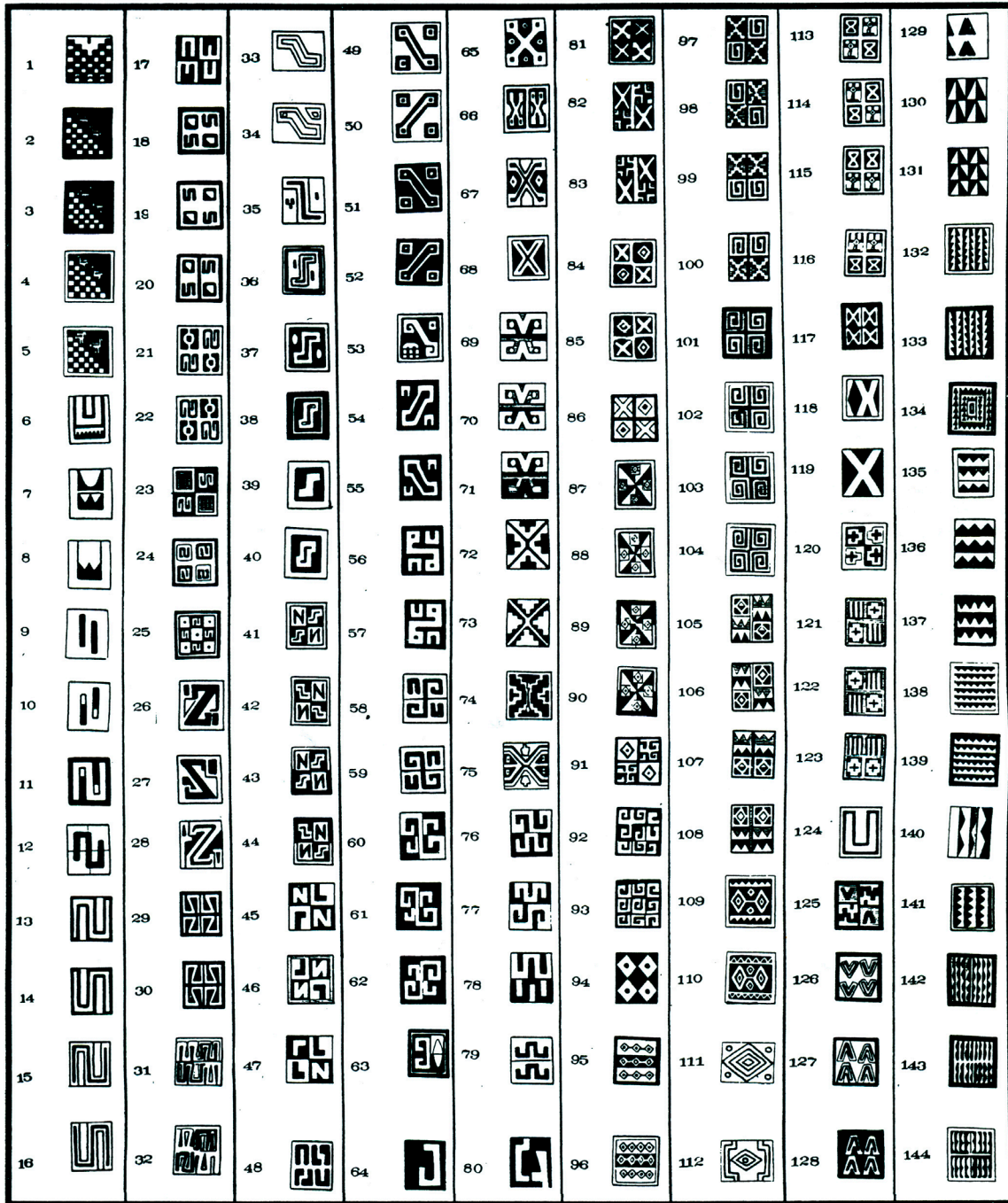


Figura 10. Quilcas Cusco Imperial, tokapus. Tomado de De la Jara 1967.

Sistema de Escritura	Origen probable	Cronología
Cusco Imperial (Andino Sur II)	Intrusivo (Cusco)	1470 - 1535 EC
Yunga III	Costa Central	1000 - 1470 EC
Tiwanaku (Andino Sur I)	Intrusivo (Puna Peruano-Boliviana)	900 - 1000 EC
Yunga II	Costa Central	200 aEC - 900 EC
Chavín (Andino Norte)	Intrusivo (Ancash)	1200 - 200 aEC
Yunga I	Costa Central	3500 - 1000 aEC

Tabla 1. Cuadro secuencial y cronológico de los sistemas e escritura existentes en la costa central del Perú.



entendimiento de la gramática subyacente a ellos y su, para nosotros, extraño ordenamiento.

Las perspectivas de estudio de la escritura en los Andes, vista solo a través de la evidencia en la costa central, presenta posibilidades extraordinarias, y las quilcas deben jugar un papel preponderante en esta investigación, cuyo objetivo es leer el mensaje que nos dejaron nuestros padres, y comprender, desde otra perspectiva, la rica historia de nuestra patria.

Pedro Vargas Nalvarte
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)
E-mail: Lanzon9@hotmail.com

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

Bibliografía

- ABANTO LL., Julio y Martín GARCÍA-GODOS. 2004. Los petroglifos formativos de Cerro Cantería: Un adoratorio temprano entre la cuenca alta de quebrada Canto Grande y quebrada El Progreso, Lima. Artículo presentado al Primer Encuentro Peruano de Arte Rupestre (EPAR-1) y Taller de Teoría, Metodología e Investigación (Lima, 30 de junio - 7 de julio de 2004).
- ÁVILA, Francisco 1966 [¿1598?]. *Dioses y Hombres de Huarochiri*. Traducción de José María Arguedas. Museo Nacional de Historia e IEP. Lima
- BONAVIA BERBER, Duccio. Cerámica de Puerto Viejo (Chilca). *Actas y Trabajos del II Congreso Nacional de Historia del Perú* (Lima, 2-9 de agosto de 1958). Época Prehispánica. Vol. I, pp. 137-168. Centro de estudios Histórico Militares del Perú.
- DE LA JARA, Victoria 1967. Vers le déchiffrement des écritures anciennes du Pérou. *Science Progrès: La Nature* 241-247.
- DE LA JARA, Victoria 1970. La solución al problema de la escritura peruana. *Arqueología y Sociedad* 7-8: 75-84.
- DE LA JARA, Victoria 1972. El desciframiento de la escritura de los Inkas. *Arqueología y Sociedad* 7-8: 75-84.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi 2011. A tentative sequence and chronology for Checta, Peru. *Rock Art Research* 28(2): 211-224.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi 2012. Escritura Pre-Chavín en Lima, dimensión y descubrimiento. *Boletín APAR* 13-14: 565-568.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi 2013. Abstract and geometrical figurative patterns in Peruvian rock art, the first writing in the Americas? *Rock Art Research* 30(1): 120-124.
- KROEBER, Alfred L. 1926. *The Uhle Pottery Collections from Chancay*. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology. Vol. 21, No. 7, pp. 265-304. University of California Press, Berkeley, California.
- LARCO HOYLE, Rafael 1942. La escritura peruana sobre pallares. *Revista Geográfica Americana* 9(18): 93-103.
- LUMBRERAS, Luis G. 1993. *Chavín de Huántar. Excavaciones en la Galería de las Ofrendas*. Verlag Phillipp Von Zabern - Mainz Am Rhein. Alemania.
- MEJÍA XESSPE, Toribio 2011 [1953]. La escritura ideográfica en el antiguo Perú. *Boletín APAR* 3(9): 264-266.
- PULGAR VIDAL, Javier 1946. *Historia y Geografía del Perú Tomo I. Las Ocho Regiones Naturales del Perú*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- RAVINES, Rogger y William H. ISBELL 1975. Garagay: sitio temprano en el valle de Lima. *Revista del Museo Nacional* XLI: 153-173.
- SMITH, Richard CH., 2011. ¿Un sustrato arawak en los Andes centrales? La historia oral y el espacio histórico cultural yánesha. J. Chaumeil, O. Espinosa & M. Chaparro (eds.), *Por donde hay soplo Estudios amazónicos en los países andinos*, pp. 219 - 254. Tomo 29 de la colección Actes & Mémoires de l'Institut Français d'Etudes Andines, Lima.
- VARESE, Stefano 1973. *La sal de los Cerros*. Mosca azul Editores, 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. UNMSM Lima 2 tomos.
- VARGAS, Pedro 2011. 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. *Boletín APAR* 10: 324-339.
- VARGAS, Pedro 2012. Hacia la definición de un sistema de escritura en el Formativo Andino (II). Bocas, narices, orejas y apéndices en el arte de Chavín de Huántar: una propuesta desde el Obelisco Tello. *Boletín APAR* 11: 377-389.
- WONG ROBLES, Antonio Rubén y Gori Tumi ECHEVARRÍA LÓPEZ 2011. Arte rupestre y escritura, el caso de Checta. *Boletín APAR* 8: 208-218.

Memorias del Dr. Eloy Linares Málaga
 El más importante investigador del arte rupestre peruano
 Volúmenes disponibles a través de la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)



**Memorias del Dr. Eloy Linares Málaga
 Tomo I**

Arequipa - Yarabamba
 Antecedentes y carrera del Dr. Eloy Linares Málaga
 Arqueología - Historia - Turismo
 Precio: 40 Soles



**Memorias del Dr. Eloy Linares Málaga
 Tomo II**

Arequipa - Islay
 Arqueología - Historia - Turismo
 Precio: 40 Soles

Más información puede obtenerse en línea en:
<https://sites.google.com/site/eloylinaresmalaga/home>
<https://sites.google.com/site/aparperu/home/reportes-articulos-reports-articles/memorias-linaresmalaga>
<https://sites.google.com/site/aparperu/home/reportes-articulos-reports-articles/memorias-linares-malaga>
 Cualquier pedido escribir a goritumi@gmail.com o llamar al 990217120



A la búsqueda del "grafema": el Obelisco Tello

ENRIQUE RUIZ ALBA & JORGE YZAGA

Introducción

El debate académico acerca de si la escritura en el Perú antiguo existió o no, ha venido dependiendo de una serie de propuestas teóricas que deben su fundamentación a tesis e hipótesis, las cuales amalgaman un corpus variado de argumentos y puntos de vista. En términos sumamente taxativos, el estado de la cuestión admite posturas que niegan la existencia del fenómeno escrito en las sociedades antiguas del Perú; las que afirman su invención, desarrollo y significaciones en distintos momentos del proceso sociohistórico del Perú antiguo¹; las que si bien niegan el fenómeno escrito como tal, reconocen sistemas alternativos de almacenamiento o registro de información de carácter nemotécnico contable o un complejo repertorio de formas iconográficas, pictóricas o de representación artística sobre distintos materiales arqueológicos; e incluso las que negando la existencia de la escritura, construyen un aparato discurso filosófico, lingüístico y antropológico en que ponen a la "oralidad"² en términos de equiparidad —cuando no de mayor complejidad comunicativa—, respecto de la escritura occidental.

La concepción y los enfoques científicos del

fenómeno en ciernes se sostienen en torno específicamente a cómo los estudiosos han comprendido este objeto desde distintas disciplinas sociales y humanas. Los planteamientos interpretativos asertivos, negativos o alternos, al respecto, están condicionados por la definición que estos tengan del referido fenómeno gráfico: sea como sistema representativo, simbólico, iconográfico, artístico, código comunicativo escrito o sistema escritural de comunicación —en el caso de tratarse de este último, tendría que configurarlo técnicamente—; todos ellos parten de la elaboración y formulación de planteamientos teóricos y metodológicos ya tradicionales como el enfoque de la historia del arte y de la iconografía; o proceden de la recepción, adecuación e interconexión de marcos científicos procedentes de otras disciplinas científico-sociales como la antropología estructural³ o las llamadas ciencias del lenguaje como la semiótica, la semiología⁴, la filosofía del lenguaje o la lingüística estructural-funcional o generativo-transformacional⁵.

En el primer caso descrito, al configurar una visión panorámica del debate, estas posiciones concentran un fuerte contenido ideológico condicionado por factores históricos⁶ y visiones ideopolíticas (en una de ellas es frecuente el sesgo etnocentrista⁷) que niegan la invención

¹ Las propuestas teóricas, metodológicas e interpretativas, ya clásicas, que hasta el momento se han formulado como aproximaciones al fenómeno escrito en el Perú antiguo, tienen la característica común de no haber seguido a la consolidación de paradigmas referenciales que hayan sido desarrollados en líneas afines de investigación por otros autores; entre estos estudios se incluirían los Rafael Larco Hoyle para la escritura pallariforme de la sociedad Moche; Victoria de la Jara para los tokapus —diseños gráficos contenidos en marcos cuadriformes, que aparecen en una heterogeneidad de objetos arqueológicos incaicos— aplicados al material textil de Paracas y Nasca. Son de importancia, ya referenciada por Echevarría López (2012a), o en la relación de la escritura antigua peruana y los vocabularios quechuas (De la Jara 2010), el planteamiento de una escritura ideográfica para el antiguo Perú por Toribio Mejía Xesspe (2011); asimismo el alemán Thomas Sylvester Barthel con su planteamiento interpretativo que identificó una forma de escritura incaica, alcanzando un cierto nivel de decodificación textual, el cual expuso en los años 60, para dedicarse con posterioridad al desciframiento de otros sistemas como el Rongo-Rongo de la isla de Pascua y la escritura maya —rebatando el sistema de desciframiento de Yuri Kozorov—. Todo este acervo de investigación, que en buena medida está preterido o es obsolescente, no ha sido continuativo de líneas sucedáneas de investigación. Echevarría López (2012b), en el I Ciclo de Conferencias sobre la escritura en el antiguo Perú, donde expuso "La escritura pre-Chavín en el valle de Lima", refiriéndose al trabajo de Pedro Villar Córdova, lamentó la no continuidad de estos estudios, lo cual hubiera permitido ya para el presente la "lectura" de las quilhas registradas en el valle del Chillón, y en especial en el sitio de Checta (Echevarría López y Ruiz Alba, 2010), sino antes bien algunos de sus constructos se reformulan parcialmente o se retoman con base en la necesidad del precedente científico o del marco teórico, metodológico o técnico previo.

² Definida por Walter Ong (2006) como oralidad primaria cuando una cultura carece de la escritura o de todo conocimiento de esta o de forma alguna de impresión.

³ Véase, para el arte Chavín, la dirección interpretativa estructuralista que toma Campana (1995).

⁴ José Alcina Franch (1982) aborda este enfoque.

⁵ En ese sentido, se orienta la inicial investigación de Vargas Navalte (2005) acerca del Obelisco Tello.

⁶ Surgidos estos inicialmente en el proceso político de la dominación de la América indígena por los imperios absolutistas occidentales del renacimiento y en la creación de discursos ideológicos oficiales en que el poder y sus aparatos estructurados escriben la historia y la fundamentan según el orden y el control que quieren imponer. Sucede a través de los siglos se han ido reformulando los discursos de este tipo, según el contexto de la política exterior y las relaciones internacionales de poder, que alcanzan al discurso científico o lo contextualizan.

⁷ En referencia a este hecho, al tratarse de la concepción occidental de la escritura, Jacques Derrida en *De la gramatología o ciencia de la escritura* (1998), destaca en el mundo europeo la visión *logocéntrica*, es decir, la mirada de superioridad de la escritura alfabética occidental y la conciencia de esta que califica y dispone, mediante juicios de valor propios de una concepción racionalista, una posición cultural jerárquica y una posición subalterna, encontrándose en ella tanto "los pueblos salvajes" sin escritura como aquellos que si bien la poseen no es esta alfabética. Desde otro punto de vista, empero concatenado con lo anterior, la denominación de *sociedades ágrafas*, como característica cultural distintiva del mundo peruano antiguo es un calificativo tradicional de honda raigambre y difusión históricas: un legado que encierra sin percibirse un término polisémico que puede entenderse tanto como una sociedad carente de expresión gráfica, como de la *incapacidad* de no poder expresarse mediante este tipo de código comunicativo. Sirva para ejemplificar lo anterior que la *voz agrafia*, en medicina y psiquiatría, constituye un tipo de dislexia, es decir, una disfunción neuropatológica que se define como la "*incapacidad total o parcial para expresar las ideas por escrito a causa de lesión o desorden cerebral*" (Diccionario de la Real Academia Española, 2001; las cursivas son nuestras); del mismo modo, sus derivados *ágrafo* o *ágrafa*



cultural de la escritura o rechazan de antemano la posibilidad de la existencia de alguna forma de código escrito o de sistema escritural; así también están los argumentos tenidos como más académicos que se encargan de negar el fenómeno escrito, tomando como pruebas, las proposiciones *inobjetables* de las fuentes escritas históricas en las que este se niega⁸; añádase que esta concepción es extendida por formación educativa, incluso en el ámbito académico universitario.

A continuación, están las posturas esencialmente técnicas y/o científicas que buscan sustentar que los signos gráficos más representativos, sometidos a análisis o cuestionamiento en esta categoría, califican no como escritura fonética o alfabética⁹—así tampoco ningún otro tipo de sistema escritural—, sino como un fenómeno representativo, artístico, estético o iconográfico, que se sujeta al tratamiento arqueológico de seriaciones cronológicas y estilísticas¹⁰, interdependientes de los contextos físicos y culturales, con los que se configurarían sistemas representativos simbólicos de discursos cognitivos de carácter mítico, magicorreligioso o de orden sociocultural. Algunos de estos planteamientos han sido sumamente personalizados, los cuales han estribado en la formación académica del investigador, cuando no, en algún caso en particular, en una intuición que suele rayar en el subjetivismo y en cierto modo en la asistematicidad¹¹. Tomando ejemplos de momentos históricos ulteriores de un contacto con la cultura letrada¹² (con bastante amplitud, en el mejor de los casos), las

adjetivan, en primera acepción, a aquella persona “que es incapaz de escribir o no sabe hacerlo” (Diccionario de la Real Academia Española, 2001; la cursiva es nuestra). De manera reductiva, algunos desarrollos teóricos y metodológicos del discurso estructuralista antropológico y lingüístico han puesto énfasis en esta carga semántica en el desarrollo del esquema de oposición binaria escritura/oralidad (civilización/barbarie, cultura/naturaleza, pueblos civilizados/pueblos salvajes, etc.).⁸ Es el caso de muchas de las crónicas de la conquista y colonia, así como de otros documentos oficiales, de carácter jurídico, administrativo, eclesiástico, no obstante, existir también fuentes de estos mismos tipos, donde se afirma la existencia de la escritura, es el caso por ejemplo de Fernando de Montesinos o Pedro Sarmiento de Gamboa.

⁹ Sin el menor cuestionamiento acerca de qué se trata cuando se habla de escritura, ya que existen distintos sistemas escriturales no solo fonéticos o alfabéticos, sino también ideográficos, logográficos, simbólicos, fonográficos o silábicos, logosilábicos, logoconsonánticos o mixtos para pueblos que alcanzaron significativos focos de desarrollo cultural a nivel mundial, material y subjetivo.

¹⁰ Con alguna referencia concatenada al aspecto de la religiosidad desde un punto de vista estructuralista muy difundidas en el quehacer universitario; véase Burger (1998) y su seriación cronológico-estilística (Urabarru, Chakinani, Janabarru).

¹¹ Makowski (1996) articula, por ejemplo, en esta vertiente, una hipótesis interpretativa de configuración cesaropapista, al emplear el término “axis mundi” (“eje del mundo”), que se trata de un símbolo presente en muchas culturas, pero con características peculiares a cada una de ellas, sin embargo, lo impregna de una interpretación cristiana propia del imperio romano, en alusión a un eje ideológico y fáctico de poder absoluto y dominio ecuménico, y darle indicios de esa carga semántica a su análisis del Obelisco Tello.

¹² Ángel Rama (1998) expone la recepción y la valoración cultural (la transculturación) de la sociedad latinoamericana respecto a la

cargas significativas del análisis semiótico que poseen las distintas muestras gráficas pueden ser complementarias, de eficacia contextual o de refuerzo comunicativo a las prácticas lingüísticas orales o a la oralidad¹³.

Desde un tratamiento específico, la investigación realizada de manera sostenida por Pedro Vargas Nalvarte, desde hace ya varios años, ha planteado primigeniamente, para el específico caso de la sociedad Chavín, la existencia de un código lingüístico escrito o un sistema de registro ajustado a la realidad cultural de nuestras sociedades ancestrales y su particular praxis y necesidades sociales. Con el estudio de Vargas, se consigue, por primera vez, la concepción de este fenómeno arqueológico en inseparable y vinculada relación con los fundamentos lingüísticos y comunicacionales¹⁴, y la acuñación del término *código escrito* de la misma base incuestionable. Desde esta misma concepción y definición del fenómeno escritural como código lingüístico (escrito, gráfico o visuográfico, o de registro), se genera una amplia dimensión de material temático por investigar. Entre tanto, se impondrían las necesidades de explicar, entre otros aspectos, la descripción de los elementos constituyentes y unidades básicas del sistema de graficación (grafemático para Vargas [2005]¹⁵) —desde su constitución componencial como sistema escritural, hasta ciertas características grafoscópicas¹⁶, grafotécnicas¹⁷ e inclusive grafológicas, con cierto grado de adecuación o adaptabilidad técnica al objeto escritural precitado—, los detalles del acto de escribir (elementos, puntos, zonas, leyes), los mecanismos educacionales y comunicacionales de aprendizaje de la lectoescritura¹⁸, los procesos cognoscitivos¹⁹ de codificación y decodificación de la información que almacena este sistema, y los efectos pragmáticos²⁰, comunicacionales y culturales —atendiendo a los contextos y a los discursos diversos— de este acto escritural empleado por la aludida sociedad andina.

En consecuencia, lo anterior permite repensar en un sistema interpretativo que integre una terminología esencial de conceptos, definiciones, elementos o principios escriturales o lectoescriturales propiamente dichos, que

cultura letrada (el letrado o funcionario) desde el orden colonial político, jurídico y administrativo hasta el siglo XX.

¹³ El análisis semiótico de la imagen por Rolena Adorno (1992) sobre los dibujos de Guamán Poma, constituyen una “mediación visual” entre estos, codificados por lo oral o lo no escrito, y el texto lingüístico.

¹⁴ Lo designó arqueología grafemática (Vargas, 2005).

¹⁵ Quilca, para la escritura pre-Chavín, planteada en la aproximación artefactual de Echevarría López (2012c; 2013) al respecto de Checta (Echevarría López y Ruiz Alba, 2010).

¹⁶ *Grafoscopia* se define como el estudio u observación de la escritura.

¹⁷ Véase, acerca del modelo grafotécnico en arte rupestre, Ruiz Alba e Yzaga (2012).

¹⁸ Cf. Ruiz Alba, Enrique (2012a; 2012c).

¹⁹ Cf. Ruiz Alba, Enrique (2012a; 2012 c; 2012d).

²⁰ Charles Sanders Peirce (2008) desarrolla una concepción triádica del signo que inicia esta escuela filosófica del lenguaje destacando la función del interpretante. Por otro lado, los actos del lenguaje (elocutivos, locutivos, perlocutivos), los cuales se constituirían en modalidades del lenguaje corriente en el paradigma analítico de John Langshaw Austin (1975), no serían del todo ajenos indistintamente si es un acto escrito, ya que del mismo modo genera una reacción en el lector o hablante.



deriven progresivamente en la constitución de un sistema de escritura. En esa orientación, la historia de los sistemas escriturales parte de la definición y clasificación de la escritura, considerando el desarrollo progresivo de los sistemas, acorde al grado de desarrollo cultural y la complejidad de la estructuración cognitiva de cada uno de estos²¹. Muchas veces, fenómenos escriturales de esta envergadura se han estudiado, en este campo, con la denominación de sus unidades, con términos como “pictografías”²². A su vez estas han sido subclasificadas de distintas formas: grafemas, logogramas, morfemas y hasta fonemas. Esta diversidad de categorías conceptuales procedentes fundamentalmente de los estudios lingüísticos (código, morfología, sintaxis, fonología) ha representado una notoria reconcentración en ciertos elementos del debate referido, y a la vez un perceptible distanciamiento en cuanto al tema de fondo y de mayor relevancia que es la aparición y desarrollo del lenguaje escrito en el Perú.

En este artículo hacemos un sumario reconocimiento de la terminología empleada en el estudio del código escrito o de registro de la sociedad Chavín (Vargas, 2005), que de constituirse en tal, tendría que integrarse en alguna clase de sistema escritural, al cual se referiría directamente el término “grafema” que constituye la unidad básica de este; asimismo detallamos en estas líneas los sentidos que le atribuimos, adjuntando como aporte algunas precisiones conceptuales que pueden resultar de utilidad. El término en mención es una categoría procedente de la Lingüística e identifica a la “unidad mínima e indivisible de la escritura de una lengua”. En gran medida se confunde con el término “grafía” del cual difiere significativamente: la grafía es el signo gráfico (o letra) cuya función es representar los sonidos de una lengua, respondería más bien a una conciencia alfabética. Esta última acepción ha destinado a que el término se consigne a la idea más común: aquella que tiende por formación o aprendizaje lectoescritural a identificar letra y sonido, y en las lenguas modernas específicamente letra (o grafía[s]) y fonema. Sin embargo, Jacques Derrida, entendiendo que la tradición racionalista del logocentrismo y las teorías estructuralistas y posestructuralistas del signo lingüístico creaban dificultades²³ en el estudio de los sistemas semiológicos de las sociedades antiguas, las que entendían y desarrollaban cognoscitivamente de forma más global su respectiva escritura en contraste con la descomposición articuladora (doblemente articulada en la lingüística moderna), extiende el significado del término “grafema” para comprender toda forma simbólica o gráfica posible que transmita o almacene información, sea esta un signo amplio, en una lengua, que comunique una idea, un discurso, una significación. En ese sentido, los estudios de Derrida rebasaron los límites de la lingüística saussureana y praguense²⁴.

La aproximación más sistemática que se plantea

en el campo arqueológico, aplicativamente desde el punto de vista lingüístico, es la de Pedro Vargas Nalvarte²⁵. Su aproximación inicial al código lingüístico escrito Chavín está basada en el desarrollo de la lingüística contemporánea —la del siglo XX y aportes conceptuales de la semiótica de Pierce, Greimas y Eco—, la que recoge vertientes muy diversas —conceptualmente— procedentes principalmente de los estudios estructuralistas (en alguna medida del formalismo²⁶) y posestructuralistas. Su paradigma teórico, metodológico e interpretativo recoge en cierta proporción los aportes del estructuralismo post-saussuriano y bloomfieldiano, pero sin duda originalmente reunió los constructos teóricos de las primeras y más clásicas formulaciones generativas chomskianas²⁷, de las cuales se observa actualmente una distanciamiento a través de lo sustentado en sus últimas conferencias. Propone la grafemática arqueológica, la cual atiende a los “contextos físicos y sociales” del material arqueológico, del que extrae los signos gráficos, para a partir de ello intentar reconstruir la gramática, lo que incluiría principios relacionales y niveles de estudio y de articulación del funcionamiento de la lengua escrita, consolidando así el estudio de las sociedades arqueológicas a partir de sus sistemas de comunicación. De esta manera, llega a la formulación de principios sumamente efectivos, entre ellos, como sostiene Vargas Nalvarte, el que no se puede sacar a los signos de sus contextos: ni arqueológica ni comunicacionalmente es ello posible²⁸. Asimismo, en una última ponencia sobre este tema²⁹ puso énfasis en el principio de analogía observado en los signos gráficos Chavín con respecto a otros sistemas escriturales a nivel mundial.

²⁵ Esta esperada apertura también podría extenderse al hecho de que tratándose de un sistema escritural implicaría un proceso de transmisión de conocimiento, un proceso de adquisición de saberes y de enseñanza-aprendizaje lo cual incluiría el fenómeno educativo integralmente como fenómeno social y cultural del contexto (Ruiz Alba, 2012a; 2012c).

²⁶ Fundamentalmente, el concepto de fonema, propio del Círculo de Praga, cuya definición vigente y moderna como unidad mínima de oposición distintiva se debe a Nikolai Trubetzkoy, formalista ruso.

²⁷ Es conveniente reseñar de modo general la serie de cambios del marco teórico básico de Noam Chomsky desde la gramática generativa hasta la minimalista: en la década del 60 del siglo XX propuso los niveles de **estructura profunda** y **estructura superficial**, que actualmente ya no es defendida por este; luego manteniendo el binarismo conceptual se orientó por los términos **forma lógica** y **forma fonética**; al que siguió **D-Structure** y **S-Structure**, en la década del 70, con lo que la idea de la estructura profunda como base del significado dejó de tener sentido según Chomsky; hacia los años 80 fue el binomio **I-Language** y **E-Language**; y en la década del 90 apareció el **programa minimalista**, basado en la *economía de la derivación* y la *economía de la representación*, entendidas por Chomsky como lo estrictamente necesario para cubrir nuestras necesidades conceptuales, físicas y biológicas, las cuales resultan del funcionamiento interno de unas leyes computacionales muy sencillas y generales que tienen su centro en un determinado órgano mental, aún no identificado.

²⁸ En lo referido al contexto se tiene como una premisa de carácter indiscutible que los signos no pueden aislarse de su contexto comunicativo. Incluso la teoría del contexto enfatiza que la comunicación es puramente de naturaleza contextual, esto se aprecia en Tatiana Slama-Cazacu (1970) y Teun van Dijk (1980).

²⁹ Vargas Nalvarte, Pedro, “Un antiguo sistema de registro en el Periodo Formativo. La Escritura Chavín”. Conferencia dictada en el Centro Cultural de la UNMSM, 22 de mayo de 2013.

²¹ Ver nota 9.

²² Término empleado en el estudio de los sistemas escriturales como una categoría gráfica estándar para identificar el lenguaje de este tipo por las sociedades antiguas comunicacionalmente complejas.

²³ Valentin Voloshinov realizó una rigurosa refutación de la teoría del signo lingüístico de Ferdinand de Saussure.

²⁴ Círculos de Ginebra de Ferdinand de Saussure, y círculo de Praga, con Jakobson, Trubetzkoy, Todorov, entre los más importantes.



Ingresando concretamente a la materia en cuestión, siendo esta la identificación de signos gráficos que asimismo denominaremos *grafemas*, es decir, asignando este carácter a las representaciones gráficas del Obelisco Tello, estaremos analizando en las siguientes líneas, y en los estudios sucesivos que planteemos al respecto, las formas más representativas Chavín, esbozando una aproximación que parte de una concepción de la escritura como sistema —de representación gráfica comunicacional que tiene al código en posición elemental—, el cual incluye unidades o elementos constitutivos, principios de organización escritural y reglas de constitución de unidades básicas de representación gráfica y significado, y si logramos probar que el objeto de estudio cumple las condiciones constitucionales, requeridas por convención para integrar un sistema escritural o código lingüístico escrito ya sea de carácter ideográfico, simbólico o fonográfico, para ser considerados “grafemas”, habremos probado que los elementos constitutivos esenciales y principios organizacionales de articulación de unidades gráficas conformantes de un tipo de sistema de escritura existieron en el antiguo Perú.

Esta demostración no implicaría, en una primera instancia, apurar el desciframiento o decodificación de los signos gráficos, ya que poniendo en perspectiva el tema de este discutido tipo de escritura, hay sistemas mundialmente conocidos que poseen una conformidad de pautas o se hallan en circunstancias análogas. Lo esencial aquí sería que se empiece a aceptar que hay principios de sistematización que se atienen a un sistema gráfico de comunicación lingüística y se aprecian funcionalmente en el Obelisco Tello. Volviendo al hecho de que existen en este contexto actual —de mundialización— sistemas de escritura que aún no han sido descifrados, no por ello dejan de tener esa categoría de sistemas escriturales, remarcamos, aun cuando no hayan accedido a la decodificación parcial o total³⁰.

Inicialmente, concentrémonos en algunos temas y categorías propios de los sistemas escriturales que guardan concomitancia con el código Chavín: si deseamos encontrar un concepto básico en una unidad mínima gráfica, lo más lógico es que lo ubiquemos en una categoría, que por convención, puede ser una pictografía o pictograma³¹, y por identidad, un grafema. La graficación o ilustración de esta unidad —mediante el diseño grabado en piedra— nos brinda la conceptualización de un objeto inteligible, acto, evento, acción o proceso, hecho formal

o actividad productiva relevante al grupo humano que lo creó³².

La semejanza del diseño con lo que representa es algo muy común en pictografías y pictogramas. El desarrollo de los sistemas escriturales que están integrados por estos indica convencionalmente que la evolución de estas formas deviene en ideogramas; siendo estos ideogramas la conjugación de formas e ideas en una sola impresión gráfica.

Muchas veces encontramos que estos símbolos son en realidad representaciones de ideas ya conceptualizadas y manejadas por los grupos humanos de modo consuetudinario, aunque los sistemas escriturales de la antigüedad hayan sido muchas veces privativos de una élite de funcionarios estatales³³; en este sentido, el ideograma es la representación de una convención. Estas convenciones pueden llevar siglos y los arqueólogos comúnmente las llaman “tradiciones”, siguiendo enfoques descriptivos de carácter cronológico y estilístico que destacan aspectos o detalles de su producción material.

Un ideograma representa una forma más eficiente de comunicación en el mundo rupestre. El ideograma es capaz de transmitir el mensaje más allá de la tradición y espacio cultural. Asimismo este es mucho más que el simple armado de letras ordenado acorde a fonemas en el lenguaje hablado. Pongámoslo de esta forma: el ideograma es capaz de transmitir ideas de forma directa e inmediata; en cuanto a su origen, sabemos que se forman debido a la combinación de pictogramas. Entonces un ideograma es la unión de pictogramas que aunque aparentemente parezcan no tener una secuencia lineal, unidos transmiten una idea o concepto de forma directa e inmediata.

Por otro lado, no debe confundirse ideogramas con logogramas como aquellos caracteres en la escritura china que si bien es cierto son de alguna forma pictografías no representan ideas, sino normalmente palabras, sumándose signos fonéticos complementarios de la representación pictográfica; por el contrario, los logogramas son una suerte de unidades que pueden articularse por relaciones de interordenamiento —paradigmática y sintagmáticamente— dentro del todo que viene a ser el texto, discurso, relato, frase, proposición u oración, demostrando un desarrollo lingüístico, cognitivo y técnico del sistema escritural. Un logograma o logografía es un grafema, el cual representa la unidad fundamental del lenguaje escrito, pudiendo ser una palabra completa.

Una pregunta crucial a plantear como hipótesis central, que es inevitable de ser formulada, consiste en aproximarse a qué tipo de escritura existió en el antiguo

³⁰ A nivel global, tenemos tanto en Occidente como en Asia e incluso en África sistemas de escritura no descifrados que pese a compartir principios analógicos de organización de un sistema escritural —por lo demostrado durante varios años por Vargas Navarte— se encuentran en parecidas condiciones que el llamado, por este arqueólogo, “sistema de registro” o “escritura Chavín”. Entre los referidos sistemas no descifrados, de los que no está en discusión su naturaleza escritural, están el lineal A, el disco de Faistos, el Rongo-Rongo de la isla de Pascua, el elamita —que es uno de los que están próximos a descifrarse según la información mediática— el Vinča, el protoindico o del Indo, etc.

³¹ La pictografía constituye un dibujo de objetos concretos que se explican mediante palabras, representa objetos; el pictograma sería un signo que representa esquemáticamente un símbolo, objeto real o figura, el cual es inmediatamente comprensible, usado por ejemplo desde muy antiguo en los diseños rupestres.

³² Esta es una idea de Julio César Tello (1960) que puede resultar productiva, ya que es confluyente con lo hasta aquí expuesto, y de antemano ha sido de consideración valorativa por Vargas Navarte (2005).

³³ Caso de Egipto con una clase sacerdotal y gremio de escribas que ostentaban el jeroglífico y el hiératico; Mesopotamia desde Sumer contaba para el cuneiforme con una entidad educativa formalizada llamada “casa de las tablillas o de los escribas”, un maestro, un diseño curricular y desarrollo temático, métodos didácticos de enseñanza-aprendizaje lectoescritural y el aprendizaje o educando; la institucionalización educativa administrativa fue bastante compleja, y exigente en lo referido a la selección de escribanos mediante exámenes de admisión para integrarse al servicio del aparato funcional de las dinastías imperiales.



Perú, ¿habría sido esta escritura ideográfica, logográfica o alfabética?

El grado de desarrollo material y sociocultural³⁴ de una colectividad complejamente organizada de este periodo (como Chavín), aceptado mundialmente como uno de los focos coetáneos de alta civilización (junto con Mesopotamia, Egipto, China, India, México), nos conduce a repensar ciertos principios sistémicos, en especial, el analógico —del cual está disponiendo notoriamente Vargas Nalvarte (2013) al confrontar el código escrito o sistema de registro Chavín con otros mundialmente conocidos³⁵—; en conformidad con los argumentos sustentados, ¿se trataría de escritura ideográfica donde los pictogramas debieron utilizar un patrón lingüístico de ordenamiento lógico-gramatical?

Para cimentar la dilucidación de estas interrogantes, debemos segregar y delimitar las unidades elementales y constituyentes del objeto de estudio definido: este será el Obelisco Tello.

Análisis grafémico del Obelisco Tello

Recobremos el concepto inicial de grafema, acotado líneas arriba. El grafema es “la unidad mínima e indivisible de un sistema de representación gráfica de la lengua” (DRAE, 2001).

Aquí mencionaremos algunas situaciones iterativas —recurrencias, “regularidades y diferencias” (Vargas, 2005)—, que nos direccionen hacia la identificación de unidades gráficas mínimas con cargas de significación básica, de las que los grafemas resultan ser portadores dentro del Obelisco Tello:

1.- Existen grafemas que pueden representar más de un fonema o unión de fonemas³⁶, y en sentido inverso, a un fonema o unión de fonemas puede corresponderle más de un grafema³⁷. En cierta forma, podría entonces existir una negociación de significados (Krashen, 1985) o una correspondencia unívoca, biunívoca o multívoca en el campo fonológico.

³⁴ Al referirse a la considerada primera ciudad de América, Caral (Supe, Lima), en una conferencia dictada al respecto en el Centro Cultural de San Marcos, la doctora Ruth Shady exponía con solvencia interdisciplinaria, basada en las evidencias arqueológicas encontradas y estudiadas, que los logros materiales de esta alta civilización constituyeron productos culturales fundamentales que se transmitieron al llamado mundo andino subsiguiente.

³⁵ Interesante y sugerente es el paralelo epistemológico que hace entre el diseño general de la figura zoomórfica perimétrica de una evidencia como el Obelisco Tello y las escrituras caligráficas zoomórficas islámica, hindú o chinomusulmana, a lo cual adjuntaríamos algunas formas del mundo clásico cretense o minoico (el disco o escudo de Faistos) y ciertos poemas caligramáticos de la lírica griega arcaica, vinculados en algunas interpretaciones a relatos literarios que pueden obedecer a algunos tipos de géneros discursivos.

³⁶ Niveles fonológicos donde tenemos las siguientes unidades: el fonema y sílaba. Ambas categorías podrían a su vez constituir directamente palabras de carácter silábico o monemas (unidades mínimas con significado que componen la palabra o que producen cambios del mismo, entre ellas figurarían lexemas y morfemas).

³⁷ Esta relación que es la de correspondencia entre fonemas y grafías o letras en las lenguas modernas, sin embargo debe ajustarse al tipo de lengua hablada en Chavín que corresponde a una realidad de características lingüísticas particulares.

La aplicabilidad de esta proposición se problematiza en cuanto sería sumamente valioso tener la lengua para reconstruir su paradigma gramatical; ergo, no podemos reconocer lenguaje hablado de manera inmediata por el estado actual de la cuestión, en ningún motivo o diseño Chavín dentro del Obelisco, por consiguiente, se haría debatible por su presumible inaplicabilidad.

2.- En perspectiva interrelacionada, el sistema de correspondencias fonema-grafema y el conocimiento del trazado de las letras, tal cual lo menciona Borzone (1999), son aplicables solo en relación con el fenómeno memorístico de recordar grafías en asociación a sonidos. Aun cuando Borzone menciona esto como una estrategia analítica en los niños es ciertamente observable una análoga estructura epistémica de adquisición del lenguaje escrito en el caso rupestre en general³⁸ y evidentemente estos principios básicos pueden extenderse para las estructuras cognitivas y lingüísticas del sistema Chavín. Pensamos que el grafema está asociado a un sonido o sonidos articulados (fonema o unión de fonemas) que constituyen sílabas, monemas o palabras. Estas últimas pueden ser ya categoremas morfológicos del tipo sustantivo o verbo, o bien interordenamientos articulatorios sintácticos, que designen elementos culturales o accionares simbólicos de una serie cultural, cuya temática de mayor peso —por el estado de la cuestión aportado por diversos investigadores— configuraría un discurso magicorreliigioso o mítico que incluye lo cosmogónico, astronómico (Tello, 1960; Vargas, 2005) y antropogónico, cuyas imágenes se estarían codificando en la litoescultura. Empero debe atender a la compatibilidad entre estas categorías y el grado de desarrollo de la lengua Chavín y sus características esencialmente histórico-lingüísticas [la familia lingüística a la cual pertenece, sus rasgos fonéticos y fonológicos, la gramática y sus niveles morfológico y sintáctico, todo ello mediante la lingüística histórico-comparativa³⁹ y la glotocronología (Vargas, 2005), así como las cargas semánticas que se recrean en el código lingüístico visuográfico]. Aunado y deducible de las hipótesis y variables anteriores, el paradigma de los signos gráficos, que hoy encontramos como vestigio, fueron concretados sobre la base de la recordación de los artistas que actuaron en convención regional⁴⁰. En este caso específico, esto se da en ciertos detalles, por ejemplo, bocas, colmillos, orejas y narices, e imágenes

³⁸ Recientemente tenemos el planteamiento hipotético de Genevieve von Petzinger de la Universidad de Victoria (Canadá) sobre la posibilidad presunta de un código universal en el arte rupestre del Paleolítico Superior, que es el periodo definitorio de la base simbólica, epistémica y cognoscitiva de los desarrollos escriturales según varios estudiosos de la historia de la escritura (véase ¿Existió un código universal en el arte rupestre? <http://paleorama.wordpress.com/2013/07/14/existio-un-codigo-universal-en-el-arte-rupestre/>).

³⁹ En el *Curso de Lingüística General* (1916), Saussure desarrolla esta materia como resultado de su experiencia investigacional sobre la familia lingüística indoeuropea, se basó en el método filológico, lingüístico-histórico y comparativo, que profundizando en el programa desarrollado en el texto, es parte de su planteamiento esencial a pesar de que los estudios lingüísticos posteriores —y específicamente el enfoque lingüístico de nuestra comunidad académica mayoritaria— no enfatizan en esto.

⁴⁰ Véase, sobre la tarea del artista o artesano en la producción final de su labor, el estudio de Ruiz Alba (2012c).



más completas que representan objetos, cosas, hechos, actos o acciones de la realidad, el referente o el contexto socioculturales.

Relaciones

Aquí presentamos algunas relaciones factibles de significación semiótica y lingüística entre los diseños grabados en el material arqueológico:

- Hay mucha semejanza entre el diseño gráfico y lo que representa en términos de objeto real, físico o existente. Atendiendo a esta identificación, podríamos atribuirles la cualidad de pictogramas, que constituirían la unidad grafemática portadora de la información en un código aún por identificar y rearticular, y al Obelisco en sí considerarlo un ideograma, ya que es la sumatoria de estos. Es decir, que una oreja se asemeja o corresponde a una oreja y una boca a una boca, o una imagen completa o grupo de ellas serían correspondientes al referente comunicacional y cultural, aun cuando presentasen variaciones técnicas, estilísticas o gráficas entre ellas, que bien podrían ser las variantes del desarrollo de un proceso sistemático escritural que duró varios siglos y atravesó por varias fases, comprobablemente respaldadas por la cronología de la edificación arquitectónica (Rowe, 1972), la talla litoescultórica y la práctica artesanal especializada de la cerámica y orfebrería, cuando no las distintas manifestaciones culturales que impliquen a la vez motivos gráficos a los que se pueda adjudicar por identidad o encadenamiento un carácter signico⁴¹.

- La relación directa entre variación o variedad va de la mano con la relación que se da entre grafema y fonemas o estructuras fonológicas mayores del tipo sílaba, morfema o monema. Vargas (2011) realiza cuadros de diferentes contextos a los que asocia formas y tipos de narices, orejas y bocas contextualizados de acuerdo a su posición dentro del Obelisco.

Lo que se debe establecer es si estas formas son diferentes grafemas, los cuales se identificarían en fonemas únicos o en la conjunción de estos, lo que originaría relaciones de correspondencia unívoca, biunívoca o multívoca; o si por el contrario son variaciones del mismo grafema, las cuales tendrían el mismo fonema o unión de fonemas. En este punto, creemos que la excesiva segmentación de unidades articulatorias podría no estar acorde con la naturaleza de la realidad lingüística de la sociedad Chavín, es decir, el tipo de lengua y la estructuración morfofonológica que le correspondería: fonética, silábica, monosilábica, fusionante o flexiva, aislante, aglutinante o sintética, polisintética. La fusionante o flexiva, por ejemplo, corresponde, según Lázaro Carreter (1977), a las familias indoeuropea y semítica, y las modernas derivadas del tronco indoeuropeo —llamadas también romances o neolatinas—, las cuales tienen en Europa su contexto de desarrollo entre fines de la alta edad media e inicios de la baja edad media latina

y el prerrenacimiento.

De este modo, la identificación del grafema debe atender a criterios segmentales válidos para la naturaleza de las lenguas practicadas por la comunidad parlante de la sociedad Chavín.

- Por lo anteriormente señalado, existe la posibilidad de que un fonema en este caso dentro del Obelisco esté siendo representado por más de un grafema, así también que una oreja y un colmillo solo sean un fonema, atendiendo a la correspondencia unívoca.

- La siguiente posibilidad es la representación grafémica dígrafa (en otro sentido, correspondencia biunívoca), por la cual un fonema requiere de la duplicación de un grafema. Los dobles labios, dobles colmillos, presencia doble de púas, etc., nos brindan esta posibilidad.

- De la misma manera, se puede tener la representación trígrafa, que es todo por triplicado, en este orden de macroarticulación, referida a la correspondencia multívoca.

- En tanto las formas en sí (narices, bocas y orejas) no sabemos más si son variedades o variaciones del mismo grafema.

- Un único grafema también puede simbolizar más de un fonema, aquí es donde la variación evidencia esta relación.

- En el desarrollo de un sistema, es presumible que algunos grafemas no posean fonema alguno —como en los sistemas escriturales del mundo antiguo oriental en que existían signos determinativos que no correspondían exactamente a esta unidad mínima distintiva de oposición fonológica o como en el caso moderno de la “H” en el español—. Esta correspondencia, aunque lógica, no es fácil de probar sobre todo cuando el lenguaje hablado aún no ha sido identificado en relación a las evidencias grafémicas.

- El reconocimiento de grafemas en un ideograma como el Obelisco Tello se da a través de la comparación de las regularidades y diferencias (Vargas, 2011) que van asociadas a un cambio del significado.

- En toda representación grafémica se da la relación de alógrafos que es más de una variación de la misma representación (en el caso de la escritura maya, que constituye un complejo sistema escritural ideográfico o logosilábico, por ejemplo, una sílaba o palabra puede estar representada por varios glifos).

- Existe una relación clara entre lo escrito y lo auditivo [fonema, *silaba*, *morfema* o *monema*⁴², y grafema] (Ferreiro y Teberosky, 1982).

- Cuando el hablante o lector adquieren la competencia comunicativa oral o escritural, o en otra vertiente, la estrategia de aprendizaje natural usada por cada individuo, se transferirán a un segundo idioma en cualquiera de sus competencias (Ruiz Alba, 2011a; 2011c; 2011d; 2011e; 2012); es esta la modalidad interlectal, que también implicaría una relación deducible (Collier, 1995).

Conclusiones

A lo expuesto en las líneas precedentes, podemos sintetizar que la construcción grafémica —como tal— obedece a un proceso de articulación morfofonológica

⁴¹ Con respecto a esta última, la observación de Julio C. Tello ha establecido patrones básicos de análisis gráfico; por otro lado, Richard Burger (1992) presenta una cronología para el desarrollo iconográfico de la cerámica. Debe considerarse que en Chavín, hubo también quipus, geoglifos —hallazgos revelados igualmente para Caral, hace algunos años en una conferencia ya citada en nota anterior por la doctora Ruth Shady— y textiles donde podemos apreciar un trabajo en este nivel de análisis.

⁴² Los términos en cursivas son adiciones nuestras.



y transformación significacional, que es secuencial; y en esos mismos términos de construcción o articulación del lenguaje dentro del proceso comunicativo, explicaría la variación en los diseños del Obelisco Tello. A su vez, esta gama de interrelaciones se orienta hacia la adquisición de la escritura en la praxis del hablante chavinense.

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

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

Bibliografía

- ADORNO, R. 1992. *Cronista y príncipe; la obra de don Felipe Guaman Poma de Ayala*. PUC, Lima.
- ALCINA FRANCH, J. 1988. *Arte y antropología*. Alianza Editorial, Madrid.
- AUSTIN, J. L. 1975. *Ensayos filosóficos*. Revista de Occidente, Madrid.
- BAJTÍN, M. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, Austin and London.
- BORZONE DE MANRIQUE, A. M. 1998. *Leer y escribir a los 5*. Aique, Buenos Aires.
- BURGER, R. 1998. *Excavaciones en Chavín de Huántar*. PUC, Lima.
- CALVERT, L. J. 1996. *Historia de la escritura*. Paidós, Barcelona.
- CAMPANA, C. 1995. *Arte Chavín: Análisis estructural de formas e imágenes*. Universidad Nacional Federico Villarreal, Lima.
- CHAMAN, C. 2013. Escritura en el Perú Antiguo. A golpe de piedra. *Varietades*, Año 104, era etapa, N° 327. Suplemento cultural del diario oficial El Peruano, semana 14-20 de junio, Lima.
- CHOMSKY, N. 1987. *Estructuras sintácticas*. Siglo XXI editores, México.
- CHOMSKY, N. 1999. *El programa minimalista*. Alianza Editorial, Madrid.
- CLAIRBORNE, R. y R. D. BIGGS 1982. *El nacimiento de la escritura*. Time-Life, México.
- COLLIER, V. P. 1995. *Acquiring a second language for school*. National Clearinghouse for Bilingual Education, Washington DC.
- COURTES, J. 1997. *Análisis semiótico del discurso*. Gredos, Madrid.
- DERRIDA, J. 1998. *De la gramatología*. Siglo XXI, México.
- DE LA JARA, V. 2010. La escritura peruana y los vocabularios quechuas. *Boletín APAR* 4: 63-65.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española 2001. Espasa-Calpe, Madrid.
- DIJK, T. van 1980. *Texto y contexto (semántica y pragmática del discurso)*. Cátedra, Madrid.
- DIJK, T. van 1999. *Ideología, una aproximación multidisciplinaria*. Gedisa, Barcelona.
- ECHAVARRÍA LÓPEZ, G. T. 2012a. La escritura pre-Chavín en la costa central del Perú. I Ciclo de Conferencias de APAR sobre la Escritura en el Antiguo Perú - evidencias e Hipótesis. UNMSM, 27 de abril. Lima.
- ECHAVARRÍA LÓPEZ, G. T. (2012b). Las evidencias encontradas en Checta. La primera escritura. *Varietades* 272: 4-5, suplemento cultural del diario oficial El Peruano, semana 23-29 de abril. Lima.
- ECHAVARRÍA LÓPEZ, G. T. y E. Ruiz Alba, Enrique (2010). Checta, una propuesta sobre su cronología y secuencia I. *Boletín APAR* 2: 115-118.
- FERREIRO, E. y TEBEROSKY, A. 1982. *Literacy Before Schooling*. Heinemann, Nueva York.
- GREIMAS, A. J. y COURTES, J. 1991. *Semiótica. Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*, Gredos, Madrid.
- JAKOBSON, R. 1967. *Fundamentos del lenguaje*. Ciencia Nueva, Madrid.
- KRASHEN, S. 1985. *The Input Hypothesis: Issues and Implications*. Longman, Nueva York.
- LÁZARO CARRETER, F. 1977. *Diccionario de términos filológicos*. Gredos, Madrid.
- Makowski HANULA, K. 1996. Los Dioses del Templo de Chavín. Reflexiones sobre la iconografía religiosa. *Estudios Latinoamericanos* 17: 9-63.
- MEJÍA XESSPE, T. 2011. La escritura ideográfica en el antiguo Perú. *Boletín APAR* 3: 264-266.
- ONG, W. 2006. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Paleorama en Red. Prehistoria y Arqueología. S/f. *¿Existió un código universal en el arte rupestre?* [En línea]. Disponible en: <http://paleorama.wordpress.com/2013/07/14/existio-un-codigo-universal-en-el-arte-rupestre/> [Consultado el 20/5/13].
- PEIRCE, Ch. S. 2008. *El pragmatismo*. Ediciones Encuentro, Madrid.
- PORTILLA, M. L. 2003. *La visión de los vencidos*. UNAM, México.
- RAMA, Á. 1998. *La ciudad letrada*. Arca, Montevideo.
- RUÍZ ALBA, E. 2011a. Estilos cognitivos de aprendizaje en el arte rupestre peruano. *Boletín APAR* 2: 250-251.
- RUÍZ ALBA, E. 2011b. Logo-centrismo y arte rupestre. *Boletín APAR* 2: 252-254.
- RUÍZ ALBA, E. 2011c. Teoría del aprendizaje y arte rupestre en el Perú. *Boletín APAR* 3: 280-282.
- RUÍZ ALBA, E. 2011d. Desarrollo del lenguaje en el Perú. *Boletín APAR* 3: 340-343.
- RUÍZ ALBA, E. 2011e. Teoría de adquisición del segundo idioma y lenguaje escrito; una nueva perspectiva para el estudio de la quilcas. *Boletín APAR* 3: 346-347.
- RUÍZ ALBA, E. 2012. Aplicación de la teoría de adquisición del segundo idioma en arte rupestre. *Boletín APAR* 3: 416-417.
- RUÍZ ALBA, E. y Jorge YZAGA 2012. Visiones y modelos del estudio de las quilcas o arte rupestre, nuevas alternativas metodológicas. *Boletín APAR* 4: 597-600.
- ROWE, J. H. 1973. El Arte de Chavín: estudio de su forma y significado. *Historia y Cultura* 6: 249-276.
- SAUSSURE, F. de 1986. *Curso de Lingüística General*. Losada, Buenos Aires.
- SLAMA-CAZACU, T. 1970. *Lenguaje y contexto*. Grijalvo, Barcelona.
- TELLO, J. C. 1960. *Chavín: cultura matriz de la civilización andina*. UNMSM, Lima.
- TODOROV, T. 1987. *La conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI editores, México.
- TRUBETZKOY, N. 1973. *Principios de Fonología*. Cincel, Madrid.
- VARGAS NALVARTE, P. 2005. *Análisis de los signos gráficos del Obelisco Tello: una propuesta estructural y lingüística*. Tesis para optar el grado de Licenciado en Arqueología. UNMSM, Facultad de Ciencias Sociales, Escuela de Arqueología.
- VARGAS NALVARTE, P. 2011. 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. *Boletín APAR* 3: 324-339.
- VARGAS NALVARTE, P. 2012a. Hacia la definición de un sistema de escritura en el Formativo Andino II. Boca, narices, orejas y apéndices en el arte de Chavín de Huántar: una propuesta desde el Obelisco Tello. *Boletín APAR* 3: 377-389.
- VARGAS NALVARTE, P. 2012b. La escritura Chavín en los Andes. I Ciclo de Conferencias de APAR sobre la Escritura en el Antiguo Perú - evidencias e Hipótesis. UNMSM, 27 de abril. Lima.
- VARGAS NALVARTE, P. 2012c. Sistema de escritura en el Perú prehispanico. Los signos Chavín. *Varietades* 272: 2-3, suplemento cultural del diario oficial El Peruano, semana 23-29 de abril, Lima.
- VARGAS NALVARTE, P. 2013. Un antiguo sistema de registro en el



Periodo Formativo. La Escritura Chavín. Conferencia. UNMSM, 22 de mayo. Lima.
VILLAR CÓRDOVA, P. 2010. Las pictografías y los petroglifos del departamento de Lima. *Boletín APAR* 2: 104-111.

VOLOSHINOV, V. 1973. *Marxism and the Philosophy of Language*. Seminar Press, New York.

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



Obelisco Tello, representa una divinidad suprema Chavín. Tomado de Wira-Kocha, por Julio C. Tello 1923, Lámina I. Lima.

Iconografía Sechín, ¿escenificación de sacrificios humanos?*

FEDERIKO KAUFFMANN DOIG

Resumen. Un examen de las imágenes graficadas en las estelas que circundan el monumento de Sechín conducido en los años setenta (Kauffmann Doig 1976 pp. 83-95, 1979) condujeron al autor a plantear una propuesta diferente a la de Julio C. Tello (1956) y Arturo Jiménez Borja (1969), quienes las interpretaban como evocadoras de una batalla.

Esta propone que se trataría de una escenificación de sacrificios humanos, partiendo del hecho de que los antiguos peruanos enfrentaron enormes dificultades para producir los comestibles indispensables a su existencia. A partir de la implantación de la agricultura, que desata un aumento poblacional en espiral que se vio enfrentado a la extrema limitación de tierras cultivables en los Andes costeros como cordilleranos. A esto se sumaba otro flagelo, de envergadura mucho mayor: los vaivenes climáticos acarreados especialmente por el fenómeno de El Niño, que golpea recurrentemente y con especial rudeza en esta parte del mundo y que al estropear los cultivos llevaba a que asomara el fantasma del hambre.

Antecedentes

El sitio arqueológico de Sechín fue explorado por primera vez por Julio C. Tello en 1937 (Tello, 1956). Posteriormente, a partir de 1969 mereció estudios de Arturo Jiménez Borja (1969), Alberto Bueno (1975), y particularmente de Lorenzo Samaniego y Henning Bischof (Bischof 1987, 1988, 1995, 2009; Samaniego 1995; Bueno y Samaniego 1969; Samaniego, Vergara y Bischof 1985). La arquitecta Elena Maldonado (1992) ha realizado valiosa labor al levantar una carpeta de planos y analizar detenidamente la arquitectura del sitio.

Por su parte el autor, se circunscribió al análisis de los monolitos, que por docenas se presentan cercando el monumento de Sechín y sobre cuya superficie visible plana, van grabadas figuras de personajes ricamente engalanados, así como un sinnúmero de representaciones de victimados y de despojos humanos. El repasar estas imágenes lo condujo a plantear, que en su conjunto la iconografía de Sechín debió escenificar un cuadro de sacrificios de personas (Kauffmann Doig 1976 pp. 83-95; 1979).

Fue también por entonces que propuso que la función del monumento debió ser el haber fungido de centro administrativo en el hoy valle de Casma, particularmente de la producción agraria; y por igual el haber constituido un poderoso santuario en el que tenían lugar sacrificios humanos como lo revelan las cruentas imágenes plasmadas en los monolitos antes referidos. Estima que estos ritos habrían sido realizados en el marco de ceremonias destinadas a conjurar anomalías climáticas, como las del recurrente fenómeno de El Niño que solía acarrear hambrunas que ponían en peligro la existencia misma. Debió presumirse que aquellas calamidades que atentaban contra la producción de los alimentos, eran desencadenadas por poderes sobrenaturales omnipotentes, concentrados estos en una especie de Dios del Agua, cuya maldad para con los hombres solo podía ser aplacada procediendo a la inmolación de congéneres (Kauffmann Doig 1976 pp. 72, 83; 1991; 1996; 2003).

* Artículo presentado al V Congreso Nacional de Historia, agosto 2012. Para esta edición se ha modificado la cuenta y el orden de las imágenes que acompañan al texto.

Sechín, el monumento

Las ruinas de Sechín, o Cerro Sechín para distinguirlas de otros sitios arqueológicos aledaños, tales como Sechín Alto y Sechín Bajo, se asientan sobre la ladera de un cerro rocoso que se ubica a unos cuatro kilómetros al Este de las riberas del río Casma (Fig. 1).

Visto en conjunto el monumento de Sechín lo conforma un cuadrilátero cuyas paredes exteriores aparecen enchapadas por monolitos sobre los que, en su superficie exterior plana, fueron grabadas imágenes diversas (Fig. 2).

El cuadrilátero, cuyos cuatro muros perimetrales se extienden cada cual a lo largo de 51 metros (Fig. 3), está conformado por construcciones levantadas con

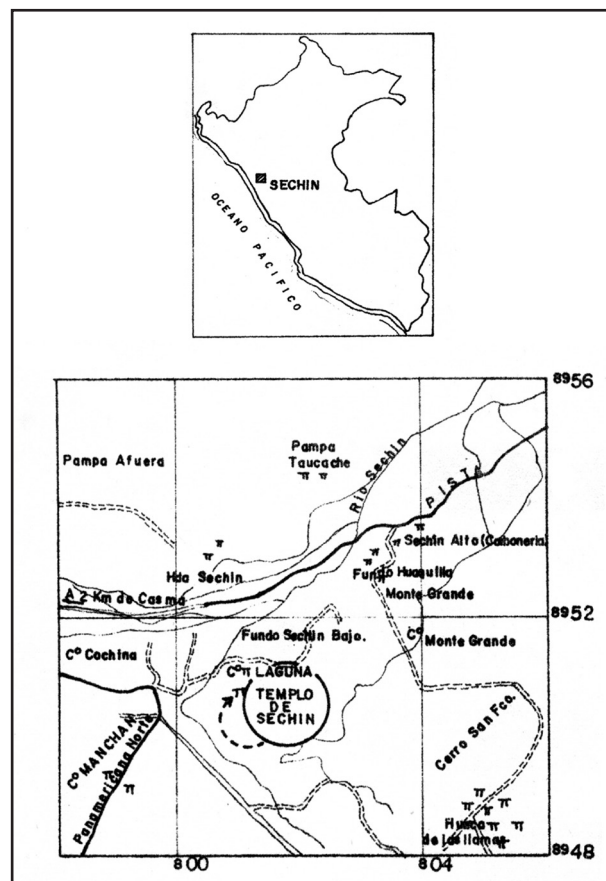


Figura 1. Ubicación del sitio Cerro Sechín.

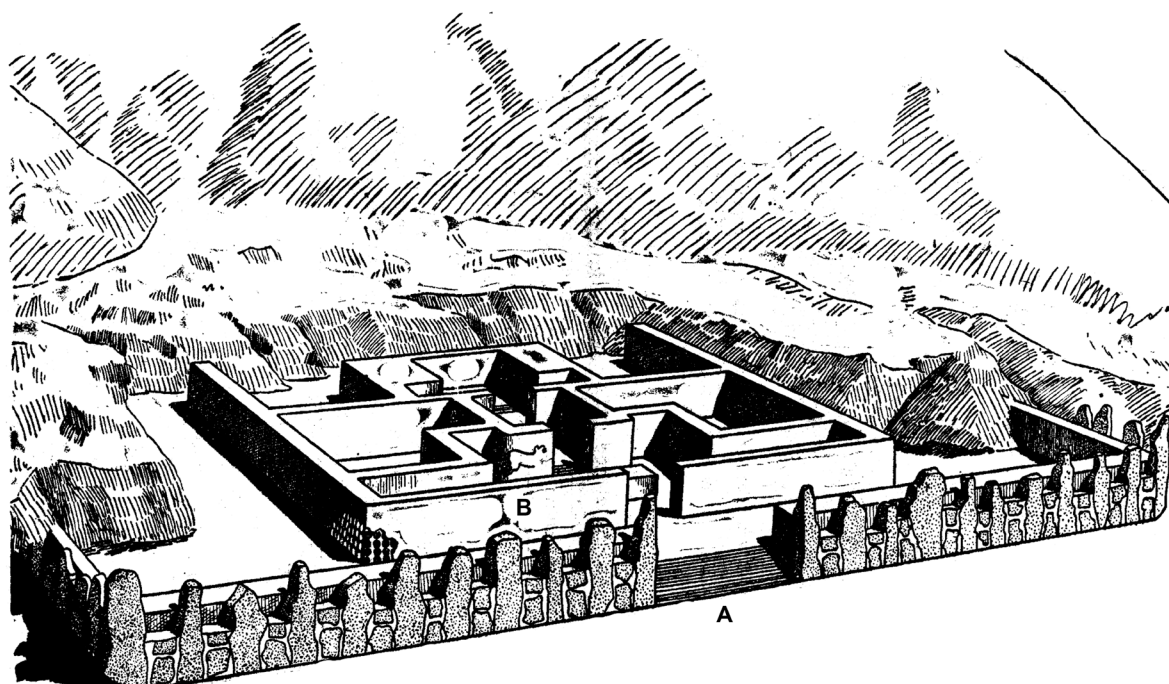


Figura 2. Fachada principal que da al norte, tanto como las laterales y parcialmente la posterior, fueron enchapados con monolitos graficados con diversos motivos. La fachada principal se extiende por 51 m. (Tello 1956).

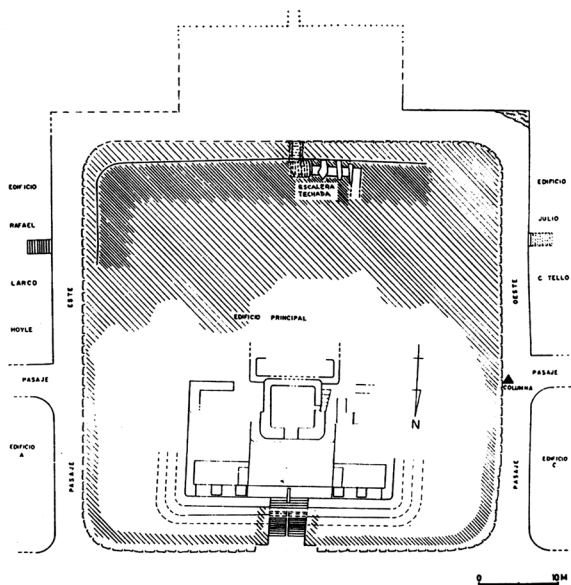


Figura 3. Planta de Sechín o Cerro Sechín según Henning Bischof, modificado del plano de Maldonado y Milla.

adobes cónicos cuyos paramentos fueron enlucidos y parcialmente decorados con figuras pintadas, además de otras trazadas mediante líneas estando aún húmedo el barro del enlucido.

Respecto a los prolegómenos de la construcción del monumento de Sechín, Henning Bischof propone que estos se remontan a 2200/2100 a.C. (calib.). Agrega que las primeras fases constructivas por las que atravesó el sitio arqueológico (Fase I, Fase II, Fase III) son las que agrupan las edificaciones de adobe, mientras que la Fase IV o final de la secuencia de Sechín dataría de tiempos en que las referidas construcciones de adobe fueron cercadas

por los monolitos decorados (Bischof 1987, 1988, 1995; Samaniego, Vergara y Bischof 1985). Su antigüedad ha sido datada por Bischof (2009) en 1800 a.C. (calib.)¹.

¹ Respecto a fechados de testimonios arqueológicos otros presentes en el valle de Casma y ubicados relativamente cercanos a Sechín, debe mencionarse el obtenido por Peter Fuchs para el sitio de Sechín Bajo, de 5500 años a.C. (Fuchs 1997; Fuchs, Patzschke, Schmitz y Yenque 2006).

Por aquel entonces en los oasis fluviales del centro y norte costeros, afloraban brotes culturales expresados en un tipo de arquitectura monumental, similar en lo fundamental en cuanto a su planificación, lo confirman las edificaciones de Caral, Las Aldas, Cardal y otras numerosas muestras. Se trata de expresiones, si bien culturales embrionarias de lo que con propiedad se entiende como un estado de civilización de la antigüedad. Ciertamente, aunque por entonces eran practicadas formas incipientes de agricultura, se carecía del conocimiento de la industria de la cerámica, de la metalurgia y sus tejidos eran confeccionados con técnicas elementales. Con todo, los testimonios arquitectónicos de aquel entonces permiten advertir la presencia de una marcada división de clases sociales, sin cuya presencia es imposible imaginar que pudieran haberse levantado los testimonios monumentales referidos. La misma debió aflorar amoldada a las exigencias ambientales propias de los oasis fluviales costeros, que al ofrecer un territorio reducido obligaba a sus pobladores a ampliarlo mediante obras de irrigación, en proporción al ritmo en que la tasa poblacional iba creciendo -fenómeno este que se presenta desde cuando el hombre deja atrás la recolecta, para en adelante producir sus alimentos básicos mediante el cultivo. Como otro factor muy importante que debió obligar a la temprana formación de las clases sociales en la región de la costa central y norteña, debe señalarse la presencia de las recurrentes anomalías climáticas que atentan contra la normal producción de los comestibles, tal como por ejemplo las derivadas del fenómeno de El Niño (Kauffmann Doig 1991, 1996, 2003).



Cada uno de los cuatro lados de aquellos muros perimetrales, que en conjunto conforman un cuadrilátero, encierra compartimientos levantados con adobes cónicos. Sus paredes lucen enlucidas y van decoradas parcialmente con motivos pintados o en su defecto, expuestos mediante el trazado de líneas ejecutadas estando aún húmeda la pared.

Los monolitos graficados

El sitio de Sechín o Cerro Sechín es famoso sobre todo por sus monolitos. Éstos exornan las paredes exteriores del monumento que encierran el ya citado conjunto de estructuras de adobe. Son las estelas graficadas con imágenes varias, las que caracterizan de modo inequívoco el monumento de Sechín o Cerro Sechín².

Los monolitos de Sechín tienen la particularidad de mostrar en casi su totalidad una cara anterior con tendencia a lucir plana, sobre las que fueron diseñadas las diversas imágenes. Aquello se lograba mediante incisiones de líneas anchas, realizadas "limando" los surcos trazados en la piedra. Los motivos así obtenidos dibujan sobre todo diversas representaciones humanas: personajes engalanados, y por otro lado, cuerpos seccionados por la cintura y restos anatómicos tales como piernas, brazos, ojos, vísceras, a más de una cantidad asombrosa de cabezas cercenadas.

Las figuras graficadas fueron diseñadas de frente como de perfil. Se observa que los artistas no siempre alcanzaron a dar la perspectiva adecuada a las imágenes que representaban, por lo que al representar cadáveres yacentes los diseñan dando la impresión de estar parados. Pocas son las piedras cuya superficie presenta figuras no anatómicas. A diferencia de las restantes, estas presentan imágenes que dificultan su identificación. El tamaño de las piedras es desigual; las mayores alcanzan más de 4m de alto. Por lo general, son alargadas y enhiestas, del tipo *huanca*.

Los trabajos de Samaniego permitieron

² Aunque el presente estudio centra su atención en las imágenes representadas en los monolitos que circundan prácticamente todo el cuadrilátero que conforman el monumento de Sechín, es de señalar la existencia también de algunos motivos graficados en las construcciones anteriores cercadas por los citados monolitos. Si se le compara con los más de 300 monolitos dotados de figuras, su número resulta ser exiguo. Aparecen trazados sobre las paredes de las edificaciones, y son estilísticamente distintos. Las imágenes a las que nos referimos aparecen trazadas sobre la superficie de las paredes, de las edificaciones levantadas mediante adobes cónicos, y resultan ser estilísticamente distintas a las graficadas en los monolitos; salvo en alguna medida la que presenta a un individuo diseñado de cabeza al parecer sacrificado. Las restantes son también biomorfas y muestran peces y a felinos, figuras que resultan ajenas a las presentes en los monolitos. Mientras los felinos fueron dibujados sobre la pared enlucida, las restantes figuras van trazadas utilizándose de líneas cortadas estando el barro del paramento aún húmedo. Las figuras mencionadas han sido analizadas particularmente por Henning Bischof (1988, 1995). Estima que los felinos debieron ser pintados durante la Fase I, la más antigua del monumento. Acerca de la figura del individuo visualizado de cabeza, estima que debe tratarse de un sacrificado. Moviéndose en el mismo marco, Bischof (1988) interpreta también las figuras ictiomorfas trazadas mediante líneas, al advertir que figuran "despojos probablemente humanos" ofrendados a peces.

identificar 183 nuevas muestras de monolitos decorados, que sumados a los dados a conocer por Tello totalizan 302 especímenes. Actuando Mercedes Cárdenas como coautora, a Samaniego se le debe asimismo un catálogo del íntegro de los monolitos de Sechín (Samaniego y Cárdenas 1995). Entre 1980 y 1985 se realizaron investigaciones de campo, conducidas por la Pontificia Universidad Católica del Perú con el auspicio de la Fundación Volkswagenwerk. Las excavaciones permitieron ubicar en la pared Sur, debajo de capas de ocupación posteriores que fueron removidas, una portada de 2,54 m de ancho por 2,40 m de alto. La misma va flanqueada por monolitos representando a dos seres sobrenaturales de rango que se dirigen en sentido opuesto.

Sobre las piedras con graficaciones Tello (1956) se pronunció, en el sentido de que éstas pudieron haber sido trasladadas de una estructura anterior, cercana y destruida que terminó por ser desmantelada. Pero el desorden, en que se basa esta propuesta, no abona necesariamente en favor de esta hipótesis. Y es que el objetivo mismo de la escenificación debió ser el mostrar desparramados y sin orden ni concierto los despojos de los victimados y a los altivos dignatarios que, de no ser los ejecutores acaso eran los que ordenaban aquellos sacrificios rituales de personas.

Con todo, en el marco de lo expuesto por Tello, resulta de interés recordar el hallazgo hecho por Lorenzo Samaniego, de dos piedras diseñadas, procedentes en efecto, de otro sitio arqueológico, si bien de la vecindad, conocido como Sechín Alto. Éstas ostentan ciertamente el mismo sello estilístico que observan las imágenes grabadas en los monolitos del monumento de Sechín que nos ocupa de Sechín (Samaniego 1995).

Un análisis estilístico de las estelas presentes en Sechín, permite concluir que éstas presentan rasgos estilístico-iconográficos similares, como si las hubiera trabajado una misma mano. Las peculiaridades saltan a la vista tan solo en cuanto a la variedad de las figuras. Contrastando las mismas con otras expresiones, tales como las de Moxeque, Chavín de Huántar— y acaso hasta también incluyendo aquí las representaciones cefalomorfas de culturas posteriores como las de Tiahuanaco—, se percibe la presencia de un aire estilístico común y en algunos casos también iconográfico. Ahondando en este tema, resulta de interés comparar el estilo que define las graficaciones de Sechín con el que presenta el motivo caracol marino de Chiclayo estudiado por Julio C. Tello (1938) y por Alfred L. Kroeber (1944), e igualmente con los presentes en algunos petroglifos de Alto de la Guitarra. Igualmente con los motivos y el trazado de figuras presentes en la lítica del sitio Siete Huacas o Cuchipampa (Nepeña), Chupacoto, los morteros de Punkurí, los testimonios de Suchiman y los de Mato; así como también con el monolito de Tabaconas que analizamos gracias a la información proporcionada por el estudioso Ulises Gamonal, y que sin duda presenta reminiscencias que lo vinculan a la lítica de Kunturwasi (Kauffmann Doig y Gamonal 1989).

Grupos iconográficos

Alfred L. Kroeber (1944) y Julio C. Tello (1956) estudiaron los monolitos de Sechín y los dividieron, en atención a su tamaño, en dos grupos. Este criterio, sin embargo, no permite un acercamiento a lo que en conjunto fue el objetivo de querer mostrar quiénes



graficaron el cuadro iconográfico de Sechín.

Posteriormente Alberto Bueno y Lorenzo Samaniego (Bueno 1975; Bueno y Samaniego 1969) dividieron las piedras de Sechín en cuatro grupos: 1° Figuras humanas completas, 2° Cuerpos seccionados, 3° Cabezas decapitadas y 4° Miembros, órganos mutilados y huesos. Por su parte, Arturo Jiménez Borja y Lorenzo Samaniego (Jiménez Borja 1969; Jiménez Borja y Samaniego 1973) dividieron las representaciones en: 1° Objetos de guerra o asociados a ella, 2° Personajes completos, 3° Personajes incompletos, 4° Órganos y miembros mutilados, 5° Visceras y 6° Huesos. Por su parte Willi Hirth recorre la iconografía de Sechín agrupándola en cinco categorías, básicamente de acuerdo a las expuestas por los autores antes mencionados (Hirth, 1983).

En nuestro repaso de la iconografía de Sechín de los años setenta que aquí seguimos en sus hitos principales (Kauffmann Doig 1979), las piedras de Sechín podrían comprender básicamente dos grupos conspicuos (A y B), más dos adicionales (C y D).

El Grupo A mostraría a seres de rango, a los que probablemente cupo ordenar los sacrificios o ejecutarlos. El Grupo B estaría conformado por cuerpos de los sacrificados y restos anatómicos varios de los mismos (Subgrupos B-1, B-2, B-3). El Grupo C, de reducido número de piezas, incluye aquellas figuras que no parecen corresponder a la anatomía humana. Finalmente en el Grupo D, incluimos las muestras iconográficas plasmadas en barro presentes en paredes interiores del cuadrilátero de Sechín (Fig. 4).

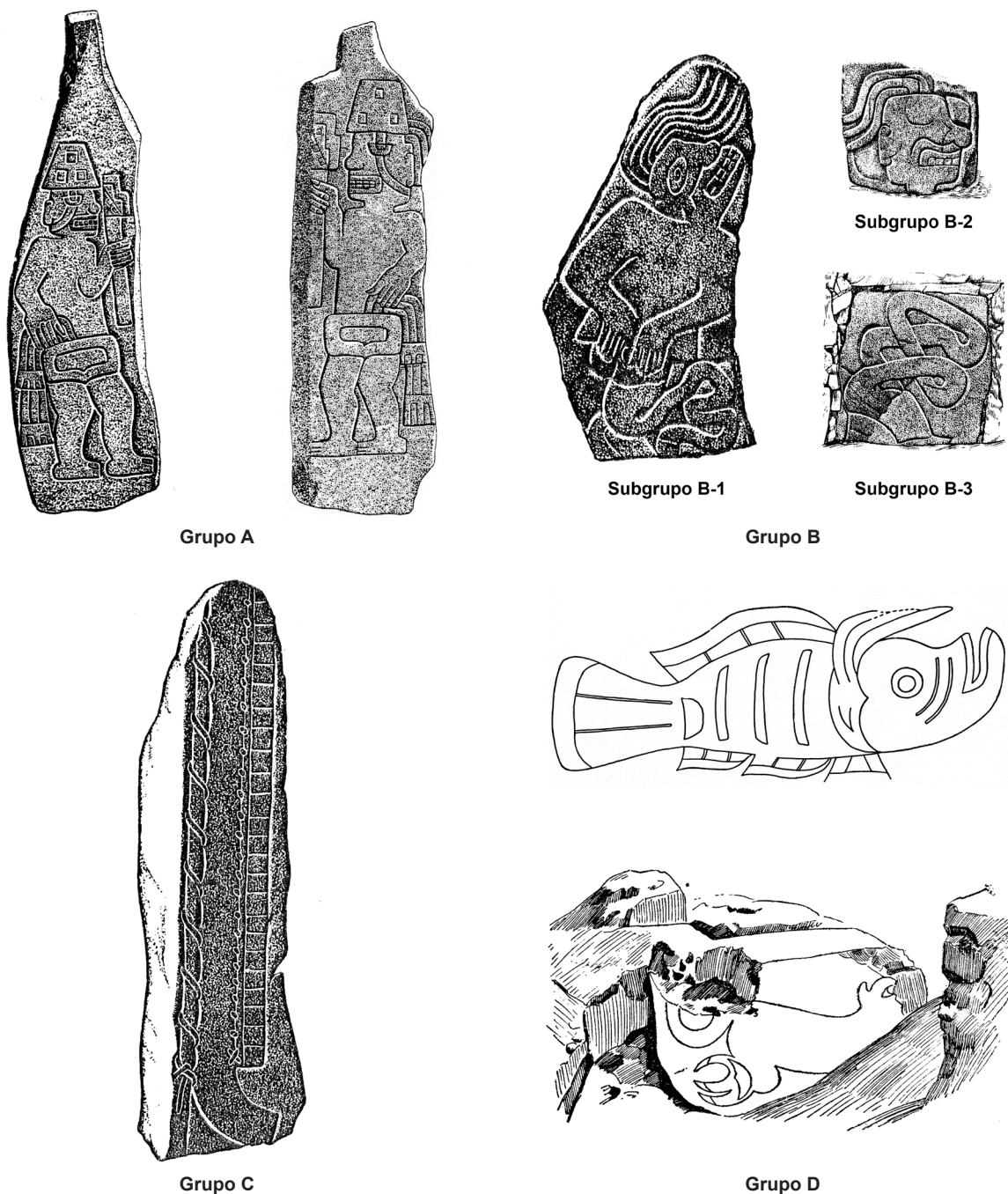


Figura 4. Grupos iconográficos de Sechín (Kauffmann 1979).

Grupo A (Pontífices del Sacrificio o Dignatarios)

Los personajes de este grupo van representados de cuerpo entero y aparecen trazados de perfil (Fig. 5). Al parecer fue Arturo Jiménez Borja quien acuñó el término de *dignatarios* para caracterizarlos; aquí los nombramos preferentemente Pontífices del Sacrificio. Los mismos conforman un porcentaje pequeño en la iconografía de Sechín, en comparación con las numerosas muestras iconográficas que incluye el Grupo B. Tello halló 8 piedras que representan a seres de rango o dignatarios, 4 mirando a la izquierda y 4, hacia la derecha. Posteriores excavaciones pusieron al descubierto otros ejemplos más de seres de rango (Samaniego y Cárdenas 1995).

Los Pontífices del Sacrificio se diferencian del resto de las figuras grabadas en los monolitos de Sechín: a) por cuanto se trata de representaciones de figuras antropomorfas completas; por figurar seres vivos y engalanados, apreciados de perfil; b) por sujetar en una o en ambas manos un cetro, un arma o algún elemento simbólico en particular; c) por portar una especie de casco trapezoidal del que se desprenden tres plumas; d) por vestir una especie de pañete del que parten manojos, al parecer de paja y en otros casos de lo que calificamos de “plumeros simbólicos”.

Por su parte, las particularidades iconográficas circunscritas a los Pontífices del Sacrificio están constituidas: a) por un tipo de ojo en forma de U con solo media pupila visible en la sección superior, b) por un lagrimón que atraviesa verticalmente la cara y que autores como Tello (1956) lo interpretan como el de cinta destinada a sujetar el casco, y otros como una banda facial pintada, c) por ostentar una boca atigrada pero desprovista de colmillos, si bien esta forma de representación se repite también en las figuras de los sacrificados (Grupo B).

Hay otras particularidades iconográficas que agregar, tales como la de la larga y puntiaguda uña del pulgar que presentan los dignatarios, aunque ciertamente la portan por igual los victimados; los dedos del pie que aparecen reducidos a tres y a veces a uno solo, por ir representados en perfil los contornos de los dignatarios. Debe remarcarse que las características señaladas para

los pies son privativas a las figuras del Grupo A.

En cuanto a la vestimenta que lucen los dignatarios, tal vez sacerdotes, ésta se reduce a un pañete. Suele ser portado también por algunas de las representaciones de victimados; pero hacemos la salvedad que los últimos no llevan adornos, como tampoco elementos tales como cascos, cetros y otros objetos simbólicos de autoridad.

Los cuerpos de los Pontífices del Sacrificio, si bien están diseñados para ser vistos de perfil, presentan en su ejecución errores de perspectiva. La posición de perfil es patente sobre todo en los trazos de la cabeza así como también en las extremidades. En lo tocante a la actitud en marcha, que presentan los dignatarios, ésta es insinuada con ingenuidad en cuanto se refiere a la concepción artística empleada.

Grupo B (Individuos sacrificados y restos anatómicos humanos)

A este grupo pertenece la mayor parte de las piedras decoradas de Sechín. El Grupo B incluye representaciones de personas cuyos cuerpos fueron seccionados por la mitad, así como también abundantes graficaciones de cabezas cercenadas y de restos anatómicos varios retratados aisladamente.

Las figuras completas que pertenecen a cadáveres, observan tener el cuerpo seccionado en dos mitades (Subgrupo B-1). Hay casos en que solo es mostrada una de las dos partes del cuerpo descuartizado. En éstos el artista suele destacar en la cara la expresión de agonía y horror de una persona en estado agonizante.

Algunas figuras destacan el hecho de que se trata de cadáveres. El artista destaca aquello diseñando el ojo con el párpado clausurado; esto es, tomando la forma de una hamaca. Esta particularidad la registran también las testas de decapitados, como indicando que se trata de cabezas de personas fallecidas y que murieron a causa de haber sido degollados. De esta manera se aprecia que la fisonomía en los rostros de las cabezas cercenadas, del Grupo B, contrasta notoriamente con el gesto sereno y arrogante de los seres de rango o Pontífices del Sacrificio del Grupo A.



Figura 5. Grupo A. Pontífices de Sechín, posiblemente los encargados de ejecutar los sacrificios humanos y de velar por una producción de comestibles satisfactoria mediante la administración y el culto que incluía sacrificios humanos.



En otros casos, es resaltada la condición erizada de un mechón de cabellos; sin duda para de este modo subrayar, en forma realista, el alto grado de desesperación que asistía a los ejecutados. Los cadáveres seccionados en dos mitades, al igual como las cabezas de decapitados, no presentan el ojo en forma de U con la media pupila, ni lagrimón, como tampoco objetos distintivos (cetro, armas, casco), acaso por corresponder estos atributos tan solo a los seres de rango o Pontífices del Sacrificio que incluye el Grupo A.

La mayoría de las representaciones del Grupo B está conformada por cabezas de decapitados (Subgrupo B-2).

El tercer Subgrupo B-3 incluye representaciones de miembros anatómicos varios, al igual que graficaciones de órganos retratados aisladamente: brazos, piernas, partes del aparato digestivo. En todos los casos se trata de despojos humanos, pues en la lítica de Sechín no hay representaciones de animales.

Es necesario remarcar que tanto los procesos técnicos empleados y el estilo de graficar los motivos, no varían de figura en figura. Son en el fondo los mismos en los tres grupos en que dividimos el contenido iconográfico de las representaciones de Sechín. En estos tampoco se aprecia diferencias mayores en lo que se refiere a los trazos que acusan las representaciones de rostros, cuerpos y restos anatómicos.

Las narices abultadas, las bocas de labios replegados, las uñas del pulgar largas y el taparrabo, son por su parte elementos también comunes a ambos grupos (A y B). Los primeros incluyen atributos de animales de presa, al parecer de origen felino.

Sobre las características que específicamente presenta cada uno de los tres subgrupos que conforman el Grupo B (Subgrupo B-1, Subgrupo B-2 y Subgrupo B-3) veamos a continuación adicionalmente algunos pormenores:

Subgrupo B-1. Corresponde a seres humanos de cuerpo entero, pero seccionados por la cintura. Está conformado este subgrupo por tan solo unas pocas muestras. A este subgrupo débese agregar diversas variantes, como aquella que retrata cuerpos de personas decapitadas, como otras que grafican únicamente un torso a consecuencia de una mutilación realizada a la altura de la cintura. Tal como por ejemplo el caso del

cuerpo superior de un individuo, que agonizando retiene desesperadamente las vísceras que le cuelgan (Fig. 6).

Existe un aspecto iconográfico en este subgrupo que merece ser subrayado. La posición que adoptan los brazos y manos. En diversos casos, los brazos aparecen caídos, con las manos sobre el abdomen. Pero en otras representaciones uno de los brazos es levantado hacia lo alto, con el codo doblado, mostrando la mano y los dedos a la altura de la cabeza. Esta posición del brazo confiere movimiento a la figura. Entre estas representaciones, de personajes muertos, hay una en la que el individuo parece inclinar la cabeza hacia atrás, lo que imprime al sujeto movimiento, dando así la sensación de estar danzando. En realidad se trata del cuerpo, yacente, de un cadáver que al faltarle destreza al artista para presentar la figura en su correcta perspectiva, da al espectador a primera vista la idea errónea de que se tratara de un individuo vivo y de pie.

El autor del presente estudio consideró de interés revelar algunos detalles adicionales de personas que muestran haber sido descuartizadas por la cintura (Fig. 7). Esto lo facultó a que relacionara las mitades superiores de los cuerpos de personas seccionadas de Sechín con bustos de barro presentes en Moxeke, llegando a la conclusión de que en lo fundamental en ambos casos estas representaciones expresaban en el fondo lo mismo: sacrificios humanos en los que se procedía a seccionar el cuerpo a la altura del abdomen y donde el torso remata adoptando una figura dentada que aparenta ser flecos.

Subgrupo B-2 (cabezas cercenadas): Lo conforman cabezas de individuos decapitados al parecer todos masculinos. Este subgrupo reúne la mayor parte del muestrario de las estelas decoradas de Sechín. El tamaño prácticamente estándar de las estelas que figuran cabezas, su tamaño y el hecho de que por lo general sean cuadradas se debe probablemente a que una testa presenta una parte del cuerpo de tamaño menor. En algunos casos las cabezas degolladas muestran claramente las huellas de haber sido seccionadas a la altura del cuello, mediante tajos producidos en el sector comprendido que va de la garganta a la nuca. También existen representaciones de cabezas seccionadas al ras de la mandíbula, por lo que en estos casos no es figurado vestigio alguno correspondiente a la garganta.

Si bien las cabezas de los individuos cercenados



Figura 6. Subgrupo B-1. Cuerpos seccionados de medio cuerpo. El de la derecha corresponde al cuerpo acéfalo de un individuo victimado.



de Sechín fueron representadas mirando de frente, mayoritariamente lo fueron de perfil (Fig. 8). En casos especiales se llegó a retratar una sucesión de cabezas de decapitados, expuestas en dos hileras, totalizando doce testas cercenadas vistas de frente.

En lo que concierne a los ojos, hay dos tipos claramente perceptibles: el ojo abierto y el ojo cerrado en forma de hamaca. El primero indica que la persona sacrificada era retratada para ser contemplada aún con vida o en estado agonizante. El ojo que presenta el párpado clausurado en forma de hamaca, indica de hecho que se trata de un cadáver.

De los ojos y en ocasiones de la boca, suelen desprenderse apéndices de figura alargada, los que vienen siendo interpretados como representaciones de bocaradas o chorros de sangre.

En cuanto a la nariz, las representaciones de esta figura muestran un grado de uniformidad. Son todas redondeadas, como aludiendo a las narices “ñatas” de los felinos. El ojo de párpado cadavérico es el dominante; algunas veces suele rematar hacia ambos extremos y hacia abajo, en pequeñas líneas oblicuas que dan al dibujo un aire menos esquemático.

En la mayoría de los casos, en los rostros son figurados los pliegues nasales; aquello tanto en los representados de perfil como de frente. En cuanto a los labios, estos son por lo general graficados replegados, mostrando así la dentadura. Es de notar que en ninguna de las representaciones la boca exhibe colmillos. En las cabezas seccionadas presentadas de frente la boca suele ser únicamente insinuada, mediante una línea y presentando las comisuras estiradas hacia abajo; de este modo era subrayada su condición cadavérica.

Las orejas no revelan rasgos particulares y son similares en las representaciones que presentan cabezas cercenadas tanto de frente como de perfil.

Queda por ver una particularidad iconográfica más, la referente al cabello. La cabeza de los sacrificados era figurada rapada del todo o parcialmente; en el último caso dejando visibles tres mechones, lo que tal vez indique que éstos servían para transportarla. Esto lo sugiere una representación de estilo Chavín procedente de Yurayaco (Kauffmann Doig 1976 p.90). Cabe señalar, que también son representados mechones de cabello que bien podrían ser interpretarse—siguiendo una sugerencia de Tello (1956)—, como cordeles con los cabos doblados; cordel que podría haberse colocado haciéndolo pasar por un agujero hecho en el cráneo a fin de que pudiese servir éste para sujetar la cabeza portándola colgada. Esta práctica fue común en la cultura Nazca (Fig. 9).



Figura 7. Subgrupo B-1. Sacrificios de medio cuerpo. Dan la sensación de estar parados debido a la falta de destreza en el trazado de la perspectiva. En realidad se trata de cuerpos de sacrificados tirados en el suelo.

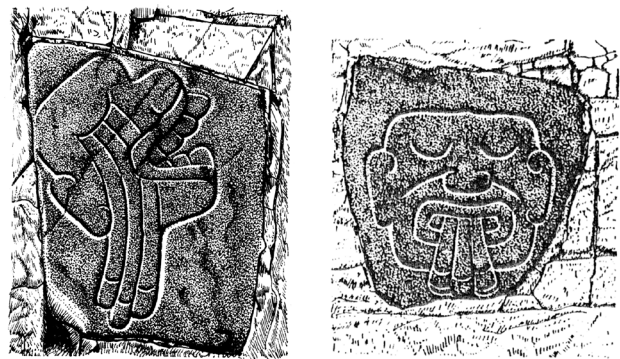


Figura 8. Subgrupo B-2. Cabeza cercenada. Ojo cadavérico, por tener el párpado cerrado, y del que fluyen chorros de sangre. Derecha: cabeza cercenada con boca de la que fluye sangre.



Figura 9. Cabeza cercenada con cabello para ser cogido. Al lado, ser sobrenatural con boca atigrada (pumapasimin) sostiene de los cabellos una cabeza cercenada. A la derecha, cráneo de cabeza de un sacrificado con cordel para su trasporte (Paracas).



Como quedó señalado, las testas de decapitados de Sechín podrían haber sido cabezas trofeo como lo planteó Tello. Eugenio Alarco (1975) las consideraba representaciones de “cabezas voladoras” mencionadas en mitos. Pero ¿qué decir entonces de las figuras que representan brazos y vísceras? Consideramos que se trata de cabezas de individuos sacrificados, de acuerdo a nuestra posición de estimar que Sechín pudo ser centro conspicuo de sacrificios humanos (Kauffmann Doig 1976, 1979). Las cabezas mostradas de frente y con los ojos cerrados, en forma de hamaca, así como las retratadas de perfil con los ojos abiertos, como quedó dicho acaso podrían corresponder a arquetipos de las cabezas estucadas presentes en Moxeque (Kauffmann Doig 1976, 1979). Y, ampliando el panorama comparativo, las cabezas cupisnicoides de Caballo Muerto y las cabezas-clavas de Chavín de Huántar también podrían estar asociadas al mismo contexto, a una misma idea, expresada con variantes aunque solo en cuanto a lo accesorio.

Las representaciones de las muchas cabezas de personas decapitadas presentes en Sechín, conforma un valioso testimonio para acelerar que las muestras iconográficas fueron concebidas con la intención de graficar un cuadro de sacrificios humanos como lo que aquí se propone.

Subgrupo B-3 (partes anatómicas). En las figuras de la lítica de Sechín se aprecian elementos anatómicos aisladamente representados. Por ejemplo imágenes de extremidades superiores como inferiores, así como también de diversos órganos: estómago e intestinos, vértebras, etc. También hileras de ojos engarzados como si se tratara de collares (Fig. 10). Como se indicó, las representaciones de despojos humanos son en todos los casos alusivos únicamente a la anatomía humana.

Grupo C (diseños no anatómicos)

Incluye el conjunto de figuras varias que a todas luces no representan motivos anatómicos (Ver Fig. 4). Se trata de una muestra minoritaria, si se la compara con

las que conforman los Grupos A y B.

Grupo D (murales)

En algunos sectores de paredes de los muros de barro presentes en el interior del cuadrilátero que va enchapado por monolitos decorados, fueron representadas figuras biomorfas. Las mismas, o consisten en figuras pintadas o éstas fueron ejecutadas en base a líneas trazadas estando el barro aún húmedo (Ver Fig. 4).

En el caso último, las imágenes corresponden a figuras ictiomorfas, más otra que presenta a una persona de cabeza. Fue descubierta por Lorenzo Samaniego en los años 70, tanto como las figuras félicas que aparecen pintadas sobre el paramento enlucido (Samaniego y Cárdenas 1995). No nos detendremos en la apreciación de estas figuras, ya que no corresponden al cuadro iconográfico representado por las estelas que circundan el monumento de Sechín y que son materia del presente estudio; sobre el particular nos remitimos a los estudios de Henning Bischof (1988, 1995) y a la Nota 1 del presente escrito.

Propuestas diversas acerca de lo representado en Sechín

El autor de este libro no participa de la idea de considerar el sitio de Sechín como una suerte de laboratorio de altos estudios anatómicos, como lo propuso un respetable galeno cuzqueño (Paredes, 1975). En todo caso los sacrificios humanos que debieron ejecutarse en Sechín (Kauffmann Doig, 1976, pp. 83-95; 1979), de acuerdo a Jürgen Heck habrían llevado a que sus ejecutores pudieran apreciar en detalle la conformación de los diferentes elementos que constituyen la anatomía humana (Heck, 2006, pp. 32-34). Por su parte, Marisa Mujica, en una obra que repasa la trayectoria del arte escultórico que tuvo el Perú de ayer y hoy, al ocuparse de la iconografía de Sechín en particular concluye que “la composición en su conjunto forma una suerte de dramatización compuesta por personajes ‘completos’ e ‘incompletos’, tema vinculado al concepto de dualidad, de muerte y de regeneración” (Mujica 2011, pp. 62-63).

T a m p o c o concordamos con la voceada posición marxista, que interpreta la iconografía de Sechín como la representación de una “rebelión popular” cruelmente aplastada por una élite gobernante.

Igualmente no compartimos la postura, que niega de modo principista toda posibilidad de que en Sechín se haya escenificado un cuadro de sacrificios humanos;

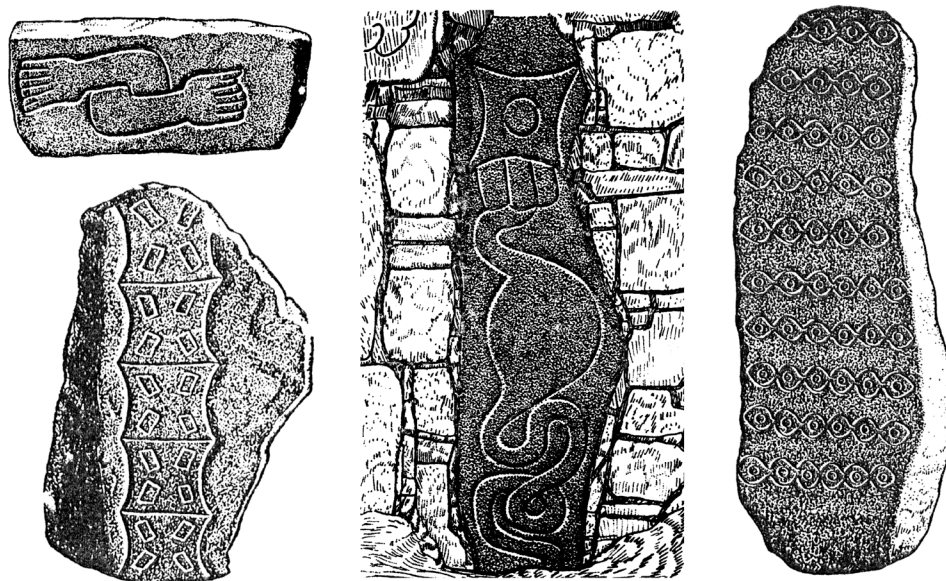


Fig. 10. Subgrupo B-3. Brazos amputados; vértebras (?); una apreciación del aparato digestivo en su totalidad; ojos ensartados a manera de collares (?).



posición esta defendida arduamente por Lorenzo Samaniego, quien al respecto afirma que “pensar en sacrificios humanos no es exacto, no está confirmada su existencia como institución en el antiguo Perú”. Y es que la presencia de testimonios iconográficos, también de otras culturas andinas, muestran claramente escenas de esta índole; particularmente la iconografía Moche presenta pruebas fehacientes de que el sacrificio humano sí fue practicado en el Perú ancestral. Aquello lo certifican asimismo los diversos hallazgos correspondientes a esqueletos con lesiones mortales, identificados al pie de Cerro Blanco junto a la Huaca de la Luna (Steve Bourget 2006). Por igual hay representaciones a todas luces correspondientes a sacrificios humanos ejecutados desbarrancando a la persona.

Se dispone de una gama de ejemplos probatorios de la presencia de la práctica ritual del sacrificio humano. Un importante hallazgo fue el realizado hace varios decenios en el cerro El Plomo, Chile. Otras diversas muestras correspondientes a esta práctica fueron las realizadas en el noroeste de Argentina, por arqueólogos especializados en la exploración de restos arqueológicos que se ubican en altas montañas (Reinhard 1985; Reinhard y Ceruti 2006). Particular mención de un caso elocuente de sacrificio humano, lo constituye la Dama de Ampato (“Juanita”), dada a conocer y analizada por Johan Reinhard (1998a, 1998b).

Por su parte, Carlos Aranibar (1961, 1970) rastreó prolijamente la información, contenida de las crónicas de los siglos XVI y XVII referida a sacrificios humanos que tuvieron lugar en el Incario. Referencias a esta práctica menudean en las crónicas, como por ejemplo la consignada por Rodrigo Hernández Príncipe (MS ca. 1600/1923) que alude a la institución de la *capacocha* (kapaq-kotsha); como también de modo particular a la de un individuo llamado Runacuri (*runa* = persona, gente y *curi* = rayo, hijo del rayo), sacrificado en una ocasión dada en honor del “señor de los fenómenos meteorológicos” (Mariscotti de Görlitz 1970, 1976).

También es de señalar el riguroso trabajo de Miguel Antonio Cornejo Guerrero (2012), dirigido a identificar las evidencias históricas y arqueológicas de sacrificios humanos practicados en tiempos de Incario en el Cuzco y áreas colindantes.

El planteamiento más cercano a nuestra interpretación corresponde a la propuesta enunciada originalmente por Tello y retomada por Jiménez Borja y otros estudiosos, según la cual en Sechín se pretendió recordar una batalla (Tello 1956; Jiménez Borja 1969).

¿Escenificación de sacrificios humanos?

El autor postula concretamente que la representación de abundantes cabezas decapitadas y de despojos humanos presentes en la iconografía de Sechín deben de corresponder al propósito de escenificar un cuadro de sacrificios humanos, ejecutados por una élite administradora de la producción de los alimentos y del culto propiciatorio del sustento en particular.

Prácticas rituales como la del sacrificio humano, afloran cuando el hombre se siente inerme, particularmente al presentarse crisis alimentarias que no está en condiciones de superarlas con laboriosidad, ni con el empleo de recursos tecnológicos por más sofisticados que éstos sean. Como por ejemplo, cuando en el pasado arqueológico peruano y desde cuando épocas en que

la agricultura era la fuente de sustento, azotaban anomalías climáticas tales como sequías prolongadas o en su defecto lluvias torrenciales que, por igual, arrasaban los sembríos presagiando periodos de hambruna (Kauffmann Doig 1991, 1996, 2003). Era en estas condiciones que el hombre imaginaba que el único recurso que le restaba para asegurar su sobrevivencia era demostrar actos de adoración vía lo que imaginaba era un ente divino; en el presente caso una especie de Dios del Agua del que presumía ejercía control total sobre las fuerzas de origen atmosférico que jaqueaba la producción de sus alimentos. El ente divino al que nos referimos debió, en el pasado arqueológico concebirse como un ser viviente y, si bien de condición sobrenatural de aspecto y usos cual si fuera una persona (Kauffmann Doig 1986, 2001). Igualmente como un ente siempre presto a castigar a la humanidad, por lo que al representarse era visualizado mostrando fisonomía demoníaca. Para lograr domeñarlo, además de adarlo solo había un camino. Tributarle ampulosos rituales y ofrendas, entre las que se presumía como la más apreciada por la divinidad la del sacrificio humano. Esta práctica era ejercida con el fin de exorcizar casos de crisis alimentarias severas, así como también para el efecto de prevenirlas.

Por otro lado, el problema de poder los antiguos peruanos disponer de una cuota de comestibles que garantizara su sobrevivencia, se veía afectado permanentemente dado el curso siempre creciente de la tasa demográfica impuesto por la actividad agraria, en el Perú ancestral prácticamente desde sus inicios milenarios (Kauffmann Doig 1991). La misma conducía a la necesidad de aumentar la producción de los alimentos permanentemente, para lo cual los antiguos peruanos se vieron obligados a ampliar la frontera agrícola, así como a inventar y poner en práctica diversos recursos técnicos otros. Tal como el cultivar en *andenes*, el recurrir a ejecutar obras de irrigación, a emplear fertilizantes, etc., etc.

Como donante directa de los alimentos la tierra cultivada o cultivable era considerada como la otra divinidad mayor, dado que de ella dependía el sustento: la Pachamama o Diosa Tierra. Esta divinidad era tenida como apacible y benevolente para con los hombres, por lo mismo que era la donante directa de los comestibles. Sin embargo, para ofrecerlos requería que el Dios del Agua, su “consorte”, la fecudara con el líquido vivificante de las lluvias, siempre que estas fueran derramadas a tiempo y en su justa medida. Lo dicho se constata por las tradiciones milenarias que aún sobreviven, especialmente en parajes altoandinos (Kauffmann Doig 1996).

Al igual que el Dios de Agua, la Diosa Tierra o Pachamama, también solía ser “festejada” con sacrificios humanos, como acto de gratitud y por cuanto se estimaba que, al lado de otras ofrendas, la del sacrificarle personas era la que más la contentaba como que también la vigorizaba³ (Kauffmann Doig 2001, 2003).

³ En los años 60 los diarios informaban sobre el caso de un niño “asesinado” en un caserío cercano al Lago Titicaca, precisamente cuando tenía lugar una prolongada sequía... El caso fue investigado por la policía como si realmente se tratara de un asesinato común, cuando lo cierto era que debió considerarse como un caso, atípico, de sacrificio humano, perpetrado cuando cundía la desesperación... Al haberse declarado culpables no uno sino todos los pobladores del caserío, la policía terminó por verse vencida y el caso fue archivado (Kauffmann Doig 2012, pp. 310).



El Dios del Agua, como la Diosa Tierra, eran respectivamente personificadas con el Sol (varón) y con la Luna (mujer). Sus emblemas básicos estaban constituidos, por un lado por una *cresta de ola*, y por otro por un signo compuesto por lo general por *tres escalones* (Kauffmann Doig 1990, pp. 206-209, fig. 4).

Concluyendo, recordemos que el sacrificio humano ofrendado a las divinidades conformaba, ya en la aurora de la humanidad, una práctica ritual. Debemos tener presente que una cosa es reconocer y aun comprender esta práctica en su correspondiente marco histórico, y otra el justificarla lo que naturalmente es algo que resulta ser inadmisibles por abominables⁴. En todo caso es preciso separar lo que conforma el ritual de sacrificar individuos en el remoto pasado, que de ninguna manera es lo mismo que un asesinato común, como tampoco lo son las matanzas o crímenes colectivos que traen consigo las guerras y los actos de genocidio que alientan nefastos demagogos, logrando impactar a las masas tornándolas fanáticas y seguidoras obedientes; su presencia continúa marcando un fondo elemental del hombre. Por otro lado el ocultar la presencia del sacrificio humano por razones de un patriotismo mal entendido, o el imponerse el mirar “por el ojo tuerto”, resultan ser formas de actuar vedadas al arqueólogo tanto como al historiador. Y es que estos tienen la obligación no solo de profundizar en el pasado, sin ambages ni tapujos, sino el darlos a conocer obrando con la mayor objetividad posible.

Por lo expuesto se desprende que nuestra propuesta acerca de la escenificación de sacrificios humanos en Sechín, no se limita tan solo a una apreciación de los motivos graficados. Y, resumiendo, reiteramos que el autor propone que las imágenes grabadas en la superficie de los monolitos que enchapan el monumento de Sechín –mostrando a altivos dignatarios o Pontífices del Sacrificio, cuerpos seccionados por su mitad, un sinnúmero de cabezas cercenadas, así como también despojos humanos diversos–, constituyen motivos graficados que tuvieron por meta escenificar un cuadro evocador de sacrificios humanos ritualmente practicados.

Federico Kauffmann Doig

Bibliografía

- ALARCO LARRABURE, Eugenio 1975. Las piedras grabadas de Sechín en el valle de Casma. *Dos temas norteños*, pp. 1-18. Lima.
- ARANIBAR, Carlos 1961. Los sacrificios humanos entre los incas, a través de las crónicas de los siglos XI y XVII. Tesis para optar el grado de doctor en Letras, Especialidad de Historia/ Universidad Nacional Mayor de San Marcos. MS. Lima.
- ARANIBAR, Carlos 1970. Notas sobre la necropompa entre los

⁴ En el marco de lo expuesto el sacrificio humano fue, en efecto, una práctica generalizada universalmente en tiempos primordiales. La Biblia misma recuerda de alguna manera esta tradición, en el pasaje que narra cómo la divinidad terminó ordenando a Abraham –luego de ponerlo a prueba–, a que en adelante ya no fueran sacrificadas personas sino en su lugar corderos.

Abundando en lo que se refiere a la antropofagia –un ritual al parecer también universalmente practicado en los albores de la historia de la humanidad–, su tradición continúa vigente si bien en forma sublimada al ingerir los feligreses la hostia y beber el sacerdote el vino en el marco de la Eucaristía.

- incas. *Revista del Museo Nacional* 36: 108-142.
- BISCHOF, Henning 1987. Archäologische Forschung in Cerro Sechín (Casma) / Ikonographische und Stilgeschichtliche Aspekte”. *Arqueología en el Perú / Arqueometría. Resultados del Primer Simposio de la Sociedad Arqueológica Germano-Peruana (München 1985)*. Stuttgart.
- BISCHOF, Henning 1988. Los relieves de barro de Cerro Sechín, evidencias de un culto marino en el antiguo Perú. *Boletín de Lima* 55: 59-68.
- BISCHOF, Henning 1995. Los murales de adobe y la interpretación del arte de Cerro Sechín. *Arqueología de Cerro Sechín / Escultura II*, pp. 125-156. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- BISCHOF, Henning 2009. Los periodos Arcaico Tardío, Arcaico Final y Formativo Temprano en el valle de Casma. Evidencias e hipótesis. *Boletín de Arqueología PUCP* 13: 9-54.
- BOURGET, Steve 2006. *Sex, Death and Sacrifice in Moche Religion and Visual Culture*. University of Texas Press Austin, Texas.
- BUENO MENDOZA, Alberto 1975. Sechín: Síntesis y evaluación crítica del problema. *Anales Científicos de la Universidad del Centro del Perú* 4: 137-165.
- BUENO MENDOZA, Alberto y Lorenzo SAMANIEGO 1969. Sechín: una nueva perspectiva. *Amaru* 11: 31-34.
- CORNEJO GUERRERO, Miguel Antonio 2012. Significado de la muerte en el Cusco inca. *Homenaje a José Antonio del Busto Duthurburu* 1, pp. 247-271. Lima.
- FUCHS, Peter R. 1997. Nuevos datos arqueométricos para la historia de ocupación de Cerro Sechín, Periodo Lítico al Formativo. En E. Bonnier, H. Bischof (Eds.), *Prehispanic Architecture and Civilization in the Andes / Archaeologica Peruana* 2, pp. 145-161. Sociedad Arqueológica Peruano-Alemana, Reiss-Museum, Mannheim.
- FUCHS, Peter R., Renate PATZSCHKE, Claudia SCHMITZ y Germán YENQUE 2006. Im Tal der Kultbauten 2, pp. 46-47. *WIR, Freie Universität Berlin*, Berlín.
- HECK, Jürgen 2006. Medizin im alten Peru. *Schritte in die Ewigkeit. Leben / Leiden und Sterben in den Hochkulturen Südamerikas*. Sammlung Ernst J. Fischer / Sonderausstellung Cologne Fine Art, Köln.
- HERNÁNDEZ PRINCIPE, Rodrigo 1923. Mitología andina. *Inca* 1(1): 25-68 (MS ca. 1600). Lima
- JIMÉNEZ BORJA, Arturo 1969. *Guía de Sechín*. Casma.
- HIRTH, Willi 1983. Die Ruinen des Templo del Cerro Sechín in Peru”. *Antike Welt / Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte* pp. 14-27. 6500 Mainz.
- JIMÉNEZ BORJA, Arturo y Lorenzo SAMANIEGO 1973. *Guía de Sechín*. Comisión de Reconstrucción y Rehabilitación de la Zona Afectada, Instituto Nacional de Cultura, Lima.
- KAUFFMANN DOIG, Federico 1976. *El Perú arqueológico. Tratado breve sobre el Perú pre-incaico*. Kompaktos. Ediciones G.S. Lima.
- KAUFFMANN DOIG, Federico 1979. Sechín: ensayo de arqueología iconográfica. *Arqueológicas* 18.
- KAUFFMANN DOIG, Federico 1986. Los dioses del mundo andino, hacia una caracterización de la religiosidad fundamentada en testimonios arqueológicos y en mitos. *Revista VE / Vida y Espiritualidad* 3: 77-90.
- KAUFFMANN DOIG, Federico 1990. *El Incario*. Lima.
- KAUFFMANN DOIG, Federico 1991. Sobrepoblación en los Andes, una explicación del origen y proceso de la cultura andina. *L'imaginaire* 3: 45-48.
- KAUFFMANN DOIG, Federico 1996. Gestación y rostro de la civilización andina. *Lienzo* 17: 9-55.
- KAUFFMANN DOIG, Federico 2001. Divinidades del antiguo Perú en escenas de connubio. *Revista del Museo Nacional* 49: 89-122.
- KAUFFMANN DOIG, Federico 2003. Los dioses andinos: dioses del sustento / Andean gods: Gods of sustenance”. *Precolombart* 4-5: 55-69.
- KAUFFMANN DOIG, Federico 2012. Los dioses andinos: dioses del

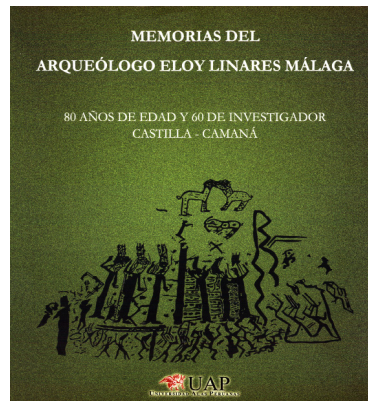


- sustento. En M. Guerra Martiniere y R. Sanchez Concha Barrios (Eds.), *Homenaje a José Antonio del Busto Duthurburu*, pp. 285-332. Lima.
- KAUFFMANN, Federico y Ulises GAMONAL 1989. Los monolitos de Chunchuca y Tabaconas. *Arqueológicas* 20: 53-55.
- KROEBER, Alfred A. 1944. *Peruvian Archeology in 1942*. Viking Fund Publications in Anthropology 4. Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, New York.
- MALDONADO, Elena 1992. Arquitectura de Cerro Sechín. *Arqueología de Cerro Sechín I*, pp. 65-116. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- MARISCOTTI DE GÖRLITZ, Ana María 1970. Die Stellung des Gewittergotes in den regionalen Phanteen. der Zentral-anden. *Baessler Archiv* 18, Neue Folge, Berlín.
- MARISCOTTI DE GÖRLITZ, Ana María 1976. Los curi y el rayo. *Actes XLIIIe Congrès International ded Américanistes* 4, pp.365-376. París.
- MUJICA PINILLA, Marisa 2011. *Perú: escultura de ayer y hoy*. USMP Fondo Editorial. Lima.
- PAREDES, Víctor M. 1975. *Sechín, posible centro de conocimientos anatómicos y de desecación en el antiguo Perú*. Cuzco.
- REINHARD, Johan 1985. Sacred mountains: an ethno-archaeological study of high Andean ruins. *Mountain Research and Development* 5: 299-317.
- REINHARD, Johan 1998a *Discovering The Inca Ice Maiden*. National Geographic Society, Washington D.C.
- REINHARD, Johan 1998b "New Inca Mummies". *National Geographic* 194(1): 128-135.
- REINHARD, Johan y Constanza CERUTI 2006. Sacred Mountains, Ceremonial Sites and Human Sacrifice Among the Incas. *Achaeoastronomy* 19: 1-43.
- SAMANIEGO, Lorenzo 1995. La escultura del edificio central de Cerro Sechín. *Arqueología de Cerro Sechín II*, pp. 19-41. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- SAMANIEGO, Lorenzo y Mercedes CÁRDENAS 1995. Catálogo de los monolitos de Cerro Sechín. *Arqueología de Cerro Sechín II*, pp. 257-412. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- SAMANIEGO, Lorenzo; Enrique VERGARA y Henning BISCHOF 1985. New Evidence on Cerro Sechín, Casma Valley, Peru. En C. Donnan (Ed.), *Early Ceremonial Architecture in the Andes*, pp. 165-190. Dumbarton Oaks, Washington D.C.
- TELLO, Julio C. 1938. *El Strombus en el arte Chavín*. Lima.
- TELLO, Julio C. 1956 *Arqueología del valle de Casma. Culturas: Chavín, Santa o Huaylas Yunga y Sub-Chimú*. Publicación antropológica del Archivo "Julio C. Tello" 1, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.



Memorias del Dr. Eloy Linares Málaga

El más importante investigador del arte rupestre peruano
Volúmenes disponibles a través de la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)



Memorias del Dr. Eloy Linares Málaga Tomo III

Arequipa - Castilla - Camana
Incluye estudios y documentación de Toro Muerto o Hatum Quilcapampa
Arqueología - Historia - Turismo
Precio: 50 Soles



Memorias del Dr. Eloy Linares Málaga Tomo IV

Arequipa - Caylloma - Caravelí
Arqueología - Historia - Turismo
Precio: 40 Soles

Más información puede obtenerse en línea en:

<https://sites.google.com/site/eloylinaresmalaga/home>

<https://sites.google.com/site/aparperu/home/reportes-articulos-reports-articles/memorias-linaresmalaga>

<https://sites.google.com/site/aparperu/home/reportes-articulos-reports-articles/memorias-linares-malaga>

Cualquier pedido escribir a goritumi@gmail.com o llamar al 990217120



Protocolo para el registro RTI en las quilcas de Nasca

GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ & ANA NIEVES

I. Introducción

Esta es una guía básica para los procedimientos de aplicación de la técnica de fotografía digital *Reflectance Transformation Imaging* (imágenes por modificación de la reflectancia o RTI) en los sitios arqueológicos con quilcas de Nasca, específicamente propuesta para el proyecto Nasca 2013.

La guía o protocolo de aplicación para RTI está diseñada además para adecuar el registro general y fotográfico convencional a los condicionamientos de un sitio arqueológico con quilcas o arte rupestre peruano, y de esta forma minimizar el impacto que estas labores tienen en la integridad del sitio. Este protocolo por tanto debe entenderse como un parámetro preliminar básico de intervención en las labores de campo del proyecto y debe ampliarse y mejorarse conforme se desarrolle el proyecto y nuevos estudios.

II. Las cuatro categorías técnico-materiales de las quilcas o arte rupestre peruano

El llamado “arte rupestre” es en el Perú un objeto arqueológico convencional, con propiedades intrínsecas particulares y definidas. Estas propiedades son aspectos físicos cuantificables de su naturaleza material y pueden ser afectados por cualquier actividad que involucre el registro o la manipulación de esta evidencia. El nombre nativo del arte rupestre peruano es “quilca”. Las quilcas entonces tienen cuatro propiedades básicas que hay que tomar en cuenta para su registro, estudio y análisis: el motivo o la imagen figurada, el soporte, el entorno inmediato, y el paisaje o el entorno medioambiental.

Dado que el registro que se pretende efectuar implica un reconocimiento general para fotografía técnica y planimetría de menor escala, existe poca probabilidad de afectar el motivo y el soporte del material arqueológico ya que estos procedimientos son completamente externos y no involucran la manipulación de estos elementos de forma alguna. Debido, también, a que las condiciones medioambientales no pueden ser alteradas por la escala de nuestro trabajo, el elemento a ser perturbado por nuestra intervención es por lo tanto el entorno inmediato. El entorno inmediato de una quilca debe entenderse como la zona de producción primaria del “objeto” arqueológico; y para fines de registro, como parte del área de observación científica de la quilca o el arte rupestre.

El entorno inmediato debe ser necesariamente afectado durante el registro y la planimetría debido a que éstos obligatoriamente ocurren sobre la superficie de terreno en la cual se produjo la quilca o el fenómeno rupestre, además de zonas adyacentes. Al comprender racionalmente las consecuencias del registro es necesario proponer procedimientos de conducta que permitan paliar la afectación o reducirla al máximo.

III. Parámetros de registro RTI

RTI es una técnica fotográfica computacional que permite obtener fotografías interactivas de alta calidad, en las cuales es posible manipular la orientación de los

ángulos de luz para una observación detallada y tridimensional del objeto fotografiado. De acuerdo a nuestros estimados iniciales, RTI se aplica con relativa facilidad al estudio de los petroglifos en el Perú, debido a la disposición natural expuesta y accesible de los sitios, y al notorio relieve generado por la manufactura de los petroglifos en la mayoría de las sitios conocidos.

Originalmente, este sistema fue diseñado para estudiar, fotográfica y digitalmente, objetos de poco tamaño, especialmente objetos muebles, abarcando una magnitud no mayor al metro y medio de cobertura. Al aplicarse al estudio de las quilcas o arte rupestre, sus parámetros de cobertura necesariamente deben cambiar dado que las facetas con motivos pueden cubrir extensiones de varios metros de longitud (decenas de metros en algunos casos), por esta razón los procedimientos de RTI solo puede aplicarse fragmentariamente cubriendo una sección de los motivos en las rocas.

Aunque la escala de aplicación de RTI puede variar, es evidente que este tipo de registro fotográfico incluye una serie de procedimientos específicos para su realización, entre los que se puede mencionar labores de reconocimiento general, como la evaluación del sitio, la selección de la roca, el panel soporte, y la muestra específica de petroglifos, motivos, a ser examinada. Y a nivel de las herramientas de registro para RTI, se puede mencionar la selección del área, la ubicación de las esferas, la ubicación de la cámara, la ubicación de la computadora, y la ubicación variada del flash en diferentes posiciones para la toma de fotografías. Todas estas actividades ocurren necesariamente en el entorno inmediato o la zona de producción de las quilcas, ocupando una superficie de varios metros cuadrados. Aunque la cámara y la computadora pueden ubicarse a suficiente distancia para considerar que no perturban directamente el área de producción de las quilcas, es claro que RTI es un procedimiento intrusivo y sí afecta la evidencia rupestre en determinada medida, la que aun no es posible cuantificar con exactitud.

IV. Procedimientos adicionales al registro RTI

IV.1. Registro preliminar

Se incluyen algunas labores de registro realizadas antes, durante o después de la ejecución del RTI en los sitios arqueológicos con quilcas.

IV. 1.1. Ubicación del sitio arqueológico y selección de las quilcas a ser registradas

Este procedimiento es el primero en realizarse. Esta labor involucra el reconocimiento del sitio en su totalidad, estableciendo sus dimensiones y características más relevantes. Requiere necesariamente la ejecución de un croquis de ubicación general y un croquis de distribución interna (de rasgos y elementos) donde conste las rocas con quilcas que componen el sitio, además de las rocas seleccionadas para el RTI. El registro del sitio debe ir acompañado por una ficha simple, donde se establezca los datos previstos, incluyendo coordenadas UTM, altitud y cualquier otra información relevante.



IV.1.2. Planimetría

Independientemente de las labores que involucren la fotografía RTI o cualquier otro registro gráfico particular, es siempre una prioridad la realización, en lo posible, de un plano del sitio arqueológico a fin de determinar las características espaciales y la ubicación de las rocas o los elementos a ser afectados por la documentación; entre otros aspectos de su uso técnico (delimitación, control, monitoreo, etc.).

A menor escala, la planimetría debe incluir la realización prioritaria de dibujos técnicos de las rocas a ser registradas con RTI, entre ellos está el dibujo de planta y dos cortes; destacando especialmente la zona de registro RTI, así como cualquier rasgo relevante.

La forma en que la planimetría se lleva a cabo, sea topografía avanzada o dibujo con wincha y brújula, va a involucrar necesariamente el uso del espacio *intra sitio*, que afecta necesariamente el entorno inmediato de las quilcas, por lo que es necesario reconocer, que esta labor se tiene que ajustar a los parámetros de este protocolo.

IV.1.2. Fotografía general

Fotografía general es requerida en vista de la necesidad de un registro completo que pueda soportar y/o englobar RTI adecuadamente, sirviendo como base referencial visual a todo el trabajo. Fotografía convencional debe aplicarse, en lo posible, al paisaje, al entorno geográfico, al sitio, a los sectores, a todas las rocas y a su entorno, a los paneles con quilcas, a los motivos, y a los detalles de los motivos; si es posible en esta secuencia, de lo general a lo particular. Adicionalmente es conveniente realizar fotografía convencional para documentar toda la intervención física al sitio, incluyendo la implementación de las herramientas de registro y el proceso de adquisición de imágenes por RTI, manteniendo de esta forma un seguimiento de la operación y controlando cuidadosamente la posible afectación que este trabajo puede ejercer en el sitio. Idealmente, todas las fotografías deben hacerse con escaladas adecuadas usando formato RAW y archivadas con DNG, ya que los formatos JPGs causan cambios y distorsiones.

V. Normas para los registros

La conservación moderna de los sitios con quilcas, más allá de los motivos rupestres y el soporte, aplica necesariamente al entorno inmediato y al paisaje. En la actualidad se sugiere incluso que las zonas a transitar en un yacimiento rupestre deben ser cubiertas para evitar una afectación de la superficie del suelo que soporta evidencia de la producción de los motivos rupestres, o numerosos restos de manufactura lítica o de otro tipo. Evidencias que son frecuentemente observadas en las cuevas y yacimientos rupestres del Paleolítico europeo.

A diferencia de Europa, la mayoría de los sitios con quilcas en el Perú y en los Andes no han sido extensivamente estudiados más allá de sus componentes gráficos. Existe por tanto una carencia casi total de protocolos de intervención o de datos sobre la presencia de evidencias arqueológicas en el entorno inmediato de las quilcas, que hallan provenido de reconocimientos arqueológicos detallados, ya sea la determinación de los niveles de afectación tafonómica de la superficie del área alrededor de la quilca, de la roca; la evidencia de

producción, la presencia de restos de la manufactura, material lítico, etc.

El que los sitios con quilcas en los Andes se encuentren expuestos al aire libre no tiene ninguna implicancia directa y negativa en la consideración arqueológica del entorno inmediato a las quilcas, y es necesario considerar esto desde una perspectiva científica. Hasta que podamos establecer más avanzados parámetros de investigación, dado que todo el trabajo va a afectar el entorno del sitio arqueológico, es necesario establecer ciertos estándares de conducta a la hora de realizar los registros, los que enumeramos aquí de manera preliminar:

1. Identificar el sitio, sus áreas y localizar en ellos las zonas más cercanas donde ubicar la base de operaciones o un campamento de trabajo en caso se requiera.
2. Identificar las zonas de terreno sin evidencia arqueológica que podrían ser transitadas con cierta seguridad.
3. Identificar, en lo posible sobre las zonas ya descritas, las vías de uso regular para todo el tránsito en el sitio.
4. Excepto para la planimetría, usar sólo las vías señaladas para el tránsito en el sitio, entre piedras y entre paneles, para minimizar la disturbación del entorno.
5. Para la planimetría y para el registro fotográfico convencional, realizar el mínimo de intervenciones necesarias para asegurar el registro y la obtención de datos tratando de reducir drásticamente el tránsito en el sitio.
6. Para el RTI tratar de minimizar la disturbación del suelo, definiendo con precisión el área de registro, o, en caso aplique, colocando una manta o elemento que permita pisar el suelo durante la instalación de los dispositivos de registro (esferas) y la ubicación del flash durante la adquisición de imágenes, sin disturbar el área de forma alguna.
7. Evitar la remoción del área y en ninguna circunstancia debe levantarse material alguno del suelo, en el sitio o en el entorno.

VI. Conclusiones

La definición y el control de la naturaleza operacional en los registros técnicos, fotográficos y planimétricos llevados a cabo en los sitios arqueológicos de los Andes, es un requisito fundamental para implementar un trabajo científico que no afecte los yacimientos o los materiales estudiados y que permita obtener datos controlados que puedan ser usados y corroborados en estudios culturales, arqueológicos o de cualquier otro tipo.

Esta definición, y consecuentemente el establecimiento de un protocolo conductual, permite además identificar todas las falencias de los procedimientos y asegurar una reevaluación de los mismos con miras al mejoramiento de los sistemas de registro aplicados, y la necesidad de optimizar la documentación de los sitios, asegurando su conservación efectiva.

Este protocolo se establece como una regulación conductual mínima, y se sugiere debe ser mejorada en sucesivas campañas de investigación, hasta su definición estándar más completa.

Gori Tumi Echevarría López
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
E-mail: goritumi@gmail.com

Ana Nieves
Northeastern Illinois University (NEIU)
E-mail: a-nieves2@neiu.edu



Análisis de seis rocas con grabados procedentes de la isla de Igualtepeque pertenecientes a la colección del Museo Nacional de Antropología "Dr. David J. Guzmán" (MUNA)*

HUGO IVÁN CHÁVEZ, CARMEN MARGARITA MORÁN & LUISA MASSIEL RAMOS

Resumen. Por medio de las representaciones simbólicas los seres humanos, a través de la historia, han pretendido plasmar muchas de las abstracciones que hacen del entorno y la cotidianeidad en que viven un conjunto de experiencias compartidas que van fortaleciendo las relaciones sociales y la identidad de la comunidad. Es por ello que las manifestaciones gráfico rupestres (MGR) son un ejemplo de las diferentes expresiones culturales que pueden ayudarnos a tener un mayor acercamiento a lo que pudo ser en el pasado; es a partir de este planteamiento que nos proponemos realizar un estudio de seis rocas pertenecientes a la colección del Museo Nacional de Antropología "Dr. David J. Guzmán" (MUNA), que se encuentran bajo los códigos de registro A2.2-818, A2.2-819, A2.2-820, A2.2-824, A2.2-827 y A2.2-830 procedentes de la isla de Igualtepeque en el lago de Guija, de las cuales se desconoce su contexto original, así como el traslado de éstas al museo nacional décadas atrás. El objetivo de esta investigación es conocer, y sobre todo, proporcionar una posible interpretación de los diseños rupestres que se encuentran reflejados en cada una de las rocas.

Introducción

Al estudiar sitios arqueológicos con manifestaciones gráfico rupestres (MGR), se debe prestar especial atención a que estas se encuentran dentro de un todo, un todo compuesto por: el medio ambiente, los grupos culturales que en él habitan, el espacio en el que se encuentran y el paisaje que ha sido creado por estos grupos para que sea habitable, estos paisajes son construcciones dinámicas en las cuales los seres humanos expresan sus ideas del mundo en el cual se encontraron inmersos de maneras distintas, ideas que estarán condicionadas por el tiempo y el espacio en el que se desarrollen, asimismo la intervención del ser humano en el medio ambiente es el resultado de un proceso cultural cargado de gran significado que puede servir a los investigadores para tener un mayor acercamiento a lo que pudo ser en el pasado.

El sitio arqueológico de Igualtepeque puede ser investigado desde esta perspectiva, conectado al paisaje y no separado de este, ya que las MGR comunican acontecimientos históricos, vivencias, pensamientos, creencias, son imágenes que transmiten mensajes visuales que fueron plasmados en un material perdurable como la piedra, lo que ha permitido su permanencia a través del tiempo.

Para la realización de este trabajo se eligieron seis rocas con grabados, que se encuentran bajo los códigos de registro A2.2-818, A2.2-819, A2.2-820, A2.2-824, A2.2-827 y A2.2-830, pertenecientes a la colección del Museo Nacional de Antropología "Dr. David J. Guzmán" (MUNA); con el análisis de estas rocas se pretende contribuir de una manera científica en la interpretación de las MGR, ya que por el momento no se cuenta con una. Si bien es cierto que las MGR a nivel general se prestan a diversas interpretaciones, consideramos que en este caso, se puede dar una propuesta porque los diseños se encuentran en buen estado de conservación y se conoce, de manera parcial, el contexto geográfico original de dichas rocas. Con esto se pretende proyectar al público en general y académico, lo que los creadores

de esta MGR quisieron expresar y comunicar durante la época prehispánica.

Metodología

La metodología utilizada en esta investigación fue interpretativa, la cual incluyó la búsqueda de los antecedentes de las 6 rocas con grabados en los registros del Museo Nacional de Antropología "Dr. David J. Guzmán" (MUNA) y en otras fuentes bibliográficas. Las piedras fueron seleccionadas bajo los siguientes criterios: que los diseños se encuentren en buen estado de conservación y que el grabado se encuentre en una sola cara de la roca. Asimismo se tomaron las medidas a cada una de las rocas y se efectuaron calcos digitales² para que los diseños plasmados en estas piedras queden registrados.

Planteamientos teóricos

El ser humano desde épocas muy antiguas ha utilizado y transformado el medio ambiente del área en donde se asentó de acuerdo a sus necesidades y sus habilidades (Sauer, 1974 en Rodríguez, 2011).

La arqueología posibilita conocer las sociedades del pasado por medio del estudio de sus vestigios materiales, y las manifestaciones gráfico rupestres (MGR) son un ejemplo de ello y como tal, brindan la posibilidad de tener un mayor acercamiento a la comprensión, no solo del posible quehacer estético del hombre, sino además sus logros técnicos, la manera de relacionarse con su entorno y su forma de interpretar el mundo (Martínez & Botiva, 2004).

Si bien las MGR no llegaron a ser una forma de escritura per se, ni un lenguaje fonético, estos gráficos comunican acontecimientos históricos, vivencias, pensamientos, creencias, son imágenes que transmiten mensajes visuales y fueron realizados para plasmar la memoria en un material perdurable como la piedra, lo que

¹ Este trabajo fue presentado en el XIII Coloquio Guatemalteco de Arte Rupestre, realizado en la Universidad de San Carlos de Guatemala del 3 al 7 de Septiembre de 2012.

² Los calcos digitales es una nueva técnica que se está utilizando actualmente ya que en ella se emplean programas de dibujo evitando de esta manera, un impacto y un posible daño directo, si se utilizase otras técnicas, (frotage, marcado por yeso, pintura, etc.) que resultan progresivamente dañinas a las MGR a corto, mediano y largo plazo.



garantizaría su permanencia a través del tiempo (Arguello & Botiva, 2003).

Las MGR se pueden interpretar como modelos integrales, los cuales reflejan por su materialidad, contextualidad e iconografía (animales, plantas u objetos; escenas de la vida cotidiana, signos y figuraciones geométricas, etc.) una cantidad enorme de información "objetivas" y "subjetivas" que han sido plasmadas en cuevas, piedras y paredes rocosas por el ser humano a lo largo del tiempo y que son consideradas, hasta la fecha, como las manifestaciones más antiguas de su destreza, vivencias, pensamientos y creencias, siendo estas la evidencia de la capacidad intelectual de los grupos culturales antiguos para abstraer y representar su realidad (Kuenne & Strecker, 2008; Martínez & Botiva, 2004).

Ahora bien, Para tratar de comprender las MGR tenemos que comenzar a valorar los conceptos de *espacio* y *paisaje* como herramientas de interpretación, es decir, lo más apropiado para el estudio de este tipo de manifestaciones culturales es ver al paisaje y el espacio como un solo conjunto, ya que, es en este espacio circundante donde el ser humano vive la totalidad de sus experiencias, mismas que van formando un cúmulo de conocimientos que conforman la cultura (Consens, 2000; Fournier & Vigliani, 2007).

Para la mayoría de nosotros, el paisaje significa algo que prácticamente se encuentra separado de nosotros, es más bien algo visual; pero al referimos a las sociedades prehispánicas, debemos abrirnos un poco a la perspectiva en la cual la memoria, el movimiento, la rutina de la vida diaria y todo lo que conlleva a la conformación de una persona se encuentran integrados con el paisaje, estos elementos conjugados son los que crean la noción particular de esa persona, del mismo modo que forjan ideas determinadas acerca de cómo debe comportarse dicha persona en ciertos contextos (Fournier & Vigliani, 2007).

De acuerdo a Rodríguez (2011), los paisajes son construcciones dinámicas, en las cuales cada comunidad y cada generación le atribuyen su propio mapa cognitivo, antropogénico e interconectado, de morfología, planificación y significado coherente, ya que, el paisaje es el resultado de un proceso cultural cargado de gran significado. Los paisajes al ser dinámicos pueden encontrarse directamente relacionados con las manifestaciones gráfico rupestres (MGR), puesto que cada grupo cultural expresa sus ideas del mundo o del paisaje en el cual se encontraron inmersos de maneras distintas, ideas que estarán condicionadas por el tiempo y el espacio en el que se desarrollen (Rodríguez, 2011; Sauer, 1925).

Para algunas personas, los lugares con manifestaciones gráfico rupestres son espacios sagrados, ya sea porque

para las culturas antiguas en ellos habitaban seres sobrenaturales, o bien porque eran un portal para ingresar a su mundo; para otros, son solamente sitios de habitación y convivencia en los cuales elementos topográficos y medioambientales, aunados a la actividad humana, generaban una serie de comportamiento simbólico holístico, lo que significa que las manifestaciones simbólicas estaban plasmadas en el día a día, en la cotidianeidad, en todos los lugares y con diferentes formas de expresión. Para las culturas prehispánicas prácticamente todo tenía significado simbólico, las plantas, los animales, "... *los accidentes geográficos, fenómenos meteorológicos, las casas y los caminos. La manera en que los alimentos son seleccionados, recogidos, procesados, cocinados, distribuidos y comidos son todas formas simbólicas.*" (Consens, 2000), por lo tanto, la complejidad simbólica no debe estar depositada única y exclusivamente en unos cuantos iconos, no podemos reducir las expresiones simbólicas únicamente a las MGR (Consens, 2000; Arguello & Botiva, 2003). Por tanto, es necesario un giro en la interpretación de los sitios con manifestaciones gráfico rupestres, debemos evitar el enfrascamiento en la simbología de los grafos, iconos o figuras, estos sitios son una expresión cultural más, formaba parte de un todo cultural de cierta sociedad en una época determinada.

Como bien lo menciona Consens (2000), la importancia de tomar en cuenta diversos contextos arqueológicos es necesaria para acercarnos a la interpretación de este tipo de sitios, no podemos basarnos solamente en interpretaciones sesgadas o parciales. Recordemos que los sitios con manifestaciones gráfico rupestres no son sitios excluidos, éstos se encuentran conectados al paisaje, y si nos limitamos a interpretar estos sitios como únicos y aislados estamos reduciendo la comprensión antropológica y arqueológica de los mismos y de quienes los crearon.

Ubicación geográfica del lago de Guija

El lago de Guija (Figs. 1 y 2) es compartido

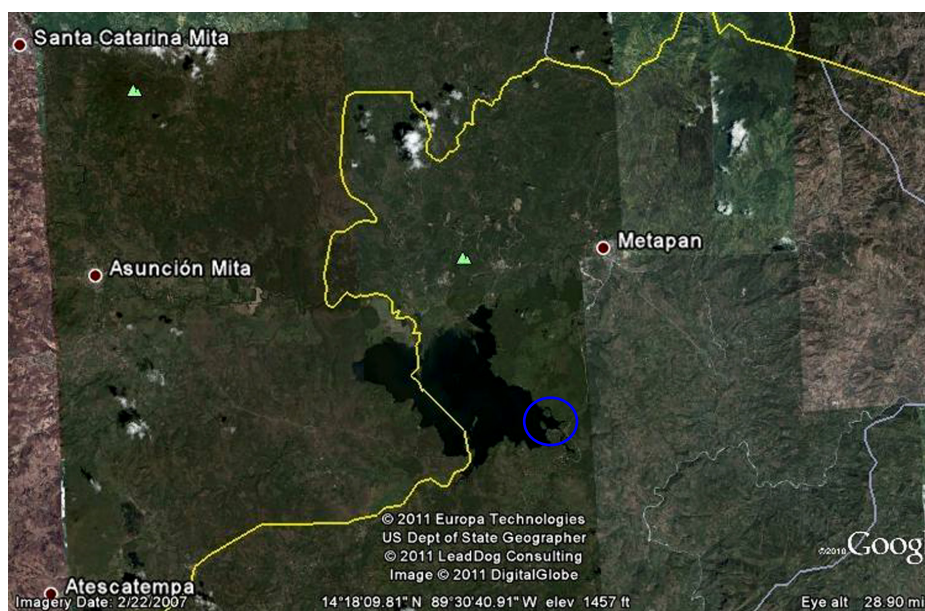


Figura 1. Localización del Lago de Guija; El círculo en celeste indica el sitio arqueológico Iqualtepeque. Fuente Google Earth (2011).

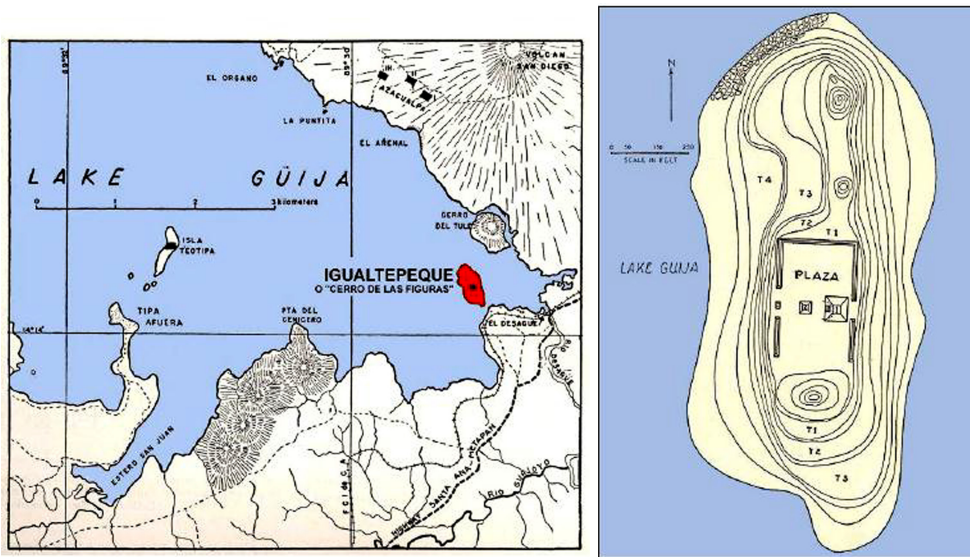


Figura 2. A la derecha, en rojo, la ubicación del sitio Igualtepeque, a la izquierda detalles del sitio en el cual se encuentran estructuras de origen prehispánico. Fuente: FUNDAR 2006.

por las Repúblicas de Guatemala y El Salvador. La parte correspondiente a El Salvador está situada entre los municipios de San Antonio Pajonal y Metapán, departamento de Santa Ana. Tiene una extensión aproximada de 44 km² de los cuales 32 km² corresponden a El Salvador (MOP 1985:603). Este lago está rodeado por una formación geológica llamada los Volcanes de Guija, “esta formación consta de volcanes geológicamente recientes y mesetas de lava. Se cree que los volcanes de Guija crearon el lago por represar un río de lava. El lago posee algunas pequeñas islas, la mayor de las cuales es la Isla Teotipa (también llamada Isla Tipa). Esta isla y por lo menos otra, Igualtepeque, vuelven a ser península cuando el nivel del agua baja en la estación seca” (Amaroli 1979:3).

Breves antecedentes del sitio arqueológico Igualtepeque y del lago de Guija

Las primeras referencias históricas acerca del lago de Guija la proporciona la Carta-Relación de Diego García de Palacio, oidor de la real audiencia de Guatemala entre 1573 y 1580 en ella describe que “hay en la dicha provincia una laguna que se dice de Uaxaca, grande y que su desaguadero se forma y hace el río Lempa, que es uno de los mayores de este distrito; tiene en medio dos penoles, uno de los cuales antiguamente los indios de aquel distrito hacían sus sacrificios e idolatrías. Es tierra, aunque caliente, fértil, de mucha pesca y caza; hay algunos venados blancos, y no se saben en estas provincias en otras partes do los haya. En su ribera hay un genero de arboles pequeños que dan una goma de lindo olor, y que semeja y parece menjú finísimo; da la flor muy olorosa y el fruto no se

sabe que sea de provecho. Tres leguas de ella esta Micla, donde antiguamente los indios pipiles de este distrito tenían una gran devoción y venían a ofrecer sus dones y hacer sacrificios, y lo mismo lo hacían los chontales y otros indios comarcanos de diferentes lenguas”. (García de Palacio 2000:47).

Amaroli indica que “en la vecindad del Lago de Guija se hablaban cuatro lenguajes principales: Nahuatl, Chorti, Pokom y Xinca, debido a que la plétora de idiomas

es la cusa de la diversidad de fronteras lingüísticas” (Amaroli 1977:5).

En cuanto a Igualtepeque el mismo autor menciona que “la totalidad de la península es un sitio arqueológico, con terrazas, plataformas y una pirámide y es uno de los pocos sitios amurallados conocidos en el país. La orilla de Igualtepeque tiene la mayor concentración de Petrograbados conocida en Centroamérica, con más de 200 grabados identificados” (Amaroli: 2006).

Stanley Boggs, arqueólogo norteamericano, indica que “hace 16 años, el Dr. Stephan de Borhegyi en un informe preliminar sobre sus exploraciones subacuáticas mesoamericanas, afirmó que se había puesto en contacto con el Sr. William H. Chippendale de la Legación Británica en Guatemala, quien le reportó haber descubierto objetos arqueológicos importantes en las porciones de poca profundidad del lago de Guija cercanas a la ‘península’ o Isla Igualtepeque, en El Salvador. Entre estos objetos precolombinos, los más importantes en la opinión de Borhegyi, consistía en los que llamo ‘dos tapaderas de incensarios que representan al dios XipeTotec sentado encima de un trono’” (Boggs 1976:109) (Fig. 3).



Figura 3. Representaciones del dios XipeTotec encontradas en el lago de Guija. Fuente: Anales del Museo Nacional “David J. Guzmán” 1976.



“La arquitectura de Iqualtepeque es de la fase Guazapa (900 -1200 d.C.) tal como la indica el uso de repellos de cal hecha con concha quemada y otros detalles, así como la presencia de tiestos de cerámica características de esta fase: Plomiza Tohil, incensarios espigados Las Lajas y Policromo Banderas” (Amaroli 2006). Asimismo señala que “la ocupación de la región del lago de Guija podría ubicarse en el Clásico Medio hasta el Postclásico Tardío, o aproximadamente de 400 d.C. a 600 d.C. hasta poco antes de la conquista”. (Amaroli 1977:23).

Antecedentes de seis rocas con grabados que se encuentran en el MUNA

Según las investigaciones efectuadas acerca de las tres rocas con MGR, que antiguamente se localizaban en el Foyer del MUNA y fueron trasladadas posteriormente hacia el vestíbulo principal, (Figs. 4 y 5) y de otras tres rocas seleccionadas para este estudio, se puede mencionar que todas proceden del lago de Guija, específicamente del sitio arqueológico Iqualtepeque, perteneciente al municipio de Metapán, departamento de Santa Ana. Las rocas fueron donadas por la Comisión Ejecutiva Hidroeléctrica del Río Lempa (CEL) al entonces Patrimonio Cultural de El Salvador, en el mes de noviembre de 1968, según consta en el inventario de Registro

de Bienes Culturales Muebles del Museo Nacional de Antropología de esa época, los cuales fueron registradas bajo las siguientes referencias: A2.2-818, A2.2-819, A2.2-820, A2.2-824, A2.2-827, A2.2-830. De las seis rocas sólo la identificada como A2.2 818 posee número de catálogo siendo éste número el 76- 8B-2 A- 6.

Durante esta investigación no se encontró ninguna documentación o referencia relacionada al traslado de las rocas del sitio arqueológico Iqualtepeque al Museo Nacional de Antropología, tampoco quién fue el responsable de marcar los diseños rupestres con pintura ocre, por lo que se supone que estos documentos se han extraviado con el paso del tiempo, o muy probablemente se perdieron durante los traslados que tuvo el museo durante la década de los 70s - 80s a causa del conflicto armado.

Roca 1 (Número de Inventario A 2.2 - 818)³

En los archivos digitales del Museo Peabody de

³ Las rocas con número de inventario A2.2 - 818, 819, 820 fueron trasladadas del Foyer del MUNA a la Plaza de las Esculturas cercana a la entrada principal al interior del museo a principios de este año. Las rocas con número de inventario A2.2 - 824, 827, actualmente se encuentran en los pasillos del depósito del Museo. La roca A2.2-830 se encuentra en el Jardín Rupestre del Museo.



Figuras 4 y 5. A la izquierda, localización antigua de la roca N.1 (Foyer del MUNA); a la derecha ubicación actual cercana a la entrada principal del museo.

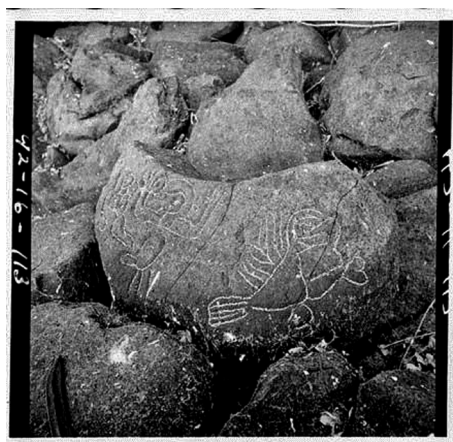


Figura 6. Foto de roca ubicada en el Lago de Guija, Santa Ana. La foto posiblemente data de la década de los 50-60's. Fuente: Archivo Digital en línea del Museo de Peabody Universidad de Harvard (EU).



Figuras 7. Ficha de registro en los archivos del MUNA. Fuente: Archivos MUNA.



Arqueología y Etnología de la Universidad de Harvard⁴, Estados Unidos, se encontró una referencia en torno a esta roca en su contexto original, es decir, la roca se localizó posiblemente en las cercanías de playa del sitio Igualtepeque, lastimosamente se desconoce la ubicación exacta. Según la ficha de inventario del MUNA, la roca fue donada por la Comisión Ejecutiva Hidroeléctrica del Río Lempa (CEL) en el mes de noviembre del año 1968 y fue registrada en ese entonces por el Sr. Jorge Mejía del Museo Nacional (Figs. 6 y 7).

Descripción

La roca N.1 posee en sus dimensiones las siguientes medidas: Largo: 1.20 m, ancho: 0.52 m, alto: 0.66 m (parte baja) y 1.00 m. (parte alta). Largo del diseño rupestre: 1.16 m (Fig. 8).

La técnica utilizada para la elaboración de ambos diseños rupestres probablemente fue a base del desgaste de la roca, realizando posiblemente un tallado al principio y posteriormente el desgaste de los mismos.

La roca es de tipo basáltico, de color gris oscuro, que posee diseños o representaciones de dos figuras zoomorfas. La primera figura ubicada en la parte derecha, representa a un ave (guacamaya, lora, perico ¿?) en posición de vuelo con sus alas y cola extendidas. De la parte de sus patas salen dos líneas y una de ellas, la de la pata derecha, posee una terminación en forma de un corazón.

El perfil del ave es del lado derecho. La segunda figura es un personaje zoomorfo posiblemente representando a un mono (¿?), que se ubica al lado izquierdo del ave. Dicho personaje se encuentra viendo de perfil izquierdo, con los brazos y manos extendidos hacia arriba. La parte del cuerpo está compuesta por unas líneas que forman el tórax, patas y una pequeña cola curva. Además, en la parte superior de dicha cola, se anexan dos líneas largas, las cuales terminan formando cuatro círculos y dentro de estos círculos, se hallan pequeños orificios (posiblemente representación de una mariposa ¿?), y de la parte superior de los círculos sale una línea central, que a la vez, se parte en dos en forma ondulante con dirección hacia la izquierda y derecha (Fig. 8).

Roca 2 (Número de Inventario A 2.2 - 819)

Según la ficha de inventario del MUNA, la roca fue donada por la Comisión Ejecutiva del Río Lempa (CEL) en el mes de noviembre del año 1968 y fue registrada en ese entonces por el Sr. Jorge Mejía del Museo Nacional. No se encontraron otros datos o referencias para esta manifestación rupestre (Fig. 9 y 10).

Descripción

La roca N.2 posee en sus dimensiones las siguientes medidas: Largo: 0.58 m, ancho: 0.54 m, alto: 1.12 m. Alto del diseño rupestre: 1.00 m. (vertical)

La técnica utilizada para la elaboración de los diseños rupestres fue probablemente a base de desgaste de la roca, realizando un tallado al principio y posteriormente el desgaste de los mismos.

La roca es de tipo basáltica, de color gris oscuro, que tiene como representación central el rostro de un posible ciervo (¿?) de perfil derecho. En la parte inferior se encuentra una serie de líneas abstractas, y presenta además una leve exfoliación y un desgaste posiblemente antiguo. En la parte superior, arriba del rostro del animal, se encuentra una figura abstracta muy elaborada. En cuanto a la posición original de esta roca, se ha observado que es de forma vertical, ya que en su base se logra apreciar marcas o huellas de agua de color blancuzco, esto por efectos del nivel del agua del lago (Fig. 11).

Roca 3 (Número de Inventario A 2.2 - 820)

Según la ficha de inventario del MUNA, esta roca fue donada por la Comisión Ejecutiva del Río Lempa (CEL) en el mes de noviembre del año 1968 y fue registrada en ese entonces por el Sr. José Torres del Museo Nacional. No se encontraron otros datos o referencias para esta manifestación rupestre (Fig. 12).

Descripción

La roca N.3 posee en sus dimensiones las siguientes medidas: Largo: 1.08 m, ancho: 0.60 m, alto: 1.10 m. largo del diseño rupestre: 0.90 m.

La técnica utilizada para la elaboración de los diseños rupestres probablemente fue a base del desgaste de la roca, realizando posiblemente un tallado al principio y posteriormente el desgaste de los mismos.

Se trata de una roca basáltica, de color gris oscuro, y tiene como representación principal a un personaje antropomorfo estilizado, con ambos brazos extendidos y erguido sobre sus pies, la cual se ha interpretado que dicho diseño pertenece al dios nahua Tláloc⁵, ya que en ella se observan las siguientes características: su rostro con anteojeras (solo posee una en el lado izquierdo), una especie de bigotera o de "dientes" hacia abajo. En la parte inferior del personaje, cercano al cuerpo a ambos lados, se observan dos personajes posiblemente antropomorfos de forma rectangular y poseen cara, brazos y pies, en diferentes posiciones, que dan alusión como acompañantes del personaje principal (Fig. 13).

Roca 4 (Número de Inventario A 2.2 - 824)

Según la ficha de inventario del MUNA, la roca fue donada por la Comisión Ejecutiva Hidroeléctrica del Río Lempa (CEL) en el mes de noviembre del año 1968 y fue registrada en ese entonces por el Sr. Jorge Mejía del Museo Nacional (Figs. 14 y 15).

⁴ <http://www.peabody.harvard.edu/>

⁵ Tláloc: "Vino de la Tierra", Dios de la Lluvia y patrono de los campesinos, era uno de los dioses más antiguos y más importantes de toda Mesoamérica. Se le asociaba a Chalchiuhtlicue o "Falda de Turquesas", su esposa la diosa de los ríos; con Huixtocihuatl, diosa de la sal, con otras deidades del agua o con actividades que tienen que ver con estas. Tláloc era representado desde tiempos antiguos con una especie de anteojos, formados por dos serpientes entrelazadas, cuyos colmillos se convertían en las fauces del dios. Asimismo Tláloc era el señor de Tlalocán "paraíso" terrenal que se encontraba situado al Oriente y a donde iban las almas de los que habían muerto ahogados o por enfermedades relacionadas con el agua (González 1999:172-173).



Figura 8. Dibujo de la roca con grabados número 1 (Número de inventario A 2.2 - 818). Dibujo digital: Hugo Iván Chávez.

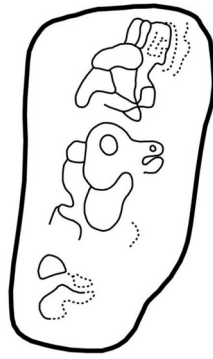


Figura 11. Dibujo de la roca con grabados número 2 (Número de Inventario A 2.2-819). Dibujo digital: HICH.

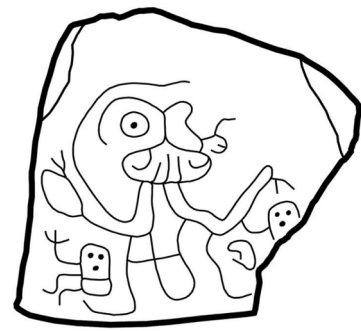


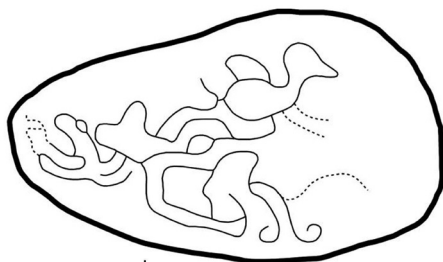
Figura 13. Dibujo de la roca con grabados número 3 (Número de inventario A 2.2 - 820). Dibujo digital: Hugo Iván Chávez.



Figuras 9 y 10. A la izquierda, localización antigua de la roca N.2 (Foyer del MUNA); a la derecha ubicación actual cercana a la entrada principal del Museo.



Figuras 12. A la izquierda, localización antigua de la roca N.3. (Foyer del MUNA); en la figura 10 se puede ver la ubicación actual cercana a la entrada principal del Museo.



Figuras 16. Dibujo de la roca con grabados número 4 (Número de inventario A 2.2 - 824).



Figuras 14 y 15. Localización actual de la roca N. 4 en el pasillo de los depósitos del Museo.



Descripción

La roca N. 4 posee en sus dimensiones las siguientes medidas: Largo: 1.16 m, ancho: 0.56 m, alto: 0.62 m. Largo del diseño rupestre: 0.79 m.

La técnica utilizada para su elaboración los diseños rupestres fue a base de desgaste de la roca, realizando posiblemente un tallado al principio y posteriormente el desgaste de los mismos.

La roca es de tipo basáltica, de color gris claro, la cual posee grabados de tres imágenes que se encuentran fusionadas, siendo estas un ave, una cabeza de serpiente y una figura humana de perfil izquierdo. Cabe recalcar que la posición original de esta roca es vertical, ya que en la base de la misma se encuentran huellas o marca de agua la cual tiene una coloración blanquizco, lo cual nos indica que la roca estuvo en la zona donde sube y baja el nivel del agua del lago. Para efectos de este informe se ha registrado en dicha posición (horizontal). Al observar la roca en forma vertical vemos una figura humana de perfil izquierdo, la cual tiene posiblemente una especie de vestidura, y sobre su cabeza, un tocado en forma de venado. Si observamos la roca en forma horizontal podemos observar dos figuras, en la parte superior un ave con un ala extendida y en la parte inferior una cabeza de serpiente con sus fauces abiertas mostrando su lengua bifida (Figs. 16 y 17).

Debido a que esta roca tiene un peculiar diseño, su interpretación podría estar sujeta a diversas reflexiones, por el momento podemos mencionar que los tres animales pueden representar la fauna local terrestre y acuática del sitio, asimismo el simbolismo tanto de la serpiente como del venado, se encuentran ligados a la fertilidad y a la tierra, (este último está ligado también al sacrificio). El personaje identificado pudiera representar probablemente un shaman (?), pero consideramos que para afirmar esto se necesitarían más investigaciones al respecto.

Roca 5 (Número de Inventario A 2.2 - 827)

Según la ficha de inventario del MUNA, la roca fue donada por la Comisión Ejecutiva Hidroeléctrica del Río Lempa (CEL) en el mes de noviembre del año 1968 y fue registrada en ese entonces por el Sr. Jorge Mejía del Museo Nacional (Fig. 18).

Descripción

La roca N. 5 posee las siguientes medidas: Largo: 1.59 m, ancho: 0.72 m, alto: 0.89 m. Largo del diseño rupestre: 0.58 m. La técnica utilizada para la elaboración de los diseños rupestres fue a base de desgaste de la roca, realizando posiblemente un tallado al principio y posteriormente el desgaste de los mismos.

La roca es de tipo basáltica, de color gris la cual posee como diseño principal la figura de un posible can (Fig. 19), de perfil derecho, en la acción de estar corriendo o saltando, asimismo se logran identificar levemente (debido al grado de erosión) en la parte inferior de la roca, otras figuras, posiblemente antropomorfas.

En cuanto a esta interpretación podemos mencionar que, para las culturas prehispánicas, el perro era utilizado para diferentes actividades rituales, por ejemplo, usado en algún tipo de sacrificio y como fuente de alimentación, asimismo el simbolismo de este animal

es considerado como un ser ligado al inframundo, ya que el perro es el compañero inseparable del hombre, que va con él hasta el mas allá. Para los grupos nahuas, éstos tenían la creencia de que al llegar al río del inframundo, el espíritu encontraba a su perro y montaba sobre su lomo para atravesarlo; y para los mayas, se confirma esta creencia por ciertos datos de las fuentes escritas y por sobrevivencia de algunos grupos actuales (tzeltales, tzotziles y lacandonos). El perro que transportaba al espíritu, tenía que ser el propio perro del muerto, ya que los otros constituían una amenaza en el camino. (De la Garza 2012).

Roca 6 (Número de Inventario A 2.2 - 830)

En los archivos digitales del Museo Peabody de Arqueología y Etnología de la Universidad de Harvard, Estados Unidos, se encontró una referencia en torno a esta roca en su contexto original, es decir, la roca se encontró posiblemente en las cercanías de playa del sitio Igualtepeque, lastimosamente se desconoce la ubicación exacta. Según la ficha de inventario del MUNA, la roca fue donada por la Comisión Ejecutiva Hidroeléctrica del Río Lempa (CEL) en el mes de noviembre del año 1968 y fue registrada en ese entonces por el Sr. Jorge Mejía del Museo Nacional (Figs. 20 y 21).

Descripción

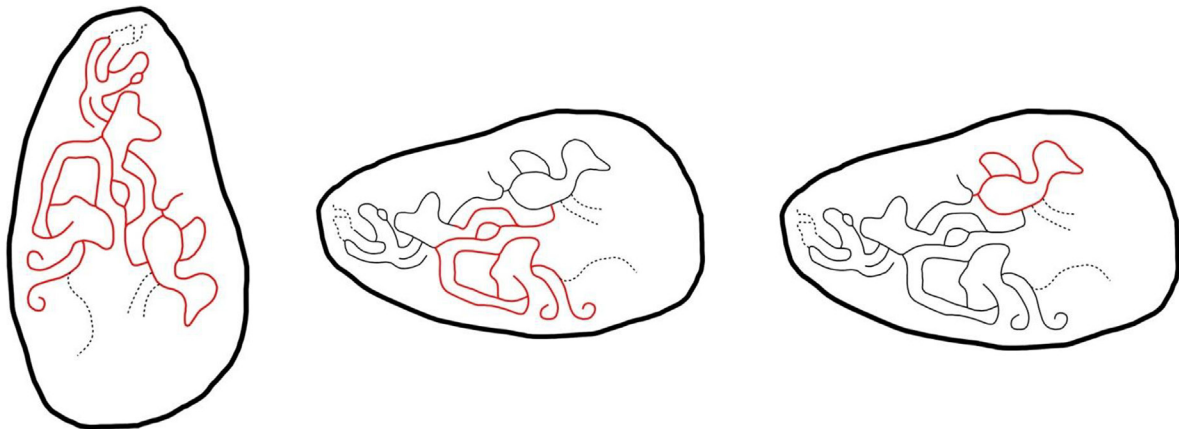
La roca N. 6 posee en sus dimensiones las siguientes medidas: Largo: 2.15 m, ancho: 1.14 m, alto: 0.94 m. Largo del diseño rupestre: 1.34 m.

La técnica utilizada para la elaboración de los diseños rupestres fue a base de desgaste de la roca, realizando posiblemente un tallado al principio y posteriormente el desgaste de los mismos. La roca es de tipo basáltica, de color gris, la cual posee como diseño principal diferentes figuras, entre estas podemos mencionar, zoomorfas, antropomorfas y abstractas. Cabe mencionar que las figuras tienen un sentido de izquierda a derecha (Fig. 22).

Siguiendo ese mismo orden podemos mencionar que la primera figura observada es abstracta, pero dentro de ella se logra apreciar la cabeza de un ave. Seguidamente podemos señalar la posible representación de dos venados (?) enfocándonos en que estos poseen astas sobre sus cabezas, sin embargo, el resto del diseño casi no coincide con la morfología de estos animales, ya que los rostros son similares a las de las aves, a lo cual queda la disyuntiva de si estos animales pudieran haber sido fusionados en el diseño rupestre. Debajo de las representaciones de estos animales se logran apreciar dos pequeñas concavidades que están unidas por una línea, así como otras dos concavidades localizadas al lado derecho de la roca. En la parte superior se encuentra posiblemente representada la figura de un rostro antropomorfo visto de frente (Fig. 23). Asimismo se logran apreciar otros diseños, pero debido a que esta se ha erosionado es difícil su descripción.

Discusión

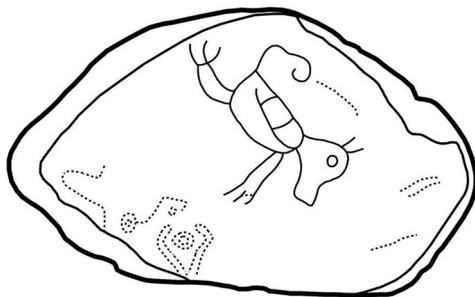
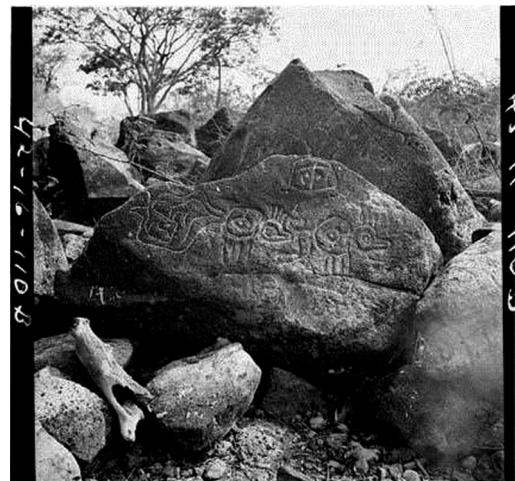
La isla Igualtepeque y toda el área circundante del lago de Guija conjuga muchos elementos que seguramente favorecieron la vida y el progreso de las personas que la habitaron (y lo habitan), ciertamente este fue un lugar



Figuras 17. A la izquierda, localización antigua de la roca N.2 (Foyer del MUNA); a la derecha ubicación actual cercana a la entrada principal del Museo.



Figuras 18. Localización actual de la roca N. 5 dentro del pasillo de los depósitos del Museo.



Figuras 19. Dibujo de la roca con grabados N. 5 (Número de inventario A 2.2 - 827).



Figuras 20. Foto de roca N. 6 ubicada en el Lago de Guija, Santa Ana. La foto posiblemente data de la década de los 50-60. Nótese que esta roca estaba ubicada cuando sube y baja el nivel del agua, por lo que se deduce esta estuvo cercana a la playa del lago. Fuente: Archivo Digital en línea del Museo de Peabody, Universidad de Harvard (EU).

Figuras 21. Foto de roca N. 6 cuando estuvo en exposición durante la década de los 50-60. Se desconoce por el momento el lugar donde exacto (Museo Nacional?). Fuente: Archivo fotográfico de la Dirección de Registro de Bienes Culturales de la Secretaría de Cultura de la Presidencia (agosto 2012).



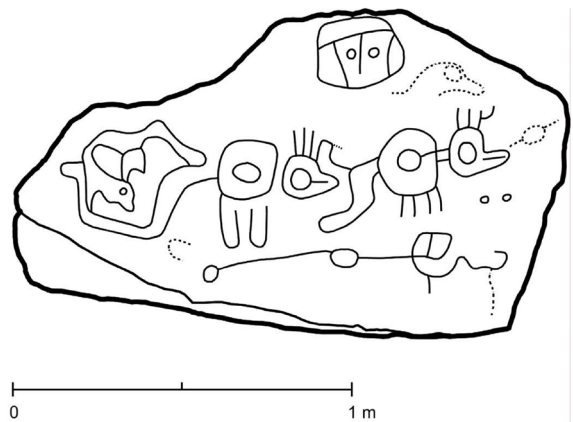
Figuras 22. Localización actual de la roca N. 6 en el jardín rupestre del MUNA.

muy especial para los grupos prehispánicos, pues contaba con agua en abundancia y bosques circundantes que ofrecían valiosos recursos, al mismo tiempo, podría haber representado un lugar sagrado, ya que los cuerpos de agua eran lugares misteriosos y venerables para las culturas prehispánicas, por lo cual no es de extrañarse que hasta el día de hoy este sea un lugar lleno de mitos y leyendas.

Al pretender analizar el sitio arqueológico de Iqualtepeque, en primer lugar se debe prestar especial atención a la modificación y utilización del medio ambiente que ahí se dio, ya que, según lo propuesto por Sauer (1974, citado en Rodríguez, 2011) los grupos culturales antiguos utilizaron y transformaron el medio ambiente de acuerdo a sus necesidades y habilidades, lo que significa que esta isla fue idónea para la sobrevivencia de los personas que ahí se asentaron, pues fue un lugar de tierra fértil, de agua abundante, de buena pesca y caza (García de Palacio, 2000).

Es lógico que la abundancia de recursos en el área pudiera haber dotado de un carácter especial a la isla, y esto lo vemos reflejado en la gran cantidad de manifestaciones gráfico rupestres (MGR) relacionadas con fauna proveniente del agua y de los bosques (serpientes, aves, primates), así como también, en grabados que representan deidades como Tláloc que se encuentra asociado al elemento agua. Lo especial de este lugar es palpable ya que la isla se encuentra circundada por rocas con grabados, y en tierra firme se encuentran estructuras de tipo ceremonial.

Como bien mencionan Martínez y Botiva (2004), el estudio de estos vestigios materiales dejados por las sociedades del pasado facilitan un mayor acercamiento a la comprensión de las dinámicas culturales que se pudieron dar en ese momento, las MGR son ejemplo de ello y como tal, nos brindan dicha oportunidad. En el sitio arqueológico de Iqualtepeque, las MGR pueden ser de gran ayuda al momento de analizar las dinámicas socioculturales que ahí se pudieron dar, ya que, se han identificado, hasta el momento, más de 200 grabados (zoomorfos, antropomorfos, deidades, entre otros) (Amaroli, 2006) que, de acuerdo a Arguello y Botiva (2003), si bien no llegaron a ser una forma de escritura *per se*, ni un lenguaje fonético, estos gráficos lograron comunicar vivencias, pensamientos, creencias y acontecimientos históricos, que han conseguido permanecer a través del tiempo gracias al material (piedra) en el que fueron realizados, y que en la actualidad son evidencia por



Figuras 23. Dibujo de la roca con grabados número 6 (Número de inventario A 2.2 - 830). Dibujo digital: Hugo Iván Chávez.

medio de la cual la arqueología puede llegar a conocer las sociedades antiguas.

Para lograr comprender las MGR, en este caso las del sitio Iqualtepeque, se debe comenzar a tomar en cuenta los conceptos de espacio y paisaje como herramientas de interpretación, en otras palabras, lo más apropiado para el estudio de este tipo de manifestaciones culturales es la conjugación del *paisaje* y el *espacio* como un todo dado que es en este contexto donde el ser humano vive la totalidad de sus experiencias y transforma de acuerdo a sus necesidades; y es este cúmulo de conocimientos los que conforman la cultura (Consens 2000; Fournier & Vigliani, 2007).

Las MGR del sitio arqueológico de Iqualtepeque nos brindan la posibilidad de acercarnos a la relación simbiótica que estas personas mantuvieron con el ambiente que les rodeaba, nos brinda la oportunidad de conocer la relación humano-paisaje, relación que se encontraba cargada de gran significado simbólico, recordemos que cada grupo cultural expresaba sus ideas del mundo de maneras distintas, ideas que estaban condicionadas por el tiempo y el espacio en el que estos grupos humanos se desarrollaban (Rodríguez, 2011; Sauer, 1925). Debemos tener presente que los sitios con manifestaciones gráfico rupestres (MGR) no son sitios separados del paisaje, estos se encuentran conectados a él, y si nos limitamos a interpretarlos como únicos y aislados estamos reduciendo la comprensión antropológica y arqueológica de los mismos y de quienes los crearon.



Consideraciones finales

No podemos presentar una conclusión definitiva acerca de este sitio hasta que se realice un análisis de todas las manifestaciones gráficas rupestres del lugar, sin embargo, con respecto a las seis piedras analizadas en este trabajo, podemos mencionar que en ellas se encuentra manifestado el entorno y hasta las deidades a las que estas personas rendían culto, gracias a estos grabados tenemos un atisbo sobre sus creencias, nos expresan en parte cómo era concebido el mundo durante la época prehispánica, donde las deidades expresaban su voluntad a través de la fauna local, que en muchas ocasiones jugaban la parte de mensajeros y convergían para ser un medio de contacto con el ser humano; no obstante, para tener un conocimiento más concreto, e incluso, para obtener un fechamiento más exacto sobre el sitio estamos obligados a realizar estudios de las estructuras que se encuentran en la isla, de manera que las investigaciones se complementen y nos ofrezcan una visión más amplia acerca de las prácticas culturales de las personas que habitaron Iqualtepeque y el área circundante a Guija en la época prehispánica.

Con respecto a los grupos culturales prehispánicos que habitaron Iqualtepeque, es muy probable que estos se encontraran relacionados o influenciados por grupos de procedencia mexicana, ya que se han encontrado representaciones de deidades de origen mexicano como Tláloc y Xipe Totec, lo que concuerda con el fechamiento sugerido para el sitio, es decir, períodos Clásico (300-900 d.C.) y Posclásico (900-1525 d.C.), fechas que se han propuesto basándose en la cerámica, deidades y detalles arquitectónicos.

Recordemos que la mejor interpretación que podemos hacer sobre un sitio arqueológico, es aquella en la cual conjugamos el paisaje y sus diversos elementos, no podemos desconectar las prácticas rupestres del resto de prácticas culturales que se llevaban a cabo. Todos sabemos que las investigaciones ideales son las que implican estudios multidisciplinarios, y el área de Guija es el sitio perfecto para ponerlo en práctica, esperemos que en un futuro cercano podamos contar con investigaciones de este tipo para poder ir armando, aunque sea de a poco, la interesante historia de los habitantes del área de Guija.

Arqueólogo Hugo Iván Chávez
Dirección de Registro de Bienes Culturales / Secretaría de Cultura de la Presidencia
E-mail: hugoivan.chavez@gmail.com

Arqueóloga Carmen Margarita Morán
Universidad Tecnológica de El Salvador (UTEC)
E-mail: margara.moran@gmail.com

Arqueóloga Luisa Massiel Ramos
Universidad Tecnológica de El Salvador (UTEC)
E-mail: massi_ramos@hotmail.com

Bibliografía

- AMAROLI, P. *Un Reconocimiento Arqueológico en la Región del Lago de Guija. Santa Rosa California*. EE.UU. 1979. En Biblioteca Especializada del Museo Nacional de Antropología "Dr. David J. Guzmán" (MUNA).
- AMAROLI, P. 2006. *Informe sobre el sitio arqueológico Iqualtepeque y las amenazas que enfrenta*. Fundación Nacional de Arqueología de El Salvador (FUNDAR). [En línea] <http://www.fundar.org.sv/layout-esp1.html>.
- Archivo de Ficha de Registro de la Coordinación de Registro e Inventario de Bienes Culturales Muebles, Secretaría de Cultura de la Presidencia. Museo Nacional de Antropología "Dr. David J. Guzmán".
- ARGUELLO, P. M. y A. BOTIVA 2003. Significado, comunicación y patrimonio cultural. El arte rupestre en Colombia. En *Revista La Tadeo* 68.
- BOGGS, S. 1976. Dos XipeTotec del Lago de Guija. *Anales del Museo Nacional "David J. Guzmán"* 49: 109-116. Dirección Nacional de Publicaciones, Ministerio de Educación, San Salvador.
- CONSENS, M. 2000. Arte rupestre en Sudamérica, el rol de los sitios en una aproximación arqueológica. Ponencia Presentada en el V *Simposio internacional de arte rupestre*, Tarija (Bolivia). Montevideo.
- DE LA GARZA, M. El perro como símbolo religioso entre los Mayas y los Nahuas. Mercedes de la Garza. [En línea] http://bonusclass.files.wordpress.com/2011/07/ecn27_006.pdf
- FOURNIER, P. y S. VIGLIANI 2007. Pintura rupestre epiclásica en la región de Tula: una aproximación desde la arqueología del paisaje. En M. A. Morales Damián (Coord.), *Estudios sobre representaciones rupestres en Hidalgo*. (1era edición), Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- GARCÍA DE PALACIO, D. 2000. *Carta de Relación y otros Documentos*. Dirección Nacional de Publicaciones e Impresos. Consejo Nacional para la Cultura y el Arte (CONCULTURA), San Salvador.
- GÓNZALEZ, Y. 1995. *Diccionario de Mitología y Religión de Mesoamérica*. Larousse Referencias. Ediciones Larousse S.A. de C.V. Novena reimpression. Impreso en México.
- HOUSTON, S. y P. AMAROLI 1988. The Lake Guija Plaque. Special supplement: *A guide to the Style and Content of the Research Reports on Ancient Maya Writing*. *ValderbiltUniversity*. [En línea] <http://www.fundar.org.sv/layout-esp1.html>.
- KUENNE, M. y M. STRECKER (Eds.) 2008. *Arte rupestre de México oriental y América Central*. (2da. Edición). Instituto Iberoamericano, Fundación Patrimonio Cultural Prusiano y el Gebr. Mann Verlag.
- MARTÍNEZ, D. y A. Botiva 2004. *Manual de arte rupestre de Cundinamarca*. (2da. Edición). Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), Colombia.
- MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS 1985. *Diccionario Geográfico Nacional*. Instituto Geográfico Nacional, Ing. Pablo Arnoldo Guzmán. El Salvador.
- RODRÍGUEZ, F. 2011. Representaciones rupestres como posibles indicadores del paisaje cultural en el Municipio de La Piedad, Michoacán: una propuesta. Tesis inédita de Maestría en Arqueología, Colegio de Michoacán, México.
- SAUER, C. (1925). *The morphology of landscape*. En *University of California Publications in Geography* No. 2: 19-54. Estados Unidos.

Ethno rock art tradition exemplified through Kaimur range

SACHIN KUMAR TIWARY

Abstract. Ethno archaeological evidences and studies very often facilitate the interpretation of significance of rock art. But sometimes there are problems in explaining the things if there is incoherence between local ethnic activities and the rock art of by-gone days which may be due either to a remarkable shift in social behaviors during the long period span or to the relative seclusion of the developing society from the inspirational art traditions manifested in local rock art. The present paper is based on the ethno rock art investigation made in the Kaimur region of Bihar. Because of new evidences in present tradition and also game method author have come to resume whether any link can be made between ancient rock art living pattern and modern local groups art and culture, those are residing in the hill, foot hill (the tribes, semi-tribe) and on the plain.

Introduction

The study area, covered by hard rock formations, is situated in Kaimur and Rohtas district of Bihar, India. Geologically the area comprises of upper Vindhyan formations consisting of sandstone, quartzite and shale. Vindhyan formation is overlain by quaternary alluvium, which was deposited on the eroded basement. Kaimur Range also known as Kymore, is located in the eastern part of the Vindhyan Range, which is a very intra-cratonic sedimentary rock of Meso-Neo Proterozoic eras in Central India (Soni, 1987:87-138) extending between Sasaram in Bihar in the east to Chittaurgarh in Rajasthan in the west and passing through Madhya Pradesh (An integrated approach of Remote Sensing, Geophysics and GIS to evaluation of Groundwater potentiality of Ojhala sub watershed, Mirzapur district, U.P., India, Amaresh Kr. Singh and S. Ravi Prakash, Remote Sensing applications centre, U.P., Sector -G, Jankipuram, Lucknow, Map India 2003, Water resources) about 483 kilometers (300 mi) long (Ghosh: 1989: 279).

Ethno archaeology is the ethnographic study of people for archaeological purpose, usually through the study of the material remains of a society. Here author using the term ethno rock art; similarly as ethno archaeological study, ethno rock art aids archaeoscientists in reconstructing ancient life style by studying the rock art and associated tradition or continuity in modern societies.

Ethno rock art can provide insights of value to archaeoscientists into how people in the past may have lived, especially with regard to their social structures, religious beliefs and other aspects of their culture. However, it is still unclear how to relate most of the insights generated by this anthropological research to archaeological investigations. This is due to the lack of emphasis by both archaeoscientists and anthropologists on the material remains created and discarded by societies and on how these material remains vary, based upon differences in how a society is organized? (Tribhuvan, 2003:72).

Prof. Malik in an article explained the context of cultural proximity between ancient rock art sites and traditional people of the present era. He said "...the fundamental art tradition persists by way of contemporary 'folk' and 'tribal' in oral ways, such as amongst the Warlis, Santhals, the Gonds and so on. In short, Rock art may be seen as a part of a living tradition, in terms of local histories and in the understanding of the psychology and history of mankind. It is the universality of the medium and the message within this global creative urge that holistic thinking and alternate methodologies may emerge".

Thinking in the way of ethno rock art

Study of ethno rock art started during 1870s, by Bleek and Lloyd, he has noticed the continuity of rock art even today by the San/Bushmen tribe at Drakensberg Mountains in Kalahari Desert. (Ghosh, et., 2009:50-57) Even today in Chumash community at West coast of North America, (Blackburn, 1975:23) suggest that magic and supernatural power play a prominent role in most of their narratives.

The tradition of modern tribal and village art in India is rooted in Indian rock art tradition though in a vague and general way. The ideological system behind these paintings is considered lost to us. The root cause of it is that the living groups of people do not identify themselves with these paintings. (Chakrabarti, 2006: 98-99)

The tribal groups apparently do not "associate themselves with such art in their areas, except to explain it as the work of evil spirits or epic heroes." (Chakravarty & Bednarik, 1997: 31) A similar opinion has been expressed about the rock art in Odisha, where "the local people do not attach any special significance to these rock art sites. To them, the works of art in the shelters are the works of the heavenly bodies or that of the ghosts. They often consider it a taboo to touch such works of art" (Pradhan, 2001:27)., According to the local belief near Bhimbetka is that "witches paint on these rocks during the dark nights of Kanaiya Art (Shri Krishna Janamashthami) every year" (Mathpal, 1984: 107, 1985:112, 1992: 207-214., 1998-52).

The best examples of the recent work of Dr. Sadashib Pradhan in the south of Odisha, who did documented ethnographic study with rock art, which is quite discernible in terms of colour composition, geometric frames, symbolism and overall delineation of the subject matter of depiction. (Pradhan, 2004:39) In his excellent book on the "Rock Art in Orissa", Pradhan devotes a whole chapter to the "Ethno Archaeology of Rock Art". (Pradhan, 2001:62)

In India festivals and their ritual activities like, *Bhaiya Dooj*, *Nag Panchami*, *Savan Puran Masi*, *Holi*, *Deepawali*, *Kartik Ekadasi*, *Anthe Thapa*, *Nava Ratra*, *Navami Ka thapa*, *Bhaiya Dooj*, *Pidiya*, *Marriage thapa*, *Chouka* of Marriage features on- ritual symbols on wall and floor of the house. This process is called *lipna*. Then the painters proceed to do their work mixed with various colour tones, different designs depend on the different regions of India. (Sankrityananda, ed., 1999:5-8) Some time these are very similar to *Godana* practice, which is all more similar with the Rock art. If I am not wrong in all over the India the pastoral people did mostly the artwork. Similarly, the data available today, over 05% of



all known rock art was produced by hunting and gathering societies while less than 95% is the work of pastoralists and agriculturalists in Kaimur.

Problem in the study and understanding of regional rock art archaeology and ethno archaeological study

Until recently, such concerns were not well voiced in studies concerned with the art and archaeology of the small societies, and a working knowledge of the role of art in ethnographic contexts has not been seen as an essential prerequisite for the interpretation of archaeological art.

For the first time in world context, some Australian researchers (Maynard, 1979:109) have made a distinction between 'ethnographic' and 'archaeological' approaches to the analysis of rock art. Such distinctions do not take into account sufficiently the extensive literature dealing with the relationship between ethnography and archaeology, as well as the more general literature on the philosophy of science.

Some problems in the study of rock art in this entire region in bullets given below, that why, what are the obstacles in the study of rock art and ethno archaeological or any other research work?:

- Relative geographical inaccessibility,
- Deep forest,
- Social turbulence,
- Language understanding,
- Communications connectivity and connection,
- Inaccessibility of academic and research institute,
- Lesser known region,
- Multidisciplinary approach,
- Authenticity of dating,
- Primitive stage of rock art study.

Kaimurian ethnic groups and their life style

The Kaimur plateau and foothills are predominantly inhabited even now, as before, by aboriginals i.e. tribes and semi-tribes such as the *Oraons*, *Cheros*, *Kharwars*, *Bhuiyans*, *Karias*, etc. who now reside in the villages mostly in mud built houses. This is ancient western boundary of Magadha Empire known *Karushadesha*. Even the tribes of Chhotanagpur and Santhal areas belongings to the *Atavika* kingdoms of the *Karushadesha*.

The people of this region especially of the Adhaura, Nauhatta and Tilauthu block are still living on the forest and this is applicable to people of the lower strata of society such as the *Musaharas*, *Harijans*, *Cheros*, *Kharwars*, *Oraons*, *Dhanus* and *Dushadh* etc. these people sell fire wood in the local markets such as Chenari, Bhagwanpur, Bhabhua, Adhaura, Sasaram and Nauhatta. From the money thus gained, they purchase the essential commodities such as cloth, oil, food, rice etc. The *Musaharas*, *Kharawara* and *Bind* still go into deep forest at the time of the ripening of *Mahua* and collect them for selling in the local market. They also collect *Piyar*, *Tendu* and the Gum of *Karmahala* to sell in the local market. Dr. Shahida Ansari has explained certain specific features of hunter-gatherers of the past using the cultural practices of the *Musahars* or rat-eaters, of Uttar Pradesh. (Ansari, 1999-2000: 142-150) It was claimed by the author that some of the small animals in rock paintings include rats for

eating. During the harvesting of crops, they come down to the plain areas to work in the fields of the cultivators and thus earn livelihood. Therefore, the mode of livelihood of majority of the *Musaharas*, *Kahars* and *Harijans* of this region is similar to that of the *Cheros* and *Kharwars* of Rohtas, which still subsist on the products of the forest and lead a migratory life.

Most of the functions to sustain daily life are performed by the ladies of the house, such as taking care of the cattle, cleaning and removing of the dung, fetching water both for the family members and cattle, cooking food and rearing the children. Taking cattle and other domestic animals to the pastures, preparing milk products, and selling it in the market, etc form the duty of male persons but sometimes females also help in making mud home.

On *Deepawali*, houses are cleaned and painted. Each house are made of local available stone with mud mortar and some dry masonry for the boundary wall for keeping animals and drying and processing of the agricultural yields. In all the villages, a thin paste of cow dung/ buffalos dung mixed with clay is applied in the courtyard, floors and walls of the houses.

Its keep house safe and clean, which are painted white either with lime or with *Khadia/chuna/safeda* (Calcium carbonate) with a small base generally in red colour and in ochre. For wall decoration mostly red, ochre, white colour is used which is easily available in market now a days and easy to prepare in home.

Legacy of colour preparation:

The tradition of colour preparation with the powdered geru, oil, *sindur* (vermillion), juice of the bark trees and of beans and other vegetation etc, is prevalent even now amongst the tribal folks of this region. They are using local colours such as the dark or Indian red, yellow ochre, blue and white. Generally, brush is made of palm twigs with crushed ends. Sometimes, woman hairs are also used to hold colour in hand, and to be applied with a projected finger. Mostly females and childrens along with his or her mother or sister create arts. Quality of the work depends upon the aesthetic sense and skill of the artist.

The paintings are executed during the slack rainy season or, occasionally, during festivals. In the *Mushahara* society, women carry out all domestic work and look after the children, while the men cultivate fields, and gather fruits and honey. It may thus be surmised that this tradition of colour preparation and using them for painting various figures and patterns on the walls may have had been certainly handed down from generation since the earliest rock painters devised them.

Legacy of rock art in tradition and Culture

The tradition of rock paintings are still found among forest dwelling tribals of Kaimur region. The most significant thing is that tribals of this region are still using the same symbols and pattern, almost same types of colours prepared from household objects, depiction of same subject matter such as various animals, human beings geometrical pattern indicates great continuity in the tradition of rock paintings with little changes. Significantly, the tradition of painting the wall of their houses continues, sometimes with the same kind of



symbols and patterns seen in the rock paintings, besides some modified ones.

The region of Kaimur shows a prehistoric base of the religious practices widely prevalent in the region. The idea of primitive religion in the form of tribal nature shows its survival in the form of *Shakti* worship, which has found a universal acceptance in the region. No village exists in the entire district where the worship of *Sitala* or *Saptamatrika* is not performed seasonally. The ritualistic performances regarding birth, death, marriage etc. are closely associated with the worship of seven sisters whose base is primitive as well as benevolent spirit of the dead bodies. The *Bhaluni Dham* of Rohtas at Natwar Bazar which is now a days known as *Yakshini Bhawani*, testifies to the fact that this type of primitive religion and worship has continued from the very early period. Though originated from the cult of Mother Goddess and *Pashupati* of the Indus valley civilization, it had genesis in the eastern India, particularly the Vindhyan or Kaimur region of the tribal belt. (Singh, 1976:172-173) Originally, it was in form of primitive religion whose influence or genesis one can trace out to the forms triangle, circle etc. observation the rock paintings of the area.

The six circles and other features of *yantra* of the *tantra*, no doubt resemble much more with the prehistoric triangles, circles and swastika symbols. Moreover, the region Kaimur yields all these features outside and inside of house on wall (Fig. 1). In addition, among the backward people *Matsya*, *Maans*, *Madya*, *Mudra* and *Mithuna* were common and *Mithunas* scenes have been found in certain rock paintings of Kathotia, Madhya Pradesh. (Neumayer, 1983:94) No one can easily make a distinction between the religion, magic, superstitions, sacrifices and oblation of the area being performed by the local living group. It differs from block to block not on a large scale but with slight difference which one can grope only through minute observations. The rituals of '*Gharawa* symbol itself, (Fig. 2 A) is not prevalent of tribal nature but it is also practiced by the Brahmana families of the area in the same manner during engagement of son or daughter and some time for spiritual activities. It has noticed in Maharashtra local tribal (Fig.2 B, C, D) people also.

At the time of *Navaratra* or *Ramnavami* in the month of April one can see sacrifice of goat and sheep at the altar of *Sitala* in each village of the Kaimur region which undoubtedly shows tribal character of religion and its ritual continuity. Locally the people also call it as a *Deswai* or *Saire Mata*, Pigs are usually killed to propitiate her. The deities worshipped in prehistoric time by the forest dwellers appear to resemble the *Yakshini Bhawani* at *Bhaluni*, *Tarachandi* at Sasaram, Takari Devi at Tilauth block of Rohtas, *Bakhari Devi* at Sasaram, *Chandimata* at *Madurana* and *Mundeshwari* at Bhabhua etc. (Fig.3 A, B, C, D) At the time of *Navaratri* female members of the family press our own palm covered with *Haldi* (turmeric) on the wall of their house, outside and inside both. Similarly during the marriage time whole wall of the house outside covered with the plam impressions (Fig. 4 A,B) because it's a believer of the society, that the evil cant effect the new married couple and house will always safe with every bad things. In spite of above the fisher group (*machhuwara*) always put their hand mark on their own boat, (Fig. 5 A,B) keeping this view that 'our boat will support and will provide all facility of the life and keep safe while boating in the river'.

If one has, a close look at the *Kharwar* houses

one finds the plants, animal, human, sun, circle all around (Fig.1) and moon and the stick man concepts, which we find in pre-historic and historic rock art sites (Fig.6 A, B,C,D). The paintings depict an organized catching of animals for domestication. (Fig.6 B) The dancing is seen among the present day tribes of the region. Other symbols seem to be magical or religious. The walls coated with clay covered with white ash also observed in present Kaimur villages known as the *putai*; decorate the house walls with paintings and sketches are showing unique relation with the ancient rock art. There is depiction of palm on the wall of a house in the Diwane Mokwa village. (Fig.3 B) Symbols painted on the same prepared wall closely resemble a rock painting of the Mirzapur shelter.

In *Dugha Hathia* rock shelter there are some couples dancing in groups, (Fig.7) thereby depicting the dance form, which is still traditionally prevalent among the Adivasis of this region and of Jharkhand state. From Dugha Hill in the shelter one animal painting, which has been noticed in the form of terra-cotta toys from Adhaura Block, are very close resemblance of the painting. (Fig.8) Palm *Chhapa* motifs on the wall are made in white colour. They were prepared modern motifs such as flowerpots, name in Devanagari script, swastik, handprint etc, in their creations. The doorjamb and lintels of every house and wall are decorated, so also the water place, which is generally made in the centre of the house wall.

Near Badkigoriya shelter, Bhagwanpur block along the *Suvara* River I have noticed one long high stone which looks like *Menhir* facing towards north having many *tilaka* (Fig. 9 A, B, C, D) over the plain surface. This is locally known as *Bhuinya maei*. *Bhuinya maei* is the presiding non-iconic deity of this area. It used to be a big and heavy stone slab of a rock, smeared with crimson in ghee. She is worshipped on each occasion of the social life like birth of child, marriage time and every festivals of Hindus community under the belief that when pleased she protects the village from all sorts of trouble, calamities and brings prosperity to each family in the every movement of the life. For worshipping the deity all villagers, male and female, young, children and elders come together, perform worship, offer flowers, fruit and sweets and sing devotional songs. Slogans for wishing to the deity are chanted in high pitch. The environment used to be full of joy, enthusiasm, energy and happiness. This is very much similar to the Hazaribagh deity '*Lohsingna*'. Moreover, the difference is that here in Kaimur the ritual practice is continued without any help of priest, whereas in Hazaribagh expert priest performs the worshipping. Interestingly in the absence of priest, his son is eligible for this religious activity (Subhashis Das, The Sacred Menhir). The *Tilak* is Very Common Continue Everywhere in India. Such type of tradition continue in Rajgir hill on one cave known *Indra Gufa*, (Fig.17) where the Lord Buddha discussed with *Indra* about *dharma*.

The painted design with *Kohwara* paintings by the *Adivasi* women today is continued. This tradition has been carried on in the decoration of the house walls with painting executed in the same vivid styles (Fig. 10 A, B, C) and with the same vital symbols, which are familiar with the rock art. I may point out that even in the whole Gangetic plains the tradition is known as *Kohavara* (Where the bride and bridegroom first relax together), and hand (palm) stamping of women usually in red colour, appear on walls or on a piece of coloured cloth. (Sinha, ed., 2000:313-319) Such a continuity of tradition is still dominant in



Figure 1. White painted circles on the mud wall outside the semi-tribal group Bind house, Chand block, Kaimur Dist. Bihar.



Figure 2. Palm motif/hand print inside cave on the ceiling (A), palm print on the mud wall on the lintel of the Kharwar house Chand block (B), palm stamped of turmeric and tilak on the modern RCC house of Brahmin family inside room on the occasion of Navaratra, Bhabhua block, Kaimur dist. (C,D)



Figure 3. The 'Gharawa' symbol, Bhabhua block, Kaimur dist., Bihar (A) similar motif noticed in Maharashtra local tribal people (B,C,D) (courtesy: K. Pawar).



Figure 4. Palm stamped all around the mud house of Kharwar house, A dhaura block, Kaimur dist.

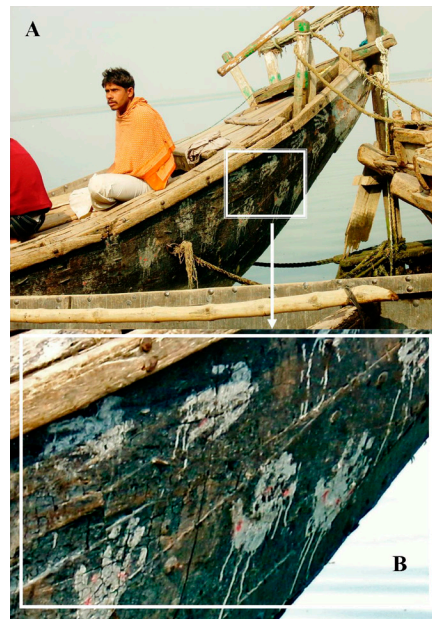


Figure 5. Palm stamped on the boat of Machchuwara, G a n g a river(A,B).



Figure 6. Red painted and white washed wattle and daub house all around (A), red-white painted human, domestic animal, plants on the wall outside (B), white-red stroke from up to down and right to left on the mud wall of the Kahara house, Bhagwanpur block, Kaimur dist. (C,D).

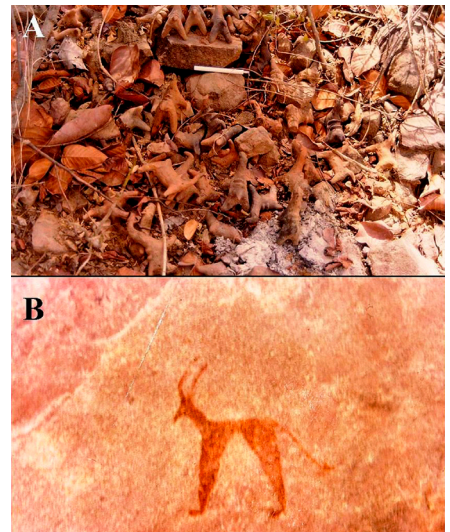


Figure 8. Terracotta toys, Adhaura Block (A) Similar pictograph noticed from Dugha Hill in the shelter (B).

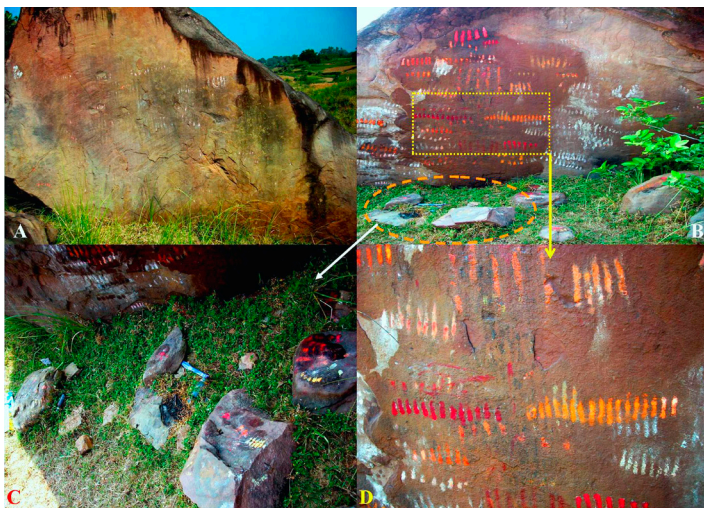


Figure 9. The evidence of ethno rock art near the site on a huge triangular erected stone, (A) traditionally it is known as Bhuini mai having tika tradition (B & D) and ritual practices (C) for the welfare of house members, agriculture, animal and every aspect of society.



Figure 7. Couple dancing scene, Dugha Hathia rock shelter, Bhagwanpur block, Kaimur dist.



Figure 10. Kohwara paintings by the Adivasi women, Adhaura block, Kaimur dist. (A,B,C).

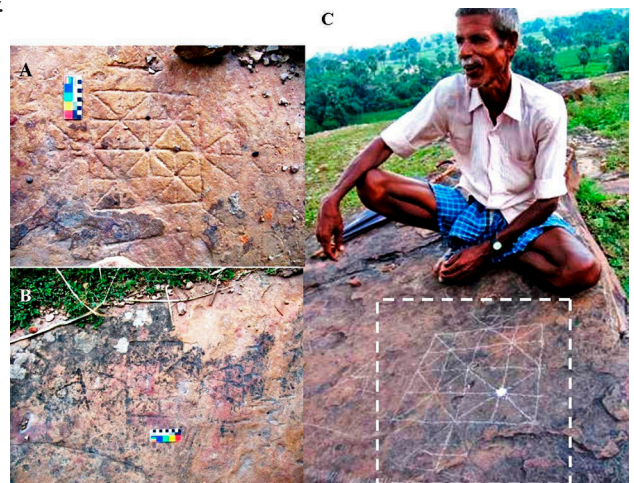


Figure 11. Soraha-gotia/Solaha-gotiya pass time fun petroglyphs on the floor of the shelter and in open sky, Hathia maan (A,B), Similar practice by the Kharawar person, Chhamahiya hill (C), Rohtas Plateau, Kaimur .



every caste and class of society in Kaimur region in the form of Kohwara and Navaratra. These symbols are mainly ritualistic and religious and, in general, are concerned more with the environment and the hard life of the people for sustenance.

The tribal paintings from Jharkhand on wall and floor of the house one often made of white or black paints. Neumayer (Neumayer, 1994-95: 80-84) tries to give these paintings the context that is present in the Vindhyan rock paintings, comparing styles and patterns to show similarities and differences. The *Oraons* and other tribes in the region use similar styles of paintings even today in their depiction of various scenes on their bridal huts, which they had been calling *Khowar*. Hence, due to this nomenclature, the tribal *Khowar* art has been transformed from the ancient past to the present day according to the claim of Bulu Imam and others. The proof of such a claim is still awaited though some tools have been picked up from the floor of the cave. The linkage of the tools on the floor with the period of the paintings is still not clear. Prasad (Prasad, 1992-93:87-88) calls it the *Vratya* tradition.

Another important artistic work during the festival known as *Bhaiya Dooj* is continuing. (Fig. 18 A,B) The festival is actually performed by the females for the healthy wealth of her brother. The myths behind this is, that if brother is healthy, he will protect sister by the evils and all kind of bad things, which is in society. The group of women performing this festival always together; shows how the festivals are the best way of unity through these types of religious activities. Now a days the *Bhaiya dooj* is performed by the tribal, semi-tribal and even in plain area by every group and class of society. The paintings cannot be completed without the plant juice and rice powder paste mix with *ghee*. The whole painting will cover an area about 2 square feet. Within a boundary the performers are painting Sun, Moon, domestic animal, plant, flower, rooms etc. Actually the meaning behind this "Hey *Bhaiya Dooj Maiya (Devi) as Sun, Moon, and every natural things are surviving in the earth from the beginning of this human kind, As same keep my brother safe.*"

In spite of these during exploration, I have noticed some animals with their painted horns with the market available paints. Bulls and cows are painted generally with *haldi* especially during the local festivals known as *Bhuinya Baba*. The painting on horn is reflection of a feeling of gaiety, prosperity and a life full of energy, joy, colours and happiness. In India cattle are worshipped because they are an integral part of the life of the people and they form the main source of their economy, wealth and prosperity. If the animals fall ill they are properly treated in traditional ways and sometimes-burning treatment in which the affected portion of the body is burnt with hot iron object is also given when bones are broken or displaced.

Ethno rock art study of regional games (Pastime fun)¹

Fun is a type of meditation. At least some rock

art people found time for the same types of entertainment that people generally enjoy today. During the course of exploration in Rohtas plateau of Kaimur region, I have documented some time pass fun, game.

The games and amusements can be divided in to two major types: (1) Games and amusement in pictograph form, and (2) Games and amusement in petroglyph form.

But in detail it should be further divide into two way, that is: a) Games and amusement with the help of other articles, and b) Games and amusement without any article.

My best evidence for this comes almost entirely from this study area such as *Hathia Maan*, *Golka Maan* of Sasaram block, some *Adhaura* block sites and *Basanha* of Chand Block. Here many separate petroglyphs and pictographs decorated with unmistakable representations of pastime fun of human acts. In the way of Ethno rock art study, what I have noticed is given below:

I. **Soraha-gotia/Solaha-gotiya**, (playing with sixteen play discs or sticks): There is an engraved big square sub divided into 16 sub squares with each having four sub squares. (Fig.11 A, B, C) In the centre of two sides, meant for two contestants, there is a projection capped by a circle. Each contestant plays with, five dices with the wining target of either entry with five dices into the other's triangle or removing the others dices through regulated moves and keep it in the circle of his side. The contestants with maximum numbers of dices of the above process are declared a winner. The same pattern (Fig.12 A, B, C) in the form of pictograph and petroglyphs I have noticed in the Rohtas plateau of Kaimur region.

II. **Gilahariya Katava**, (Expressed with tally mark symbols/strokes): In this game the two contesting shepherded have the target of making a series of parallel short lines on some say 10, hidden parts of the rock surface. (Fig.13 A, B) Thereafter the contestants try to trace the other's marking and make a crossing line over it. The contestants who first traces the other's marks became a winner and puts as many thrashes on the loser's back as the number of lines mistakenly left by the other which making the cross line. Many distinctive marks are noticed in the Kaimur region. Similar type of marks have also been observed from Karnataka, which is also very enigmatic (Murugeshi, ed., 2010-11:142-143) and also from megalithic site, Nelladichanpara, where on the bed rock there are engravings of marks like tally. (Kurian, ed., 2010-11:82).

III. **Bagh Bakariya**, (rival of tiger and goat): This game (Fig.14 A, B) consists of one dice named as "*Bagh*" (the tiger in hindi language known as *Bagh*) under one contestant and five other dices named as "*Bakari*" (the goat in hindi language known as *Bakari*) under the opposite contestant. Through regulated moves the *Bagh* moves ahead to eat *Bakari* and the five *Bakari* moves ahead either escaping to became victims if the *Bagh* or to block the movement of *Bagh*. The victory is declared if either the *Bagh's* movement is blocked or the *Bagh* eats away the five *Bakaries*.

IV. **Chaubis gotia**, (Play with 24 discs or sticks): There is a square in the canters with four rectangular projections on each arm, each projection with a number of small squares. (Fig.15) The game is played with six

¹ Presented a power point presentation on "Depiction of Games in rock art (Pastime fun): An ethno-rock art interpretation" in National Seminar organized by the Department of Culture, Government of Chhattisgarhi, Raipur (16th to 18th January 2012).



Figure 12. Pictographs of Similar Saraha-gotia on wall of the cave from, Dewane Mokawa, Chand Block (A), Petroglyph of same on the floor of the shelter, Badaki Goriya, Bhagwanpur Block (B), Pictograph of same on wall of the shelter, Badap, Adhaura Block (C), Rohtas and Kaimur.



Figure 13. Gilahariya Katava in practice by the Kharwar man, Sasaram block, Rohtas dist., (A) Pictograph of same on the wall of the cave, Chhaya Hill, Adhaura Block (B).

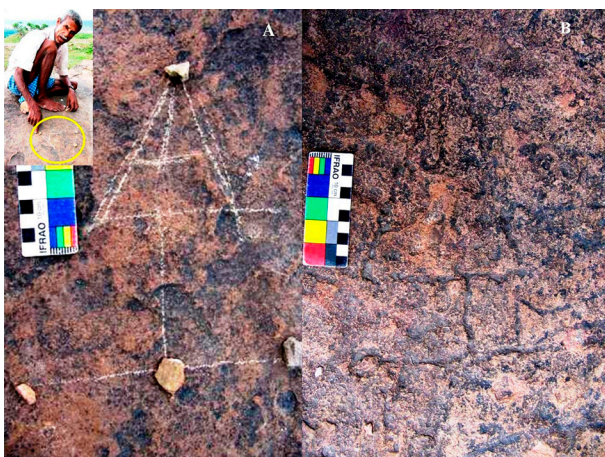


Figure 14. Bagh Bakaria time pass fun playing by the Kharwar man, Sasaram block, Rohtas dist. (A) Similar petroglyphs, Golka maan, Rohtas Plateau, Sasaram block, Rahtas dist. (B).

dices in each projection making the total number of dices twenty-four (chambers) which gives name to the game. To win, the dices on each of the four sides are to be moved into the central well through regulated moves. Primitive thought of chess *Chaubis gotia* is very much resemble with the *Chaupad* game.

V. **Tarawa khela**, (Fun with star & discs): there is a stellate engraving with dices put at the tip of all arms of the star as well as at each crossing of the arms in the middle spore. A little away on one side another dice is put which is striker for the game. The contestant hits the striker to propel the dices out of the stellar space. The striking process is rotated among the contestants, generally two. (Fig.16 A, B) In Odisha this game is known as *Tara Bagari*. This type of game have been noticed in petroglyph form only, which is in few nos. All this petroglyph are found on the floor of the cave and shelter or outside the cave on the bed rock only. The all above same pattern in the form of petroglyphs and pictograph I have noticed in the Rohtas plateau of Kaimur region.

VI. **Ghughuaa mamma**, (Fun with child): This is game between child and guardian, who may be mother, father, elder sister, elder brother or any relative or friends. In this way, the child put on knee in lying position and shaking up and down. In this act child feel happy and the guardian, sing a song "*Ghughuwa/Ghughuaa mamma*" several time. This game still continues in the villagers and some times we notice it in the city also but in lower and middle class family only, very rare in upper or higher class family. I have noticed these types of drawing from the *Badaki goriya*, shelter no. 1, Bhagwanpur block.



Figure 15. *Chaubis gotia* petroglyphs, Chanchai hill, Rohtas Plateau, Tilauthu block, Rohtas dist., Bihar.

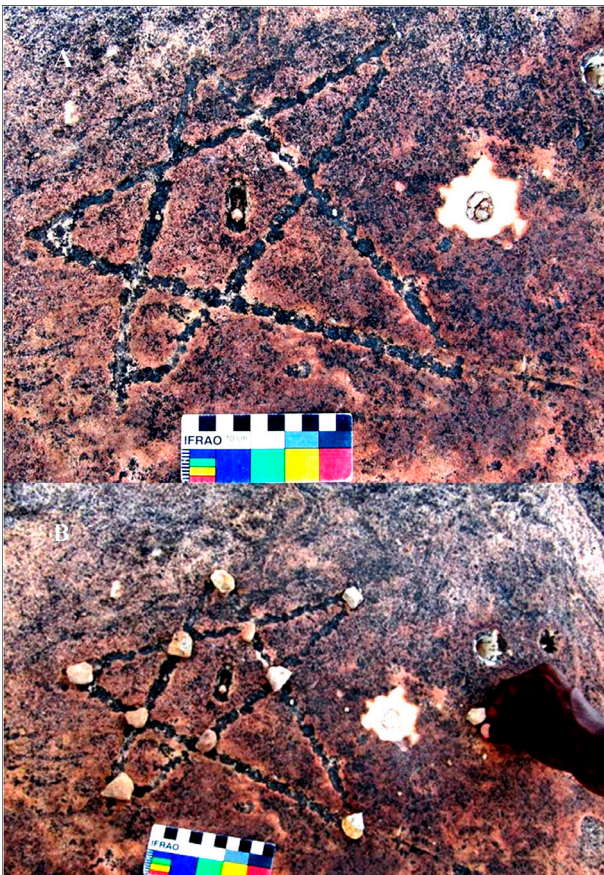


Figure 16. Tarawa khelwa similar to stellate petroglyph, Rohtas block, Rohtas dist., Bihar.



Figure 17. Worship by way of putting Tilak around the cave, Giriyaak hill of Rajgir, Nalnada dist. Bihar (A,B,C).

VII. Terracotta Animal toys: The terracotta animal figurines in the region have been discussed above. There seems to be an animal figure in the rock carvings and painting found in the cave and shelter of Kaimur region, even in Mirzapur, Uttar Pradesh. It has been also recovered from the excavation at Senuwar, Rohtas District of Bihar (IAR, 1990-91: 103, 1991-92:139-140, 1997-98:170-72) (Fig.8) Further; Rajgir has many terracotta animal figurines being a venerated item dated to the Sixth to third century BC. This continues into the terracotta animal figurines in Bengal. Such figures also exist in Vaishali and Kumrahar in Bihar between 2nd century B.C. to the 1st century A.D. The gradual differentiation of peasantry from an earlier tribal ancestry in the Indian context. (Sharma, 1972-73: 60-63).

During 1883, John Cockburn had mentioned the fact that "the aborigines of the Kymores were in a stone age as late as the 10th century AD" and thus had a very long artistic tradition (Chakravarty, 2003:11). Nowadays, India is one of the rare countries in the world with a continuing ethnological tradition, which has manifested itself in a vivid tribal life, even though, as far as we know, rock art has not been made for a very long time and the memory of its purposes and meanings has long been gone.

The creative traditions of the present pastorals of Kaimur region are reflected in the constructions and decorations of their houses, celebration of festivals, religious functions and affection with their animal stocks, and that too in rock shelters of Kaimur.

Ethno-rock art in Kaimur region can be called a ritual rather than an art form for it is "performed" to thank God or for a wish or a boon to be granted. A comprehensive understanding of this ritual will call for a narrative. The head priest of the community who is called "Baba", is summoned when a problem occurs in a family. The problems are narrated to the Baba "who offers solutions, which almost always involves the painting of mushaharas on the walls of the house. The Baba is considered the reigning deity of the community and his



Figure 18. Bhैया Dooj motif, (A,B) Bhabhua block, Kaimur dist., Bihar.



presence is considered the solution of all problems.

In the case of archaeological/rock art research, ethnographic study is just one of a number of possible sources for generating ideas for the explanation of material evidence for past behavioral systems. In some cases, detailed ethnographic information on local group ideology and beliefs has enabled finely resolved explanations for the content and structural properties of rock art assemblages to be advanced and tested. In other cases, the lack of ethnographic context or historical continuity means that explanations, which may draw from a variety of sources, including the general ethnographic literature, are necessarily more coarse-grained.

Acknowledgment:

I am deeply thankful to Dr. D.N. Sinha for guidance in the preparation of this paper and also scholars research articles and books. In addition, I sincerely like to thank Mr. Amitabh Kr. Tiwary and the editors of the publication who take keen interest in the publication of this article.

Sachin Kumar Tiwary, Ph.D.

Assist. Archaeologist

Archaeological Survey of India, Patna circle, Patna, Bihar, India
E-mail: sachintiwary@rocketmail.com

References

- ANSARI, S. 1999-2000. Small game hunting Musahars: An ethnoarchaeological approach. *Puratattva* 30: 142-150.
- BLACKBURN, T.C. 1975. *December's child: A Book of Chumash Oral Narratives*. University of California. Los Angeles.
- CHAKRAVARTY, S. 2003. *Rock Art Studies in India: A Historical Perspective*. The Asiatic Society, Kolkata.
- CHAKRAVARTY, K. & R. BEDNARIK 1997. *Indian Rock Art in its Global Context*, pp. 98-99. Motilal Banarsidass Publishers Ltd., Delhi.
- CHAKRABARTI, D.K. 2006. *The Oxford companion to Indian Archaeology: The Archaeological Foundations of Ancient India Stone Age to AD 13th Century*. Oxford University Press, New Delhi.
- GHOSH, A. (Ed.) 1989. *An encyclopedia of Indian Archaeology*, Vol. I. Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., New Delhi.
- GHOSH, U. & V. H. SONAWANE 2009. Interpreting Rock art. *Puratattva* 36: 50-57.
- Indian Archaeology: A Review, 1990-91 Archaeological Survey of India, New Delhi, p.p. 103.
- Indian Archaeology: A Review, 1991-92 Archaeological Survey of India, New Delhi, p.p.139-140.
- Indian Archaeology: A Review, 1997-98 Archaeological Survey of India, New Delhi, p.p.170-72.
- KURIAN, B. 2010-11. Rock art in east Anamalai valley. *Purakala*, Volume 20-21:82.
- MAYNARD 1979. *Archaeological approaches to cultural identity*.
- MATHPAL, Y. 1984. *Prehistoric Rock Paintings of Bhimbetka, Central India*. Indira Gandhi National Center for the Arts, New-Delhi.
- MATHPAL Y. 1985. *Rock Art in Kumaon Himalaya*. Indira Gandhi National Center for the Arts, New-Delhi.
- MATHPAL Y. 1992. Rock Art Studies in India. In Lorblanchet M. (ed.), *Rock Art in the Old World*, pp. 207-214.
- MATHPAL Y. 1998. Rock paintings of Bhonrawali Hill in central India: documentation and study. *Purakala* 9, 1/2: 51-52.
- MURUGESHI, T. & S. PRASHANTH, 2010-11, Discovery of Rock art and associated Neolithic assemblage in the southwest coast of Karnataka, (ed.) *Purakala* 20-21: 142-143.
- NEUMAYER, E. 1983. *Prehistoric Indian Rock Paintings*, Oxford University Press, New Delhi.
- NEUMAYER, E. 1994-95. Rock paintings from Hazaribagh, Bihar, *Puratattva* 25: 80-84.
- PRASAD, P. C. 1992-93. Prehistoric rock paintings in Bihar, *Puratattva* 26: 87-88.
- PRADHAN, S. S. 2001. *Rock Art in Orissa*. Aryan Books International, New Delhi.
- PRADHAN, S. 2004. Ethnographic parallels between rock art and tribal art in Orissa. The RASI 2004 International Rock Art Congress, *Programme and Congress Handbook*, p. 39. India.
- SANKRITYANANDA, M. R. 1999. *Thape*, (ed.) Parisad Patrika, vol.1-4, pp. 5-8. (Lok Sanskriti Anka), Bihar -Rashtra-Parisada, Patna.
- SHARMA, R. S. 1972-73. A socio-economic note on tribes and peasants. *Puratattva* 6: 60-63.
- SINGH, L. P. 1976. *Tantra-Its mystic and scientific basis*, Concept Publication Co. New Delhi.
- SINHA, B. P. 2000. *Prehistoric rock art in Magadh*, Directorate of Bihar archaeology (Silver Jubilee Year Publication) (Edi). B. P. Sinha, Bihar Puravid Parisad, Patna, pp. 313-319.
- SONI M. K., S. CHAKRABARTY & S. K. JAIN 1987. Vindhyan Super Group - A. Review. In: *Purana Basin of India*, Memoir. Geological Society of India 6, 87-138.
- SUBHASH Das, The Sacred Menhir. [on line] In http://www.Megalithindia.In/2011_08_26_Archive.Html
- TRIBHUWAN, R. D. & M. FINKEMUER 2003. *Hands together: A comparative Study of Tribal and Pre-historic rock painting*. Discovery Publishers House.



IFRAO

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

Enlaces

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

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

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

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



El Código de Ética de IFRAO*

IFRAO

El siguiente Código de Ética fue ratificado en la Reunión de IFRAO llevada a cabo en Alice Springs, Australia, el 14 de julio de 2000. Representa los estándares éticos mínimos recomendados para conducir investigaciones en arte rupestre en cualquier lugar.

1. Preámbulo

1(1). Este Código de Ética describe guías generales las cuales IFRAO recomienda a sus miembros.

1(2). El arte rupestre provee una ventana hacia nuestro pasado colectivo, ayudándonos a entender el presente y contribuir a nuestro futuro. Parte de este legado ha sido pasado a nosotros por muchas generaciones que nos han precedido, para salvaguardarlo para las muchas generaciones que nos van a seguir. A menos que podamos trazar nuestro linaje directamente a aquellos que crearon el arte rupestre y hallamos conservado aspectos de su original contexto cultural, éste no pertenece a nosotros de ninguna manera.

1(3). El significado cultural de un sitio de arte rupestre está comprendido en la completa estructura del sitio adicionalmente al arte presente, en el uso tradicional del lugar y en las actividades que ocurren allí; y en el significado y las cualidades intangibles del lugar.

1(4). Entender el significado cultural de un lugar es fundamental para su cuidado y donde tal entendimiento es inadecuado, cualquier interferencia puede ser estimada como inapropiada.

1(5). La "historia de la pátina" visible en la estructura de un sitio de arte rupestre es evidencia importante y forma una parte integral de esa estructura. Esta incluye marcas o cambios naturales o artificiales.

2. Definiciones

Administración: Control administrativo sobre el manejo de los sitios de arte rupestre, incluyendo la preservación, el control de acceso, y la presentación pública.

Aprobación ad hoc (Peer approval): La aprobación de una acción, o propuesta de acción, por notables especialistas, quienes no tienen ninguna relación pecuniaria con el proyecto en cuestión.

Arte rupestre: Las sobrevivientes marcas gráficas de actividades culturales encontradas en la superficie de las rocas.

Custodios culturales indígenas: Descendientes de la gente que creó el arte rupestre, quienes están obligados por sus tradiciones culturales o creencias a actuar como los guardianes o curadores del arte rupestre.

Estructura (Fabric): Son todos los aspectos físicos de un sitio de arte rupestre, incluyendo depósitos acrecentados, rastros de posteriores acciones humanas, modificaciones, incluso en algunos casos rastros de vandalismo, líquenes, y así por el estilo.

Exposición geomorfológica: Cualquier superficie de roca.

Graffiti: Término colectivo que describe recientes marcas gráficas o inscripciones antrópicas que son incomparables

con los usos conocidos o presumidos del arte rupestre en algunos paneles.

IFRAO (Internacional Federation of Rock Art Organizations): La Federación Internacional de Organizaciones de Arte Rupestre.

Intervención masiva: Cambios significativos a las condiciones medioambientales bajo las cuales el arte rupestre sobrevive. Este incluye el enclaustrarlo en un edificio, o removerlo de su soporte rocoso a otra locación.

Miembros: Los miembros de IFRAO

Propietarios tradicionales: Ver Custodios culturales indígenas.

Triunvirato de IFRAO: El concilio normativo de IFRAO, consistente del inmediato presidente vacado, el presidente y el próximo presidente.

3. Problemas de propiedad

3(1). *Propietarios tradicionales y custodios culturales indígenas:* En lugares donde poblaciones indígenas viven, cuyas tradiciones, estilos de vida y creencias continúan asociadas con el arte rupestre, los miembros reconocen la propiedad de los sitios y toda investigación, conservación o administración de tales sitios están sujetas a la total aprobación de los propietarios tradicionales. En lugares donde esas poblaciones indígenas y sus tradiciones ya no están presentes, los miembros procurarán entender y promover prácticas de mantenimiento, consistentes con creencias hasta donde ellas sean conocidas por evidencia etnográfica o arqueológica. Contrariamente, en ausencia de tal evidencia, conceptos provisionales de tales creencias (p.e. fuentes no humanas de autoridad, naturaleza sagrada, espacio/tiempo no lineal) deberán ser proyectadas de similares sociedades y tradiciones en otros lados.

3(2). *Leyes sobre antigüedades y herencia cultural:* Los miembros se sujetarán a todas las leyes locales, estatales o nacionales que protegen los sitios y monumentos arqueológicos, y cumplirán con las leyes de protección patrimonial.

3(3). *Propiedad no tradicional de los sitios:* Los miembros deberán respetar las reglas, leyes o pedidos de cualquier individuo u organización que posea la propiedad legal de los territorios donde los sitios con arte rupestre están localizados, o del territorio que debe ser atravesado para alcanzar los sitios.

3(4). *Derechos de autor (copyright) y propiedad de los registros:* En regiones donde los propietarios indígenas tradicionales existen, ellos poseen el copyright de los diseños de arte rupestre. Los miembros que desean reproducir tales diseños deberán hacer las solicitudes apropiadas. Registros hechos del arte rupestre permanecen como propiedad cultural de los artistas rupestres, o colectivamente de las sociedades que viven entre ellos.

4. Registrando el arte rupestre

4(1). *Métodos de registro:* Los miembros no interferirán físicamente con el arte rupestre, excepto como se indica en las cláusulas 5(2) y 6. Ninguna sustancia será aplicada al arte rupestre para propósitos de registro, excepto

* Traducido del inglés por Gori Tumi Echevarría López, representante de IFRAO en el Perú.



sustancias que son regularmente aplicadas a paneles individuales mediante procesos naturales (p. e. agua en sitios al aire libre).

4(2). *Cobertura del registro*: Todos los registros del arte rupestre son incompletos. Por lo tanto, los registros del arte rupestre necesitan ser los más comprensibles como sea posible, y por medios multidisciplinarios.

4(3). *Conducta en los sitios*: Los nuevos usos de los sitios, incluyendo para propósitos de investigación, no cambiarán la estructura de los sitios y respetarán el contenido, las asociaciones y los significados de los sitios.

4(4). *Conducta en países extranjeros*: En adición a los otros requerimientos listados aquí, investigadores trabajando en países extranjeros lo harán en consulta con la organización de arte rupestre de la región, y proveerán copias de los reportes y publicaciones a esa organización.

5. Remoción de muestras

5(1). *Investigación Arqueológica*. Ninguna excavación se llevará a cabo en un sitio con arte rupestre a menos que ésta forme parte de un proyecto de investigación arqueológica apropiadamente autorizada. Esto incluye la remoción de cualquier sedimento que cubre las imágenes de arte rupestre. En forma similar ninguna superficie arqueológica remanente deberá ser removida o reubicada.

5(2). *Muestreando el arte rupestre y exposiciones geomorfológicas adyacentes*: Ninguna muestra de residuos de pintura, del soporte rocoso, o depósitos acrecentados de ningún tipo serán retirados, excepto después que los siguientes requerimientos han sido satisfechos:

(a) El retiro de la muestra forma parte de un diseño más grande y específico de investigación que tiene aprobación *ad hoc*;

(b) El retiro de la muestra ha sido aprobado por escrito por dos investigadores *ad hoc* (es decir, científicos que se especializan en el estudio analítico del arte rupestre);

(c) Los fondos necesarios para el sustentar el mejor laboratorio analítico posible han sido asegurados;

(d) El analista tiene una amplia experiencia de primera mano en el muestreo de superficies geomorfológicas;

(e) Los custodios indígenas tradicionales, donde tengan jurisdicción, han aprobado el retiro de la muestra;

(f) Las autoridades locales o nacionales pertinentes han aprobado el retiro de la muestra;

5(3). *Excavación*: Ninguna excavación será llevada a cabo en un sitio con arte rupestre a menos que la experiencia en la identificación de herramientas para la manufactura del arte rupestre es disponible a los investigadores que se proponen tal excavación.

6. Conservación

6(1). *Entorno (Setting)*. El área alrededor de un sitio de arte rupestre, su entorno, puede contener rasgos asociados con el arte rupestre y otras evidencias de su historia. Las relaciones visuales, históricas y otras entre un sitio y su entorno que contribuyen a su significación se mantendrán en todo trabajo de conservación o preservación.

6(2). *Estructura del sitio*. En todo trabajo de conservación, preservación o administración, en y cerca de los sitios con arte rupestre, la significación visual, histórica y científica de la estructura del sitio será mantenida. La remoción o disminución de "graffiti" serán emprendidas sólo después de haber sido aprobadas por las autoridades pertinentes y se efectuarán únicamente bajo la guía de calificados conservadores de arte rupestre. Intervenciones masivas van a ser reservadas para situaciones de amenazas extremas al arte rupestre, y serán llevadas a cabo sólo después de una extensiva revisión y aprobación *ad hoc*.

6(3). *Protección*. Los miembros no divulgarán al público general las ubicaciones de sitios con arte rupestre no conocidos y desprotegidos. En última instancia, la mejor protección dependerá del conocimiento del público general sobre el valor del arte rupestre. Parte de cualquier esfuerzo conservativo debe incluir la educación al público por el respeto hacia el arte rupestre donde sea que éste ocurra.

7. Disputas

7(1). *Conducta*: Los miembros deberán procurar tratar otros miembros de una manera cortés. En regiones donde propietarios indígenas tradicionales existen, los miembros se asegurarán que ellos se mantienen informados acerca de todos los aspectos del trabajo de investigación y que copias completas de los reportes son disponibles para ellos. Donde tales reportes aparecen en jerga técnica, versiones en un lenguaje ordinario se harán disponibles.

7(2). *Plagio*: Los miembros reconocerán el uso de los registros, de los comentarios publicados, y de las ideas de otro investigador.

7(3). *Resolución de conflictos*: Los miembros harán cada esfuerzo para resolver disputas entre ellos, pues IFRAO es renuente a solucionar disputas entre sus miembros. Donde una disputa no pueda ser resuelta y amenace la integridad de IFRAO, una solicitud para un arbitraje deberá ser hecha al Presidente de IFRAO proporcionando la documentación relevante. Si su resolución es urgente la disputa será entonces arbitrada por el triunvirato de IFRAO, si no, preferiblemente en la subsiguiente Reunión General de IFRAO.



The IFRAO Code of Ethics

IFRAO

The following Code of Ethics was ratified by the full IFRAO meeting on 14 July 2000 in Alice Springs, Australia. It represents the recommended minimum ethical standards for conducting rock art research anywhere.

1. Preamble

1(1). This Code of Ethics describes general guidelines which IFRAO recommends to its members.

1(2). Rock art provides a window to our collective past, helps us make sense of the present and contributes to our future. Some of it has been handed down to us by many generations preceding us, to safeguard it for many generations to follow us. Unless we can trace our lineage directly to those who created the rock art and have retained aspects of its original cultural context, it does not belong to us in any way.

1(3). The cultural significance of a rock art site is embodied in the entire fabric of the site, in addition to the actual art present; in the traditional use of the place and the activities that occurred there; and in the meanings and intangible qualities of the place.

1(4). Understanding the cultural significance of a place is fundamental to its care, and where such understanding is inadequate, any interference may be regarded as inappropriate.

1(5). The 'patina of history' apparent in the fabric of a rock art site is important evidence and forms an integral part of that fabric. It includes natural or artificial changes or traces.

2. Definitions

Fabric: all physical aspects of a rock art site, including accretionary deposits, the art itself, traces of later human responses, modifications, even traces of vandalism in cases, lichen, and so forth.

Geomorphic exposure: any rock surface.

Graffiti: collective term describing recent anthropic graphic markings or inscriptions that are incompatible with the known or presumed uses of the rock art on the same panels.

IFRAO: the International Federation of Rock Art Organisations.

Indigenous cultural custodians: descendants of people who created rock art, who are obligated by their cultural traditions or beliefs to act as the custodians or curators of rock art.

Management: administrative control over the management of rock art sites, including preservation, access control, public presentation.

Massive intervention: significant changes to the environmental conditions under which the rock art survives. This includes housing in a building, or removal of the supporting bedrock to another location.

Members: the members of IFRAO.

Peer approval: the approval of an action or proposed action by relevant specialists who have no pecuniary involvement in the project in question.

Rock art: the surviving graphic markings of cultural activities found on rock surfaces.

Triumvirate of IFRAO: the ruling council of IFRAO, consisting of the immediate past president, president and incoming president.

Traditional owners: see Indigenous cultural custodians.

3. Issues of Ownership

3(1). *Traditional owners and indigenous cultural custodians*: In areas where indigenous peoples live whose lifestyles and beliefs continue traditions associated with rock art, members recognise their ownership of the sites, and all research, conservation or management of such sites are subject to the full approval of the traditional owners. In areas where such indigenous peoples and traditions are no longer present, members shall endeavour to understand and promote management practices consistent with such beliefs in so far as they are known from ethnographic or archaeological evidence. In the absence of such evidence to the contrary, provisional concepts of such beliefs (e.g. non-human sources of authority, nature of the sacred, non-linear time/space) should be projected from similar societies and traditions elsewhere.

3(2). *Local antiquities and cultural heritage laws*: Members shall abide by all local, state or national laws protecting archaeological sites and monuments, and comply with heritage protection laws generally.

3(3). *Non-traditional ownership of sites*: Members shall respect the rules, laws or requests of any individuals or organisations possessing legal ownership of the land rock art sites are located on, or the land that must be traversed in order to reach the sites.

3(4). *Copyright and ownership of records*: In regions where traditional indigenous owners exist, they possess copyright of the rock art designs. Members wishing to reproduce such designs shall make appropriate applications. Records made of rock art remain the cultural property of the rock artists, or collectively of the societies these lived amongst.

4. Recording of Rock Art

4(1). *Methods of recording*: Members shall not physically interfere with rock art except as provided in Clauses 5(2) and 6. No substances shall be applied to rock art for recording purposes, except substances that are regularly applied to individual panels by natural processes (e.g. water at open air sites).

4(2). *Coverage of recording*: All recordings of rock art are incomplete. Therefore rock art recordings need to be as comprehensive as possible, and by multi-disciplinary means.

4(3). *Conduct at sites*: New uses of sites, including for purposes of research, shall not change the fabric of a site, and shall respect associations and meanings of the site and its contents.

4(4). *Conduct in foreign countries*: In addition to other requirements listed herein, researchers working in foreign countries shall do so in consultation with the region's rock art organisation, and shall provide copies of reports and publications to that organisation.



5. Removal of Samples

5(1). *Archaeological research*: No excavation shall be undertaken at a rock art site unless it forms part of an appropriately authorised archaeological research project. This includes the removal of any sediment to uncover rock art images. Similarly, no archaeological surface remains shall be removed or relocated.

5(2). *Sampling of rock art and adjacent geomorphic exposures*: No samples shall be removed of paint residue, accretionary deposits of any kind, or of the support rock, except after the following requirements have been satisfied:

- (a) The sample removal is to form part of a larger and specific research design that has peer approval;
- (b) The sample removal has been approved in writing by two peer researchers (i.e. scientists specialising in the analytical study of rock art);
- (c) The funds necessary for the best possible analytical laboratory support have been secured;
- (d) The analyst has extensive first-hand experience in sampling geomorphic surfaces;
- (e) Traditional indigenous custodians, where they have jurisdiction, have approved the sample removal;
- (f) The relevant local or national authorities have approved the sample removal;

5(3). *Excavation*: No excavations shall be undertaken at a rock art site unless the expertise of identifying rock art-making tools is available to the researchers proposing such excavation.

6. Conservation

6(1). *Setting*: The area around a rock art site, its setting, may contain features associated with the rock art and other evidence of its history. The visual, historical and other relationships between a site and its setting which contribute to its significance shall be retained in all conservation or preservation work.

6(2). *Site fabric*: In all conservation, preservation or

management work at and near rock art sites, the visual, historical and scientific significance of the site fabric shall be retained. The removal or palliation of 'graffiti' shall be undertaken only after approval of the relevant authorities, and be effected only under the guidance of qualified rock art conservators. Massive intervention is to be reserved for situations of extreme threats to rock art, and shall be undertaken only after extensive peer review and approval.

6(3). *Protection*: Members will not disclose the locations of non-public and unprotected rock art sites to the general public. Ultimately, the best protection will depend on the awareness of the general public of the value of rock art. Part of any conservation effort should include the education of the public towards respect for rock art wherever it occurs.

7. Disputes

7(1). *Conduct*: Members shall endeavour to treat other members in a courteous manner. In regions where traditional indigenous owners exist, members shall ensure that they are kept informed about all aspects of research work, and that copies of completed reports are made available to them. Where such reports appear in technical jargon, ordinary-language versions are to be made available.

7(2). *Plagiarism*: Members shall acknowledge the use of other researcher's recordings, published comments and ideas.

7(3). *Dispute settlement*: Members shall make every endeavour to settle disputes among themselves, as IFRAO is reluctant to settle disputes among its members. Where a dispute cannot be settled and threatens the integrity of IFRAO, application for arbitration shall be made to the President of IFRAO, providing the relevant documentation. The dispute will then be arbitrated by the Triumvirate of IFRAO if its resolution is urgent, but preferably at the subsequent General Meeting of IFRAO.

Introduciendo la Escala Estándar de IFRAO*

ROBERT BEDNARIK

Preámbulo

La Escala Estándar de IFRAO (Federación Internacional de Organizaciones de Arte Rupestre) fue propuesta en el "IFRAO Report N° 6" (Bednarik 1991). Consultas con investigadores y varios especialistas en los siguientes años han llevado a la progresiva evolución en el diseño (cf. *Rock Art Research* 8: 156) hasta que este finalizó en 1993.

Propósito de la escala

Existen millones de fotografías a color y transparencias a color de arte rupestre a nivel mundial. Muchos archivos tienen en el orden de cientos de miles de imágenes, mientras miles de investigadores individuales poseen colecciones de muchos miles de fotografías o transparencias (slide) a color. También sabemos que este enorme registro colectivo es irremplazable, y todavía es amenazado por su eventual destrucción. Ninguna tinta fotográfica conocida es a prueba de decoloración o desvanecimiento, y aún nos falta alguna forma fotografía o almacenaje digital de imágenes totalmente perdurable (Dickman 1984). Pronto, este enorme esfuerzo por crear un registro visual del arte rupestre será en vano. Incluso con el rápido deterioro del arte rupestre este registro no va a sobrevivir a la mayoría del arte rupestre —afortunadamente—. Sin embargo, hay una manera simple de mantener este masivo registro permanentemente útil: la reconstrucción o reconstitución digital del color.

En fotografía científica es esencial conocer el tamaño de una imagen, y para este propósito Taylor et al. (1979) diseñó una escala simple de 10 cm para el registro del arte rupestre. Una escala tiene otros roles también. Esta sirve como un indicador general del contraste de una fotografía mostrando cuán bien es enfocada y procesada. Un foco manual siempre es difícil en el arte rupestre por la típica falta de rectitud o de una buena definición de las líneas, y la operación de una cámara con viewfinder (seleccionador visual), enfocándose es mucho más fácil seleccionando una de las líneas sobre la escala.

Más importante que las marcas en blanco y negro de una escala son las fichas de color. Las propiedades de color de un objeto son siempre distorsionadas en una fotografía por factores como óptica, tipo de film (rollo), tipo de papel, temperatura y más propiamente condiciones de luz. Por lo tanto, no puede esperarse que una fotografía a color sea el verdadero registro del croma, valor y tono (chroma, value and tone). Sin embargo, chequeando la distorsión de color sobre una escala fotografiada con el arte rupestre podemos obtener un indicador de su veracidad. Algunos investigadores del arte rupestre (una pequeña minoría) han estado usado una variedad de escalas a color incluyendo la tabla de color Munsell para suelos (Munsell Soil Colour Chart), la guía de separación de colores de Kodak (Kodak Colour Separation Guide), la tabla de color "Letraset Pantone", y una variedad de otras. Estas tablas son todas caras y

diferentes, una estandarización sería obviamente deseable.

La principal razón por la que se necesita una escala estandarizada para fotografía, sin embargo, es su función como HERRAMIENTA DE CALIBRACIÓN DE COLOR para una variedad de usos computarizados. Métodos para el resaltamiento de color han sido usados en el arte rupestre por muchos años (Rip 1983). En 1994 la reconstitución electrónica del color en imágenes del arte rupestre fue lograda en el Museo Nacional del Hombre en Bhopal, India, calibrada con una Escala Estándar de IFRAO como la herramienta básica (Bednarik and Seshadri 1995). Esto llevó al desarrollo de un programa de reconstitución de color en el museo.

Los valores originales del color, de colores distorsionados e incluso de colores borrosos en fotografías de arte rupestre pueden ahora ser automáticamente reconstituidos casi en un instante. La única condición es que la fotografía tenga un estándar de color contra el cual pueda ser calibrada por la computadora. La más grande ventaja es que la computadora no recupera las propiedades del color de la fotografía original, antes que se halla difuminado, si no que va más allá, directamente al verdadero color de la imagen de arte rupestre en el momento en que esta fue fotografiada. Esta reconstituye las propiedades de color del objeto en el momento, aun si fueron tomadas hace varias décadas. De esta manera, la reconstitución del color, compensa la distorsión fotográfica así como la decoloración de los tintes.

Esta tecnología abre enormes posibilidades en investigación, registro, almacenamiento de documentación, manipulación computarizada de imágenes, conservación y publicación de estudios. Por lo tanto, tales técnicas pueden facilitar matemáticamente precisos monitoreos del deterioro de los pigmentos del arte rupestre o de la pátina sobre un periodo de tiempo (Pager 1992; Ward and Maggs 1994). Permite la recuperación de información objetiva del color, libre de la "sujetividad técnica" de la fotografía convencional. Facilita la digitalización de información real del color, la cual puede ser usada de muchas maneras: puede ser permanentemente almacenada, puede ser usada como la base de procedimientos de mejoramiento (Rip 1989), o puede ser contrastada en estudios intra o inter sitios para varios propósitos mediante el empleo de funciones de búsqueda computarizada. Tal información puede ser usada también en conservación, retoque, graffiti, y la reparación de faltantes (huecos); estudios comparativos de pigmentos, estudios de procedencia (fuentes), datación, recuperación de imágenes muy tenues, impresión de imágenes a color y así por el estilo. Provee una confiable y estandarizada base para numerosas aplicaciones, y mientras algunas de las tecnologías requeridas pueden estar aún por desarrollarse, es bastante razonable esperar que éstas estarán disponibles dentro de unos pocos años. **Todo lo que se requiere en este momento es que cada fotografía del arte rupestre tomada con propósitos científicos deba llevar la misma escala estandarizada de calibración de color.**

El efecto a largo plazo del uso de la Escala Estándar de IFRAO será la estandarización del registro fotográfico del arte rupestre del mundo. Nuestro archivo

* Traducido del inglés por Gori Tumi Echevarría López, representante de IFRAO en el Perú.



de registro se volverá un permanente registro por virtud de la recuperación digital. El más grande temor de todos los estudiosos del arte rupestre es que el arte vaya a deteriorarse más allá de la recuperación del archivo; esto puede equipararse por el conocimiento de que la susceptibilidad de nuestro registro fotográfico de calibración de color va a avanzar hacia un "método de conservación supremo". Tendremos los medios de preservar el arte rupestre en condición prístina, al menos en nuestros archivos.

Uso de la Escala Estándar de IFRAO

La Escala Estándar de IFRAO lleva la fecha de impresión y va a ser periódicamente reimpressa para evitar que se decolore. Esta debe ser guardada en un espacio oscuro, seco y aireado cuando no se usa. Esta incluye una escala en gris para la comparación de valores de tono. Cada cuadrante corresponde a densidades de reflexión de 0.0, 0.70 y 1.60 respectivamente.

La escala nunca debe ser colocada sobre el arte rupestre o muy cerca al motivo. Preferiblemente esta no debe estar pegada a la cara de la roca. En ubicaciones verticales o sobre el techo de roca, la escala debe ser sostenida a mano. Una técnica muy útil es pegar la escala a una antena que pueda extenderse en el campo. Solo cuando la roca está definitivamente sin decorar y hay una superficie estructuralmente limpia disponible puede considerarse el uso de adhesivos, o la inserción de pequeños prendedores metálicos a través de la escala para fijarla en superficies de roca suave (por ejemplo, las cuevas de caliza); pero esto debe evitarse cada vez que sea posible.

La escala debe ser colocada en forma paralela al plano predominante del motivo de arte rupestre y a la misma distancia desde el lente de la cámara. Asegúrese que la cámara no refleje directamente la fuente de luz, sea ésta solar o artificial. Una escala debe ser usada para distancias de hasta 1.5 m. Entre 1.5 y 4.5 m, dos escalas son requeridas. La escala no puede usarse con precisión más allá de los 4.5 m, usando lentes de un largo focal estándar. Los mejores resultados son logrados a distancias menores al metro. Donde luz artificial sea requerida coloque la escala sobre la esquina superior izquierda y alumbre la imagen desde la misma dirección. Sin embargo luz natural es preferible a la luz artificial. La pequeña escala en el extremo izquierdo de la Escala de IFRAO esta diseñada para fotos de "close up" (macro). Para mejores resultados digitales son preferibles las transparencias

(slide) o negativos a las impresiones, pero las cámaras digitales son la mejor elección.

La Escala de IFRAO se distribuye gratuitamente a todos los investigadores del arte rupestre del mundo (los miembros de las 40 organizaciones afiliadas a IFRAO). En adición, especialistas en numerosos otros campos están rápidamente adoptándola. Ediciones de la escala están disponibles desde las oficinas del coordinador de IFRAO (P.O. Box 216, Caulfield South, Vic. 3162, Australia). La venta de la Escala de IFRAO para beneficio particular no esta permitida.

Agradecimientos

Expreso mi gratitud a los auspiciadores que aliviaron los costos de producción de la Escala Estándar de IFRAO, al Instituto Australiano del Aborigen, y al Torres Strait Islander Studies, Canberra, Australia. También agradezco al concejo Australia-India, Canberra, por apoyar el trabajo en el Museo Nacional del Hombre en India en 1994.

Robert Bednarik
Coordinador de IFRAO

Bibliografía

- BEDNARIK, R. G. 1991. The IFRAO Standard Scale. *Rock Art Research* 8: 78-8.
- BEDNARIK, R. G. and K. SESHADRI 1995. Digital colour re-constitution in rock art photography. *Rock Art Research* 12: 42-51.
- DICKMAN, J. L. 1984. An image digitising and storage system for use in rock art research. *Rock Art Research* 1: 25-35.
- PAGER, S.-A. 1992. Deterioration of the rock paintings in Botha's Shelter, Ndedema Gorge. *Pictogram* 4(2): 1-2.
- RIP, M. R. 1983. Digital recording and image processing of rock art by computer. *South African Archaeological Bulletin* 38: 77-9.
- RIP, M. R. 1989. Colour space transformations for the enhancement of rock art images by computer. *Rock Art Research* 6: 12-16.
- TAYLOR, J. M., W. BOKMAN and I. N. M. WAINWRIGHT 1979. Rock art conservation: some realities and practical considerations. In D. Lundy (ed.). *CRARA .77. Papers from the Fourth Biennial Conference of the Canadian Rock Art Research Associates* pp. 293-323. Heritage Record No. 8, The British Columbia Provincial Museum, Victoria.
- WARD, V. and T. MAGGS 1994. Early copies as an indicator of rock art deterioration. *Pictogram* 6(2): 36-7.

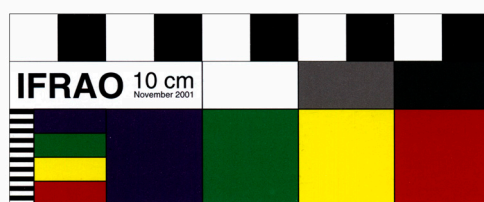


Imagen de la Escala Estándar de IFRAO



La Conferencia Internacional de Arte Rupestre 2012. New Delhi, India. Hacia una nueva visión del arte rupestre. (Reporte IFRAO° 50)

GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ

Durante los días 6 al 12 de diciembre de 2012, el “Indira Gandhi National Center for the Arts” (IGNCA), una dependencia del Gobierno Indio, llevo a cabo el “Simposio Internacional de Arte Rupestre 2012” llamado “Understanding Rock Art in Context”; evento que se realizó en los ambientes institucionales del IGNCA y cubrió una serie de actividades que incluyeron cinco días de conferencias (que abarcaron tópicos como concepto y metodología; forma, contenido y contexto; interpretación; y documentación y conservación), siete lecturas especiales de espectro continental; dos exposiciones de arte rupestre, una mundial y otra sobre la India; demostraciones de producción etnográfica de arte pictórico (formas de arte tradicional), y otras actividades relacionadas, que finalizaron con la salida a un sitio arqueológico con pictografías en Bundi, Rajasthan.

El evento fue inaugurado por el vicepresidente de la India, Mohammad Hamid Ansari, quien resaltó la importancia cultural e institucional de tal acontecimiento, poniendo en evidencia la postura actual del gobierno indio, institucionalmente representada por el IGNCA, hacia los estudios rupestres. La realización de la conferencia y la presencia de investigadores mundiales, fue por tanto, una manera de solventar, en un ambiente de consenso internacional, una visión más integral de la India hacia este material; visión que aparentemente no depende del estado de la cuestión académica de los estudios rupestres indios.

Este hecho es de por sí un avance significativo en la comprensión de un bien de tanta significación social, y puede servir como ejemplo para otros países donde la valoración del arte rupestre es nula o mediocre. La estimación de un bien cultural no debe depender de nuestro nivel de comprensión del mismo bien, sino de la realización de su importancia histórica. El estatus quo de la investigación rupestre en países como el Perú, donde recién se inicia de manera científica, demuestra realmente cuán atrasados estamos en la comprensión de nuestro propio pasado, y en la aprehensión de ese razonamiento.

En vista de lo anterior quisiera referirme a dos aspectos que creo son cruciales para distinguir parte de los cambios que pueden afectar, globalmente, la calidad de la investigación del arte rupestre en los próximos años. El primero es la aún pervivencia del etnocentrismo, y el siguiente, en parte un derivado de lo anterior, es la continuidad de la prioridad interpretativa en estos estudios.

Formalmente considero que el etnocentrismo es claramente la peor traba ideológica de cualquier tipo de estudio humanista o científico. Implica la valoración condicionada de todo objeto o comportamiento, de acuerdo a estándares sociales particulares que son estimados positiva y jerárquicamente por quien los conlleva. Esto genera una impresión asimétrica negativa contra aquellos objetos o comportamientos que no se corresponden con este parámetro. La premisa etnocentrista implica, por tanto, una concepción reducida (sicológicamente uniforme) de toda actividad humana, a similares patrones conductuales o ideológicos.

Esta consideración, de arriba hacia abajo, nos hace creer que podemos entender cualquier evidencia del comportamiento humano (como el arte rupestre), incluso independientemente del conocimiento acerca de los contextos temporales, sociales y conductuales que generaron tal comportamiento.

Aunque podamos pensar que nuestra percepción no está sujeta a un parámetro etnocentrista, generalmente lo está en la medida en que no podemos abstraer racionalmente nuestra visión del mundo de las de los otros hombres; y dado que se trata de un acto cuya ideología se encuentra socialmente determinada, uno no es siempre consciente de que ejerce este acto cognitivo cuando trata de comprender un mundo social al cual no pertenece. El sesgo etnocentrista puede ser, por tanto, más que una traba ideológica, un recurso para una actitud negativa, o el origen de una distinción negligente, especialmente cuando subyacen implícitas las diferencias derivadas de los niveles de organización social que éstas implican, como por ejemplo tratar de entender el comportamiento de jefaturas nómadas desde la percepción sedentaria de una sociedad estatal, imponiendo valoraciones de superioridad cultural.

En los estudios rupestres, la perspectiva etnocentrista se manifiesta de diversas maneras, como por ejemplo el menosprecio a la capacidad intelectual de los investigadores locales o nativos sobre sus propios materiales arqueológicos o históricos, especialmente al negarles validez intelectual. Esto obviamente deriva de la falsa concepción de que una educación particular, específica, es la única capaz de absolver los retos de la investigación del pasado humano.

Otra visión etnocentrista, como ya he mencionado, es la que considera que es posible entender o valorar el arte rupestre simplemente sobre la base de una percepción particular individualista. Esta postura es tan pretenciosa, que considera al hombre desde su propia concepción de humanidad; la que claramente no es ni puede ser la misma para todos los hombres. Esta concepción no solo juzga el significado del arte rupestre, sino, especialmente, el valor del arte rupestre sobre sus propias consideraciones. Por ejemplo, a través de la estética.

Durante las sesiones del simposio en IGNCA tuve la oportunidad de ser testigo de este comportamiento etnocentrista cuando, al discutirse la cuestión de la necesidad de preservar el arte rupestre del mundo, uno de los asistentes afirmó que solo preservaría esta evidencia porque considera que es “hermosa”. Esta revelación (muy inquietante para mí) me hizo ver que aún no estamos libres de estimar las expresiones plásticas y gráficas de los pueblos del mundo con visiones particularistas culturalmente condicionadas, en este caso, claramente con los ojos de la estética europea renacentista más difundida.

Debo mencionar, para aclarar mi postura, que la orientación etnocentrista de la estética europea, culturalmente condicionada por dogmas religiosos, casi destruyó todo el arte nativo del Perú porque le parecía feo, horrible, pagano. Los cronistas de la conquista del



Perú, y especialmente los extirpadores de idolatrías, como los infames Francisco de Ávila o Pablo José de Arriaga, han dejado, casi con lujo de detalles, fidedignos testimonios de cómo destruyeron los templos de nuestros dioses y diosas, como Pachacamac, Wiracocha, Wallallo Karhuincho, Pariaqaqa, Chaupi Ñamca, entre otros, incluyendo sus reliquias y las extraordinarias obras de la plástica nativa que los acompañaban, usando argumentos estéticos europeos. Todo el arte peruano superviviente o estuvo enterrado, oculto, o tuvo que ser excepcionalmente agradable a la percepción estética española.

Es importante ponderar, a partir de esto, que independientemente de nuestra perspicacia estética, susceptibilidad o sensibilidad personal, no podemos, bajo ninguna circunstancia, anteponer nuestras sensaciones, como argumentos oficiales para justificar la necesidad o no de salvar un patrimonio cultural de la humanidad. ¿Si esto no es un serio prejuicio etnocentrista, qué es?

Pero eso no es todo, más allá de la pura estética etnocentrista, la concepción renacentista del “arte” está tan impregnada en nuestro subconsciente que su uso ha implicado, por cientos de años, tantas falsas premisas que podríamos sentirnos abrumados de ver cómo hemos falsificado o condicionado la visión de nuestra plástica nativa. Vale mencionar por ejemplo, la falsa premisa de la contemporaneidad de las expresiones gráficas en un soporte singular, la falsa premisa de la integridad gráfica (completa supervivencia de la evidencia) o la falsa premisa de apriorismo interpretativo. Y también problemas derivados como el iconocentrismo, la clasificación por mérito (por cualidades técnicas o formales), o las tipologías culturalistas. Ninguna de ellas directamente aplicable, por ejemplo, a la expresión gráfica indígena del arte rupestre peruano.

Esta perspectiva puede probablemente explicar, en parte, la postura india hacia su arte rupestre donde aparentemente existe un dominio por la aproximación formal-interpretativa, o etnográfica-interpretativa; que por supuesto viene acompañada de falsas premisas y una dependencia por la clasificación y tipología formalista, la misma que en la mayoría de los casos relega del análisis todo aquello que no puede ser rápidamente “interpretado” en base a su similitud formal con algún ser u objeto existente o conocido. Esa es una de las razones por las cuales generalmente observamos gráficos con motivos de objetos “reconocibles” o “asociaciones” de estos motivos, lo cuales facilitan la función interpretativa. La falta de un argumento sobre el tiempo y la sincronía, más allá de la asociación espacial (que no es un argumento sino un hecho) indica claramente que la contemporaneidad fue asumida como una condición intrínseca del arte rupestre

(la premisa fundamental) en muchas exposiciones.

No obstante lo anterior, la conferencia ha mostrado también que la perspectiva interpretativa está siendo fuertemente retada por la aproximación cronológica, y creo que esto es algo de una importancia crucial en los estudios modernos del arte rupestre; especialmente en países como el Perú, donde la creencia centenaria en la “imposibilidad” de datar estas evidencias había facilitado una visión interpretativa a ultranza. Estamos seguros que la búsqueda de la cronología, mediante recursos científicos y argumentos lógicos, va a afectar completamente esta orientación relegándola totalmente. Primero, porque va a suponer, necesariamente, la anulación de todas las premisas que condicionaban la percepción del arte rupestre, como la contemporaneidad de los motivos, o la validez de la “asociación” espacial en la justificación de esta premisa. Y después, porque va a poner en evidencia que la mayoría de interpretaciones elaboradas sobre el arte rupestre, se han hecho sobre conceptos y visiones etnocentristas del mundo.

Debo reconocer que lo que estoy diciendo va más allá de una opinión crítica sobre algunos aspectos de la conferencia de New Delhi, hacia una reflexión propia. La mitología moderna del arte rupestre peruano está tan condicionada por preceptos occidentales desde el siglo XVI, que yo mismo no podría tener la arrogancia de decir que pienso o veo el mundo como mis ancestros lo hicieron. Como un sobreviviente de la destrucción causada por España en el Perú debo reconstruir con paciencia la visión del mundo original en la cual se formó mi civilización; para eso tenemos muchas supervivencias, pero por sobre todo la fuerza ideológica de nuestra historia milenaria, a nuestros dioses y a nuestros ancestros.

The New Delhi International Conference on Rock Art ha sido una oportunidad notable para vislumbrar algunos problemas del arte rupestre y la visión de los cambios en su investigación futura, pero ha sido también la oportunidad para percibir con nitidez que es posible abrazar una postura panhumana, que sostenga la necesidad de preservar los valiosos testimonios de la concepción del mundo del hombre, que no dependa de nuestro actual conocimiento de esta evidencia, respetando a todas las sociedades y pueblos nativos, sin ningún prejuicio o desconsideración; y la India puede ser un ejemplo brillante de esto.

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

Reseñas y Recensiones / Reviews

Arte rupestre: objeto de estudio y patrimonio cultural. Intercambio de experiencias académicas y de gestión cultural. El Salvador –México

En este texto se presenta una reseña del seminario-taller *Arte rupestre: objeto de estudio y patrimonio cultural. Intercambio de experiencias académicas y de gestión cultural El Salvador-México* realizado durante el mes de julio de 2013 en el Museo Nacional de Antropología "Dr. David J. Guzmán", en la ciudad de San Salvador. En este evento participaron investigadores mexicanos y salvadoreños con el objetivo de intercambiar puntos de vista sobre el estudio y manejo patrimonial de las manifestaciones rupestres, así como compartir los logros obtenidos y los desafíos identificados en esta materia durante el desarrollo de proyectos actuales.

En los países de tradición arqueológica mesoamericana las manifestaciones rupestres, aunque abundantes, ocupan un papel secundario en las investigaciones relativas a las sociedades prehispánicas, ya que otros tipos de vestigios, como los montículos piramidales, la estatuaria en piedra, la cerámica o los códices, han sido tradicionalmente el principal foco de atención para arqueólogos, historiadores del arte y otros estudiosos del mundo precolombino. No obstante, el arte rupestre representa una fuente de principal interés, porque nos permite indagar en diversos aspectos de las culturas que lo produjeron, tanto en el ámbito del pensamiento y sus distintos sistemas de expresión gráfica, como en aspectos técnicos y de significación del entorno natural. Por otra parte, la fragilidad de pictografías y petroglifos frente a los embates del intemperismo, el deterioro ambiental y la actividad humana, hace necesaria la puesta en práctica de acciones para su cuidado y conservación.

Ante este escenario, el estudio, el resguardo y la divulgación de estas manifestaciones se presenta como una tarea fundamental, en la cual instituciones como universidades, museos, centros culturales, ONG's y otras entidades gubernamentales de administración cultural deben jugar un papel protagónico. En este contexto se

llevó a cabo entre los días 1 y 5 de julio del presente año el seminario-taller titulado: "Arte rupestre: objeto de estudio y patrimonio cultural" realizado en el Museo Nacional de Antropología "Dr. David J. Guzmán" de El Salvador, el cual contó con el apoyo de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de El Salvador, a través de la Dirección de Registro de Bienes Culturales, y de la Universidad Nacional Autónoma de México, a través del proyecto "Arte y comunidades otomíes: transformaciones de la memoria identitaria" del Instituto de Investigaciones Estéticas. El evento contó con la participación de 16 expositores, tanto mexicanos como salvadoreños, y con 3 videoconferencias dictadas desde México, Perú y Alemania.

Los trabajos presentados trataron sobre distintos aspectos del estudio del arte rupestre, con investigaciones recientes realizadas desde disciplinas como la historia, la historia del arte, la arqueología, la antropología y el derecho cultural. Algunos de los puntos en común examinados por los distintos ponentes fueron la identificación de motivos iconográficos, en particular algunas deidades prehispánicas como Tlaloc y la Serpiente de Lluvia, la relación entre grupos étnicos y conjuntos de arte rupestre, y la contextualización de estas manifestaciones en sus diversos ambientes naturales como una vía para indagar en la significación cultural del entorno. Aunque el énfasis se centró en las manifestaciones rupestres de México y El Salvador, también hubo oportunidad de ampliar el debate con ejemplos de otros países centroamericanos y sudamericanos.

La comparación del arte rupestre de dos regiones de frontera cultural mesoamericana, por un lado, El Salvador y por otro el Valle del Mezquital en el centro de México, resultó de sumo interés, pues permitió identificar similitudes que persisten a pesar de la distancia existente entre ambas regiones. Asimismo, la discusión en torno a las migraciones en el gran norte de México, cultura Chalchihutes, y las migraciones nahuas al occidente de El Salvador, hizo patente la importancia de las manifestaciones rupestres como una vía para entender los procesos de movilidad humana en la época prehispánica.

Los trabajos presentados sobre arte rupestre salvadoreño abarcaron regiones tan variadas como el noroccidente (Lago de Güija), norte (Chalatenango), nororiente (Morazán) y la cordillera del Bálsamo (costa occidental), lo que permitió tener una perspectiva de la variabilidad de formas y emplazamientos que tienen estas manifestaciones en El Salvador. Las investigaciones presentadas apenas son una muestra de las posibilidades que presenta el estudio del arte rupestre salvadoreño, cuyo número total de sitios ha sido estimado en alrededor de 100.

Por otra parte, las exposiciones presentadas por parte del equipo de investigación de la UNAM hicieron patente la continuidad de la actividad pictórica rupestre durante el periodo colonial, mediante la integración de símbolos provenientes de la tradición religiosa e iconográfica cristiana. Este proceso de asimilación se enmarca en un



Figure 1. Cartel para la difusión del seminario-taller *Arte rupestre: objeto de estudio y patrimonio cultural*



Figura 2. Participantes del seminario-taller en la Plaza de las Esculturas, en donde se ubican algunos de los petroglifos recuperados del lago de Güija, occidente de El Salvador.

ámbito más amplio de transformaciones culturales que involucraron otras esferas de la actividad social, entre las cuales destacan los cambios y permanencias suscitados en el pensamiento religioso y la vida ritual.

Este evento tuvo el doble objetivo de ser un espacio para la discusión entre investigadores de arte rupestre y al mismo tiempo ser un foro para la difusión de proyectos en curso ante un público más general. Ambos objetivos fueron cumplidos a cabalidad y se espera en un futuro próximo fortalecer esta iniciativa por medio de la recopilación de los materiales presentados para su difusión a través de medios electrónicos y la realización de un segundo seminario-taller.

Por último, es preciso comentar que el estudio del arte rupestre en México y El Salvador no se justifica solamente por un interés científico, sino también por su profunda vinculación con realidades políticas y sociales que perduran desde hace siglos en nuestros países. El arte rupestre, mayoritariamente de factura indígena, se vincula también a reivindicaciones políticas y territoriales que continúan totalmente vigentes en una región donde el racismo y la exclusión se hacen presentes en la vida cotidiana. Una tarea pendiente, por tanto, es tender puentes no sólo entre diversos medios académicos, sino también entre estos y las comunidades que guardan una relación de proximidad espacial o cultural con las manifestaciones rupestres.

Las poblaciones indígenas americanas continúan viendo los encantos en las rocas grabadas, esperando que Chicomechitl regrese a su altar después de deambular por el monte o a que la Bok'ia, serpiente mítica entre los otomíes, traiga la lluvia para una nueva cosecha.

Félix A. Lerma
Universidad Nacional Autónoma de México
Email: teotecuani@gmail.com

Hugo I. Chávez
Dirección de Registro de Bienes Culturales / Secretaría de Cultura de la Presidencia de El Salvador
E-mail: hugoivan.chavez@gmail.com

V Ciclo de Conferencias de APAR en Honor al Dr. Eloy Linares Málaga, "Investigación rupestre y aproximaciones científicas"

El 13 de julio de 2012 se llevó a cabo el V Ciclo de Conferencias de APAR en honor al Dr. Eloy Linares Málaga, llamado "Investigación rupestre y aproximaciones científicas", evento organizado por la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR) y el Museo de Arqueología y Antropología de la universidad Nacional Mayor de San Marcos, y realizado en los ambientes de la centenaria Casona Universitaria.

A poco más de un año del sensible fallecimiento del Dr. Eloy Linares Málaga, APAR llevó a cabo este homenaje, a quien con justicia se le puede considerar el más importante de los investigadores del arte rupestre peruano. Para este evento se contó con la presencia de importantes investigadores internacionales, destacando la presencia del mundialmente reconocido experto australiano Robert Bednarik, quien fue amigo personal del Dr. Eloy Linares, y quien vino al Perú invitado por el presidente de APAR, Gori Tumi, para participar en este evento.

Las conferencias, que se iniciaron con una introducción del Lic. Pieter Van Dalen Luna, director del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, contaron con las siguientes presentaciones, relacionadas tanto a la trayectoria del Dr. Eloy Linares Málaga y la investigación rupestre actual:

- "Reseña académica del Dr. Eloy Linares Málaga", por el Arql. Gori Tumi Echevarría López. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR).

- "Introducción a la Prehistoria de Arequipa del Dr. Eloy Linares Málaga", por el Dr. Alberto Bueno Mendoza. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- "X02, clasificación análisis y contexto de los tipos descriptivos un sitio de arte rupestre en el valle de Nasca", por la Dra. Ana Nieves. Northeastern Illinois University, USA.

“Las cuatro categorías técnico materiales del arte rupestre peruano”, por el Arql. Gori Tumi Echevarría López. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR).

“Avances en la investigación científica del arte rupestre”, por el Prof. Robert Bednarik. Asociación Australiana de Arte Rupestre (AURA), Federación Internacional de Organizaciones de Arte Rupestre (IFRAO).

Por su parte, después de una introducción a la trayectoria académica del Dr. Eloy Linares Málaga, el Dr. Alberto Bueno Mendoza desarrolló extensivamente la introducción a la obra monumental del Dr. Linares, llamada “Prehistoria de Arequipa”, donde se expone ampliamente la síntesis arqueológica de esta región peruana. El Dr. Bueno también destacó el hecho del gran conocimiento y aprecio que tenía del Dr. Linares, a quien le unió una amistad de muchos años y con quien siempre mantuvo una comunicación constante.

Fue muy destacable la presencia de la investigadora Dra. Ana Nieves, quien ha venido desarrollando un trabajo sistemático en las quilcas de Nasca, donde llevó a cabo su tesis doctoral, exponiendo parte de los análisis efectuados en diversos sitios de esa cuenca desértica del sur del Perú. Al mismo tiempo, la Dra. Nieves ponderó los grandes esfuerzos del Dr. Eloy Linares Málaga en la investigación del arte rupestre del Sur Peruano.

Por su parte, el arqueólogo Gori Tumi tuvo a bien exponer los parámetros científicos de la consideración de las quilcas o arte rupestre dentro la ciencia rupestre actual, haciendo su definición material concreta y sobre todo estableciendo las prerrogativas en su registro, investigación y conservación definida. En este contexto el autor expuso también el papel y lugar del Dr. Linares en la investigación rupestre peruana y su trascendencia mundial.

Finalmente Robert Bednarik expuso las consideraciones más modernas sobre la cronología directa en los estudios rupestres mundiales, especialmente comprendiendo la aplicación de nuevas metodologías diseñadas explícitamente para esta tarea; como los estudios de micro-erosión, que han dado notables resultados en su aplicación en Bolivia, el primer lugar en América donde se practica esta técnica. Bednarik también destacó su gran amistad con el Dr. Eloy Linares, con quien realizó varias visitas a sitios con quilcas en el departamento de Arequipa, y con quien ha compartido la preocupación constante por la defensa del



Figura 1. El Dr. Eloy Linares Málaga, explorando el valle de Majes, Arequipa, década del setenta. Foto Archivo ELM-GT.



Figura 1. Participantes del V Ciclo de Conferencias en Quilcas, en homenaje al Dr. Eloy Linares Málaga. De izquierda a derecha: Pieter Van Dalen, Daniel Morales Chocano, Robert bednarik, Ana Nieves, Alberto Bueno Mendoza, y Gori Tumi.

patrimonio rupestre en el mundo y el compromiso por construir una institución global que agrupe a los investigadores rupestres, como lo es IFRAO (Federación Internacional de Organizaciones de Arte Rupestre).

Estas conferencias han honrado la vida y obra del Dr. Eloy Linares Málaga, considerado por Robert Bednarik como el pionero de la investigación rupestre peruana. Su legado esta incólume entre los jóvenes investigadores de las quilcas del Perú y el mundo. Los participantes en el evento, y sobre todo los miembros de APAR, han de llevar siempre presente, como un halo motivador, la gran trascendencia del Dr. Linares a la historia del Perú, que está escrita en sus quilcas.

APAR

I Ciclo de Conferencias Sobre la Escritura en el Antiguo Perú

El día 27 de abril de 2012 se realizó el I Ciclo de Conferencias de APAR sobre la Escritura en el Antiguo Perú - Evidencias e Hipótesis, organizado por la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR) y el Instituto de Investigaciones Histórico Sociales de la Universidad



Nacional Mayor de San Marcos. Esta ocasión trascendental contó con dos ponentes, los arqueólogos Gori Tumi Echevarría López y Pedro Vargas, quienes expusieron los siguientes títulos: "La escritura pre-Chavín en la costa central del Perú" y "La escritura Chavín en los andes", respectivamente. Se contó además con la participación de tres reputados comentaristas: la historiadora del arte Martha Barriga, el lingüista Jorge Chacón y el arqueólogo Rubén Wong, todos de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Las palabras de bienvenida estuvieron a cargo del Dr. Alberto Bueno Mendoza, director del Instituto de Investigaciones Histórico Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en cuyos claustros se realizó este evento académico.

Para APAR, el primer ciclo de conferencias sobre la escritura ha sido el resultado de un esfuerzo integral en la investigación del arte rupestre y el arte convencional arqueológico peruano, que pueden ser universalmente consideradas "quilcas" —usando el término nativo que las identifica en los Andes—. Largos estudios y el registro minucioso de las quicas han puesto en evidencia, desde una perspectiva arqueológica plana, que muchas de las expresiones plásticas del pasado pueden comprenderse dentro de sistemas de registro que pueden ser interpretados como escritura; la que sin duda ha existido en el Perú desde épocas muy remotas.

La presentación de estas conferencias, y en especial la participación crítica de especialistas, ha significado en perspectiva, la confirmación de la seriedad en los intentos de los arqueólogos peruanos en descubrir identificar y descifrar la escritura en los Andes.

Ya en el evento, el Dr. Bueno inauguró el evento comentando acerca de la trascendencia del tema y de la negación que el ámbito académico convencional ha realizado de la escritura en el Perú antiguo. Tras definir la escritura andina como verdaderos "textos gráficos", el Dr. Bueno saludó que sean arqueólogos sanmarquinos quienes retomen el debate acerca de este tema, recordando y sumando a los avances de anteriores investigadores nacionales, como Victoria de la Jara, quien se adelantó en la definición y el desciframiento de la escritura inca.

La primera conferencia estuvo a cargo del arqueólogo Gori Tumi Echevarría López, quien planteó un sistema de escritura para el periodo Precerámico Final hasta el Horizonte Temprano de la costa central del Perú. Tras ilustrar la secuencia de quilcas del valle del Chillón, el autor expuso cómo diversos sitios contemporáneos compartieron un mismo corpus de imágenes con patrones formales y similares reglas de combinación, las que aun están siendo definidas. Echevarría concluyó que nos hallamos frente a un tipo de escritura con una larga trayectoria temporal; el que es finalmente desplazado por el sistema de escritura de la cultura Chavín.

La conferencia de Pedro Vargas desarrolló el argumento de la escritura Chavín. En este sentido, el autor expuso una breve relación de las interpretaciones sobre el arte de esta cultura, concluyendo que la propuesta del Dr. Julio C. Tello es la más coherente, sirviendo de base para plantear la existencia de un sistema de escritura. Vargas ilustró su hipótesis con amplios catálogos de signos y análisis por asociación cruzada, desarrollando propuestas de significados para algunos de ellos, realizando finalmente una interpretación-lectura tentativa de los símbolos que aparecen en un plato proveniente de la Galería de las Ofrendas de Chavín de Huántar. Los argumentos de Vargas, además, se ven ilustrados contundentemente en una de

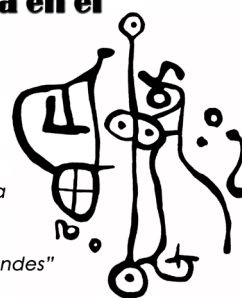
Primer Ciclo de conferencias de APAR sobre la Escritura en el Antiguo Perú

"Evidencias e Hipótesis"

PONENCIAS:

Gori Tumi Echevarría López
"La escritura Pre-Chavín en la costa central del Perú"

Pedro Vargas Navarte
"La escritura Chavín en los Andes"



COMENTAN:

Dra. Martha Barriga (Hist. del Arte)
Dr. Jorge Chacón (Linguística)
Lic. Rubén Wong (Arqueología)

Organizado por:
Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)
Instituto de Investigaciones Histórico Sociales
- UNMSM

Auspiciado por:
Museo de Arqueología y Antropología-UNMSM
Escuela Académica Profesional de Arqueología
- UNMSM

Auditorio de la Facultad de CCSS
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Viernes 27 de Abril del 2012 6 pm - 9 pm

Ingreso Libre



Figura 1. Afiche del I Ciclo de Conferencias de APAR, sobre la Escritura en el Antiguo Perú. UNMSM 2012.

las quilcas de Lima, la de Cantería, donde se observa en una misma composición gráfica el uso de signos Chavín y del sistema de escritura de la costa central, lo que demuestra la interacción de los sistemas, y el traslape temporal que implicaron en el pasado.

Los especialistas invitados comentaron al respecto, considerando fundamentalmente los argumentos y las pruebas expuestas. La Dra. Martha Barriga insistió en que el descubrimiento o la determinación clara de los contextos de existencia y desarrollo de la gráfica temprana en la costa central del Perú permiten desarrollar planteamientos sobre el origen de la "forma" en el arte andino, abriendo una brecha para la comprensión de los sistemas de expresión y comprensión del mundo de esos tiempos. La interpretación de los sistemas gráficos tempranos, como los de Lima y Chavín, como formas de escritura no desafecta su valor artístico, dotando al arte peruano de una significación más compleja y profunda no antes prevista.

Por su lado, el Lic. Rubén Wong, conocido por sus estudios egipcios y quien, conjuntamente con el arqueólogo Echevarría postularan formalmente la existencia de la escritura en Checta, explicó la lógica subyacente al descubrimiento de este sistema de comunicación temprano, en el contexto de los grandes desarrollos estatales en los Andes. Wong sostuvo que la determinación del contexto arqueológico y la definición de los estándares formales de las expresiones gráficas identificadas, ha facilitado la afirmación positiva de que se trata de escritura, tanto en Lima como en Chavín. No obstante, destacó, que aunque el sistema fue exitoso



por dos mil años, cuestiones como el reducido aislamiento y la enorme cantidad de intercambio y cruce social, en Lima especialmente, previnieron que el sistema continuara hasta la actualidad como una escritura estable, debiendo considerarse trunca por algún hecho pasado. Una posibilidad real de continuar su estudio, afirmó Wong, es su conexión a los sistemas de quipus, que son parte de este sistema escritural andino.

Finalmente el Dr. Jorge Chacón destacó la seria aproximación al problema y en especial la presentación sistemática de los conjuntos gráficos que respaldan las proposiciones sobre la escritura. En este sentido afirmó que es necesario completar los registros extensivamente y documentar la mayor cantidad de variables gráficas dentro del sistema, en ambos casos, para poder corroborar mejor las propuestas, y dentro de estas las variaciones o desviaciones naturales del sistema. Afirmó que si los hallados en Checta y Chavín (a la luz de las exposiciones) es efectivamente una escritura, entonces la búsqueda de la lengua se hace secundaria dada la posibilidad de poder escribir cualquier lengua con el mismo sistema. En este sentido el avance de los registros y su estudio detallado van a llevar a la definición de los elementos lingüísticos del sistema, los grafemas, y a partir de allí al desciframiento. Y esta es una labor que hay que realizar de manera irrevocable.

La I conferencia de APAR sobre la escritura en el antiguo Perú ha sido una oportunidad para los investigadores peruanos de poder retomar, con la seriedad del caso y el soporte institucional y académico de los intelectuales de la Universidad Mayor de San Marcos, un tema que por mucho tiempo ha constituido una especie de mito lejano, de imposibilidad y sin resolución, que hoy es simplemente la consecución y el resultado de la investigación arqueológica de las quilcas, el arte y el arte rupestre peruano.

APAR

Cuarto Ciclo de Conferencias de APAR: "Arte Rupestre de Perú y México - Encuentros y Perspectivas"

El cuarto ciclo de conferencias sobre quilcas fue organizado por la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR) y el Instituto de Investigaciones Histórico Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y se llevó a cabo en el auditorio Raúl Porras Barrenechea de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad, el día miércoles 12 de octubre de 2011. Este evento puso por primera vez en un mismo auditorio a investigadores en las quilcas o arte rupestre de Perú y México, para exponer parte del amplio complejo de investigaciones que se están llevando a cabo, especialmente por estudiosos de la Universidad de San Marcos y la Universidad Nacional Autónoma de México, y hay que mencionar la participación de investigadores invitados formados en la Universidad Católica Santa María de Arequipa.

Todos los participantes expusieron

trabajos especializados demostrando unánimemente que los estudios en el arte rupestre constituyen un notable crucial filón de las investigaciones científicas y humanistas actuales, destacando en la conferencia una interesante aproximación complementaria entre la historia e historia del arte, proveniente de los aportes de la Universidad Nacional Autónoma de México, y arqueológica desde la perspectiva de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Estas orientaciones no son excluyentes en los estudios de esta evidencia cultural y sabemos, por las enormes referencias que se presentan tanto en México como en Perú, que los estudios rupestres vienen siendo abordados desde muchas perspectivas académicas comunes, con una orientación hacia la sistematización epistemológica y de alto grado académico. Las universidades Nacional Autónoma de México y Mayor de San Marcos lideran en sus países las investigaciones en el arte nativo nacional, sea este quilcas o cualquier otra expresión contemporánea.

Las exposiciones se iniciaron con los trabajos del Dr. Alfredo Altamirano Enciso, quien hizo un repaso de los estudios en el arte rupestre andino-amazónico, utilizando aproximaciones etnográficas e interpretaciones derivadas. Por su parte el Dr. Alberto Bueno Mendoza disertó sobre los estudios rupestres llevados a cabo en la cuenca del río Chuquicara, entre Ancash y La Libertad, donde ha estudiado y relacionado quilcas o petroglifos con las ocupaciones más tempranas de la zona, que se relacionan a los orígenes de la civilización en los Andes. El Dr. Bueno realizó una aproximación formal-interpretativa, utilizando principalmente los notables parámetros naturalistas figurativos de las quilcas de esta zona del Perú.

Continuaron disertando el arqueólogo Gori Tumi, quien expuso un panorama de sus investigaciones en la cuenca del río Chillón o Carabayllo, enfocándose en el sitio de Checta. Es en este lugar donde se ha podido determinar una larga secuencia de producción rupestre de más de dos mil años, la cual pone en evidencia el grado de desarrollo gráfico entre 3000 y 800 aEC, vinculado a grandes procesos culturales, entre ellos el desarrollo civilizatorio de Caral y el impacto Chavín en la costa central del Perú. Checta es un sitio que permite articular la producción de quilcas en toda la costa central, como se pudo ver también durante la exposición del arqueólogo Marco Machacuay,



Figura 1. Afiche del IV Ciclo de Conferencias sobre Quilcas de APAR, Perú y México, Arte Rupestre, Encuentros y Perspectivas. UNMSM 2011.



quien presentó los registros y estudios de las quilcas halladas durante las excavaciones y prospecciones del sitio Caral y otros en la cuenca del río Supe, como el sitio Chupacigarro. Entre estos dos sitios el investigador pudo corroborar la presencia de petroglifos, pinturas y geoglifos asociados a la arquitectura monumental y a los espacios culturales que se intercalan en el valle a través de los mismos. Machacuay demostró con claridad que las quilcas constituyen una muy formalizada expresión cultural relacionada al surgimiento de la civilización en el valle, y por ende en la costa central del país.

La última conferencia peruana la llevo a cabo el reconocido investigador Jesús Gordillo, formado en la Universidad Católica Santa María de Arequipa, quien se ha especializado en los estudios regionales de Tacna. En este territorio ha llevado a cabo, por muchos años, importantes reconocimientos arqueológicos, en los que ha documentado diversos sitios con quilcas. Sus estudios se han centrado en esquemas de articulación regional mediante hipótesis de desarrollo económico social, sobre los que descansa parte de la explicación de la producción de grandes sitios con quilcas, como Miculla, probablemente el más grande sitio con quilcas del Perú. Gordillo planteó diversas hipótesis sobre las quilcas determinándolas como una larguísima y muy definida tradición cultural del sur del Perú, relacionada al desarrollo y avance de los pueblos locales.

Las conferencias mexicanas abarcaron diversos aspectos que brindaron un panorama de los estudios recientes en el ámbito rupestre mesoamericano. Las presentaciones pusieron sobre la mesa los aportes de jóvenes investigadores que, con miras multidisciplinarias, estructuran propuestas que acerquen a una comprensión más justa del pasado que gestó el arte rupestre estudiado. La vía regia de los trabajos presentados fue el énfasis en el arte rupestre como fuente para el conocimiento histórico, la necesidad de incorporarlo a las filas documentales para nuevos acercamientos al conocimiento de los pueblos antiguos y presentes. Las investigaciones presentadas por parte de la UNAM son resultado de los trabajos realizados en un Proyecto de investigación rupestre que remonta sus orígenes a 2005 en los seminarios impartidos por la Dra. Marie-Areti Hers de la licenciatura en Historia en dicha casa de estudios y asesorados por Francisco Luna Tavera, otomí e incansable estudioso de su cultura.

El Lic. Alfonso Vite Hernández presentó un extracto de su investigación titulada "El mecate de los tiempos", título elocuente con una investigación que se adentra en los estudios de arte rupestre de la región de El Mezquital, en el Estado mexicano de Hidalgo. Sus aportes resultan ricos porque logra documentar el vínculo entre los simbolismos presentes en la pintura rupestre y la iconografía, en pintura mural, de Capillas de linaje o familiares, poniendo de manifiesto que las comunidades otomíes que habitan la región de El Mezquital tuvieron,



Figura 1. Participantes, al V ciclo de conferencias de APAR, de izq. a der: Rocío Gress, Félix Lerma, Hérbert Pérez, Jesús Gordillo, Alberto Bueno, Alfredo Altamirano, Gori Tumi y Alfonso Vite. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011.

desde tiempos antiguos, una complejidad ritual, social, política y artística. El caso expuesto fue el de la celebración de Corpus Christi, festividad que logra documentar como preponderante entre los otomíes hasta el presente. En dicha celebración se realiza un acorralamiento de animales que se presentan vivos, como ofrenda, en la fiesta religiosa y que al fin de la ceremonia quedan liberados. Vite registró el acorralamiento de animales, en el sitio de El Zapote, en la región otomí de El Mezquital, Hidalgo.

En el septentrión del mismo Mezquital, se encuentra el sitio que impulsó la investigación de la Mtra. Rocío Gress. La exposición presentó un sitio que sobresale por su excepcionalidad en una región con iconografía identificada por patrones regionales. El sitio con predominante pintura roja está regido por una serpiente de amplias fauces que comparte el lenguaje formal y simbólico con tradiciones del Epiclásico mesoamericano (600-900 EC). Gress propone esta representación serpentina como una versión regional, ejecutada en arte rupestre, de una imagen de amplia difusión en los sitios del Epiclásico, aunque su importancia representativa remite sus formas esenciales a lo Olmeca y difunde una mayor fuerza simbólica en la época Clásica teotihuacana. La serpiente emplumada en el arte rupestre de El Mezquital.

En el ámbito de los estudios realizados desde México, hay que rescatar los trabajos de un especialista dedicado al arte rupestre en los confines australes mesoamericanos. El Mtro. Félix Lerma estudia una región de interacción cultural poco atendida, incluso fragmentada, por las áreas del conocimiento como por límites espaciales definidos. Lerma nos compartió los avances en su investigación sobre el arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo, El Salvador. Sus aportes en el registro y análisis del sitio le permiten establecer propuestas de interpretación simbólica y cultural del arte rupestre de este sitio con otras manifestaciones artísticas e iconográficas de la zona de interacción cultural centroamericana. Lerma se adentra en el estudio de los significados del sitio que estudia tomando como base la documentación arqueológica, histórica y etnográfica de los pueblos precolombinos, tanto mesoamericanos como

sudamericanos.

El comunicólogo Héber Pérez Hernández expuso sus trabajos audiovisuales y el proceso creativo movido por la necesidad de un registro gráfico de los sitios con arte rupestre. Los registros fotográficos son una labor importante en los estudios de arte rupestre, de un eficiente levantamiento fotográfico depende el trabajo de gabinete para ensamblar conjuntos, hacer dibujos digitales y aplicación de sistemas de edición de imagen para mirar lo que no se observa a primera vista in situ; el video permite estructurar discursos más amplios de lo que se registra en el sitio, aspectos fundamentales como las texturas y volúmenes de la roca, los sonidos y el discurso del arte rupestre en el paisaje. Voces de roca es un audiovisual que nos presenta historias del arte rupestre como parte de un complejo tejido cultural, con simbolismos que involucran el pensamiento que los antiguos otomíes pintaron en las rocas como pervivencia de su memoria y crónicas de su historia.

En conclusión, esta conferencia puede considerarse un intento definido de articular, a más largo plazo, los esfuerzos de los investigadores peruanos y mexicanos en ver conjuntamente sus quilcas o arte rupestre, ya sea compartiendo experiencias, metodologías, interpretaciones, y usando, en primerísima virtud de su historia común, su extraordinario fondo etnográfico y las percepciones acumuladas por los propios investigadores de ascendencia nativa.

Estamos seguros de que la continuación de los programas de investigación en este preciado material cultural, las quilcas o el arte rupestre peruano-mexicano, va a acarrear pronto, a través de su concienzudo, insistente y científico esfuerzo de investigación, una nueva historia nacional, en la que nos veremos revelados nuevamente como las grandes civilizaciones de América, hermanadas por la sangre y la historia.

Gori Tumi Echevarría López

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

E-mail: goritumi@gmail.com

Rocio Gress

Universidad Nacional Autónoma de México

E-mail: ciogress@gmail.com

Los trabajos del XVI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina y Amazónica “Julio César Tello Rojas”

El XVI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina y Amazónica “Julio Cesar Tello Rojas” se llevó a cabo en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos del 26 al 31 de octubre de 2009. Fue un éxito rotundo y congregó decenas de investigadores y cientos de asistentes nacionales e internacionales en lo que puede considerarse una gran reunión académica; y esto es notable considerando la reputación del evento, y sin duda su nominación específica, “Julio C. Tello”, al padre de la arqueología peruana, y uno de los más preclaros intelectuales de la historia nacional.

No obstante, como tantos eventos y reuniones académicas, la crisis universitaria ha evitado por varios años que se pueda hacer una publicación integral

de las Actas y Conclusiones del evento, especialmente considerando la cantidad de ponencias presentadas, que deben promediar el ciento de trabajos en muy diferentes ramas del conocimiento científico humanista. Ante esta situación el Instituto de Investigaciones Histórico Sociales (IIHS) de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos tomó la muy acertada decisión de publicar un importante volumen de trabajos en dos números consecutivos de la revista *Investigaciones Sociales*, revista editada por el Dr. Alberto Bueno Mendoza, director de la mencionada institución.

Esta publicación consecutiva de trabajos constituye una buena muestra de la cantidad y calidad de contribuciones académicas presentadas al XVI CPHCAA de Lima, y se incluyen en un *dossier* doble que abarca las temáticas de Arqueología y Arte Rupestre en el número 28; y Antropología, Geografía, Historia, Patrimonio Cultural y Sociología en el número 29. Entre estas dos publicaciones se pueden contabilizar 37 trabajos de investigación, siendo esta una cantidad considerable por sí misma.

El mérito de esta publicación por supuesto corresponde al Dr. Alberto Bueno Mendoza, como ya dijimos, responsable de la revista, pero también al Dr. Hernán Amat, presidente de la Comisión Organizadora del XVI CPHCAA “Julio C. Tello” al permitir la salida de este material académico. Dentro del comité editor hay que mencionar al mismo Dr. Hernán Amat, al Lic. Pieter Van Dalen y al Lic. Eduardo Vásquez Monge, quienes sin duda han interpuesto sus mejores oficios para producir una revista de gran factura y alta calidad formal.

Sin embargo, aunque esta publicación encierra una importante consideración histórica en su propia naturaleza, puesto que conforma parte del conjunto

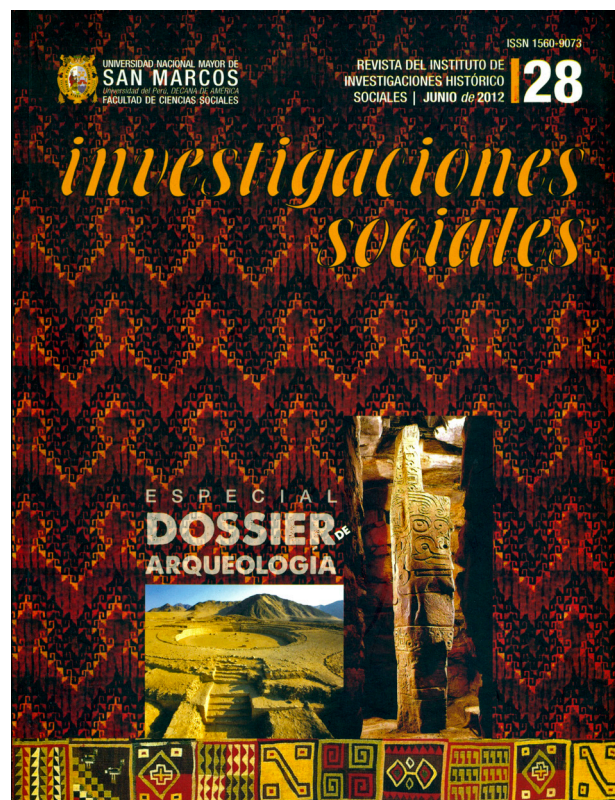


Figura 1. Afiche del IV Ciclo de Conferencias sobre Quilcas de APAR, Perú y México, Arte Rupestre, Encuentras y Perspectivas. UNMSM 2011.



de actas académicas de un congreso de relevancia nacional, el *dossier* que refiere al CPHCAA adolece de una introducción apropiada y no incluye ninguna de las conclusiones que la plenaria del congreso elevó en su momento, las que tienen gran relevancia para la consecución o proyección de las disciplinas académicas que se incluyen en el espectro e influencia del evento; ponderando además la participación de intelectuales peruanos de gran prestigio internacional. Quizá esta es una señal de que en algún momento estas actas han de publicarse en su integridad, y que hayan de incluir todas las conclusiones que han emanado de la misma; esto ha de completar su destino académico e histórico documental.

Dentro del congreso, el Simposio de Arte Rupestre Andino y Amazónico, reunió un gran número de ponencias, 23 trabajos, los que se presentaron los días 28 y 29 de octubre; de hecho este fue el simposio con más conferencias en el evento, lo cual es muy meritorio si se considera que esta fue la primera vez en la historia del Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina y Amazónica, que se incluye una mesa específicamente para tratar quilcas o arte rupestre. Una reseña del evento y de los trabajos participantes fue hecha en otra parte y no amerita repetir aquí algunas opiniones sobre la misma, esta puede verse en: <https://sites.google.com/site/congresomesarupestre/>

Pero de las 23 ponencias solo se pudieron publicar ocho, lo que se debió a una forzosa selección para permitir espacio a otros trabajos, lo cual no quita el mérito de su participación o la relevancia de su tema académico a los otros participantes. Los trabajos seleccionados incluyeron temas de Bolivia (Roy Querejazu Lewis), Argentina (Marta Ruiz y Domingo Chorolque), el nororiente peruano (Quirino Olivera), el litoral y la yunga de Tacna (Adán Umire), la

yunga de Lima (Wilber Saucedo), la quebrada de Canto Grande en Lima (Julio Abanto), la puna de Puno (Luis Flores y Daniel Cáceda) y teoría (Gori Tumi). Todas las regiones del Perú están representadas en esta pequeña pero significativa muestra, que sin duda también reúne a varios de los más importantes y jóvenes investigadores de las quilcas en el país, los que son precedidos en la relación por consagrados estudiosos de las quilcas en Bolivia y Argentina.

Por supuesto esperamos que pronto se pueda hacer una publicación más integral de todos estos trabajos, en un gran libro de actas quizá. Pero hasta que eso suceda es ya un hecho meritorio, consumado e irreversible, la existencia de estos trabajos, que, sumados a los de otros tópicos de las ciencias sociales y humanistas, formaron parte de esa gran legión de investigadores y estudiosos del Perú y los Andes que participaron con gran espíritu académico, en el XVI Congreso del Hombre y la Cultura Andina y Amazónica "Julio César Tello Rojas"; y sus esfuerzos son ahora parte de los anales de San Marcos.

En medio de todas las dificultades, la universidad hace suya su responsabilidad y ha puesto a disposición de todos 37 trabajos académicos de gran calidad, que es motivo de aplauso y alegría intelectual. Es mérito de los autores, de los editores, y de San Marcos.

Ficha: *Investigaciones Sociales*. Revista del Instituto de Investigaciones Histórico Sociales, N° 28, junio de 2012. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. / N° 29, diciembre de 2012. / ISSN: 1560-9073.

Gori Tumi Echevarría López
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
E-mail: goritumi@gmail.com

BOLETÍN APAR

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

Vol. 4 N° 15-16 / Trabajo de edición, diciembre de 2013

Editor

Gori Tumi

Asistente de Edición

Andrea Chinga

Consejo Editorial y Comité Científico

Daniel Morales Chocano (Universidad Nacional Mayor de San Marcos)

Roy Querejazu Lewis (Universidad San Simón de Cochabamba)

Jesús Gordillo Begazo (Universidad Privada de Tacna)

Jorge Yzaga (Asociación Peruana de Arte Rupestre)

Impreso en Plaza Julio C. Tello 274 N° 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 ©