



# 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 6, Número 22

Mayo 2015

6/22



Quilca yunga del sitio arqueológico Checta, correspondiente a la fase 3 de su secuencia. imagen RTI por Ana Nieves y Gori-Tumi, 2012. (Ver artículo de Gori-Tumi Echevarría López en esta edición, pp. 995-1004).



## Contenido / Index

Quipu y quilca (Sp)

Raúl Porrás Barrenechea. 981

Un estado de la cuestión sobre las quilcas de Checta, Lima, Perú / *Quilcas from Checta, Lima, Peru, a state of the art* (Sp)

Gori-Tumi Echevarría López. 995

Aplicación de métodos forenses a la investigación del arte rupestre. Una propuesta / *Application of forensic methods to rock art investigations - a proposal* (En)

Yann-Pierre Montelle. 1005

Sistemas astronómicos de campos de rayas en Lima, Perú / *Systems of astronomical lines in Lima, Peru* (Sp)

Lorenzo Roselló Truel. 1011

A brief review of chinese rock art research / *Una breve revisión de la investigación rupestre china* (En)

Zhu Lifeng. 1019

Las Memorias del Dr. Eloy Linares Málaga / *The Memoirs of Dr. Eloy Linares Málaga* (Sp)

Gori-Tumi Echevarría López. 1025

Quipu y Quilca<sup>1, 2</sup>

RAÚL PORRAS BARRENECHEA

## La escritura y la historia entre los Inca

El primer problema historiográfico por dilucidar en el campo histórico peruano, es el que se refiere a la existencia de la escritura entre los Incas o los pueblos preincaicos, al que se liga por muchos la existencia misma de la historia. El análisis de las originales formas mnemotécnicas usadas por los Incas, puede llevar a un ensanchamiento de la visión histórica peruana y a la comprobación de la relatividad e inadaptabilidad de los marcos utilizados por los etnólogos europeos para abarcar la imprevista realidad americana o peruana. Entre esas formas características, los *quipus* y *quilcas* de los Incas anuncian, a la vez que una escritura simbólica, una apetencia de historia, consustancial con el hondo sentido tradicional del pueblo peruano.

## Ubicación histórico-cultural del quipu

Una de las características de la civilización incaica, que más defrauda a los etnólogos, es la del contraste entre sus adelantos políticos y sociales y el atraso de algunos de sus procedimientos técnicos y formas culturales. El Imperio socialista, cuya perfección gubernativa alucinó a los filósofos del Renacimiento y del siglo XVIII, no alcanzó el sistema de escritura fonética que los antropólogos modernos exigen a los pueblos como pasaporte para salir de la etapa de barbarie e ingresar a la civilización. Los Incas se dan, pues, el lujo de ser a la vez bárbaros en lo cultural y súper-civilizados en política. Y, a despecho de Mister Morgan, desbordan los casilleros y se resisten a una clasificación.

Es frecuente, desde el siglo XVI, la afirmación de que los Incas y aún los pueblos pre-incaicos no conocieron la escritura. La mayoría de los cronistas con Garcilaso y Acosta a la cabeza declaran que los Incas carecieron de letras y no supieron ni leer ni escribir, pero todos ellos refieren que tuvieron un sistema de hilos de colores —los quipus— que les servía de método de contabilidad y de recuerdo. Únicamente el vagabundo clérigo Montezinos osó afirmar solitariamente que la escritura fue conocida por los amautas de una dinastía anterior a los Incas y que ésta se perdió a consecuencia de grandes conmociones, dando lugar a la prohibición de las letras, causantes

de grandes males y a la adopción de los quipus. La historiografía del siglo XVIII y del siglo XIX ratificó este criterio reduciendo a la simple y rudimentaria forma de los cordones con nudos todo el material alfabético o simbólico de los Incas.

La primera faz del problema está en saber si los quipus son una forma de escritura. Los etnólogos modernos consideran que hay tres etapas en el desenvolvimiento de la escritura. La primera etapa es la del método pictográfico o sea el dibujo de cosas o de símbolos de ideas. En la segunda etapa, que es de transición, se inicia la representación de los sonidos, ya no sólo mediante dibujos, sino también mediante abreviaciones de dibujos, que tienden a una escritura convencional y fonética. Es la etapa predominantemente jeroglífica. La tercera es la etapa fonética en la que los símbolos usados no denotan ya objetos o ideas sino que son signos que representan sonidos: palabras, sílabas o sonidos elementales de las letras (Kroeber). Los quipus escapan a todas estas definiciones. No son dibujos, ni ideogramas, ni pictografías. Tampoco son forma alguna de alfabeto o de escritura fonética. Los más favorables comentarios los consideran como un "sustituto de la escritura" o como un "auxilio mnemotécnico", pero en el que el recuerdo se halla encomendado, principalmente, a la memoria del *quipucamyoc* más que al símbolo expresivo y tangible. En buena cuenta etnográfica, los quipus no son escritura.

Por otra parte, es objeto de asombro que los pueblos primitivos de América, que no habían alcanzado el ordenamiento social de los Incas y no habían llegado como éstos al arte de fundir el bronce o de domesticar animales y plantas, alcanzaran una forma de escritura simbólica, de pictografías o de jeroglíficos que se aproxima, en algunas partes, al sistema de escritura fonética, pero sin llegar a él. Los únicos que avanzaron en América hacia el sistema alfabético, representando, quizás, sonidos silábicos en sus símbolos calculiformes, fueron los Mayas. La pictografía es, pues, en punto a escritura, el elemento cultural más común y difundido entre las tribus primitivas de Indias.

Desde Alaska hasta Patagonia se han hallado inscripciones grabadas en las piedras y en las rocas, que representan animales, plantas, ideogramas y signos convencionales. Estas inscripciones se dibujaban también en los árboles, en las pieles, armas, mantas y tatuajes humanos. Los esquimales y algonquinos usaban pictografías en pieles de bisonte para guardar sus recuerdos. Pero la forma más perdurable es la de las inscripciones lapidarias o petroglifos. Hay entre éstos diversas graduaciones. Hay petroglifos iconográficos que son simples reproducciones de animales o plantas sin equivalencia alguna fonética y hay petroglifos simbólicos, de líneas imperfectas y variados colores, que expresan ya una sucesión de ideas y no simples representaciones de objetos. Estos representan asuntos que tienen una conexión argumental y que son relativos generalmente a temas guerreros o míticos.

Los petroglifos rudos e infantiles, de un simbolismo ingenuo o grotesco, son el mensaje escrito más lejano de las antiguas civilizaciones americanas. Se les considera por algunos como las huellas de las primitivas emigraciones o éxodos de los pueblos. Según

1 Publicado con la autorización del Instituto Raúl Porras Barrenechea.

2 Este estudio Quipu y Quilca (Contribución al estudio de la escritura en el antiguo Perú) fue expuesto en la cátedra de Fuentes Históricas de la Universidad de San Marcos, el año 1945. Apareció en "El Comercio" de Lima, el 1º de enero de 1947 y días subsiguientes y se reprodujo, corregido, en Mercurio Peruano, N° 238, en enero de 1947. Ha sido reproducido, posterior y espontáneamente, en la "Revista del Museo e Instituto Arqueológico de la Universidad del Cuzco", Nos. 13 y 14, en diciembre de 1951. Una explotación abusiva de este estudio apareció en uno de los primeros capítulos del libro Los Cronistas del Perú, de don Julián Santisteban Ochoa, quien aprovechó éste y otros estudios míos, como lo apunté ya en una nota de mi folleto Crónicas presuntas, perdidas y olvidadas sobre la conquista del Perú (Lima, 1951).



otras interpretaciones recordarían historias de caza, costumbres, cantos, ritos religiosos o mágicos o cómputos cronológicos. No se está sin embargo de acuerdo sobre la edad, la procedencia y el significado de los petroglifos. Mientras algunos los consideran como restos de civilizaciones perdidas o de una antigua escritura secreta reveladora de un culto mágico, hay quienes sospechan de su remota antigüedad. Los misioneros católicos usaron estas pictografías para darse a entender a los indios y Koch-Grünberg, ratificando a Martius y Andree, en lo que se refiere al Brasil, les da una edad mucho más corta considerándolos como el producto del *dolce farniente* de los hijos de la selva.

El sistema de los quipus, fue, según Montesinos, posterior a los signos pictográficos y aún a los fonéticos. Pero los quipus son a todas luces un sistema mucho más rudimentario y primitivo. El método mnemotécnico de nudos aparece en períodos de escaso desarrollo cultural en el Asia Central, en la China, en México, en el Canadá, en el Caribe y en las islas Marquesas.

En América hubo, como forma similar aproximada al quipu, el *Wampun*, usado por los iroqueses para comunicarse entre ausentes y para recordar hechos históricos. Eran rosarios de conchas de diversos colores o cinturones bordados cuyos dibujos formados con las mismas conchas, recordaban hazañas o alianzas de tribus. Estos cinturones simbólicos sólo podían ser interpretados por los que conocían los hechos. Los *wampuns* son, en la opinión de algunos etnógrafos, un método de recordación semejante a los quipus, pero inferiores a éstos.

La escala ascensional hacia la escritura fonética puede ofrecer en América, la siguiente gradación: *wampun*, quipu, pictografía o petroglifo, escritura simbólica calculiforme.

### Los petroglifos en el Perú

En el Perú se ha hallado estas pictografías o inscripciones jeroglíficas lapidarias en diversas partes del territorio, desde los primeros tiempos de la Conquista. Cieza de León dice que había en Vinaque ciertas letras en una losa y agrega: "ni lo afirmo ni lo dejo de tener para mí"<sup>2</sup>. Calancho refiere el hecho de que el visitador de idolatrías Duarte Fernández encontró cerca de Lima, en Calango, una piedra con inscripciones jeroglíficas, que fue destruida pero el cronista conservó el dibujo de la piedra de Calango a la que él llama "*Llumiska lautakaura*", que quiere decir "vestidura de estrella". Humboldt dice que encontró un libro de jeroglíficos recogido por el Padre Narciso Girbal, misionero de Ucayali. Tschudi afirma que los Panos del Ucayali representan con jeroglíficos pintados sobre hojas el día y la hora del nacimiento de un niño. D. Mariano Eduardo de Rivero, según el mismo Tschudi, halló junto al tambo de Corralones, camino de Vitor en las inmediaciones de Arequipa, los jeroglíficos llamados de La Caldera, en los que se ven grabados en granito, figuras de hombres y animales, flores, líneas rectas y curvas,

círculos, paralelogramos, cruces y letras. Estos mismos jeroglíficos fueron descritos más tarde por Raimondi y por Forbes en su libro *On the Aimara Indians*. El gran viajero Raimondi descubrió jeroglíficos importantes en las rocas de Yonán en el río Jequetepeque y señaló la existencia de otros en Huarmey y en Locumba. Bollaert estudió los petroglifos existentes en Tarapacá, entre Iquique y La Noria. Christian Bues encontró bloques de granito con pictografías de llamas, cuervos, culebras y caracoles en el valle de Lares y Luis E. Valcárcel ha estudiado los petroglifos de La Convención, Chirumbia, Pongo de Mainique, Otcobamba, Lares, Yucay, Paucartambo y las pictografías de Patallacta, Tampu, Salapuncu, Kenko, Incapintay, esta última, sin lugar a duda, pictografía de la época de la Conquista, relativa a la sublevación de Manco Inca.

Se tiene noticia de haberse hallado jeroglíficos, además de los ya mencionados: en Río Grande en Nazca; en la hacienda San Antonio en Locumba; en Paipay, entre Pacasmayo y Contumazá; en Chekta, en Canta; en Quebrada Honda entre Cajamarca y Chota; en las alturas de Collantes; en Chavín, en Juli e Ilave; en la Isla de Coaque en el Titicaca, descritos por Wiener, Falb y Lafone Quevedo; en Huaytará, Huánuco, Huaraz, Tiahuanako, Saibiti (Abancay), y en los cerros de Llauca, camino de Cushmu a Aija. Algunos de estos petroglifos han sido estudiados particularmente. El doctor Francisco Mostajo ha estudiado los de La Caldera en unos Apuntes Etnológicos. Wolff ha estudiado los petroglifos ecuatorianos. Sivirichi los petroglifos de Chekta y el doctor Zúñiga Quintana algunos de la región arequipeña (Sabandía).

El doctor Luis E. Valcárcel cree hallar huellas de una escritura jeroglífica en los tejidos incaicos y en los vasos de madera (keros). Cita una tela conservada en el Museo de la Universidad del Cuzco en la cual aparecen 88 signos desiguales que pudieran constituir un alfabeto jeroglífico.

### La tesis de Montesinos: letras y pergaminos en el Cuzco Pre-Incaico

El hallazgo de estas inscripciones y signos ha estimulado la tesis de que existió un sistema de escritura pictográfica entre los Incas aparte de los quipus. Esta escritura pudo ser más antigua que la de los cordeles con nudos o también ser coetánea de éstos. Acaso la invención de los signos pictográficos llegó por una vía inmigratoria pero no logró desplazar, por el profundo tradicionalismo del indígena peruano, al arcaico sistema de los quipus. La dualidad de los sistemas de escritura en el Perú pre-hispánico, se ofreció ya a los etnógrafos Rivero y Tschudi, quienes en su fundamental obra *Antigüedades Peruanas* publicada en 1851, asentaban ya este hecho. "Los antiguos peruanos —dicen— tenían dos suertes de escritura: una y seguramente la más antigua, consistía en una especie de caracteres jeroglíficos; la otra en nudos hechos con hilos de diversos colores".

El primero en afirmar la existencia de una escritura incaica o pre-incaica fue el ya citado cronista Montesinos, a principios del siglo XVII. Es necesario recoger puntualmente la versión del autor de las *Memorias antiguas, historiales y políticas*, porque es punto de partida de toda la discusión. Montesinos afirma que, en la época del rey Toca Corca Apo Cápac, cuadragésimo monarca peruano y gran sabio y astrólogo, existía en el

<sup>2</sup> Pedro Cieza de León: Primera Parte de la *Chronica del Perú*, Sevilla, 1553.- Capítulo LXXXVII. "Porque este edificio era cuadrado y los de los Incas largos y angostos. Y también hay fama que se hallaron ciertas letras en una losa de este edificio; lo cual ni lo afirmo ni lo dejo de tener para mí, que en tiempos pasados hubiese llegado aquí alguna gente de tal juicio y razón que hiciese estas cosas y otras que no vemos".



Cuzco una universidad y en ella "en un tiempo, según dicen los indios, había letras y caracteres en pergamino y hojas de árboles, hasta que todo se perdió de ahí a cuatrocientos años". Más adelante refiere el cronista que en la época del rey Titu Yupanqui Pachacuti, sexagésimo segundo rey peruano, llegaron al Perú "gentes ferocísimas, así por los Andes como por el Brasil y por hacia Tierra Firme, hicieron grandes guerras y con ellas se perdieron las letras". Titu Yupanqui se defendió en una reñida batalla, pero fue derrotado y muerto y sus soldados llevaron su cuerpo secretamente a Tampusotoc. El Cuzco quedó desierto y olvidado el secreto de la escritura que poseían los amautas. Cuatrocientos años más tarde, el Inca Túpac Cauri Pachacuti consultó al dios Illatici Huiracocha, para restablecer la escritura, pero aquel reveló que la causa de una pestilencia que había assolado el Imperio "habían sido las letras, que nadie las usase ni resucitase porque de su uso le había de venir el mayor daño". Túpac Cauri mandó entonces "por ley que, so pena de vida, ninguno tratase de quilcas que eran pergaminos y ciertas hojas de árboles en que escribían, ni usasen de ninguna manera de letras". Agrega el cronista que, después de este oráculo, nadie osó emplear caracteres escritos y que cuando un sabio amauta inventó o revivió unos signos de esta clase fue quemado vivo. El sistema de los quipus, reemplazante de la escritura, se implantó en Pacaritampu donde se enseñaba a los muchachos nobles, junto con los ejercicios de la milicia<sup>3</sup>.

La tesis de Montesinos, largamente discutida y rebatida es, pues, la de que existió un sistema de escritura fonética en el Cuzco pre-incaico, el que fue olvidado o proscrito y reemplazado por los quipus, único sistema conocido por los Incas históricos de la última dinastía. Valcárcel interpreta estas afirmaciones de Montesinos diciendo que esa escritura sagrada llamada *kellka* o *quilca*, se vulgarizó y, al romperse su esoterismo, fue prohibida por influjo de la clase sacerdotal o sobrevinieron catástrofes que la hicieron olvidar. Sin embargo, Valcárcel considera, en otra parte, que la palabra *kellka* debe referirse a una escritura de tipo popular distinta de los quipus.

### Quilca o quellca forma de pictografía

El hecho evidente, sin posibilidad de trucarse, que se desprende del relato de Montesinos y de otros testimonios anteriores o contemporáneos que voy a analizar, es el de que, en el lenguaje de quechuas y de aimaras pre-hispánicos, hubo una palabra equivalente a la de escritura o símbolos gráficos, distinta de la usada para designar los quipus. Esta palabra es el vocablo quechua *quilca* o el aimara *quellca*. La bifurcación escritural queda firmemente establecida. Hubo pues dos sistemas diversos de escrituras: *quilca* y *quipu*.

La existencia de la palabra *quilca* como equivalente de la palabra española escritura está probada por otros testimonios distintos del de Montesinos, que demuestran que no es esta una de las tantas invenciones o patrañas del clérigo. Muchos años antes de que éste escribiera su crónica, el Inca Titu Cusi Yupanqui en su célebre Relación de los hechos de la conquista, escrita en 1560, apunta que los españoles "hablaban a solas con

unos paños blancos" y que en Cajamarca le entregaron a Atahualpa "una carta o Libro o no se qué, diciendo que aquella era la *quilca* de dios y del Rey y que Atahualpa la arrojó"<sup>4</sup>. En la cita de Montesinos se ha visto ya que se llamaba *quilca* a las hojas de árboles en las que se dibujaban o pintaban ciertos signos. Tito Cusi lo usa en el mismo sentido de hoja escrita o mensaje. Huamán Poma de Ayala, quien escribe probablemente antes que Montesinos, dice que al secretario del Inca le llamaban *incap simin quipococ* y que los secretarios de los alcaldes de corte tenían quipus de colores teñidos y se llamaban *qqillacamayoc* o *quillautay quipoc*. En los dos últimos casos, en que se emplea la voz *quilca*, ésta aparece unida a la idea de signos escritos a la vez que a una presencia de colores o pintura. Esta misma alusión se recoge en la tradición popular oral. Francisco Mostajo, al tratar de los petroglifos de La Caldera, dice que este lugar se llamó antes, según Echevarría, *Quilcasca*, que proviene de *quilca*, "pintura o trozos pintados". El Diccionario Geográfico de Paz Soldán, al explicar el significado etimológico del nombre del pueblo de Quilca dice que significa en quechua "puerta o paso" y, en quechua y aimara, "dibujo o pintura".

En el mismo sentido que los cronistas y la tradición oral se produce el testimonio de los primeros quechuistas y autores de vocabularios, algunos de ellos anteriores a Montesinos. No existe, por desgracia, en Lima, ejemplar del *Lexicón de Fray Domingo de Santo Tomás*, editado en Valladolid en 1560, que es el primer vocabulario quechua conocido<sup>5</sup>. Pero en la Doctrina

<sup>4</sup>Diego de Castro Titu Cusi Yupanqui Inca: Relación de la conquista del Perú y hechos del Inca Manco II. (Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú. Tomo II). Lima, 1916, pag. 9.

<sup>5</sup> Posteriormente a la redacción y publicación de este estudio, que apareció en *El Comercio*, de Lima de 1º de enero de 1947, he podido conseguir una reproducción, en microfilm, de la Gramática y del *Lexicon de Fray Domingo de Santo Tomás*, publicado en Valladolid, en 1560. Esta reproducción ha sido tomada, de un ejemplar de ambos libros existentes en la Biblioteca del Congreso de Washington, merced a intervención gentilísima del señor Felipe A. Barreda y Bolívar.

Las comprobaciones de la tesis sostenida en mi estudio, que ofrecen estos documentos, son del mayor interés. Sostuve que la palabra *quilca*, expresaba, principalmente la idea de dibujo o pintura o de algo coloreado. Las gramáticas o documentos lingüísticos, posteriores en varios lustros a la conquista, habían ya equiparado la palabra *quilca* a la voz y al concepto españoles de escritura, verificando una trasposición propicia al error histórico de considerar que hubo entre los Incas una escritura fonética semejante a la del mundo occidental. Este vocabulario, formado por un fraile que llegó en los primeros días de la conquista, que fue el informante principal y el maestro de Cieza y que publicó su obra en 1560, —veinte años antes de la Doctrina Cristiana de 1584, que era el primer documento lingüístico utilizado por mí— es, sin lugar a duda, la fuente más cercana y directa para calar la autenticidad de un vocablo quechua de la época imperial. El Vocabulario confirma que el significado prevalente de la palabra *quilca* en el momento de la conquista: fue el de pintura, dibujo, cosa coloreada, pintada al fuego y hasta esculpida en colores. En el Vocabulario quechua-español trae, Fray Domingo de Santo Tomás, las siguientes voces relacionadas con esta voz:

"Quillca: letra o carta mensajera.

<sup>3</sup>Fernando Montesinos: *Memorias Antiguas Historiales y Políticas del Perú*, Madrid, 1882. Páginas 72, 82 y 86.



Cristiana, publicada en Lima en 1584, por Antonio Ricardo, que es el primer libro impreso en el Perú, hay un corto repertorio de palabras quechuas y aimaras que es de gran interés para este punto. Entre las palabras aimaras aparecen las dos siguientes:

"Quillca - papel, libro, scriptura, carta, pintura".  
"Quillcacha - escribir, pintar".

En el vocabulario del Padre Diego González Holguín, publicado en Lima en 1608, aparece la palabra *quellcca* y hasta veinte derivados de ésta. De entre ellos escojo los que sirven más al propósito para mi demostración y son éstos:

"Quellca - Papel carta o escriptura".  
"Quellcaricuk - El que sabe leer".  
"Quellcayachak - El que sabe escribir".  
"Quellkasca - Lo escripto y las letras quellcascuna".  
"Quellccani, quellccani - Escribir, dibuxar, pintar".

Quillca: Libro o papel generalmente.

Quillcana: escrivania.

Quillcanigui o Quillcacunigui: pintar o escrivir generalmente.

Quillcanigui: labrar una cosa con colores generalmente.

Quillcamayoc: Pintor generalmente.

Quillcamayoc: Escrivano o debuxador.

Quillcasca: dibuxada cosa.

Quillcasca: esculpida cosa.

Quillcamaytosca: emboltorio como de letras.

Quillcaquippo: libro de cuentas.

Quillcastaricuni cunigui: leer letras o cartas.

Quillcascayachac: leydo, que lee mucho".

Nótase, en primer término, la abundancia de palabras derivadas de la voz *quillca* y el predominio en ellas de la significación de pintura o cosa cromática. En los vocabularios posteriores de la Doctrina Cristiana de 1584; de Gonzales Holguín de 1608; de Francisco del Canto de 1614 y de Torres Rubio de 1619, la acepción de escritura ha tomado cuerpo y la de pintura aparece como accesoria o subsidiaria. En el Vocabulario de Fray Domingo de 1560, la acepción primaria de pintura ha sido adicionada por la similar de escritura, que tendería luego a reemplazarla, pero conserva todavía su valor preponderante. *Quillcamayoc*, significa generalmente pintor y, en forma subsidiaria o menos generalizada, escribano o dibujador. *Quillcasca*, es cosa dibujada o pintada como interpretara bien el clérigo Echevarría en el siglo XVIII.

El vocabulario español-quechua, confirma esta interpretación. Allí aparecen estas equiparaciones de palabras:

"Pintar: quillcanigui.

Pintor, generalmente: quillca camayoc.

Pintar con fuego: ninaguan quillcanigui.

Pintada cosa assi (con fuego): ninaguan quillcasca.

En la palabra escritura se mencionan:

Escrivano publico: Quillcamayoc.

Escrivano de libros: lo mismo.

Escrivanías: quillcana.

Escrevir como quiera: quillcanigui".

Se ve claramente que el significado original ha sido el de pintura y que lentamente se ha ido asimilando y superponiendo el concepto similar de escritura trasladado de la lengua española.

En el vocabulario de Francisco del Canto, publicado en Lima en 1614, se reproducen, abreviadas, las anteriores traducciones de González Holguín: "Quellca - pepel o carta; Quellcac - el que escribe; Quellcani o quellcacuni - escribir o debujar; Quillcaycamayoc - escrivano".

En el Diccionario de Torres Rubio de 1619, aún más simplificado, se consigna:

"Quellca - papel, carta".

"Quellcani - escrevir".

No cabe, pues, duda de que los indios pre-hispánicos del Perú tuvieron una palabra especial para denominar los signos escritos y que esta palabra se aplicó más tarde por analogía, a la escritura española y al papel que no conocieron los Incas. Esto no quiere decir que ambos sistemas de escritura fuesen iguales sino que se utilizó en quechua el término lingüístico más próximo o semejante para calificar el invento occidental. También se concluye que la palabra *quillca* estaba unida a la idea no sólo de signos gráficos sino de signos coloreados o de dibujos y pinturas. La voz *quillca* trae de por sí aparejada una representación cromática. Escribir, dibujar, pintar se expresan por una sola palabra: *quillca*, y esta misma palabra sirve para expresar el lienzo, la tabla o el objeto pintado. Cabe, pues, usar la palabra *quillca* como sinónimo de pictografía en el concepto de los etnólogos modernos.

#### El Puquin-Cancha: Museo Pictórico Incaico

Diversos y abundantes son los testimonios que demuestran la existencia de pinturas históricas o simbólicas entre los Incas. El Padre Acosta afirma en su *Historia Natural y Moral de las Indias* que los indios del Perú no tuvieron ningún género de escritura, ni por letras ni por caracteres o cifras o figurillas como los de la China y los de México y agrega que "suplían la falta de escritura y letras, parte con pinturas como los de México, aunque las del Perú eran muy groseras y toscas, parte y lo más con quipus". El mismo cronista refiere que vio en el Perú escrita la confesión de un indio por medio de pinturas y caracteres con los que él había pintado en cierta forma los diez mandamientos y luego señales como cifras que indicaba los pecados.

Sarmiento de Gamboa, que escribió su crónica en el Cuzco en 1572, dice que Pachacuti Inga Yupanqui reunió a los historiadores de todas las provincias en la ciudad imperial examinándolos sobre las antigüedades, origen y cosas notables del pasado de estos reinos "y después que tuvo bien averiguado todo lo más notable de las antigüedades de sus historias hizolo todo pintar por su orden en tablones grandes y deputó en las Casas del Sol una gran sala adonde las tales tablas que guarnecidas de oro estaban, estuviesen como nuestras librerías y constituyó doctores que supiesen entenderlas y declararlas. Y no podían entrar donde estas tablas estaban sino el Inga o los historiadores sin expresa licencia del Inga". Aquí se halla confirmada, lo mismo que en otras partes de la crónica de Sarmiento, la existencia de unos "tablones pintados" cuya interpretación se enseñaba a los historiadores y cuyo contenido histórico se transmitía como un sistema esotérico de padres a hijos. El propio Sarmiento de Gamboa dice que los visitantes de Pachacútec regresaron al Cuzco trayendo "en unas mantas descriptas las provincias que habían visitado".



En las Informaciones levantadas por el Virrey Toledo en el Cuzco, don Diego Cayo y don Alonso Tito Atauche, descendientes de los Incas, declaran "que ellos vieron una tabla y quipos donde estaban sentadas las edades que hubieron los dichos Pachacuti Inga y Topa Inga Yupanqui su hijo y Guayna Capac, hijo del dicho Topa Inga y que por la dicha tabla y quipo vieron que vivió Pachacuti Inga Yupanqui cien años y Tupa Inga Yupanqui cincuenta y ocho o sesenta años; Guayna Capac, hasta sesenta años".

En otras informaciones hechas en el Cuzco, en 1582, de orden del Virrey Martín Henríquez, el mestizo Bartolomé de Porras y dos indios viejos declaran que los jueces incaicos para conocer y aplicar las leyes se entendían "por unas señales que tenían en quipos, que son nudos de diferentes colores y por otras señales que tenían en unas tablas de diferentes colores, por donde entendían la pena que cada delincuente tenía". "Había dos indios que estaban siempre junto a las tablas, estudiaban en ellas y declaraban lo que contenía". La misma información dice que estas tablas fueron destruidas cuando los españoles conquistaron el Cuzco.

La gran sala de tablones pintados de que habla Sarmiento de Gamboa puede considerarse como una galería de pinturas, museo o biblioteca moderna. En ella se hallaba depositada, en tablones o en telas de cumbe, toda la historia de los Incas, las biografías de cada uno de ellos, las tierras que conquistó y las antiguas leyendas sobre el origen del Imperio. Era una cátedra viva de la historia incaica reservada para el Inca y los historiadores imperiales. Era, en buena cuenta, la sospechosa Universidad a que aludió, con tanto escándalo de historiadores concienzudos, el clérigo Montesinos. Por otros cronistas, poco explotados aún por los más minuciosos apologistas del Incario, se descubre que el archivo policromo e histórico de los Incas estuvo en Puquin Cancha, en un cerrillo o huaca cercano al Cuzco, a tres tiros de arcabuz de la ciudad, encima de Cayocache. Lo atestiguan con su acendrado conocimiento del Cuzco incaico los cronistas españoles Cristóbal de Molina y Bernabé Cobo.

Molina dice en sus Fábulas y Ritos de los Incas:

"Y para entender donde tuvieron origen sus idolatrías, porque es así que estos no usaron de escritura y tenían en una casa de el Sol llamada Poquen-Cancha que es junto al Cuzco, la vida de cada uno de los Yngas y de las tierras que conquistó y que origen tuvieron; y entre las dichas pinturas tenían así mismo pintada la fábula siguiente". (La del diluvio).

El mismo Molina trae este nuevo apunte sobre la casa o museo de Puquin-Cancha:

"A los veinte y tres días del dicho mes (noviembre) llevaban la estatua del Sol llamada Huayna Punchau a las casas del Sol llamado Puquin que habrá tres tiros de arcabuz poco más del Cuzco. Está en un cerrillo alto y allí sacrificaban y hacían sacrificio al Hacedor, Sol, Trueno y Luna, por todas las naciones para que multiplicase las gentes y todas las cosas fueran prósperas". Era, según Molina, la fiesta del Cápac Raymi.

En sus anotaciones a Molina, el doctor Urteaga corrige el nombre de Poquen Cancha diciendo que Poquen es voz desconocida en los vocabularios quechuas y que debe ser más bien Pokoy cancha, que significaría "templo del Otoño" o lugar donde maduran los frutos, porque pokoni es "madurar". También sugiere que Poquen Cancha fuese el antiguo adoratorio o huaca de los Poques, primitivos pobladores de los valles del Cuzco. Todos estos estrujones

lingüísticos son innecesarios, porque el propio Molina, en el segundo trozo que hemos citado, de su misma crónica, dice que el nombre era Puquin y no Poquen y el Padre Cobo en su Historia del Nuevo Mundo, al enumerar las huacas del Cuzco, habla clara y precisamente de Puquin Cancha. Cobo ubica esta huaca en el camino de Cuntisuyu, en el décimo grupo o zeque llamado Payan, el que constaba de cuatro huacas. La primera era la fuente Pilcopuquio que estaba en la huerta de Santo Domingo. La segunda: "Era una casa del Sol que estaba encima de Cayocache. Sacrificábanle niños. La tercera huaca tenía el nombre de Cancha y era la cerca que rodeaba la casa de Puquin. La cuarta huaca es un cerro llamado Viracochaurco, que está encima de Puquin...".

El propio cronista Cobo anota que los quipucamayocs que informaron a Polo de Ondegardo en 1559, los cuales habían alcanzado el tiempo de los Incas, fueron examinados cuando aún se conservaban "los memoriales de sus quipos y pinturas". Y se refiere particularmente a las que tenían en un templo del sol, junto a la ciudad del Cuzco, de la que se sacó una historia "dibujada en una tapicería de cumbe" que el jesuita vió en el Cuzco "no menos curiosa y bien pintada que si fuera de muy finos paños de corte".

El Virrey Toledo se refiere varias veces en sus cartas al Rey a "paños de pintura" o tapicería relativas a la descendencia y genealogía de los Incas y descripciones de las provincias, pintadas por su orden por artistas indígenas que fueron enviadas al Rey de España.

Los indios nobles del Cuzco, descendientes de los ayllus imperiales, que escucharon la lectura de la crónica de Sarmiento y certificaron su verdad, dijeron que habían escuchado a sus padres y pasados decir "que Pachacuti Inga Yupanqui noveno inga avía averiguado la ystoria de los otros ingas que avian sido antes del y pintado en unos tablones, de donde tamvien lo avian aprendido los dichos sus padres y pasados y dichoselo a ellos" (133).

#### Otros sistemas pictográficos: bastones y pallares

Además de los lienzos o tablones pintados hubo un sistema de comunicación o de trasmisión de órdenes que fue el de los palos o bastones pintados. Estos serían también una forma particular de las pictografías o quilcas. Fray Bartolomé de las Casas dice que "los chasquis o postas llevaban en la mano cierto palo, de un palmo o palmo y medio con ciertas señales como entre nosotros se usa, que da crédito al que trae las armas o sello del Rey". Da, pues, a estos palos rayados carácter de insignia o de credencial para acreditar la voluntad regia, pero no función de mensaje o trasmisión de palabras. Otros cronistas que vivieron en el Perú o fueron oriundos de él, dan una versión distinta. Así, el cronista indio Santa Cruz Pachacuti habla, varias veces, en sus leyendas del tiempo de los Incas, de "libros" y de "palos pintados". En la leyenda de Tonapa Viracocha dice que éste entregó a Apotampo un palo de su bordón "donde estaban los razonamientos que les predicaba, señalándoles y rayádoles cada capítulo de las razones". Dice también que Tonapa "traía camisa larga y manta y libro". En otra parte afirma que Topa Inga Yupanqui mandó "un visitador general de las tierras y pastos dando su comisión en rayas de palo pintado". La misma afirmación encontramos en los cronistas que refieren más fielmente la muerte y el testamento de Huayna Cápac. Cabello Balboa dice que el Inca sintiéndose morir "hizo su testamento según la



costumbre de los Incas que consistía en tomar un largo bastón o especie de cayado y dibujar en él rayas de diversos colores por las que se tenía conocimiento de sus últimas disposiciones. Se lo confirmó enseguida al quipucamayuc o notario". Y Sarmiento de Gamboa dice también que Huayna Cápac ordenó que se le sepultase en el Cuzco "por la orden que al punto de la muerte mandó, señalándolo en un báculo".

Hay otro elemento cultural, típicamente peruano, que tiene directa vinculación con la escritura y que ha sido poco explotado como antecedente de ésta y acaso como realización de un sistema ideográfico avanzado. Es el de los huacos o sea de la cerámica costeña de nazcas y mochicas. En los símbolos, en las estilizaciones, en los signos geométricos usados con profusión en vasos y esculturas hay alusiones convencionalizadas que son el anticipo de una escritura o que equivalen a relatos escritos porque desenvuelven escenas o argumentos históricos. No es de la índole de este trabajo hurgar el vasto y ajeno campo arqueológico, pero cabe hacer referencia a una de las más interesantes y sutiles interpretaciones de los signos de la cerámica costeña considerados como caracteres alfabéticos, hecha por el notable arqueólogo peruano don Rafael Larco Hoyle. Este, que ha explorado y estudiado con predilección, los restos arqueológicos de los Mochicas, en el Norte del Perú, ha hallado que éstos hacían uso frecuente de "pallares pintados" o incindidos, con signos aparentemente ideográficos — líneas rectas o quebradas, círculos y rayas— los que pudieran representar recuerdos o mensajes o las cifras de un lenguaje alfabético. En huacos escultóricos de los Mochicas ha identificado Larco las figuras de los chasquis o postas, que llevaban pallares y están siempre rodeados de representaciones de pallares y en las huacas de la región ha encontrado las bolsas de los mensajeros indios, con los pallares exornados, el punzón de cuarzo que servía para incidirlos y un polvo blanco para hacer más legibles las inscripciones.

Se ha objetado a la tesis de Larco que los Incas y los pueblos primitivos del Perú, tenían diversos juegos o ceremonias de carácter mágico con pallares o frijoles de diversos colores. Garcilaso habla del juego llamado apaitalla, que consistía en lanzar frijoles a cierta distancia con determinada destreza, y Cobo habla de juegos como el tuncara y el tacanaco, que se realizaban con frijoles coloreados que eran semejantes a los dados. Pero, aún así, aunque las inscripciones de los pallares o frijoles tuviesen únicamente el valor de unas barajas o fichas de juego, estarían ya en el camino de las convenciones simbólicas que conducen a la escritura. No puede, por lo menos, eludirse la certeza de que, en la cerámica costeña de mochicas y de nazcas, hay el más vasto e importante sistema de pictografías de la América pre-colombina meridional, con múltiples signos convencionales o ideogramas, que colocan a estos pueblos en el umbral de la escritura.

De todas estas citas se desprende que hubo un sistema pictográfico usado por los Incas y aun por los pueblos anteriores a éstos, para conservar sus recuerdos históricos, sus leyes o las órdenes reales, que se dibujaba o pintaba sobre tabloncillos, palos o báculos, telas y vasos, y en el que había algunos signos o rayas que eran objeto de descifración especial por expertos o técnicos. Se confirma así la afirmación del padre Acosta de que hubo dos clases de escritura entre los antiguos peruanos: las pinturas o quilkas, no tan groseras como pensara el insigne jesuita y

los quipus. Los españoles concentraron principalmente su atención sobre los quipus, por su originalidad y extrañeza y desdeñaron, salvo las referencias recogidas, la escritura más evolucionada de las quilkas o símbolos pictográficos. La arqueología moderna tiene la misión de rescatar el valor de esos símbolos. Ha llegado la hora del clérigo Montesinos.

## Los quipus

### Descubrimiento del quipu por los cronistas

Los cronistas del siglo XVI fueron los primeros en describir el original sistema de recordación de los incas, en cordones con nudos, llamados quipus. En la época de la Conquista estos quipus eran descifrados por los funcionarios o técnicos especializados llamados quipucamayos. Las cuentas de ganado o de víveres que se llevaban entre indios y españoles se anotaban por aquellos en los quipus y se anotan, aún, en esta forma, en las serranías del Perú y de Bolivia. Garcilaso declara que él acostumbraba, siendo joven, ayudar a los indios tributarios de su padre a trasladar las cuentas de los tributos que ellos traían dos veces al año por San Juan o Navidad, de los nudos o quipus a la escritura castellana. En la época de la Conquista el quipu sirvió de prueba en los pleitos sobre préstamos de los indios a los conquistadores y, traducidos por intérpretes, contaron como instrumentos judiciales<sup>6</sup>. Las primeras informaciones históricas que se realizaron sobre el pasado de los Incas se hicieron, en época de Vaca de Castro (?), de Gasca, de Cañete y de Toledo, convocando a los quipucamayos, premunidos de sus quipus, a la vista de los cuales, aquellos declaraban las noticias que tenían de sus antepasados. Esta simple referencia basta para demostrar que existían, por lo menos, dos clases fundamentales de quipus: los quipus numéricos, instrumentos de contabilidad o estadística y los quipus históricos o de recordación de hechos pasados.

Para la historia del quipu es interesante anotar las impresiones de los cronistas primitivos que descubrieron el sistema mnemotécnico de los peruanos y revelan la sorpresa del occidental con la candoridad de todos los relatos primicios. Estas impresiones no han sido recogidas en los diversos estudios dedicados a la historia del quipu. La primera referencia escrita a los cordones mnemotécnicos incaicos, aunque en ella no se mencione la palabra quipu, se halla en la carta de Hernando Pizarro a la Audiencia de Panamá, el 23 de noviembre de 1533, apenas cuatro meses después de la muerte de Atahualpa. Hernando Pizarro, en su viaje de Cajamarca a Pachacámac en diciembre de 1532, vio a los quipucamayos en plenas funciones —dentro del Imperio Incaico, aún intocado por los españoles— tomar las cuentas del maíz, de la leña,

<sup>6</sup> El cronista Pedro Cieza de León, refiere en El Señorío de los Incas, que el cacique de Jauja Guacarapora (sic) le mostró en unos quipus la cuenta de todo lo que los indios comarcanos habían dado en subsistencias al gobernador Francisco Pizarro, cuando éste pasó en su marcha de Cajamarca al Cuzco, por la ciudad de Jauja. El dato de Cieza lo he visto confirmado en un juicio seguido ante la Audiencia de Lima, en 1561, en que ésta acepta como testimonio comprobatorio de los préstamos hechos por los indios de Jauja a la expedición conquistadora, los quipus presentados por éstos, los que, traducidos por intérpretes indios, son trasladados a la escritura española. El quipu resulta así un instrumento de prueba judicial.



de las ovejas y de la chicha con rígida minuciosidad. Su impresión se halla transmitida en esta forma:

"A estos pueblos del camino vienen a servir todos los caciques comarcanos: cuando passa la gente de guerra, tienen deposito de leña e mahiz e de todo los demas e cuentan por unos nudos en unas cuerdas de lo que cada cacique ha traydo. E quando nos avian de traer algunas cargas de leña u ovejas o mahiz o chicha quitaban de los nudos de los que lo tenían a cargo e anudábanlo en otra parte: de manera que en todo tienen muy grand quenta e racon".

Resalta, en esta primera descripción la objetividad de los cronistas primitivos, al mismo tiempo que su inhabilidad para captar los vocablos indígenas. Los españoles usan todavía nombres castellanos o palabras "barloventanas", transportadas del Caribe, para designar las cosas peruanas y algunas de estas denominaciones perdurarán en nuestro idioma. Llamaban "maíz" al cereal que los Incas llamaban zara, "chicha" a la bebida que los peruanos llamaban acca y ovejas de la tierra a las llamas. No aciertan tampoco con el nombre de los cordeles numéricos que sólo darán más tarde, Zárate y Cieza. La aprehensión de la cultura incaica es un aprendizaje lento y penoso.

En la Relación de la Conquista del Perú de Francisco de Xerez, el cronista recoge, de oídas, la impresión que le habían transmitido los soldados de Hernando Pizarro al describir el implacable equipo estadístico de los Incas a la entrada del pueblo indígena de Xauxa. El cronista dice:

"Avia hombres que tenían cargo de contar aquella gente cada día para saber lo que venían a servir a la gente de guerra; otros tenían cargo de mirar todo lo que entraba en el dicho pueblo".

En la crónica de Miguel Estete, testigo presencial de la Conquista, que escribe pocos años después de ésta, hay ya un atisbo de la función histórica de los quipus y de su asociación con los cantares épicos de los Incas que aclararán cronistas posteriores. El testimonio de Estete es de gran importancia por su cercanía y contacto directo con el Incario:

"Es de saber que esta tierra, a la cuenta de los más ancianos, no había noventa años que era sujeta a príncipe y daban por memoria y nombraban todos los príncipes que había habido y aunque no tienen escrituras, por ciertas cuerdas y nudos recuerdan las cosas pasadas, aunque lo mas principal de acordarse es por los cantares que tienen, como acá tenemos, de cosas y batallas pasadas antiguamente, que si faltase la escritura, por aquellos cantares tendríamos memoria de los pasados que hicieron hazañas señaladas".

Estete se refiere también a los quipus como aide memoire de los chasquis y apunta que éstos,

"... además de lo que le decía de palabra llevaban ciertos nudos para memoria, con los cuales en muchas cosas ellos entendían y de esta manera el uno al otro y el otro al otro decían su embajada hasta que llegaba la noticia de aquel a quien eran enviados".

Estete tampoco percibe el nombre de los quipus, ni el de los chasquis, aunque sí, nítidamente, las funciones de unos y otros.

**Cieza: quipus de cuenta y quipus retóricos**

Se ha hablado de unas informaciones hechas por Vaca de Castro interrogando a los quipucamayos y hasta

se da el texto de ellas, aunque sin trazas de veracidad cronológica. Estas debieron realizarse en 1542. Pero la primera referencia expresa a los quipus se encuentra en el verdadero descubridor del Incario, el cronista Pedro Cieza de León que escribe hacia 1550 su Crónica del Perú. Cieza de León fue el primero en hacer extensa referencia a los quipus, a su mecanismo y usos y a las calidades de los quipucamayocs. Los quipus, dice Cieza en El Señorío de los Incas, "son ramales grandes de cuerda anudadas y los que desto eran contadores y entendían el guarismo de estos nudos, daban por ello razón de los gastos que se habían hecho o de otras cosas que hobiesen pasado de muchos años atrás". En esta frase están enunciadas las dos formas principales de quipus: los de contabilidad o estadísticos y los históricos. La forma o mecanismo de los quipus los describe Cieza de esta manera: "en estos nudos contaban de uno hasta diez y de diez hasta ciento y de ciento hasta mil y en uno de estos ramales está la cuenta de lo uno y en otro lo del otro, de tal manera esto, que para nosotros es una cuenta donosa y ciega y para ellos singular". Los quipus de contabilidad y los estadísticos eran llevados especialmente en cada provincia por funcionarios especiales. "En cada cabeza de provincia había contadores a quien llamaban quipos-camayocs que llevaban la cuenta de los tributos". En estos quipus se notaban las cosas que se gastaban y las contribuciones que daban las provincias, los víveres que entraban en los depósitos y las cosas que se daban a los súbditos. Se contaban los tributos indicando sus especies: oro, plata, ropa, ganado, leña. No se podía esconder, dice el cronista, ni un par de alpargatas. Los quipus-camayocs tenían obligación de conservar estas cuentas para que el Inca nuevo supiese lo que los habitantes de las provincias tributaban a su progenitor. Los quipu-camayocs tenían también funciones estadístico-demográficas que anotaban en los quipus. "Los Incas —dice Cieza— mandaron que en todas las provincias se asentasen en los quipus, por la cuenta de sus nudos, todos los hombres que habían muerto en ella en aquel año y por consiguiente los que habían nacido". Cieza elogia la exactitud y seguridad de estos instrumentos contables, "tan bueno y sutil que eciede en artificio a los carastes que usaron los mexicanos para sus cuentas y contrataciones".

El propio Cieza distingue fundamentalmente los quipus estadísticos de los quipus históricos. Dice en efecto que "había quipucamayocs que entendían de las cuentas y otros más retóricos y abundantes de palabras que relataban los hechos en forma de romances y villancicos y que éstos contaban lo que pasó ha quinientos como si fueran diez". Cieza que interrogó directamente a los quipu-camayocs nos dice, en otra parte de su crónica, que los indios "no tienen letras ni cuentan sus cosas sino por la memoria que dellas queda de edad en edad y de sus cantares y quipos" y refiriéndose a "los quipos y romances que tienen de los reyes que reinaron en el Cuzco", dice que éstos callan el nombre de Inca Urco "porque no quieren que goce de que alcanzó la dignidad del reino, por sus poquedades". En esta forma hallamos en Cieza la comprobación de un sistema mnemotécnico usado por los Incas del Cuzco para perpetuar los hechos útiles a su dinastía.

**Historias, leyes, ceremonias y cuentas**

Los cronistas que siguieron a Cieza recogen datos menos precisos y generalmente superficiales. El Sochantre Molina se refiere a los quipus numéricos o aritméticos y



dice que eran "una gran manera de contaduría", pero desconoce los quipus históricos, porque dice que con estos cordeles y nudos "no se puede alcanzar a saber su fundación ni quienes fueron los primeros señores". El Contador Agustín de Zárate que estuvo en el Perú en 1544, dice que los naturales del Perú "ningún género de letras ni escritura saben ni usan ni aún en las pinturas que sirven en lugar de libros en la Nueva España, sino solamente la memoria que conserva de unos en otros". Zárate habla, en seguida, de los quipus, de los que dice que eran "cuerdas de algodón" y describe el sistema numeral y la asociación de los colores con las cosas que se querían expresar. Zárate es el primero en referirse a los archivos de quipus, afirmando que habían "casas públicas llenas de estas cuerdas, las cuales con gran facilidad da a entender el que las tiene a cargo, aunque sean de muchas edades antes de él". Dice también que los quipucamayos "tienen cargo de poner en memoria por estas cuerdas las cosas generales". Como se ve, Zárate, quien estuvo en el Perú antes que Cieza, aunque publicara su obra dos años después, distingue claramente los quipus históricos de los estadísticos. El Licenciado Santillán, que escribe en 1562, sólo se refiere a los fines estadísticos de los quipus. En ellos se llevaba razón de los tributos que se pagaban al Inca "y a todos los lugares susodichos en las más provincias hay cuenta y razón muy fiel por sus quipus". Gutiérrez de Santa Clara, cronista de las guerras civiles, pero que escribió hacia 1600, parece recoger sus informes de Cieza, de Zárate, de Garcilaso y de Morúa, con quien coincide textualmente. Dice, exagerando, que podían contarse hasta cuatro o cinco millones, lo que contradicen los demás testimonios y, como Zárate, que había "archivos de quipus y escuelas de muchachos".

Los cronistas toledanos amplían el conocimiento y la descripción de los quipus. El licenciado Polo de Ondegardo se refiere, especialmente, a una nueva clase de quipus, no mencionada por los anteriores cronistas y estos serían los quipus legales o legislativos. "En aquella ciudad —dice refiriéndose al Cuzco— se hallaron muchos oficiales antiguos del Inga, así de la religión como del gobierno y otra cosa que no pudiera creer si no la viera, que por hilos y nudos se hallan figuradas las leyes y estatutos, así de lo uno como de lo otro y las sucesiones de los reyes y tiempo que gobernaron y hallóse que todo lo que esto tenía a su cargo no fue poco y aún tuvo alguna claridad de los estatutos que en tiempo de cada uno se habían puesto". El Padre José de Acosta, con el sentido al mismo tiempo universalista y minucioso de su *Historia Natural y Moral de las Indias*, aclara lúcidamente el mecanismo y la multiplicidad de las formas de los quipus. "Son quipus —dice— unos memoriales o registros hechos de ramales en que diversos nudos y diversos colores, significan diversas cosas. Es increíble lo que en este modo alcanzaron, porque cuanto los libros puedan decir de historias, leyes, ceremonias y cuentas de negocio, todo eso suplen los quipus tan puntualmente que admiran". En seguida enumera con sentido admirativo los diversos usos de los quipus: "porque para diversos géneros, como de guerra, de gobierno, de tributo, de ceremonias, de tierras, había diversos quipos o ramales; y en cada manojito de estos tantos nudos, nudicos e hilillos atados, unos colorados, otros verdes, otros azules, otros blancos y finalmente tantas diferencias que así como nosotros de veinticuatro letras, guiándolas en diferentes maneras, sacamos tanta infinidad de vocablos, así estos de sus nudos y colores sacaban innumerables significaciones de cosas". Acosta trae, además, una explicación particular

sobre ciertos quipus, con pedrezuelas, usados por los indios después de la conquista para aprender el Credo, que puede servir para demostrar la forma de asociación mental que los indios usaban con los quipus. Así para recordar el Credo tenían piedras de diversas formas, cada una de las cuales despertaba en su memoria una frase determinada. Así una piedra significaba: "fue concebido por el Espíritu Santo", otra significaba "padeció bajo el poder de Poncio Pilatos", etc. Aquí se ve que el signo no tenía relación con la cosa representada, sino con la memoria del individuo que quería conservarla en el recuerdo.

Dos cronistas toledanos, Pedro Sarmiento de Gamboa y Cristóbal de Molina el Cuzqueño, dan relieve especial a los quipus históricos. Sarmiento de Gamboa dice que por falta de letras se referían las cosas antiguas repitiéndolas muchas veces. "Y finalmente las cosas más notables, que consisten en números y cuerpo notábanlas y agora las notan en unos cordeles a que llaman quipus, que es lo mismo que decir racional o contador. En el cual quipo dan ciertos nudos, como ellos saben, por los cuales y por las diferencias de los colores distinguen y anotan cada cosa como letra. Es cosa de admiración las menudencias que conservan en aquestos cordelejos, de los cuales hay maestros como entre nosotros del escribir". El Padre Cristóbal de Molina se admira de la antigüedad de las noticias que podían conservarse en las hebras de lana de colores y nudos, "que dan razón de más de quinientos años de todas las cosas que en esta tierra en este tiempo han pasado". Molina ilustra la forma de transmisión y aprendizaje del oficio de quipucamayoc histórico y dice que "tenían indios industriados y maestros de los dichos quipos y cuentas y estos iban de generación en generación mostrando lo pasado y en pasándolo en la memoria a los que habían de entrar que por maravilla se olvidaban cosa por pequeña que fuese". Molina subraya la fidelidad histórica de los quipus y su uso como calendario o instrumento cronológico. "Tenían en estos quipos, que casi son a modo de pavilos con que las viejas rezan en nuestra España, salvo ser ramales, tenían tanta cuenta en los meses, años y lunas, de tal suerte que no había herrar luna, año ni mes, aunque no con tanta pulcra como después que Inga Yupanqui empezó a señorear y conquistar esta tierra, porque hasta entonces los ingas no avian salido de los alrededores del Cuzco como por la relación que V. S. retiene parece".

#### Garcilaso: "el nudo dice el número más no la palabra"

Las mejores informaciones sobre los quipus están contenidas en las obras de los cronistas post-toledanos, que dieron especial relieve a las informaciones de los quipus, principalmente en Garcilaso, en Blas Valera, en Murúa y en Calancha. Quizás si la más preciosa fuente informativa sobre los quipus es la de Garcilaso, quien los manejó de niño. Garcilaso nos indica que había quipus de un solo color, de dos o de tres colores y de colores simples o mezclados. "Por los colores sacaban lo que se contenía en aquel tal hilo como el oro por el amarillo y la plata por el blanco y por el colorado la gente de guerra". Las cosas que no tenían colores iban por orden de calidad como por ejemplo en materia de alimentos iban primeros las mieses, luego las legumbres, etc. y si eran armas, primero las lanzas, luego los dardos, los arcos y las flechas. En los quipus demográficos iban primero los viejos, los hombres, los mozos, etc. Hilillos delgados del mismo color representaban los detalles o excepciones. Los



nudos contaban las cosas decimalmente hasta la centena de millar. En lo más alto de los hilos se ponían el número mayor o decena del millar, más abajo el millar y abajo la unidad. Los nudos de cada número estaban juntos separados por nudos gruesos llamados del cordón de San Francisco.

Garcilaso aclara también el mecanismo de los quipus históricos. Nos dice que en el quipu apuntaban, además del tributo de la gente que iba a la guerra y de los nacidos y fallecidos, las embajadas y pláticas del Inca. Aquí habría, pues, una transcripción de frase o razonamientos que los quipus no podrían transmitir sin signos fonéticos, pero Garcilaso nos explica el procedimiento en forma parecida a la de Acosta. Afirma en primer lugar que el quipu era impotente para la transmisión literal del pensamiento por estas palabras "pero lo que contenía la embajada, ni las palabras del razonamiento, ni otro suceso historial no podían decirlo por los nudos, porque consiste en oración ordenada de viva voz o por escrito, la cual no se puede referir por nudos, porque el nudo dice el número mas no la palabra". Para remediar esta falta se usaban señales adheridas a los quipus que debían despertar en los intérpretes de éstos los textos literarios correspondientes. Las palabras, dice el Inca, las aprendían de memoria en trozos breves como fábulas o en versos breves y compendiosos, para que no se olvidara. "Dezian en los versos todo lo que no podían poner en los nudos". Así se transmitía la historia incaica, en una forma oral métrica, reafirmada y ayudada por los quipus y por las escuelas de quipucamayocs, "con el favor de los cuentos y de la poesía". Es la asociación quipu-cantar.

Garcilaso reconoce también dos clases principales de quipucamayocs: los historiadores y contadores. Pero los había también de ciertos quipus administrativos y legislativos. Dice que los quipucamayocs guardaban sus registros en las provincias y absolvían las consultas de los curacas y de los hombres nobles. En los quipus se conservaban, según Garcilaso, las leyes y ordenanzas, los ritos y ceremonias. Decían el sacrificio y las fiestas que debían celebrarse en honor del Sol. Declaraban la ordenanza y el fuero en favor de las viudas, de los pobres y de los pasajeros. Estos serían los quipus legislativos. El Inca se entendía con sus gobernadores por medio de quipus y en ellos se consignaba lo que habían de hacer "y los nudos y los colores de los hilos significaban el número de gente, armas o vestidos o bastimento o cualquiera otra cosa que se huviese de hazer, embiar o aprestar".

### El quipu parte de batalla y el quipu imperial

Fray Martín de Morúa, el liviano e imaginativo cronista, descriptor de los encantos y amores de las ñustas, trae un buen caudal informativo sobre el sistema de los quipus. Su posición es, como en el resto de su crónica, fundamentalmente admirativa. Para él los quipus era sistema tan eficaz y dúctil como la escritura fonética europea. "Por ellos se entendían con la facilidad que nosotros en nuestra lengua por nuestro papel y tinta". Y en otra parte, agrega que "por la simplicidad y contingencia de la vida, todas las cosas les sucedían prósperamente de manera que mejor se entendían ellos con estos cordeles, o a lo menos tan bien como nosotros por escrito...". Estas declaraciones marcan bien el sentido ponderativo y pleno de candor utópico y renacentista del fraile español. Murúa fue cura doctrinario de indios y vivió largo tiempo en el Cuzco, de modo que sus noticias, aunque idealizadas

tienen siempre substrato auténtico. Murúa desconoce o desdeña los sistemas pictográficos cuzqueños ya aludidos, quizás porque fueron muy groseros e imperfectos, como indicó el Padre Acosta. "No iba por pinturas y cifras como se usaba en la Nueva España" dice hablando de la escritura en el Perú. Describe animadamente, según su estilo, el sistema incaico. "Era —dice— un género de nudos hechos, como dicho es, en unos cordones algo gruesos, a manera de paternoster o de rosario o cordón de nuestro P. San Francisco...". Establece las diversidades de nudos y colores, para diferenciar las centenas y los millares, para contar los años y los meses (quipu-calendarios) y dice: "para que las cosas que querían contar diferenciasen, hacían los nudos mayores y menores y con diferencia de colores de manera que para una cosa tenían nudo colorado y para otro verde o amarillo y así iba lo demás". Murúa habla también con admiración de los quipus históricos y especifica claramente algunas de las convenciones usadas para calificar por medio de colores las calidades de los reyes o las características de algunos años o épocas. "Pero lo que a mí más me espanta —dice— es que por los mismos cordones y nudos contaban las sucesiones de los tiempos y cuanto reinó cada inga y si fue bueno o malo, si fue valiente o cobarde, todo en fin lo que se podía sacar de los libros se sacaba de ahí". También se podía saber por los quipus "cuando fue año seco o abundante, cuando hubo pestilencia y todo lo demás". El quipucamayoc contador, dice Murúa, buscaba en sus "archivos de quipus" y "daba razón dellos sin faltar un punto". Murúa habla de otros quipus en que los marca camayos llevaban cuenta de las personas del pueblo, grandes, chicos, etc. Menciona los quipus de contabilidad en que se contaba hasta cien mil; de los quipus que contenían leyes y de los quipus "de cosas pasadas de sus ingas", "gobiernos y hazañas que cada uno hacía, hacían las conquistas como en las guerras y en todas las demás cosas de sus antepasados los reyes ingas de este reino y de sus descendientes y de las naciones". Entre las anotaciones curiosas de Murúa están lo que podríamos llamar el quipu parte de batalla y el quipu imperial, equivalente a una cédula regia española. Dice Murúa que en los quipus "enviaban tantos nudos cuantos pueblos tenían conquistados y en otros nuditos chiquitos gran suma de los indios vencidos y en un cordón negro los que se habían muerto en la guerra". El quipu imperial debió llevar ciertos distintivos solemnes representativos de la majestad del Inca. Murúa nos dice que cuando Huayna Cápac dictó las ordenanzas que habían de regir en todo el Imperio, las puso en "un quipu grande con unos grandes cordeles de oro y plata". Aunque es conocida la tendencia suntuaria de Murúa, no hay duda de que el quipu imperial debió tener características especiales, destinadas a producir el acatamiento inmediato de los funcionarios y súbditos incaicos. Es casi seguro que los mensajeros de Pizarro que fueron de Cajamarca al Cuzco a traer las riquezas del Templo del Sol, así como Hernando Pizarro en su viaje a Pachacamac, debieron llevar estos quipus imperiales que les sirvieron para domeñar todas las voluntades<sup>7</sup>.

<sup>7</sup>En un reciente estudio sobre los quipus publicado en la revista Documenta (Lima, 1948) se aprovecha esta nominación de quipu imperial y otras de este estudio, sin la debida referencia a la fuente original. El autor de aquel trabajo expropia mi comprobación sobre el valor de la palabra quilca como equivalente a pictografía, contenida en este ensayo, echándola a rodar como suya (página 310).



### Calancha: la gama de los colores

Otro informante de gran interés sobre los quipus es el cronista agustino Fray Antonio de la Calancha. Este escudriñador de antigüedades indígenas en el siglo XVII, se inspira, es cierto, en Garcilaso, pero agrega gran cantidad de detalles sobre el mecanismo y los colores de los quipus observados directamente en el Cuzco, sede de toda la quipología incaica. Calancha, es sobre todo, el intérprete de los colores. Él ha establecido la gama simbólica de los diversos tintes de los sonidos en una escala que tiene valores poéticos, como los de la escuela poética de Mallarmé. Habían quipus de lana de un color, de dos o tres o de más colores o de colores mezclados. Los colores simples tenían un significado; los torzales o hilillos mezclados indicaban con sus combinaciones características, como los de los clanes escoceses, las diferentes provincias del imperio. Los colores simples indicaban calidades y circunstancias. El amarillo era indicador de oro, el blanco de plata, el rojo de guerra, el negro de tiempo, el color pajizo las épocas de behetría, los hilos morados los caciques y el hilo color carmesí, finísimo era privilegio exclusivo del Inca. En hilos verdes se anotaba el número de los vencidos y los ganados por el color de la lana de los auquénidos. Así, por los colores, el quipucamayoc podía informar, a primera vista, consultando los quipus históricos, si la época había sido de behetría, si había ya gobierno de caciques o si existía el dominio incaico. Si no había hilo carmesí era señal de época anterior a los Incas, si faltaba el hilo morado y sólo había hilos pajizos, era indicación de behetría y la ausencia de hilos rojos era indicación de paz. En lo demás, Calancha repite a Garcilaso, aunque agrega que si el quipucamayoc olvidaba el punto simbolizado en los nudos o si faltaba algo de la verdad o equivocaba el suceso, la plática, la embajada o el oráculo, tenía pena de muerte sin remisión.

### Quipucamayocs célebres

Los cronistas post-toledanos se jactaron, casi todos, de tener entre sus fuentes históricas quipus no descifrados anteriormente y de los que, por relación particular de quipucamayocs sobrevivientes, obtuvieron noticias desconocidas para los anteriores cronistas y leyendas primitivas. Los más afirmativos en este sentido son el Jesuíta anónimo y el Padre Blas Valera.

El Jesuíta anónimo es quien más se jacta de conocer y de haber consultado todos los quipus del Cuzco y de más provincias del Perú, tanto antiguos como modernos. Cita los quipus con la misma precisión y exactitud que si se tratase de documentos bibliográficos y hasta tiene sus autores preferidos. Así, a propósito de Manco Cápac, cita "los quipos de Pacaritambu antiguos". Al mencionar la ley del gran Pirúa, primer poblador de la tierra, por la que prohibió comer carne humana y sacrificar hombres, cita "los quipos del Cuzco de Cassamarca, de Tarama, de Quito y de otras provincias". En otra ocasión cita "todos los quipos y memoriales del Cuzco". Los "quipos del Cuzco y de Sacsahuana" referían, según el Jesuíta Anónimo, una disputa que tuvo el amauta Amaro Toco sobre la divinidad de los hombres y "los quipus de Quito" confirmaban la noticia de que Huayna Cápac promulgó la ley antigua que prohibía a los Incas hacerse adorar como dioses.

El Jesuíta se refiere particularmente a algunos quipucamayocs a quienes parece haber consultado y quienes

le darían algunas nociones de quipología que él se jacta de conocer. Estos quipucamayocs fueron seguramente don Luis y don Francisco Yutu, ingas, y don Juan Huallpa, inga, y acaso Diego Roca, inga. A Francisco Yutu, Juan Huallpa y Diego Roca cita para atestiguar que los Incas no adoraban al demonio y "los quipos de Yutu inga, los de Huallpa inga y la comun tradición" para afirmar que "los primeros pobladores del Perú no adoraron ídolos ni estatuas sino tan solo las luminarias del cielo y las estrellas".

La más sorprendente afirmación del Jesuíta Anónimo, en relación a los quipus, es la de referirse a ellos para testimonios negativos como podría hacerse de una lectura o revisión de documentos. Así al referirse a la virginidad de las acllas consagradas al culto del Sol, se funda para sostenerla en que no hay quipu en que conste tal noticia. "No se sabe ni tal historia ni quipo hay que tal diga de que alguna de estas acllas virgines hayan caído en flaqueza de carne", con lo que desbarata de paso la leyenda de Ollanta y en otra parte agrega: "más en ningún quipo ni historia antigua ni moderna he hallado que alguna de estas virgines novicias que no querían quedar en el templo fuesen señaladas para ser sacrificadas y muertas por el bien del pueblo o del lugar".

Por último en el Jesuíta Anónimo los quipus adquieren tal flexibilidad y adaptabilidad a las formas del pensamiento que recogen discusiones filosóficas y anécdotas históricas. Así la disputa del amauta Amaro Toco sobre que ningún hombre nacido de hombre y de mujer podía ser dios porque si no lo pretenderían todos los hombres y surgiría una confusión de dioses, conservada según el Jesuíta por los quipus del Cuzco y de Sacsahuana y la anécdota sobre las reinas viudas que se retiraban al Acllahuasi y llevaban una vida de obediencia y sumisión, que guardaban los quipus cuzqueños.

El Padre Blas Valera, al referir la prisión de Atahualpa por Pizarro, da una versión sobre la actitud de Felipillo que dice que recogió "por la tradición de los quipus que son los nudos annales de Cassamarca, donde pasó el hecho" y luego refiere la respuesta de Atahualpa, "según la tradición de los nudos historiales de aquella provincia de Cassamarca". También da la cifra de los muertos que señala en cinco mil y el valor del rescate del Inca, que dice lo averiguó "sacando de los nudos y cuentas lo que trujeron de cada provincia".

Otro cronista eclesiástico post-toledano, el jesuíta Anello Oliva, asegura que tuvo por confidente al quipucamayoc Catari, antiguo cronista de los Incas, quien guardaba leyendas y noticias históricas, que le fueron transmitidas por sus padres y abuelos hasta llegar a su antecesor Illa que fue el inventor de los quipus, en la época de Mayta Cápac. Los quipus fueron inventados "para hacer historia, al mismo tiempo que las rodela kerare". Por último, el Padre Bernabé Cobo, en su Historia del Nuevo Mundo, nos afirma que había diferentes quipus para diferentes géneros de cosas y diferentes escuelas de quipucamayocs. Los quipus eran diferentes según Cobo para los tributos, tierras, ceremonias y negocios de paz o de guerra. Pero la comprobación más interesante contenida en la obra de Cobo, quien vivió en el Cuzco y tuvo un confidente indio, de sangre imperial, es la que "unos quipucamayocs no entendían los registros y memoriales de los otros". Esto explica bien la índole de los quipus, señales nemotécnicas, para ayudar a la tradición oral, que no podían ser interpretadas sino por los iniciados de una misma escuela.

Aparte de los quipucamayocs particulares



citados por los cronistas, sobrevivieron, después de la caída del Incario, muchos otros a los que se les tomó por los virreyes y gobernadores, empeñados en descubrir el pasado incaico, declaraciones formuladas de conformidad con cuestionarios previos y recogidas y protocolizadas oficialmente. Son éstas las famosas "Informaciones" tomadas a los quipucamayocs en las épocas de Vaca de Castro, de Gasca, de Cañete, de Toledo y de Martín Enríquez. Las informaciones de la época de Gasca dieron vida a la crónica de Cieza, las de Cañete informan las obras de Santillán y Polo de Ondegardo, las de Toledo inspiran las Historia Indica y Sarmiento de Gamboa y las de Martín Enríquez trascienden en la obra de los cronistas post-toledanos.

Las que despiertan dudas son las llamadas "Informaciones" de los quipucamayocs a Vaca de Castro. Estas se conocen tan solo por un extracto o memorial titulado Discurso sobre la descendencia y gobierno de los Incas, firmado por Fray Antonio y fechado en el Cuzco en 1608. En los documentos contemporáneos de Vaca de Castro, en sus cartas e informes al Rey y en los de sus coetáneos, no ha quedado huella de haberse realizado tales informaciones de las que se tiene conocimiento tan solo por este documento, y por una alusión, también tardía, del Inca Garcilaso de la Vega. Pero, a pesar de su evidente falacia cronológica, el documento contiene datos de verdadero interés sobre la historia incaica y sobre los quipus y pudo ser la obra de algún experto incanista, al punto que algunos lo atribuyen a Fray Antonio de la Calancha. Según Fray Antonio, Vaca de Castro convocó en el Cuzco a gran número de ingas viejos del Cuzco para averiguar sus antiguallas y las declaraciones de éstos no se conformaron unas con otras. Estos ancianos dijeron a Vaca de Castro que "todos los ingas pasados tuvieron sus quipocamayos, así del origen y principio dellos, como de los tiempos y cosas acontecidas en tiempo de cada señor dellos" pero que cuando los generales de Atahualpa tomaron el Cuzco "mataron todos los quipucamayos que pudieron haber a las manos y les quemaron los "quipos" diciendo que de nuevo habían de comenzar". Sólo quedaron algunos que andaban por los montes atemorizados a los que Vaca de Castro mandó buscar y traer ante él y le trajeron "cuatro, muy viejos". Dos de estos quipucamayocs eran naturales de Pacaritambo y se llamaron el uno Callapiña y el otro Supno. Según estas informaciones los quipucamayocs eran "a manera de historiadores o contadores" y debían llevar la cuenta del origen y principio de los Incas y de la vida de cada Inca desde el día en que nació, la edad en que tomaba posesión del señorío y los años que reinaba hasta su fin y muerte, contándose los años y meses por las conjunciones lunares. El quipucamayoc no había de tener otra ocupación más que sus quipos y estaba obligado a dar cuenta y razón cuando se le demandase y a enseñar y adiestrar a sus hijos en el manejo de los nudos históricos. Como remuneración se le daba mantenimiento todos los meses y mujeres y criados. Los quipucamayocs llevados ante Vaca de Castro, "pidieron término para alistar sus quipos y declararon cada uno separadamente, por medio del intérprete indio Pedro Escalante ante Vaca de Castro y los vecinos del Cuzco, Juan de Betanzos y Francisco de Villacastín, personas que sabían muy bien la lengua general deste reyno, las cuales iban escribiendo lo que por los quipos iban declarando". Así se habría obtenido una primera versión de la historia de los Incas, dividida según la biografía y reinado de cada uno de ellos hasta Huáscar

y Atahualpa. Este carácter biográfico y la separación por reinados, será una de las características de la historia desarrollada por los quipucamayocs<sup>8</sup>.

### El quipu arqueológico

Aunque el objetivo del presente estudio es principalmente el de reunir y comentar los principales testimonios históricos sobre los quipus, cabe hacer una referencia sumaria al quipu desde el punto de vista arqueológico. Existe sobre el quipu, como resto arqueológico, una vasta literatura que va desde los estudios de Humboldt, Tschudi y Rivero, de Squier, de Wiener, Nadaillac, Cronau, Bastian, Markham, los estudios peruanos de Lorente, Larrabure y Unanue y Enrique Guimaraes hasta los recientes estudios de E. Leland Locke<sup>9</sup> (*The Ancient Quipu or Peruvian Knot*

<sup>8</sup> En mi estudio *Crónicas olvidadas sobre el Incario. Las Informaciones de los Quipucamayocs a Vaca de Castro: 1542 ó 1608*, publicado en *La Prensa de Lima*, en 28 de Julio de 1952, he aclarado la posibilidad de que se realizaran las informaciones y de que el semi-anónimo cronista del Cuzco "fray Antonio" fuera el agustino fray Antonio Martínez, experto en secretos y tesoros de los Incas y amigo de D. Melchor Carlos Inca.

<sup>9</sup> No obstante de que prescindo de una bibliografía de los cronistas y arqueólogos ya bastante conocidos de los especialistas y estudiosos de historia peruana, cabe hacer una referencia especial al libro de E. Leland Locke, titulado *The ancient quipu or peruvian knot record*, publicado por *The American Museum of Natural History*, 1923. Este estudio es considerado como una de las mejores y más completas monografías sobre el quipu peruano. Presenta una descripción del quipu a base de los ejemplares conservados en los principales museos de Estados Unidos y de Europa; láminas de los principales quipus, hallados casi todos en la costa del Perú; transcribe, ordenándolas cronológicamente, las principales referencias (excerpts) contenidas en las obras de los cronistas españoles y luego en los viajeros y arqueólogos, es, pues, una excelente recopilación de fuentes para el estudio objetivo del quipu. Analiza, además, el problema de los colores, la disposición de los nudos y los usos de estos. Sus conclusiones son éstas: 1º- Los quipus fueron usados primeramente como recordatorios de números. 2º- El quipu fue probablemente utilizado como memoria técnica, en recordar datos históricos, poemas, listas de reyes. 3º- El quipu no fue adoptado como instrumento de cálculo. 4º- Una gama de colores rudamente sugestivos fue usada probablemente. 5º- La evidencia está intrínsecamente en contra de la suposición de que el quipu fue un bosquejo convencional de escritura. En lo que se refiere a las fuentes escritas españolas, la recopilación de Leland Locke ofrece algunas omisiones y errores, que revelan poca familiaridad con los cronistas del Perú. Se omiten las referencias de todos los primeros cronistas—Hernando Pizarro, Jerez, Estete—y algunos testimonios importantes de las informaciones tomadas, en diversas épocas, a los quipucamayocs. En cuanto a la ordenación cronológica de estas fuentes, es insegura: Montesinos, cronista del siglo XVII es ubicado como antecesor del padre Acosta o Sarmiento de Gamboa cronistas de la época del Virrey Toledo y antes que Cabello Balboa y Blas Valera, cronistas de fines del siglo XVI. En lo referente a bibliografía arqueológica, el autor ofrece una abundante información, debida principalmente, según declara, en la poco escrupulosa bibliografía de Dorsey—tomada seguramente como punto de partida—pero omite, por lo general, las fuentes de origen peruano, entre ellas los meritorios estudios de Larrabure y Unánue y de Guimaraes. En cambio, contiene muy útiles y desconocidas referencias sobre el quipu moderno y los quipus espúreos y apócrifos.



Record, 1923, y Peruvian Quipu, New York, 1927), de Baudin, de Márquez Miranda, Valcárcel, Tello y Carrión. El quipu, según Uhle y su escuela, sólo se encuentra en los estratos correspondientes a la civilización Incaica. Esta comprobación destruye las tesis historicistas de quienes consideraron el quipu como un elemento cultural arcaico más antiguo que los signos jeroglíficos y pictográficos.

El quipu es descrito, a base de los ejemplares hallados en distintos lugares del Perú, como una serie de cordeles de diversas longitudes que penden de un cordón más grueso llamado el cordón madre que puede tener la longitud de un metro y según Tschudi era hasta de 5 ó 6 varas. Los cordeles secundarios o ramales ostentan una serie de nudos de distinto grosor situados a diversas alturas y que indican las decenas, las centenas y los millares. El nudo, que representa las unidades numéricas es el elemento principal del quipu y el determinante de su nombre porque quipu significa nudo. Las unidades indicadas por nudos se hallan en la parte inferior de la cuerda, las decenas al medio y las centenas y los millares en alto. Cada cuerda de quipu consta, pues, de cuatro divisiones que no pueden dar un número mayor de 9,999 (Pero Grullo). El cordón final de la derecha indica la suma total del quipu y es como un resumen numérico de éstos o cuerda totalizadora. Los nudos del quipu son también de diversas clases: simples, dobles, triples, franciscanos, etc. Las cuerdas, como queda indicado al hablar de los quipus históricos, suelen ser de distintos colores: negro, rojo, azul, pardo, oscuro, amarillo, blanco. Estos colores indican la calidad de las cosas contadas por el quipu. En algunos quipus se agregan pequeños objetos destinados a aclarar alguna circunstancia como pedazos de carbón, piedras, trozos de lana, o conchas. Algunos quipus contienen ramales secundarios diversos para indicar variedades de las especies u otras circunstancias y, según Rivero y Tschudi, hubo algún quipu en Pachacamac que pesaba media arroba. No obstante su aparente confusión, en el quipu predomina un estricto orden jerárquico. Los objetos se ordenan según su calidad intrínseca considerándose por ejemplo en los quipus demográficos primero los varones, después las mujeres, los niños, los viejos, y en los de armas primero las lanzas, y luego las flechas, los arcos, las mazas, etc. El orden decimal rige internamente al quipu y lo habilita para su función netamente estadística.

Los quipus incaicos figuran en los principales museos al mundo y se citan ejemplares famosos, como los del Museo Etnológico de Berlín, el quipu de Cutuzuma encontrado por Uhle en Bolivia, el quipu de Ancón del Museo de Etnología de Florencia y otros muchos que recoge en sus láminas el libro de Leland Locke. Erland Nordenskiöld, el famoso etnólogo sueco, ha innovado en la exégesis de los quipus arqueológicos, con sus estudios *The secret of Peruvian Quipus, Calculations with years and months in the peruvian quipus* y *Origen de las civilizaciones indígenas en la América del Sur*, en los que sostiene la posibilidad de una interpretación mágica y astronómica de los quipus, que encerrarían números mágicos, profecías y adivinanzas.

El quipu ha merecido los más diversos comentarios de historiadores y etnógrafos. Los misioneros españoles creyeron que encerraba recetas mágicas y hechicerías por lo que el Concilio de 1583 mandó que fuesen quemados. El criollo Vasco de Contreras, gran cuzqueñista del siglo XVII, se asombraba de la confusión de los quipus y los llamaba: "anales intrincados de aquel tiempo o mejor decir

laberintos donde encarcelaban bárbaramente los indios las memorias de sus antigüedades". El Abate De Pauw dudaba, en el siglo XVIII, de la existencia de los quipus, en tanto que Madame de Graffigny se entusiasmaba con ellos y en las Cartas de una Peruana, novela indigenista expresiva del romanticismo filosófico del siglo XVIII, los protagonistas se comunican sus sentimientos amorosos por medio de quipus. El más denodado y quijotesco defensor de los quipus fue sin embargo, el estrambótico don Raimundo di Sangro, Príncipe de San Severo, quien escribió en 1750 una *Lettera Apologetica* defendiendo las cartas de Madame de Graffigny en lo que respecta a los quipus y sosteniendo que el sistema usado por los peruanos era superior a la escritura fonética de los europeos. El Príncipe de San Severo, quien publicó su obra bajo el seudónimo de *Esercitato Accademico della Crusca*, la acompañó con una serie de tricromías magníficas que reproducían los signos principales del lenguaje de nudos y las correspondencias alfabéticas de éstos inventadas en el delirio indianista del autor. La estafalaria tesis del académico napolitano promovió la respuesta de un abate innominado, quien en un libro titulado *Parere de'Quipu*, sostuvo que la idea de San Severo era herética por cuanto las Santas Escrituras se hallaban escritas en caracteres fonéticos. Ante las amenazas eclesiásticas, di Sangro tuvo que humillarse ante la Santidad de Benedicto XIV y escribir un libro titulado *Supplica di Raimondo di Sangro, Principe di S. Severo Umiliata alla Santità di Benedetto XIV, Pontefice Ottimo Massimo in difesa e rischiaramento della sua Lettera Apologetica sul proposito de' Quipu de'peruani*. (Nápoles, 1753)<sup>10</sup>.

### Conclusiones

En resumen, del análisis de los testimonios recogidos por los cronistas y del estudio realizado por etnólogos y arqueólogos se puede llegar a estas conclusiones:

1. El quipu es un sistema de contabilidad, al mismo tiempo que un recurso mnemotécnico, que servía de poderoso auxiliar a la tradición oral. De acuerdo con la opinión de Uhle, no puede propiamente llamarse escritura porque no es la reproducción fonética de las palabras.
2. El quipu en su función estadística no fue uso privativo ni invención de los Incas. Lo usaron también las tribus de Popayán, los caribes del Orinoco, los mexicanos antes de llegar a la escritura ideográfica de los códices, algunas tribus de América del Norte, los chinos y los habitantes de las islas Marquesas (Véase el testimonio de Bollaert, Bastián y Baudin).
3. La investigación sobre los quipus, particularmente la de los quipus históricos, no puede ser completa porque los generales de Atahualpa quemaron los grandes archivos del Cuzco donde se hallaban los mejores ejemplares y, más tarde, el Concilio de Lima de 1583 y los extirpadores de idolatrías, ordenaron quemar los quipus de las huacas provinciales en razón de los hechizamientos y brujerías que se les atribuía. Pero existen todavía ejemplares suficientes para una exacta valoración del sistema.

<sup>10</sup> Un análisis más extenso de las obras del Príncipe de San Severo puede hallarse en mi estudio *Los viajeros italianos en el Perú*, publicado en *Letras Peruanas*, N° 9 (Lima, junio de 1953).



4. Los quipus parecen remontarse al origen mismo del Imperio incaico. El Padre Valera y Montesinos hablan de "los quipus de Paricatampu". Calancha parece atribuirles antigüedad anterior a los Incas. Cristóbal de Molina y Gutiérrez de Santa Clara les atribuyen una antigüedad de quinientos años anteriores a la conquista. El Padre Anello Oliva los retrae a la época cercana de Mayta Cápac. Los estudios arqueológicos demuestran que los quipus fueron característicos de la civilización incaica y se encuentran en los estratos correspondientes a ésta.
5. La mayor parte de los autores consideran los quipus como instrumentos de contabilidad o de estadística. Valcárcel los considera como "un instrumento numérico de contabilidad" y Baudin, no como un procedimiento de cálculo ni como una forma de escritura sino como un "aide memoire" o recurso mnemotécnico. Baudin declara que son "el instrumento estadístico por excelencia".
6. Hubo, sin lugar a duda, diversas clases de quipus. Los primeros, los más simples y generalizados sobre los que pudo existir una comprensión mayor o más popular y los que perduran hasta ahora, son los quipus numéricos o estadísticos. Los quipus de alta cultura, patrimonio de las escuelas y de las clases dirigentes serían, en primer lugar los quipus históricos y luego, los quipus legislativos, los administrativos, los religiosos —conteniendo fórmulas de oraciones sagradas—, los militares, los de subsistencias, los cronológicos o calendarios, etc.
7. Los quipus históricos requerían escuelas especiales de quipucamayocs porque mientras los quipus numéricos daban objetivamente la cifra, los quipus históricos no podían reproducir los razonamientos ni la calidad y circunstancia de los hechos. Estos se sugerían únicamente a la memoria del aprendiz o descifrador por los objetos adheridos al quipu, pero principalmente por ciertos textos literarios contenidos en versos cortos o frases rítmicas, que estimulaban la memoria del quipucamayoc. Es la asociación quipu-cantar, merced a la cual sobrevivieron las leyendas religiosas de los Incas, sus hazañas guerreras, sus máximas legales y hasta sus fábulas y ficciones poéticas. Estos se conservaban más que en los quipus en la memoria misma de los quipucamayocs. Los quipus eran solamente auxiliares mnemotécnicos.
8. El quipu, como el ayllu, como la huaca, como la quena, es una de las formas típicas e inmemoriales del vivir incaico. Surge en la misma caverna de la nacionalidad en Pacaritampu y se conserva hasta hoy por los guardadores de ganados en las serranías andinas. Estos, a pesar de la existencia de métodos nuevos y mejores rehusan el papel, el lápiz y la cifra extraña y confían sus recuerdos al cordel de la lana amiga, olorosa a llama y a puna. El quipu expresa el afán de ordenación y de simetría del pueblo incaico, que pretendió atar en manojos decimales, como los que reglan su organización social en pachacas y huarangas, la inasible movilidad de la vida. La historia, que es espíritu y cambio, anidó más que en los quipus invariables, en la memoria humana del quipucamayoc y en la gracia rítmica del cantar asociado al quipu. Mientras el pueblo incaico vivió horas de apogeo y de triunfo, el quipu aumentó su gama cromática y sus conexiones poéticas, recogió mitos y leyendas solares, hazañas guerreras, edictos del Inca, oraciones y cantos de amor. Pasado el esplendor imperial toda aquella materia imprecisa de sueños se desprendió de los nudos y cordones inexpressivos, para no recoger, desde entonces, en el monótono telar decimal y siempre en orden de prelación implacable, las unidades del pasado, los bueyes, las vacas lecheras y machorras, los becerros, los lechoncillos, las zorras matadas, la sal gastada, el ganado muerto...

Raul Porras Barrenechea



## Sitio Web APAR

### *Enlaces*

<https://sites.google.com/site/eloylinaresmalaga/home>  
*Sitio Web sobre el Dr. Eloy Linares Málaga*

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

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

<http://sites.google.com/site/aparperu/home/boletin-apar>  
*Boletín APAR - Guía de todos los números*

[https://sites.google.com/site/aparperu/home/quellca\\_rumi](https://sites.google.com/site/aparperu/home/quellca_rumi)  
*Revista Quellca Rumi*

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

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

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

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

<http://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*

## Un estado de la cuestión sobre las quilcas de Checta, Lima, Perú\*

GORI-TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ

### Introducción

Uno de los principales retos de la historia del arte y de la arqueología en el Perú es la de incluir entre sus objetos de estudio todo el enorme cúmulo de expresión gráfica creada por los antiguos pobladores del país, que han dejado estos testimonios plasmados en diferentes soportes y en prácticamente todas las regiones del territorio nacional.

Entre estos testimonios gráficos, las "quilcas"<sup>1</sup> o el llamado "arte rupestre" constituyen uno de los más interesantes y variados, y sin embargo no ha recibido hasta el momento una adecuada atención académica y científica. Debido a esto, se desconoce la capacidad de este material para exponer el progreso cognitivo de las antiguas poblaciones del país, y su valor para revelar parte del largo y notable desarrollo artístico que las caracterizó en el pasado.

Como se verá más adelante, la dimensión y complejidad del fenómeno gráfico expresado en quilcas para un sitio arqueológico bien conocido como Checta no está todavía completamente develada, por lo que el estudio científico e histórico de este yacimiento y sus

materiales gráficos son un paso fundamental para dilucidar su importancia cultural y académica. En este sentido, el presente artículo constituye un estado de la cuestión sobre el sitio y las quilcas de Checta, un análisis que antecede el estudio formal de las expresiones artísticas de un yacimiento, que tarde o temprano debe incluirse entre los anales de la historia del arte peruano.

### El sitio arqueológico de Checta

El sitio arqueológico de Checta se encuentra sobre un paisaje natural accidentado, consistente de una ladera cóncava cubierta por sedimentos y rocas, ubicada sobre la margen derecha de la quebrada Alcaparrosa (Fig. 1); aproximadamente a 1000 msnm en la cuenca del río Carabaylo o Chillón, valle de Yangas, provincia de Canta, en Lima (Fig. 2). El sitio está ubicado en la región natural *yunga* (Pulgar, 1946), caracterizada por un clima cálido de baja precipitación, sobre la cuenca media del río Chillón, río que corta las estribaciones occidentales de la cordillera de los Andes en su curso hacia el pacífico.

Checta se caracteriza por contener un gran volumen de rocas de campo, la mayoría parte un depósito coluvial, halladas en situación estática y semienterradas entre un entorno aluvial semidesértico (Fig. 3); el mismo que ha soportado huaycos de baja intensidad en el transcurso del tiempo. El sitio arqueológico, formado específicamente por las rocas de campo con marcas culturales, es decir las quilcas o petroglifos, conforma una concentración elíptica alargada con una longitud aproximada de 200 m. de largo por 70 m de ancho (Fig. 4) orientada al talud principal de la quebrada (rumbo Sureste), sobre la cual, además de quilcas, existen también otras evidencias arqueológicas como corrales, terrazas y otras construcciones, y hasta no hace muchos años cerámica en superficie.

Basado en estimados de la década del setenta,

\* Una versión anterior de este artículo fue presentado a la revista "Tesis" del postgrado de Historia del Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en noviembre del 2013.

<sup>1</sup> "Quilca" es el término nativo del fenómeno gráfico en el Perú y su relación con el llamado "arte rupestre" fue establecida técnicamente por Javier Pulgar Vidal en la exploración del sitio arqueológico Quilla Rumi en Huánuco en 1935 (Pulgar 1946). Otros investigadores también han establecido la misma correlación desde una perspectiva historicista pura como Raúl Porras (1963, ver artículo en esta edición), o Victoria de la Jara (2010), por lo que el término "quilca" debe considerarse la nomenclatura técnica del fenómeno rupestre en el Perú, para todos los fines académicos y científicos que le correspondan.



Figura 1. Vista satelital del sitio arqueológico de Checta, valle del Chillón, Lima. En el elipse se señala la distribución aproximada de las quilcas. Tomado de Google Earth 2014.

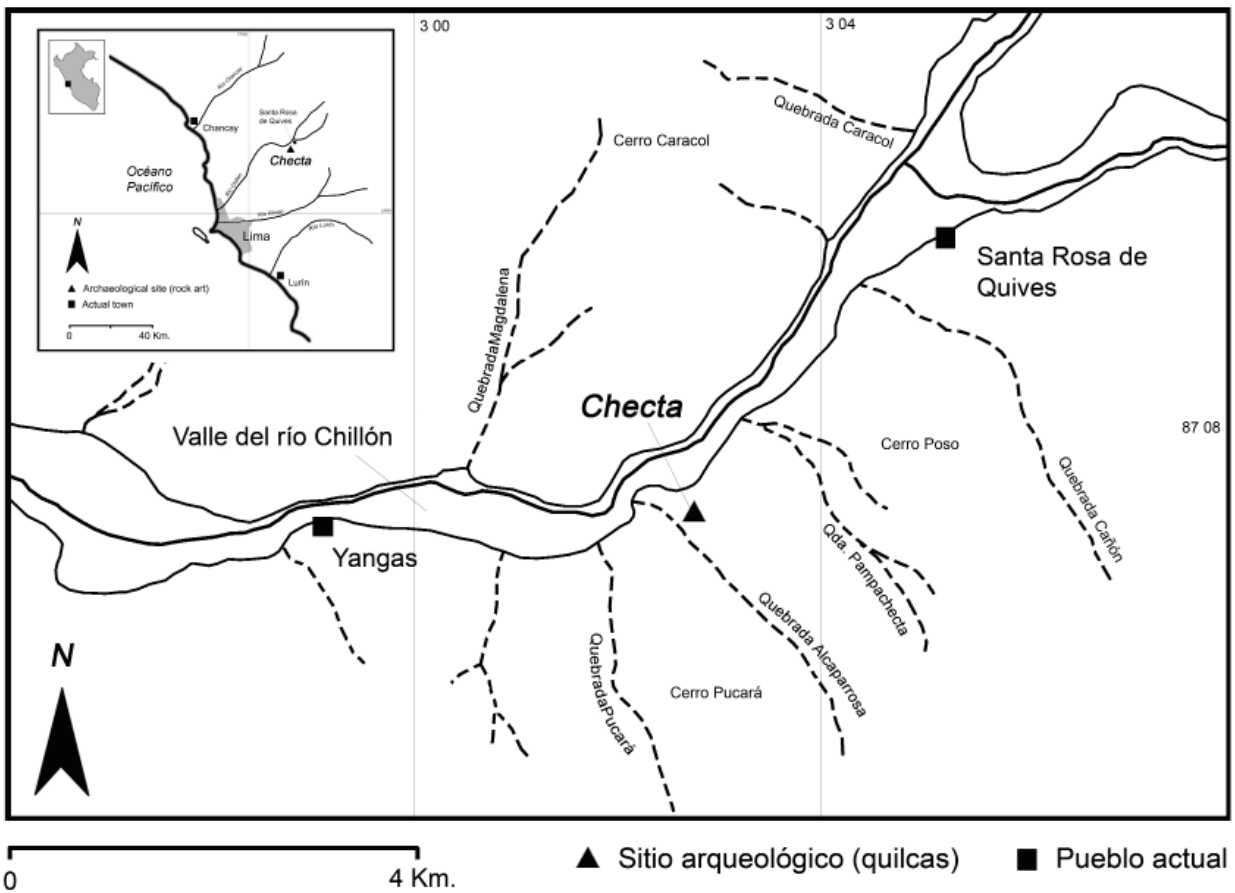


Figura 2. Ubicación de Checta en la cuenca media del río Carabayllo o Chillón, valle de Yangas, región yunga. Canta, Lima.



Figura 3. Foto panorámica del sitio arqueológico de Checta, formado por un depósito coluvial. Foto por Gori Tumi, 2009.

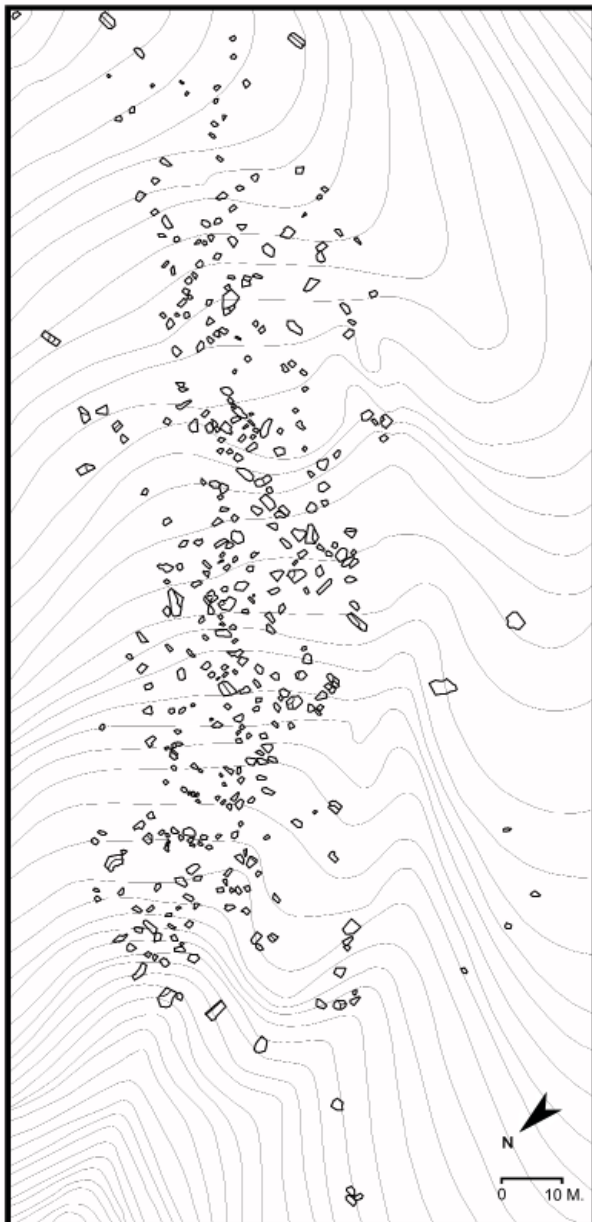


Figura 4. Plano de ubicación de las quilcas o petroglifos en el sitio arqueológico de Checta. (Redibujado de Guffroy, 1999).



Figura 5. Quilca de Checta mostrando una de sus facetas planas con motivos agrupados. Foto por Gori Tumi 2009.

Jean Guffroy (1999: 83) afirma que el sitio contiene al menos 450 rocas con petroglifos, las que se hallan dispuestas sin un orden aparente, siendo parte del paisaje natural y en muy pocos casos parte de las construcciones existentes en el yacimiento. Los motivos de las quilcas se encuentran de manera individual o en agrupamientos, cubriendo una o varias de las facetas de las rocas (Fig. 5). El soporte de las quilcas es en la mayoría de los casos roca metamórfica tipo esquistos cloríticos y roca ígnea naturalmente fragmentada, las que exponen una pátina marrón oscura y una marcada meteorización.

Las quilcas han sido producidas mediante la técnica de percusión directa, cuya impronta ha dejado formas convexas de hasta dos milímetros de profundidad promedio y rebordes desiguales, debido principalmente a la separación los fenocristales de mineral de la matriz de roca por el golpe. Debido a esto, los surcos de las líneas en los motivos, con un ancho variable de hasta 15 mm, presentan un trazo y relieve irregular. Este tipo de relieve constituye una característica en la factura de los motivos. Salvo la percusión profunda usada para la producción de "t'oqos", "ushcus"<sup>2</sup> o cúpulas<sup>3</sup>, la mayoría de quilcas examinadas en el sitio han sido producidas usando la misma técnica (Fig. 6).

En la actualidad todo el yacimiento expone un deplorable estado de conservación gracias a su acceso indiscriminado y al vandalismo del que ha sido objeto desde que fue descubierto en 1925 por el Dr. Pedro Eduardo Villar Córdova. Las principales afectaciones al sitio van desde la modificación de su morfología general, al haberse removido la superficie del yacimiento, disturbándose consecuentemente el entorno inmediato de las quilcas (Figs. 7 y 8); a la modificación drástica de los motivos mediante la alteración de su imagen arqueológica original. Aunque el paisaje asociado no ha perdido su imagen natural general, este viene transformándose rápidamente por la presencia de torres de alta tensión, la invasión de construcciones precarias al pie del sitio arqueológico; y por la apertura de una tocha carrózale en el cañón de la quebrada para minería ilegal en las cabeceras de las montañas sobre el sitio arqueológico.

Dentro de todas las evidencias arqueológicas halladas en Checta, las quilcas han sido las más afectadas debido principalmente a una descontrolada manipulación hecha por visitantes, quienes han repasado, rayado, golpeado y alterado de muchas maneras las superficies y los motivos de las rocas (Fig. 9 y 10). El vandalismo efectuado sobre las quilcas es actualmente tan extendido, que probablemente el 100% de los motivos han sufrido fuertes daños, lo que constituye una irreversible afectación de estas evidencias (Núñez 1986; Carlin 2009). La afectación de la imagen percutida en los

<sup>2</sup> Empleamos el término quechua "t'oqo" para designar el rasgo comúnmente llamado "cúpula", que se refiere a orificios u hoyos ciegos con un único ingreso, tal como se puede corroborar etnográficamente en la región Cusco y otras zonas del sur andino hasta Bolivia. "Ushcu" tiene la misma significación pero se usa en la zona de Ayacucho. Su valor como categoría es equivalente al de "quilca".

<sup>3</sup> El Glosario de Arte Rupestre, editado por la International Federation of Rock Art Organizations -IFRAO- (Bednarik *et. al.* 2010), define "cúpula" como "un petroglifo hemisférico hecho por percusión, que puede presentarse en superficies horizontales como verticales".

motivos, que en muchos casos no se percibe directamente cuando se desconoce el tipo de manufactura de esta evidencia, afecta asimismo la integridad del sitio, que pierde su valor de originalidad y altera su imagen arqueológica.

No obstante, dado que las quilcas han sido elaboradas mediante técnicas de manufactura contundentes, difíciles de reproducir en la actualidad, las marcas modernas del vandalismo no han obliterado completamente los motivos arqueológicos, por lo que es posible observar todavía la forma primaria de estos diseños, siendo factible por ende su estudio y análisis arqueológico o artístico.



*Figura 6. Motivo de una de las quilcas de Checta, mostrando los surcos del diseño producidos por percusión. Foto por Ana Nieves y Gori Tumi 2013.*



*Figura 8. Visitantes rodeando y disturbando todo el entorno de una de las quilcas de Checta, se puede notar que incluso pisan la roca. Foto Gori Tumi 2006.*



*Figura 7. Visitantes accediendo indiscriminadamente al sitio arqueológico de Checta. Foto Gori Tumi 2008.*



*Figura 9. Visitantes (escolares) tratando de "calcar" una de las quilcas de Checta, usando papel mantequilla y lapicero, alterando la superficie de los t'oqos y motivos de manera contundente. Foto Gori Tumi 2006.*

#### Estado de la cuestión de las investigaciones sobre Checta

Checta sin duda es uno de los sitios arqueológicos más prominentes del Perú. Como ya hemos dicho se trata de un sitio compuesto por variada evidencia material de la que destacan notablemente una profusión de quilcas o petroglifos elaborados sobre numerosas rocas de campo. Después de su descubrimiento en 1925, Checta se convirtió rápidamente en el sitio tipo de esta clase de evidencia arqueológica, y uno de los más renombrados yacimientos de la antigüedad peruana (Villar Córdova 1935; Casana 1976; Guffroy 2009; Echevarría 2011).

Diversos investigadores han estudiado el sitio de Checta, destacando principalmente el mismo Dr. Villar Córdova quien realizara varias expediciones al lugar, la más importante en 1928 patrocinada por el diario "El Tiempo". Entre sus notables planteamientos sobre el sitio (Villar Córdova 1935: 406), se encuentra la consideración de las quilcas como medios nemotécnicos, "que tendrían como objeto recordar el paso de migraciones precedentes



*Figura 10. Faceta con motivos hechos por percusión, la cual ha sido afectada por vandalismo: rayado, remarcado y golpeado sobre los motivos y la superficie de la roca. Imagen RTI por Ana Nieves y Gori Tumi 2013.*



de la Hoya del Mantaro hacia la costa; o simplemente, sirvieron de adoratorios religiosos, situados en los caminos, como las antiguas 'apachetas'". La base explicativa de estos planteamientos, está centrada en la ubicación de Checta sobre la entrada de "quebradas muy traficadas, desde la más remota antigüedad", como lo sería la quebrada del Chillón y la quebrada Alcaparrosa.

Villar Córdova también propone que los petroglifos de Checta pudieron constituir "hitos demarcadores" entre "pueblos de lengua diferente o territorio distinto", de las regiones *hanan* (altas) y *hurin* (bajas) del la cuenca del río Chillón; o "pueblos de la región montuosa, 'collas', y pueblos de los valles 'Yuncas'..." Además plantea que los petroglifos pudieron servir de "Corrales sagrados" o "canchas" que se encontrarían en las quebradas donde "termina la Sierra y comienza la Costa". Estos corrales se asociarían a los petroglifos representando "dioses estelares" y 'terrestres' de su religión panteísta" (Villar Córdova 1935: 407).

Finalmente, una de las interpretaciones más importantes del Dr. Villar Córdova es la consideración del sitio como un templo o "adoratorio" de los *Chinchay* (felinos), y *Huaman* (halcones), cuyas representaciones encuentra graficadas explícitamente en el lugar (Villar Córdova 1935, Lam. XLIX y L).

Hata 1935, Villar Córdova debió sospechar la gran antigüedad del sitio, el cual asocia a la cultura Chavín explícitamente en 1975, describiendo "petroglifos chavinoides" y la presencia de cerámica "de Chavín" al pie del cerro Alcaparrosa (Villar Córdova 1976).

Aunque la probable función y prioridad temporal de Checta fue sin duda delineada por Villar Córdova en la década del treinta, en 1955 Teodoro Casana sostiene la asociación cultural del sitio con Chavín (aproximadamente 1000 años aEC), debido a una relación formal figurativa, en la que se mencionan imágenes geométricas y zoomorfas (serpientes y jaguares, entre otros) (Casana, 1976: 51). Esta filiación con Chavín fue posteriormente confirmada de manera independiente por el arqueólogo Hermilio Rosas, quien plantea que Checta puede ser "uno de los más antiguos templos chavinoides de la costa central" (Rosas 2007:233), debido a la estrecha relación estilística de los materiales cerámicos de este sitio con los componentes alfareros más tempranos del Periodo Chavinoide de Ancón, que este autor había excavado en la década del setenta.

Hasta los trabajos de Rosas en Ancón, la cronología y filiación cultural de Checta debió considerarse normativa, sin embargo los estudios del arqueólogo francés Jean Guffroy, efectuados desde 1974 hasta 1979, van a cambiar drásticamente el contexto arqueológico de pertenencia del sitio al proponer que este corresponde al Periodo Intermedio Temprano (200-900 años EC), constituyendo un "Templo al aire libre" (Guffroy 1987: 58) según parámetros interpretativos europeos. A diferencia de los planteamientos anteriores, la ubicación de Checta dentro del periodo mencionado se basó únicamente en una relación espacial con un asentamiento arqueológico de esa época ubicado en la misma quebrada (Guffroy 1987:55). Esta propuesta desagregó el sitio de cualquier vinculación cultural anterior, permitiendo generar un conjunto de interpretaciones nuevas alrededor del monumento.

Entre los aspectos más significativos de la aproximación francesa, se encuentra el énfasis en valorar la localización de Checta en la zona *chaupi yunga* del

valle del río Chillón, donde coincidentemente también se sembró coca; un hecho demostrado etnohistóricamente para Santa Rosa de Quives, como apunta el autor citando a Rostworowsky (Guffroy 1987:55). La ubicación de Checta cerca de áreas de sembrío de coca, constituye, para este autor, un hecho significativo que permitiría explicar la existencia misma de las quilcas durante el Periodo Intermedio Temprano.

A partir de sus estudios en el valle del Chillón, Guffroy creó un modelo para articular todos los sitios con quilcas que se encuentran en la región yunga de los valles occidentales del Perú. De acuerdo a la propuesta, Checta correspondería al Grupo B de su secuencia espacial-evolutiva, (Guffroy 1999, 2009, 2011); secuencia que parte en el norte, donde idealmente están los sitios más tempranos relacionados al Periodo Formativo (Grupo A, *circa* 2000 - 100 aEC.) y que después se expanden hacia el sur y norte de este centro, teniendo más énfasis al sur del Perú, donde supuestamente se encontrarían los sitios más tardíos (Grupo C), sin las relaciones iconográficas del formativo. El Grupo D, totalmente independiente, estaría representado por quilcas amazónicas.

Todo el modelo de Guffroy se basa, como ya hemos visto, en un parámetro espacial que es reforzado en suposiciones estilísticas y asociaciones cronológicas derivadas, los cuales se enlazan finalmente con la idea de la importancia de la coca como articulador principal de las dinámicas que generaron la producción de petroglifos en el tiempo (Guffroy 1999, 2007, 2009). Este "modelo" ha esquematizado la comprensión de Checta, y el autor sólo ha desarrollado adicionalmente algunos aspectos relativos a la organización de los petroglifos en el sitio, o a la interpretación de algunas de las figuras percutidas que han sido reconocidas en las piedras (Guffroy 2007, 2011), planteamientos que consideramos no son tan importantes como los aspectos cronológicos de sus estudios.

Aunque Guffroy, Rosas, Casana y Villar Córdova se esforzaron por entender el sitio, la mayoría de sus planteamientos han tenido como núcleo esquemas analíticos coincidentes los cuales presentan serios problemas epistemológicos; especialmente por la percepción del sitio como una unidad temporal fija, o como un único episodio de elaboración o producción de imágenes. Esta premisa se usó como un hecho implícito inamovible y sirvió de fundamento a las elaboraciones de los autores mencionados, especialmente del francés Guffroy. Ninguna de las proposiciones relativas a la antigüedad, naturaleza y significado de las *quilcas*; proposiciones que podrían explicar, al menos parcialmente, la naturaleza de Checta o la forma como se organiza, han sido probadas mediante argumentaciones refutables, lo que ha constituido siempre una limitación en la comprensión del sitio.

En términos epistemológicos la mayoría de las propuestas mencionadas pueden ser descartadas, ya que se hicieron en todos los casos sobre falsas premisas, tales como la estimación cronológica de Checta por la cercanía de otros materiales o sitios arqueológicos (asociación que falzamente establece una referencia cronológica por prestamos), por la consideración implícita de la sincronía de las quilcas, entre piedras y entre motivos en las piedras, como ya hemos mencionado; o por la consideración implícita de la integridad del yacimiento. Cuestiones todas que son lógicamente improbables. En la realidad es prácticamente imposible que todas las quilcas hayan sido producidas en una misma época, que atiendan



Figura 11. Quilca con t'oqos, Fase 1 de la secuencia de Checta, valle del Chillón, Lima. Foto Gori Tumi 2008.



Figura 12. Quilca con motivos abstracto-geométricos, Fase 2 de la secuencia de Checta, valle del Chillón, Lima. Foto Gori Tumi 2010.



Figura 13. Quilca con motivos seminaturalistas (cabezas), Fase 3 de la secuencia de Checta, valle del Chillón, Lima. Foto Gori Tumi 2009.

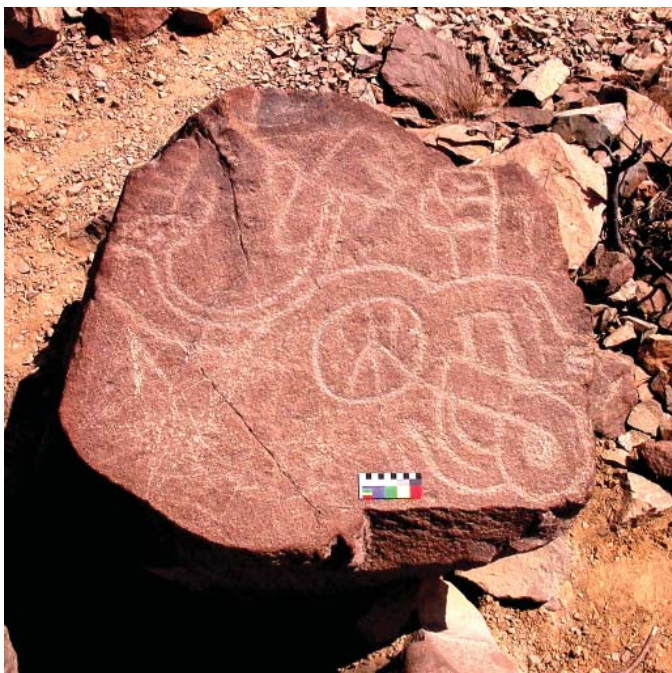


Figura 14. Quilca con motivos seminaturalistas (amarus), Fase 4 de la secuencia de Checta, valle del Chillón, Lima. Foto Gori Tumi 2010.

a las mismas necesidades culturales, y que su cronología dependa de cualquier sitio arqueológico local, independientemente de su cercanía.

Aunque al refutación de las premisas en las que se basó la explicación de Checta, deja al sitio sin bases explicativas, en los últimos años han surgido nuevos enfoques sobre la naturaleza e historia del sitio imponiendo nuevas perspectivas de análisis (Echevarría y Ruiz 2009, Echevarría 2011). Un esfuerzo analítico

para la comprensión de Checta ha sido propuesto por nosotros a partir de la consideración del sitio dentro de una secuencia particular de producción de quilcas, cuya premisa fundamental ha sido el estimar que la variabilidad figurativa, que sobrepasa los miles de motivos, puede representar diferentes momentos de producción gráfica con contextos socio culturales diferenciados.

A partir de la consideración de Checta como el producto de un largo proceso de producción gráfica, el sitio pudo ser examinado mediante una variable formal simple, tomando en cuenta la diferenciación de las quilcas y los motivos que estas presentan. El resultado fue la identificación preliminar de cinco grupos de quilcas con corpus figurativos individuales, los que, como ya dijimos, se asume corresponden a diferentes contextos socioculturales de producción de imágenes sobre roca. La distinción de imágenes, mediante una clasificación derivada (una hipótesis ordenadora), se articuló usando una secuencia de fases de producción (otra hipótesis ordenadora), que fue hecha en base a evidencia de superposición de motivos y seriación a partir de un análisis formal-figurativo.

Estas hipótesis fueron finalmente examinadas usando diferente información arqueológica y correlaciones cruzadas. De esta manera se corroboró el valor de los planteamientos al verificarse que los grupos aislados guardaban una diferencia temporal notable y se relacionaban a diferentes contextos arqueológicos regionales (Echevarría-López 2011, 2015, 2016). Así se concluyó que el Grupo 1 de Checta, compuesto por piedras con t'ooqos o ushcus (Fig. 11), estaba vinculado al Periodo Precerámico Final (*circa* 3500-2000 aEC.); que el Grupo 2, compuesto por quilcas con motivos abstracto geométricos (Fig. 12, ver Figs. 5, 6 y 10), se relaciona a sitios con arquitectura monumental del Periodo Inicial y constituye la primera escritura ideográfica en los Andes (Echevarría-López 2013, Echevarría -López y Vargas 2014) (*circa* 2500 - 1000 aEC.); que el Grupo 3, compuesto principalmente por motivos de cabezas semi-naturalistas (ver tapa del Boletín), y figuras con cuerpo completo (Fig. 13), se relaciona a fines del Periodo Inicial e inicios del Periodo Horizonte Temprano, con una influencia cultural relacionada a Vichama (*circa* 1500 -600 aEC.); que el Grupo 4, compuesto por figuras de amarus (serpientes) (Fig. 14), se estaría relacionando al Horizonte Temprano (*circa* 800 - 400 aEC.); y que el Grupo 5, compuesto por figuras abstracto geométricas de formas cerradas, se relaciona al Horizonte Temprano (*circa* 400-200 aEC.), con una probable influencia Chavín (Fig. 15).

Aunque los resultados alcanzados por nuestro estudio dan parcialmente la razón a Villar Córdova (1935), Casana (1976) y Rosas (2007) respecto a la cronología del sitio, es importante recalcar que las premisas y aproximaciones metodológicas usadas para el establecimiento de las referencias temporales difieren completamente y no necesariamente justifican sus resultados. Se puede considerar que los parámetros comparativos usados los autores mencionados son muy ambiguos y su principal argumento es del tipo intuitivo,

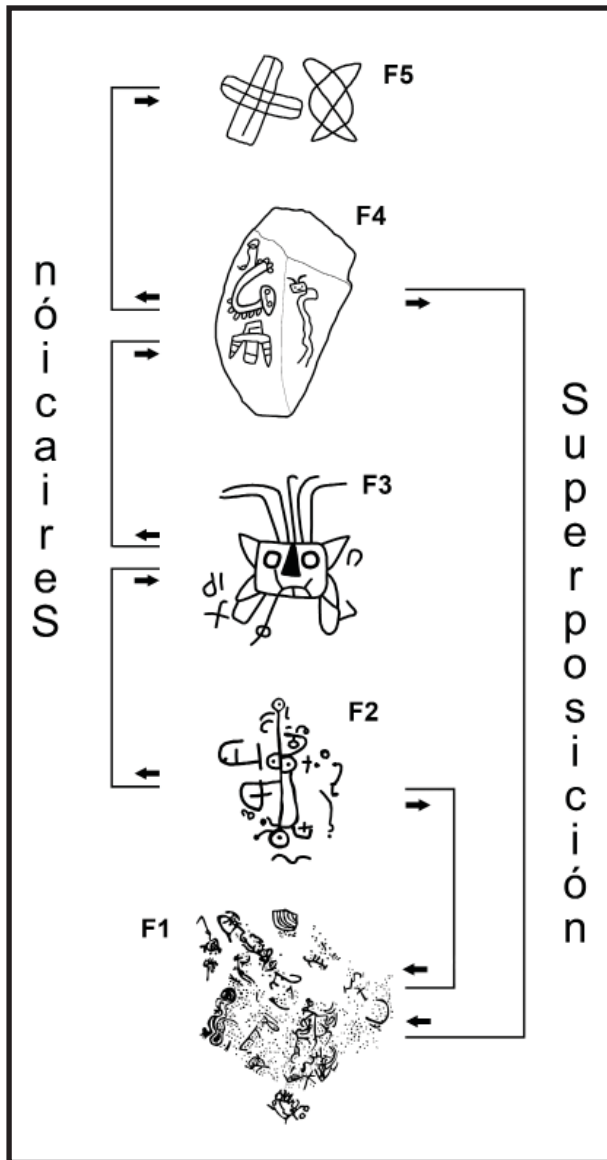


Figura 16. Secuencia de quilkas del sitio arqueológico de Checta. Todos los dibujos por Gori -Tumi excepto el que ejemplifica la Fase 1, tomado de Núñez J. (1986). En este último dibujo las figuras que acompañan los puntos corresponden a otras fases de la secuencia.

claramente influenciados por los brillantes planteamientos del Dr. Julio C. Tello sobre Chavín (Tello 1923, 1929).

La secuencia obtenida en Checta por nosotros (Fig. 16) muestra que el sitio es un muy complejo repositorio de expresión gráfica, con evidencias de un prolongado proceso de producción y manufactura de quilkas que ha durado al menos 3000 años. La enorme cantidad de quilkas y el gran lapso transcurrido entre el inicio de su producción y su término, constituyen por sí misma el testimonio más importante del arte antiguo de la costa central del Perú, sin ningún atenuante. No existe en todo el Periodo Formativo Peruano para esta región, un conjunto tan largo y complejo de expresión gráfica como el que se halla en Checta. Aunque la secuencia puede presentar grupos cuantitativamente mayoritarios, como el de la Fase 2, todos los conjuntos gráficos dentro de las fases presentan un muestrario figurativo relevante que es potencialmente una documentación de primera mano

para la historia del arte peruano antiguo.

Usando lógica tafonómica (Bednarik 2007) hay que establecer, no obstante, que la existencia de las quilkas y el estado conservación del sitio están determinadas por todos aquellos elementos medio ambientales o antrópicos que la afectan constantemente, por lo que los índices cuantitativos precedentes (la cuenta de Jean Guffroy) o la cantidad de quilkas por grupos en cada fase en la secuencia no tienen valor para estimar la extensión de los corpus gráficos o el estado de originalidad del sitio al momento de su abandono. De acuerdo a esto, los índices cuantitativos actuales no son tampoco válidos para estimar los parámetros de manufactura de las quilkas en el pasado, o la característica gráfica de las mismas durante toda su historia; de allí que lo que se puede ver hoy, constituye sólo un remanente de una producción cultural dada que ha logrado llegar hasta nosotros.

Checta y su complejidad de imágenes conforman sólo un testimonio indicativo y mínimo de un antiguo y variado corpus gráfico, que representa solo una parte de un tradicional comportamiento cultural pasado. No obstante su limitación como muestra, todos los grupos gráficos que han sido operacionalmente aislados mediante variables formales, y que han sido asignados a fases particulares, tiene un valor cultural intrínseco para la arqueología o la historia del arte (Muelle, Lanning y Hammel 1958), que deben ser tomados en cuenta y resaltados para estimar el sitio hoy.

#### Problemática

Como hemos mencionado Checta es un notable sitio arqueológico peruano, el cual soporta una de las muestras de la plástica nativa más importantes de todos los Andes (Echevarría 2015). Y esta no es una apreciación ligera o emocional sobre la calidad del yacimiento. Independientemente de su valor estético, la enorme cantidad de motivos individuales en las quilkas es tan grande que supera largamente todos corpus artísticos conocidos desde el Periodo Precerámico final hasta la época Chavín para la costa central peruana (circa 5000-200 aEC). Para considerar Checta, sólo la variable cuantitativa es incuestionable, incluso si el yacimiento fuera de un solo periodo cultural, lo cual no es el caso. Pongamos un ejemplo: si Checta tuviera solo 350 rocas y cada roca soportara 10 motivos, entonces Checta presenta un mínimo de 3500 motivos individuales, que pueden considerarse obras de arte particulares por su propia naturaleza. Cada obra de arte, como tal, conlleva una carga expresiva, cognitiva y estética que no puede ignorarse; aparte de los aspectos históricos y culturales.

¿Cuál es la importancia de estudiar un sitio como Checta entonces? La respuesta a esta cuestión es bastante evidente a partir de la toma de conciencia del valor testimonial de Checta para la historia gráfica y el arte peruano en conjunto. Si la dilucidación cronológica ha permitido documentar cinco fases, y más de tres mil años de producción gráfica, entonces Checta tiene el potencial para documental, quizá con lujo de detalles, la forma en que las poblaciones antiguas de Lima desarrollaron sus sistemas de expresión gráfico-cognitivos, y sus preferencias artístico-representativas. Pero no solo eso, al constituir un corpus gráfico continuo, Checta puede exponer la interacción entre diferentes grupos sociales, de diferentes regiones del país, permitiendo percibir por ejemplo intrusiones o discontinuidades figurativas, producto de



Figura 15. Quilca con motivos abstracto-geométricos, Fase 5 de la secuencia de Checta, valle del Chillón, Lima. Foto Gori Tumi 2010.

fenómenos sociales externos que afectan la producción gráfica o el arte de Lima o de la costa central del Perú.

Pero para que eso pueda ser efectivo, es decir, para que Checta pueda convertirse en un objetivo cuerpo de referencia historicista, uno de los más completos del Perú, necesita ser investigado con las técnicas de la ciencia, la arqueología y de la historia del arte, trazando explícitamente sus relaciones formales, y detectando concienzudamente, mediante proposiciones e hipótesis, sus continuidades y discontinuidades gráficas, técnicas o figurativas. Ninguna obra de la plástica cultural puede ser comprendida únicamente a partir de su ubicación temporal, requiriendo necesariamente de un procedimiento de hermenéutica y análisis efectivo. Si las quilcas de Checta son "arte", como las debemos comprender desde una perspectiva pluralista (Tatarkiewicz 2008), sólo investigación y análisis puede otorgarle su estatus, y sólo estos estudios pueden encumbrarlo en el sitio que merece, como una extraordinaria e incomparable fuente de conocimiento acerca de nuestro propio pasado.

Gori-Tumi Echevarría López  
Candidato a Magister en Historia del Arte  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
E-mail: goritumi@gmail.com

## Bibliografía

- BEDNARIK, R. G. 2007. *Rock art science: the scientific study of palaeoart*. Aryan Books International, New Delhi
- BEDNARIK, R. G., A. ACHRATI, M. CONSENS, F. COIMBRA, G. DIMITRIADIS, T. HUIHENG, A. MUZZOLINI, D. SEGLIE y Y. A. SHER (Edits) 2010. *Rock Art Glossary, a Multilingual Dictionary*. Ocacional AURA Publication 16, Melbourne.
- CARLÍN, E. 23 de enero, 2009. Checta, arte rupestre en riesgo. *El Peruano*, pp. 16-17.
- CASANA, T. 1976. *Restos arqueológicos de la provincia de Canta*. Impreso en los Talleres de la Imprenta del Colegio Militar Leoncio Prado, Callao, Perú.
- DE LA JARA, V. 2010. La escritura peruana y los vocabularios quechuas. *Boletín APAR* 1(4): 63-65.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, G.-T. 2011. A tentative sequence and chronology for Checta, Peru. *Rock Art Research* 28(2): 211-224.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, G.-T. 2013. Abstract and geometrical figurative patterns in Peruvian rock art, the first writing in the Americas? *Rock Art Research* 30(1): 120-124.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, G.-T. 2015. Secuencia y cronología de las quilcas o arte rupestre de Lima, Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Arqueología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, G.-T. (2016). Una nueva historia para las quilcas o e arte rupestre de Checta. *Arkinka* 244: 104-111.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, G.-T., y RUIZ, E. 2009. Checta, una propuesta sobre su cronología y secuencia I. *Boletín APAR*. 2(6): 115-118.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, G.-T., y P. VARGAS. 2014. Sequence for the types of writing in the central coast of Peru. *Arnavá* III(1): 9-22.
- GUFFROY, J. 1987. Nuevas hipótesis sobre Checta y otros sitios principales. *Boletín de Lima* 51: 53-59.
- GUFFROY, J. 1999. *El Arte Rupestre en el Perú*. Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima.
- GUFFROY, J. 2007. Reflexiones acerca del funcionamiento y de las finalidades de los sitios con piedras grabadas. Hostnig, Strecker y Guffroy (Eds.), *Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre del Perú*, pp. 117-131. IFEA, Lima.
- GUFFROY, J. 2009. *Imágenes y Paisajes Rupestres del Perú*. Universidad San Martín de Porres, Fondo Editorial, Lima.
- GUFFROY, J. 2011. Las tradiciones centro-andinas de rocas grabadas (Perú): evoluciones y continuidades. *Chungará* 43(1): 73-88.
- MUELLE, J. C., LANNING E. y HAMMEL E. 1958. Sobre el concepto de Horizonte en la arqueología peruana. *Actas de la Mesa Redonda de Ciencias Antropológicas*, pp. 1-4. Lima.
- NUÑEZ, A. 1986. *Petroglifos del Perú. Panorama Mundial del Arte Rupestre*, Vol 2. Editorial Científico Técnica, La Habana, Cuba.
- PORRAS, R. 1963. *Fuentes Históricas Peruanas*. Instituto Raúl Porras Barrenechea, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- PULGAR, J. 1946. *Historia y Geografía del Perú, Tomo I. Las Ocho Regiones Naturales del Perú*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- PULGAR, J. 1959/1960. La investigación toponímica y el hallazgo de los centros pictográficos en la cuenca del río Huallaga. Introducción. *Revista del Instituto de Geografía* 6: 155-156.
- ROSAS, H. 2007. *La Secuencia cultural del Periodo Formativo en Ancón*. Auqui Ediciones, Lima.
- TATARKIEWICZ, W. 2008. *Historia de Seis Ideas. Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia estética*. Alianza Editorial, Madrid.
- TELLO, J. C. 1923. *Wira-Kocha*. Reimpreso de la Revista "Inca", Vol. 1, Nos 1 y 3, Lima.
- TELLO, J. C. 1929. *Antiguo Perú, Primera Época*. Comisión Organizadora del Segundo Congreso Sudamericano de Turismo, Lima.
- UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS. 1962-1963. *Primera Exposición Nacional de Quilcas*. Facultad de Letras, Departamento de Geografía, Lima.
- VILLAR CÓRDOVA, P. E. 1935. *Las Culturas prehispánicas del Departamento de Lima*. 1ra Edición. Auspiciada por la H. Municipalidad de Lima, Lima.
- VILLAR CÓRDOVA, P. E. 1976. Las Exploraciones del Dr. Teodoro Casana Robles en la Provincia de Canta. Cometario arqueológico del Dr. Pedro E. Villar Córdova. En T. Casana (Ed.), *Restos arqueológicos de la provincia de Canta*, pp. 9-25. Impreso en los Talleres de la Imprenta del Colegio Militar Leoncio Prado, Lima, Perú.

## Aplicación de métodos forenses a la investigación del arte rupestre. Una propuesta\*

YANN-PIERRE MONTELLE

Resumen: Alusiones a un nexo cercano entre la ciencia forense y la ciencia rupestre han aparecido ocasionalmente en la literatura. Para esta contribución, el autor proporciona amplia evidencia de la naturaleza análoga de estas investigaciones y propone un esquema preliminar para una metodología estandarizada en el estudio científico del corpus de evidencia asociada directa e indirectamente con iconografía. Una revisión de algunos de los métodos científicos ya en uso en la ciencia rupestre traerá otro argumento en favor de expandir la disciplina más allá de las limitaciones iconocentristas; de una aproximación enfocada en la iconografía, hacia un análisis forense de un volumen de evidencia que hasta hace poco fue ignorado, afectado o eliminado, sabiéndolo o no, accidentalmente o de manera sistemática.

*"Una onza de análisis sistemático vale más que una libra de deliberación hermenéutica"*

El término forense proviene del adjetivo latín *forensis* que significa "público" o "del foro". Etimológicamente, la connotación moderna, inherente en el término "forense", encuentra sus raíces en la antigua Roma cuando un cargo criminal se hacía en el foro. El acusado y el acusador tenían una oportunidad para ofrecer su versión de los hechos, más a menudo que no, en un monólogo retórico bien elaborado. Comúnmente sería el orador más persuasivo quien determinaría el resultado del caso. En dialecto romano uno hablaría entonces de "una persona con las mejores habilidades forenses".

La noción de "foro" es crítica para esta contribución. Es una propuesta y como tal presenta al lector con un "caso" que está todavía en proceso y que se beneficiaría de los aportes de toda la comunidad rupestre, sea este un investigador o un científico. Consideremos esta humilde reflexión como el establecimiento de un foro en el cual cuestiones retóricas y metodológicas sobre nuestra disciplina (arte rupestre) necesitan ser debatidas en orden de asegurar respuestas productivas y saludables a las reformas necesarias.

### Prolegómeno: "Cruzando el Rubicon"

La bien conocida máxima de 1958 "arqueología es antropología, o no es nada" (Willey y Phillips) fue recientemente parafraseada como "arte rupestre es arqueología, o no es nada" (Whitley 2005: 165). Para esta discusión, propongo que "*arte rupestre es disciplina forense, o no es nada*" (Nótese la sutil separación con la arqueología). Con valentía, creo que enfoques arqueológicos a la cultura material no proporcionan al arte rupestre con metodologías adecuadas.

La elusiva noción arqueológica de "artefacto" presenta graves problemas de definición y taxonomía. La remoción sistemática de objetos arqueológicos inicia un proceso destructivo que, en la mayoría de los casos, priva a las generaciones futuras (y sin duda generaciones mejor equipadas) de estudiar el corpus artefactual en su contexto original. Como medida preventiva, propongo que la categoría "artefacto", como se utiliza en el contexto de la ciencia rupestre, sea cambiada a "evidencia"<sup>1</sup>.

En ciencia forense<sup>2</sup>, la remoción de evidencia es la culminación de una investigación compleja (hecha bajo severa presión de tiempo). La evidencia es removida únicamente cuando todas las pruebas y los análisis contextualizados posibles han sido exitosamente realizados. Esto es fundamental y garantiza el impacto de la evidencia en el proceso de juicio. En la ciencia rupestre el factor tiempo no es tan crítico. A pesar de las omnipresentes cuestiones de financiamiento, acceso y preservación, el científico rupestre puede realizar diversas pruebas in situ sin la eliminación sistemática de la evidencia.

Es en este momento que se cruzará el Rubicon. Esto estará marcado por un gradual eclipsamiento de la arcaica arqueología ortodoxa. Una vez que se ha logrado cruzar, la ciencia rupestre y la investigación rupestre habrán ido más allá del punto de no retorno y, completamente autónoma, se convertirá en una disciplina por derecho propio.

Pero antes que el arte rupestre como disciplina pueda cruzar el Rubicon, tendrá que reformar algunos de sus hábitos más estructuralmente arraigados —el más dañino es al que nos referimos como *iconocentrismo*. Iconocentrismo se define como una actitud logocéntrica hacia las remanentes manifestaciones rupestres (todos los tipos incluidos) a expensas de la evidencia más periférica. El iconocentrismo describe la paralizante falta de interés, desde el pasado y de muchos investigadores actuales, en una variedad de así llamados fenómenos periféricos que son, realmente, la única evidencia empírica disponible para contextualizar la remanente

<sup>1</sup> Entre algunos de los problemas epistemológicos más apremiantes que tienen que ser abordados en la investigación/ciencia rupestre está el siguiente: ¿Qué constituye "evidencia"? En el pensamiento científico, donde la experiencia es organizada, sistematizada y controlada, la evidencia viene a ser el punto de unión entre observación y replicación. ¿Qué constituye evidencia? es una cuestión crucial y será el objeto de una publicación futura. Por ahora, me aproximare a la "evidencia" ampliamente para incluir (en una perspectiva forense) todos los elementos encontrados y potencialmente recuperados de la escena (el sitio), tal como restos humanos, artefactos (evidencia), trazas de evidencia, etc.

<sup>2</sup> Un sitio de arte rupestre, como una escena de crimen, debe ser sistemáticamente investigado y adecuadamente manejado en orden de maximizar la (re)ubicación y la potencial microextracción de la evidencia in-situ.

\* Publicado originalmente en *Rock Art Research*. Volume 26, Number 1, pp 7-3, 2009. Traducido por Gori-Tumi Echevarría López.



iconografía. El enfoque iconocéntrico es responsable de la destrucción irreversible de mucha micro —y macro— evidencia. Mediante la destrucción sistemática de estas evidencias, los iconocentristas han acabado con todas futuras investigaciones empíricas. De hecho, el iconocentrista no presta atención a “detalles” y, una vez en su escritorio, provee a sus lectores con relatos ficticios que son en el mejor de los casos “eticamente” inaceptables, y en el peor “éticamente” paralizantes.

Una breve revisión del impacto del iconocentrismo en la investigación/ciencia del arte rupestre revelaría rápidamente que el enfoque iconocéntrico ha sido el paradigma dominante en nuestra disciplina desde sus inicios. Para remover el iconocentrismo del arte rupestre se va a requerir de algunas reformas drásticas (incluso draconianas). El cambio de una arqueología de restos artefactuales a un análisis forense de la evidencia es un primer paso adelante en lo que espero será un cruce tumultuoso del Rubicon.

### Ciencia forense y ciencia del arte rupestre

*Muchos de los métodos para el examen científico del arte rupestre han estado disponibles en otras disciplinas por casi todo, si no es todo, el siglo XX. Como ejemplo, muchos de los métodos de las ciencias forenses son muy apropiados para el análisis de arte rupestre, mucho más que cualquier método arqueológico (Bednarik 2007:12).*

Bajo la etiqueta “arte rupestre” se han situado dos discretas pero estructuralmente entrelazadas disciplinas, la ciencia del arte rupestre (evidencia) y la investigación del arte rupestre (hermenéutica). La demarcación entre las dos disciplinas es fundamental. Mientras que la ciencia del arte rupestre opera exclusivamente bajo la égida de la FRT (falseabilidad, refutabilidad, testabilidad), la investigación del arte rupestre tiene licencia para operar más allá de los límites de la falseabilidad hacia las capas especulativas de la interpretación.

Para proseguir con este razonamiento analógico, la ciencia del arte rupestre es a lo forense, lo que la investigación rupestre es al sistema jurídico. Mientras que la ciencia del arte rupestre es sistemáticamente objeto de falseabilidad (a través de la observación y/o experimentación), a la investigación rupestre se le permite marginarse a sí misma de los rígidos límites de lo testeable<sup>3</sup>. La investigación rupestre también merece una reevaluación completa, pero para el propósito de esta discusión, la ciencia forense y la ciencia rupestre serán el principal objetivo.

La ciencia forense y la ciencia del arte rupestre deberían, en última instancia, proporcionar modelos contrastables y replicables. La disciplina forense ofrece al sistema jurídico un espectro de evidencia (físicas, biológicas, químicas y rastros de evidencia), que se

utilizan para procesar a los criminales potenciales. La ciencia forense no opera en el no verificable nivel hermenéutico de la interpretación. De esta manera la ciencia rupestre debería también proporcionar evidencia y debería además abstenerse sistemáticamente de formular interpretaciones.

Para explorar más este punto, deseo establecer dos definiciones:

1. La ciencia del arte rupestre es una investigación científica primariamente relacionada con rastros antrópicos (icónicos o no icónicos) intencionalmente o accidentalmente aplicados o depositados en las superficies (pisos y paredes) de un abrigo o una cueva.
2. La ciencia forense es una investigación científica primariamente relacionada con rastros dejados por individuos implicados en un crimen. Los rastros acumulados forman un cuerpo de evidencia que puede usarse para formular hipótesis comprobables.

El más obvio común denominador es la dependencia sobre el rastro de evidencia (evidencia física microscópica).

*Dondequiera que él pisa, lo que sea que él toca, lo que sea que deje, incluso inconscientemente, servirá como testigo mudo [...]. No sólo sus huellas digitales o las huellas de sus pies, sino su cabello, las fibras de sus ropas, [...], la marca de la herramienta, la pintura que araña, la sangre que deposita o recoge. Todo esto y más, conlleva un mudo testimonio [...]. Esto es evidencia que no olvida. No se confunde por la emoción del momento. No está ausente porque el testigo humano lo este. Es evidencia factual. La evidencia física no puede estar equivocada, no puede mentirse así misma, no puede estar totalmente ausente. Sólo la falla humana para encontrarla, estudiarla y comprenderla, puede disminuir su valor. (Profesor Edmond Locard, citado en Thornton 1997).*

El “rastro de evidencia”, es donde la ciencia forense y ciencia rupestre se fusionan metodológicamente. El rastro de evidencia, en términos forenses, se define como cualquier material medible dejado en una escena del crimen. Implícita en el rastro de evidencia esta la proposición de que el pasaje y la acción de cualquier perpetrador de un crimen contamina la escena del crimen. Pasos y contactos dejan rastros. Esta proposición, llamada Principio de Intercambio de Locard<sup>4</sup>, es verificada por la omnipresencia de rastros (minúsculas muestras en la superficie de contacto) en la escena del crimen. El análisis y potencial recolección de estos rastros de contacto es hecho sistemáticamente usando una variedad de técnicas estandarizadas. La evidencia metódicamente “embolsada y etiquetada” proporciona hilos de investigación que se utilizan para reconstruir el crimen y juzgar al perpetrador(es).

Aplicado a la ciencia del arte rupestre, el Principio de Intercambio de Locard ofrece un paradigma<sup>5</sup> unificador para todos los esfuerzos/experimentos

<sup>3</sup> Por ejemplo, en una corte de ley, “inocente hasta que se pruebe lo contrario” es un modus operandi que no es aceptable en una investigación científica (de hecho el slogan sería, si hubiera, “culpable hasta que compruebe lo contrario”). Las hipótesis son propuestas y mantenidas hasta que estas son obsoletas o se prueban equivocadas. “Inocente hasta que se pruebe lo contrario” sugiere una dependencia en un *apriorismo* no-empírico (inocencia) esperando una refutación empírica (evidencia), mientras “culpable hasta que se pruebe lo contrario” es un estatus empírico basado en evidencia empírica esperando refutación.

<sup>4</sup> El Principio de Intercambio de Lockard básicamente establece que en cualquier caso que dos objetos se pongan en contacto el uno con el otro, una transferencia de material va a ocurrir. La transferencia puede ser tenue, pero ciertamente va a ocurrir. En otras palabras, un sospechoso va a dejar algo y va a llevar algo consigo de la escena del crimen” (Miller 2003: 172).

<sup>5</sup> Paradigma es definido aquí como un ejemplo que sirve como patrón o modelo para algo, especialmente uno que forma las bases de una metodología o teoría (OED).



hechos por una variedad de investigadores de campo no relacionados, en el pasado, el presente y el futuro. El futuro de la ciencia rupestre se determinará por lo bien que esta se adapte a los avances tecnológicos en análisis de rastros<sup>6</sup>. *Más allá de los rastros solo hay conjeturas*. Esto no denigra los esfuerzos hermenéuticos hechos por muchos estudiosos del arte rupestre (me incluyo); sólo reafirma la necesaria distinción entre una aproximación científica y una aproximación hermenéutica (investigación) al arte rupestre.

En otras palabras, el enfoque científico debe dedicarse a la investigación exhaustiva de microevidencia, mientras que la investigación rupestre fundamentaría las afirmaciones empíricas con afirmaciones lógicas (por lo tanto conjeturales). Ambos, sin embargo, sólo contribuirán concretamente a las cuestiones epistemológicas que están en juego en nuestra disciplina cambiando su enfoque, del obvio corpus de evidencia (iconografía) a la evidencia más elusiva, la cual hasta hace poco era dejada en el olvido. Quizá el epitome de esta "pérdida" es lo que se ha venido llamado el fenómeno *mur-e* (Montelle 2008). Cada paso es archivado en las superficies de contacto del sitio (nuestra versión de una escena de crimen). Los inevitables pasajes deben ser sistemáticamente monitoreados (ver Clottes 2001) y ninguna remoción o contacto debe ser realizado antes de una completa investigación de tipo forense en todos los posibles rastros de evidencia.

Metodológicamente hablando, la aproximación a un sitio debe seguir una estructura básica (y estandarizada) prestada de las ciencias forenses:

CIENCIA FORENSE	CIENCIA DEL ARTE RUPESTRE
Descubrimiento	(Re)descubrimiento
Exploración/mapeo	Exploración/mapeo
PERA <sup>7</sup>	PERA
Registro	Registro
Colección de evidencia	Muestreo de micro-colecciones
Análisis de laboratorio	Análisis de laboratorio
Reconstrucción	Replicación
Preservación	Preservación

Análogo a algunas técnicas forenses básicas son los siguientes cuatro pasos recomendados en un examen científico estandarizado de un sitio, en un abrigo o una cueva: reconocimiento básico ⇔ búsqueda intensiva ⇔ colección de datos ⇔ replicación controlada. Este proceso sistemático de cuatro pasos fue inspirado en los procedimientos básicos internacionales de investigación científica de una escena de crimen (Miller 2003).

#### *Reconocimiento básico*

El recorrido (walk through) o exploración preliminar con un primer examen y orientación por el investigador. Los estudiosos y científicos del arte rupestre deben ser conscientes de las alteraciones y la contaminación. Registrando y bosquejando sus observaciones iniciales.

#### *Búsqueda intensiva*

Parte del proceso de toma de notas es el establecimiento de una descripción sistemática del sitio en términos geológicos, climatológicos, de ubicación (¡con reubicación en mente!), tipología, condición, estructura(s) y actividades recientes (si las hay). Esto obviamente será seguido por una estandarizada y completa descripción preliminar de la iconografía, la evidencia superficial y suelos adyacentes.

#### *Recolección de datos*

Después de que un sitio ha sido evaluado en una exploración preliminar, su condición(es) debe ser documentada. El propósito de la documentación es registrar permanentemente el estado del sitio antes de la progresión, excavación y alteración del mismo. La documentación coherente de un sitio requiere de investigadores organizados y sistemáticos mediante el procesamiento de tres tareas principales (idealmente siguiendo la metodología estandarizada de IFRAO cuando sea disponible): tomado de notas y dibujo, fotografía digital y grabado de video en alta resolución, y cartografía.

Para obtener las mediciones preliminares, el investigador puede mapear el sitio usando una de las siguientes tres técnicas convencionales estandarizadas: triangulación, línea de base o coordenadas polares. Por coherencia, todas las medidas deberían seguir el sistema métrico. El datum debería ser permanente, donde sea posible.

Para un mapeo más preciso y definitivo de los sitios y sus características, el uso de un teodolito, prismas y pértiga es muy recomendado. El uso de una estación total es de alta precisión, ofreciendo exactitudes dentro de unos pocos milímetros sobre distancias significativas. Una estación total mide en tres dimensiones. Todos los puntos medidos se pueden almacenar como puntos 3D (x, y, y una coordenada z). Una vez configurada, una estación total es rápida y eficiente en comparación con la mayoría de otras técnicas de medición.

En cuanto a la tecnología láser, esta es la herramienta preferente para un mapeo no intrusivo y un análisis ex-situ. Los desarrollos recientes en escaneo láser son prometedores. En el momento de escribir este artículo, el post-procesamiento de los datos es todavía caro. Probablemente en cinco años, el uso estandarizado de Estaciones de Escaneo aumentará las capacidades forenses para la investigación rupestre a escala mundial. Proporcionará cobertura completa y detallada de todas las superficies. Inspecciones de suelos y paredes en contexto ex-situ se convertirán pronto en rutina, y la presencia humana en las cuevas (y abrigos) se mantendrá al mínimo.

En términos de la remoción de evidencia, la recolección superficial no es recomendable excepto en el caso de sustracción para su posterior análisis en laboratorio. Como regla general, la remoción sistemática de artefactos es perjudicial para una investigación científica. Técnicas avanzadas de laboratorio no se pueden utilizar si la evidencia está perdida o contaminada por inadecuada recolección y empaquetado en el sitio. Debe remarcarse que la portabilidad en instrumentos de análisis elemental no destructivos (PIXE, XRD, Espectroscopía Raman etc.) está creciendo rápidamente, lo que permite a los científicos realizar análisis in situ, sin remover la evidencia.

<sup>6</sup> "[...] intercambio de métodos de la ciencia forense, los cuales son más apropiados para estudios rupestres (p.e. la comparación de estrías microscópicas o la identificación de rastros de sangre), no han sido introducidos en este campo [...]" (Bednarik 2007:34).

<sup>7</sup> Reconocimiento y análisis de evidencia física (Physical Evidence Recognition and Analysis) in situ.



### Replicación Controlada

Replicación —análoga a reconstrucción forense— es un proceso de retención o cancelación a través de pruebas. Para ser validado, la replicación lleva a cabo rigurosos experimentos, el diseño de los cuales debe ser enfocado sobre la falseabilidad. La replicación debe basarse en principios científicos establecidos, formulación de modelos y metodologías repetibles.

Del proceso de cuatro pasos descrito anteriormente, un aspecto necesita ser enfatizado: la creciente dependencia en la tecnología. Martin W. Rowe (2001) ha provisto a la disciplina con una de las revisiones más comprensivas sobre los más accesibles análisis científicos, físicos y químicos, en la ciencia rupestre<sup>8</sup>. En esta brillante contribución, el autor ha descrito una impresionante lista de técnicas científicas que se utiliza para analizar estructuras elementales de componentes orgánicos y no orgánicos mediante técnicas macro y microscópicas. En su resumen, escribe que “la mineralogía, microestratigrafía, y la composición elemental mayor y menor, están generalmente determinadas en muestras de pintura rupestre usando principalmente dos diferentes técnicas microscópicas de naturaleza no destructiva: XRD y SEM-EDS” (Rowe 2001:211). En otros veinte años o más de innovaciones tecnológicas, un análisis filogenético de ADN se convertirá probablemente en un proceso rutinario en la investigación rupestre. De hecho, uno puede con seguridad predecir que los fragmentos de DNA proveerán valiosa información arqueológica y geológica genética sobre el aglutinante/vehículo, usado en la manufactura de la evidencia. Este tipo de vestigios en asociación con el Principio de Intercambio de Locard, confirma el reciente impacto y la vital contribución de los análisis de trazas en la disciplina.

#### “¡Atención a los detalles!”

“Así los rastros del narrador se adhieren a la historia de la manera en que las manos del alfarero se adhieren a la vasija de barro” (Benjamin 1968).

Como ya se mencionó, el cambio metodológico de la evidencia obvia (iconografía) a la menos visible (trazas) requerirá lo que sólo podría definir como un cambio paradigmático en la investigación científica del arte rupestre y (por asociación) en la investigación hermenéutica. “Atención a los detalles” debería ser el lema en todos los documentos relacionados con la investigación rupestre. Contenida en estos detalles está la respuesta empírica a la pregunta crucial: ¿cómo los tempranos seres humanos construyeron los modelos de realidad por los cuales vivieron? “Vivir” es un proceso orgánico y conductual que, por mencionar algo, contamina el espacio convirtiéndolo en un lugar, una reserva de microevidencia, del paso de alguien. Investigar estos

microrastros ya ha estado en la agenda de un puñado de investigadores rupestres.

Lo que sigue es una breve revisión (que no es del todo exhaustiva) de algunas de estas pioneras contribuciones<sup>10</sup>. Lo que tienen en común todos estos investigadores es la dedicación a dar sentido a un invisible corpus de evidencia que, una vez más, es la clave para resolver el rompecabezas epistemológico expuesto anteriormente. Estos esfuerzos pioneros han introducido a la ciencia rupestre una variedad de técnicas que ya han cambiado muchos insustentables a *priorismos*. Avances tecnológicos recientes han contribuido a la expansión de los campos de investigación de la ciencia rupestre hacia investigaciones de tipo forense. Las siguientes son algunas de las técnicas de investigación forenses que han sido o necesitan ser aplicadas a la ciencia rupestre.

Análisis biológico (ADN, Palinología, osteo-análisis)  
 Análisis de trazas: Principio de Intercambio de Locard  
 Microscopio Electrónico de Barrido (SEM)  
 Iluminación UV; espectrometría infrarroja (huellas químicas de elementos orgánicos y no orgánicos)  
 Evidencia de huella digital (evidencia de marcado por dedos)  
 Evidencia de impresión (huellas, iconología)  
 Evidencia de marca de herramienta (análisis interno)  
 Evidencia química (geológica)  
 Evidencia fotográfica (Imagen J, Photoshop)

*El datum*: Si este debate sobre los esfuerzos pioneros en la ciencia rupestre demanda la existencia de un punto de control —un datum—, entonces tendría que ser el notable trabajo que el Dr. Jean Clottes, el Dr. Jean-Michel Geneste y su equipo han hecho en la cueva de Chauvet en los últimos diez años (Clottes 2001).

*Los pioneros*: en los pasos del pionero ruso S. A. Semenov (1964), el “análisis interno” de Alexander Marshack puede considerarse la primera metodología forense reconocida en el análisis de trazas en objetos prehistóricos. Su trabajo inspiró a D’Errico a combinar análisis microscópico con repeticiones experimentales y controladas. D’Errico ha demostrado con éxito que marcas de herramientas y otros rastros observados en artefactos portables pueden ser identificados empíricamente.

*La figura destacada*: el principal innovador en la ciencia del arte rupestre es Robert G. Bednarik (2007). Su dedicación a la aplicación de prácticas científicas en la investigación rupestre dio lugar a la creación de la “ciencia del arte rupestre” como una verdadera disciplina. Los aportes que ha hecho, y especialmente los experimentos de tipo forense que ha conducido a lo largo de los años, no necesitan introducción. Algunas de las contribuciones claves de Bednarik son:

La discriminación de las marcas en roca, naturales y artificiales  
 Lógica tafonómica  
 Datación directa  
 Metamorfología (la versión científica de la arqueología)  
 Análisis de trazas, adaptando el “análisis interno” a la investigación rupestre  
 Replicación

<sup>8</sup>Microscopía óptica; microscopía de sección delgada; microscopía electrónica de barrido (SEM); fluorescencia de rayos x (XRF); difracción de rayos x (XRD); emisión de rayos x por inducción de protones (PIXE); espectrometría de absorción atómica (AAS); Espectroscopía infrarroja por Transformadas de Fourier (FTIR); cromatografía de gas (GC); Inmunolectroforesis de cruce (CIEP), análisis filogenético de antiguo DNA; para nombrar algunos pocos.

<sup>9</sup> La primera regla forense es: “atención a los detalles”, pues, ¡que esta sea nuestra regla también!

<sup>10</sup> Más que parafrasear estas contribuciones, voy a citar (a veces largamente) aportes sobre su trabajo en sus propias palabras.



## Calibración de color Excavación nano-estratigráfica

Escribiendo sobre los recientes avances en la ciencia rupestre, Bednarik afirma que:

*esta disciplina ha progresado mucho más en los últimos quince años que en los últimos doscientos. Un ejemplo es la reciente proliferación de serios trabajos en datación. Entre los temas especializados desarrollados ahora hay varios estudios tecnológicos y análisis físico-químicos: la identificación de distintos tipos de residuos (por ejemplo, aglutinantes, proteínas, lípidos, extensores, etc. en pinturas rupestres, o inclusiones orgánicas en acreciones minerales sobre petroglifos) (Clottes et al. 1990; Cole y Watchman 1992; Ridges et al. 2000); el uso de programas informáticos para análisis de imágenes, manipulación y estandarización de color (Rip 1989; Bednarik y Seshadri 1995); nano-estratigrafía de depósitos de acreciones y residuos de pintura (Bednarik 1979; Watchman 1992); estudio microscópico y 'análisis interno' de las marcas de la herramientas en el arte rupestre y arte mobiliario (Marshack 1985); discriminación de marcas antrópicas y no antrópicas en roca y objetos muebles, y etología pertinente (Bednarik 1991d, 1993b); estudios de replicación (d'Errico 1991; Bednarik, 1997); estudios de erosión y microerosión (Bednarik 1992d) [...] (Bednarik 2007: 160).*

El innovador trabajo de Bednarik con tafonomía es análogo al desarrollo reciente en la ciencia forense o tafonomía forense. Tafonomía deriva de *tafo* (= entierro) y *nomos* (= leyes). Tafonomía es literalmente el estudio de las leyes de inhumación. En el contexto de la disciplina forense, la tafonomía es el estudio de todos los procesos/agentes que afectan la descomposición, dispersión, erosión, enterramiento y re-exposición de los organismos después de, en, y aún antes de la muerte. La naturaleza intrusiva y destructiva del proceso tafonómico va a resultar, en última instancia, en una muestra sesgada o en la conservación diferencial de algunas especies, individuos, o partes de un cuerpo sobre otras. Así los restos bajo estudio deben ser abordados como un "decaimiento" del entorno, que ha filtrado y alterado los restos de manera que sólo una parte de la información originalmente disponible está ahora presente.

La tafonomía forense es el producto de dos enfoques especializados en el proceso tafonómico: biotafonomía y geotafonomía. Biotafonomía investiga los procesos de descomposición de tejidos duros y blandos, basado en factores externos como el clima (abiótico), los animales (bióticos), así como factores culturales y conductuales. La geotafonomía analiza los procesos implicados en las alteraciones del medio ambiente (biológico y geológico) por los organismos enterrados. La tafonomía forense esta por consiguiente involucrada con todas las alteraciones biológicas y geoquímicas que le ocurren a un tejido moribundo. El trabajo de Bednarik en lógica tafonómica, en el contexto de la ciencia rupestre, es un examen de todos los agentes responsables de las alteraciones y la pérdida de la evidencia. La lógica tafonómica permite al investigador operar en un espacio temporal no dictado por unidades cronológicas sin fundamento, sino establecido dentro de los umbrales y plazos del proceso tafonómico.

*En la ciencia rupestre, tafonomía es el estudio de los procesos que afectan al arte rupestre después que este ha sido producido, determinando su actual aspecto y sus propiedades estadísticas. La lógica tafonómica es*

*una forma de lógica que ve el arte rupestre como el remanente superviviente de una población acumulada que ha sido sometida a la continua degradación la cual selecciona a favor de propiedades específicas facilitando su longevidad [...] Conduce inevitablemente al concepto del umbral tafonómico, el cual es el momento en el tiempo en que instancias de una clase específica de restos materiales comienzan a aparecer, o comienzan a aparecer en números significativos. Antes de sus respectivos umbrales tafonómicos, todas las clases de restos materiales experimentan un lapso de tiempo tafonómico. Este es el periodo durante el cual el fenómeno que resultó en el resto material en cuestión existió, pero del cual no hemos encontrado ninguna evidencia [...] (Bednarik 2007: 163).*

Armado con lógica tafonómica, el científico e investigador rupestre puede comenzar sus análisis de la evidencia existente con una comprensión clara de la posición temporal de la muestra dentro de la curva tafonómica. Tafonómicamente hablando, la cuestión de origen es una pérdida de tiempo. La ciencia del arte rupestre no debería participar en la debacle cronológica, que ha sido una de las rúbricas de la investigación rupestre hasta ahora; en su lugar debe centrarse en la historia tafonómica de su evidencia.

*El trabajador de campo híbrido:* el fallecido Kevin Sharpe (Sharpe y Van Gelder 2006) habría estado a pocos reformativos pasos de convertirse en uno de los primeros trabajadores del campo forense y de ser un analista en la disciplina. Su trabajo sobre las marcas de dedos ya había dado a la ciencia rupestre una eficaz aproximación de tipo forense a una específica línea de evidencia. Él escribe:

*La metodología sugerida en este artículo es una búsqueda arqueológica de información objetiva acerca de las personas que hicieron los surcos, pero la cuestión del significado tiene que ser suspendida. La mayoría de la gente inmediatamente va a la búsqueda del significado cuando se enfrenta con los surcos. Una vez que se sepa substancialmente más acerca de los surcos, de los surcos mismos, la cuestión del significado se puede abordar examinando la información obtenida. Los surcos pueden, en realidad, decirnos tanto o más sobre sus creadores como la pintura de uro o un caballo (Sharpe y Van Gelder 2006: 293).*

A pesar de una cuestionable afiliación con la arqueología, esta corta cita demuestra claramente la actitud de tipo forense que se convertirá (esperamos) en un estándar en nuestra disciplina. Si uno fuera a diseccionar, incluso superficialmente, el discurso de Sharpe, uno podría darse cuenta rápidamente que él, también, sugiere una demarcación entre la obtención empírica de datos (ciencia rupestre) y el análisis hermenéutico de los datos (investigación rupestre).

Siguiendo con la disección, las palabras de Sharpe parecen definir una metodología de tipo forense para capturar la evidencia en lugar de la más ortodoxa excavación arqueológica de un artefacto. Esto es importante porque introduce una nueva (y más efectiva) serie de direcciones metodológicas para los trabajadores de campo, los investigadores y los científicos. En el mismo artículo, Sharpe y Van Gelder concluyen con uno de los puntos cruciales en el futuro, "por ley", para nuestra disciplina:

*"La búsqueda por el significado o la intención detrás de los surcos debe ajustarse a los datos que [...] el método aísla, y el significado ofrecido debe sugerir hipótesis*



*investigables que el método podría adjudicar* (Sharpe y Van Gelder 2006: 294).

La formulación de hipótesis testeables aplicadas a metodología estandarizada brindará oportunidades para que el investigador pueda apoyarse en una base de datos científica y formular modelos verificables para las manifestaciones iconográficas y la evidencia asociada.

### Estandarización

Las obvias tensiones metodológicas entre el rigor científico requerido para los estudios rupestres y el ineludible aporte de la hermenéutica de la investigación rupestre tendrán que resolverse. La Integración estratégica de lo que son, después de todo, dos etapas de investigación rupestre pueden ser exitosamente llevada a cabo con interacción coherente entre los dos enfoques. En otras palabras, un riguroso lenguaje común debe ser establecido y utilizado a nivel mundial en todas las etapas de las investigaciones del arte rupestre. El Glosario de arte rupestre IFRAO es un paso importante en esta dirección. La disciplina forense solo puede operar efectivamente si todas las contribuciones se realizan no sólo con rigor, sino con coherencia. El sofisticado nivel de estandarización forense necesita ser urgentemente alcanzado por los investigadores de arte rupestre. Sin metodologías sistemáticas y estandarizadas, un sitio con arte rupestre siempre será aún otra "escena del crimen" donde la evidencia será nuevamente contaminada, manipulada y destruida por individuos "con licencia", operando bajo afiliaciones ambiguas y disciplinas inadecuadas.

### En posición de concluir

En esta contribución, he intentado crear un foro donde podrían exponerse cuestiones críticas con respecto al futuro de nuestra disciplina. Mi posición es clara: *las hipótesis en la investigación rupestre deben ser el producto de una metodología de tipo forense en lugar que el producto de un mal equipado proceso arqueológico*. Ahora que el "cese" es sugerido, es crítico para la disciplina aceptar un nuevo fenómeno en la investigación del arte rupestre: la aparición de la mente forense.

(Para dos buenas bibliografías, invito al lector a consultar las entradas bibliográficas de Marvin W. Rowe en su artículo "análisis físicos y químicos" [2001, ver más abajo]; y las entradas bibliográficas de Robert G. Bednarik en los capítulos 4 y 8 de su trabajo seminal *Rock Art Science* [2007, ver más abajo].)

Dr Yann-Pierre Montelle  
140A Condell Avenue Papanui  
Christchurch 8005  
New Zealand  
E-mail: yann.montelle@canterbury.ac.nz

### Referencias

- BEDNARIK, R. G. 2007 (2001). *Rock art science - The study of palaeoart*. Aryan Books International, New Delhi.
- BENJAMIN, W. 1968. *Illuminations*. (Transl. H. Zohn). Schocken Books, New York.
- CLOTTES, J. (ed.) 2001. *La Grotte Chauvet - L'Art des origines*. Edition du Seuil, Paris.
- MILLER, M. T. 2003. Crime scene investigation. In S. H. James and J. J. Nordby (eds), *Forensic science - An introduction to scientific and investigative techniques*. CRC Press, New York and London.
- MONTELLE, Y.-P. 2008. Rock art and behavioral archaeology: a new approach. In R. G. Bednarik and D. Hodgson (eds), *Pleistocene palaeoart of the world*, BAR International Series, Vol. 19: Session C80: 3-10.
- ROWE, M. W. 2001. Physical and chemical analysis. In D. Whitley (ed.), *Handbook of rock art research*, pp. 190-220. Altamira Press, New York and Oxford.
- SEMENOV, S. A. 1964. *Prehistoric technology* (transl. by M. W. Thompson). Cory, Adams and Mackay, London.
- SHARPE, K. and L. VAN GELDER 2006. The study of finger flutings. *Cambridge Archaeological Journal* 16(3): 281-295.
- THORNTON, J. I. 1997. The general assumptions and rationale of forensics identification. In D. L. Faigman, D. H. Kaye, M. J. Saks and J. Sanders (eds), *Modern scientific evidence: the law and science of expert testimony*, Vol. 2, West Publishing Co., London.
- WHITLEY, D. S. 2005. *Introduction to rock art research*. Left Coast Press Inc., Walnut Creek, CA (especially interesting is the brief entry in Chapter 5 titled "Scientific method").
- WILLEY, G. R. and P. PHILLIPS 1958. *Method and theory in American archaeology*. University of Chicago Press, Chicago.



## Sistemas astronómicos de campos de rayas en Lima, Perú

LORENZO ROSSSELLÓ TRUEL

En el XXVII Congreso de Americanistas de Lima, 1939. M.T. Mejía Xesspe da a conocer y describe por vez primera los Ceques o Caminos Ceremoniales de Palpa y Nazca que él descubriera en 1927 (Mejía Xesspe 1942). En 1947 Paul Kosok y María Reiche publican en la revista "Natural History" un excelente artículo con fotos aéreas y explicación sobre el origen astronómico de estas rayas y figuras asociadas. La opinión de H. Horkheimer (1947) representa otra perspectiva sobre la utilización de esas líneas; y Rossel Castro (1958), una visión mixta.

Reiche en "Mystery on the Desert" (Lima 1949) y sus nuevas publicaciones, verifica la hipótesis astronómica.

El autor, en nuestro I Congreso anterior (Lima-1972) presentó una comunicación y explicó extensamente la existencia de un calendario Nasca (Rosselló y Huapaya, 1972) sin excluir éste otras funciones de los Sistemas de Rayas. Así como el Calendario de Venus —Maya— no excluye a los otros.

En lo que respecta a las figuras faunísticas y geométricas asociadas a las rayas, por supuesto que los grupos naturales de estrellas pueden ser agrupados y asociados a figuras distintas por pueblos distintos en regiones distintas y aun por los mismos pueblos de la misma región en tiempo diferente. De allí que sea errónea por ejemplo la asignación de la constelación occidentalmente considerada del Escorpión al Mono de la Pampa. Por otra parte, no es necesario que estas figuras representen constelaciones; ni que sean parte de un "Zodiaco".

Reiche (1959), en su interpretación astronómica de la figura del mono de la pampa al sur del río Ingenio, indica que la pista del mono y las líneas que la cruzan pueden señalar sólo a una estrella norte, indicando que encontró que alrededor del año 1,000 de nuestra era salió por ese sitio la estrella Benetnasch en un extremo de la constelación Osa Mayor. De allí que asocie esta figura del mono de la pampa con estrellas de varias constelaciones occidentales, concluyendo que, aparentemente, algunas de las líneas asociadas a la figura han servido para, de una manera general, definir el recorrido de esta estrella. Esta fecha es del 21 de Noviembre, un mes antes del Solsticio. Reiche (1965) igualmente, sobre la figura del ave anunciadora del Inti Raymi, manifiesta que una línea importante, que parte del pico del ave al poniente, marca el 21 de Junio. Además este complejo conlleva otros datos astronómicos.

Estos dos ejemplos sirven para explicar en detalle el origen de las figuras que no existen en otros campos de rayas, y que son un refinamiento Nasca.

### Campos de rayas en las cercanías de Lima

Nadie hasta hoy ha vinculado estos campos de rayas del Bajo Rímac y Chillón con los grandes Centros

Formativos que ocurren en el litoral y en los valles medios:

### Rímac

En el Bajo Rímac tenemos el Campo de Canto Grande (Figs. 1-9), quizá el más importante por estar situado a la espalda de La Florida (Mejía, Rosselló y Casafra, 1957), casi al frente de Las Salinas (Williams, 1971) y cercano a varios otros importantes centros ceremoniales (Rosselló y Huapaya, 1972, ms) (Fig. 10), uno de estos con estructura circular; Pampa de Cueva, donde se da según nos refiere T. Mejía Xesspe la orientación de una raya al centro de la estructura principal; Comas, raya ya perdida etc.; y el Complejo de Garagay en situación de entre ríos. Canto Grande mismo tiene varias estructuras de Período asociadas directamente al Campo de Rayas, y ocurre allí también una estructura circular (Rosselló y Huapaya, 1976, ms).

Canto Grande está situado a 11058'20" y 77000'00" (longitud de Greenwich). El campo de rayas sigue siendo investigado, habiéndose iniciado el proyecto en enero de 1976. Los trabajos deberán continuar por un buen tiempo y es indispensable que el INC proteja el lugar, ya que este es un importantísimo Monumento Nacional.

### Chillón

Tenemos aquí el Campo de Torre Blanca; cercano a los siguientes Centros Ceremoniales: Chocas (Rossello, 1957-1963-1971) y Caudivilla (Rosselló 1957, 1963, 1971); y otros importantes centros. (Rosselló y Huapaya 1972, ms).

Debido a la no publicación de las Actas del I Congreso Peruano de Arqueología Andina (1972), se desconoce un apreciable número de centros y anexos muy importantes del Bajo Chillón-Rímac-Lurín, descritos por Rosselló y Huapaya en 1972 (manuscrito en posesión de sus autores). Sin embargo, luego de una conferencia (Miércoles Arqueológicos, 1971) y de lo expuesto en dicho congreso, algunos de los Centros Ceremoniales, indicados por nosotros, ya están incluidos en la Literatura.

Sobre Caudivilla (Rosselló 1957, 1963, 1970) bueno es recordar que el nombre fue ya utilizado también por Bandelier (Comunicación Personal J. Bird) y Mason (1957, Fig. 54.(A)) aunque en ambos casos solamente para los restos tardíos posteriores al abandono de la estructura, tal como igualmente sucede en el Centro Ceremonial en U de Infantas, excavado en sus restos tardíos superiores por Kroeber en 1927, sin reconocer su importante base antigua. Por lo tanto nuestra denominación es prioritaria.

### Estructuras circulares hundidas

Lanning (1967) manifiesta para Curayacu que una estructura circular revestida de piedra, con restos de huesos de llamas, puede haber sido un corral(!). Sobre el pozo oval "similar a un anfiteatro de las Haldas". No menciona función.

Fung (1969) habla de una estructura principal de Las Haldas, constituida por una parte central y dos

\* Publicado originalmente con el título "Sistemas astronómicos de campos de rayas", en: (R. Matos, Ed.) *Actas del III Congreso Peruano El Hombre y la Cultura Andina*, Tomo III pp. 521-534., 1978. Lima. Para esta publicación se ha editado la bibliografía y las fotos; sin alterar el contenido del artículo o las referencias.

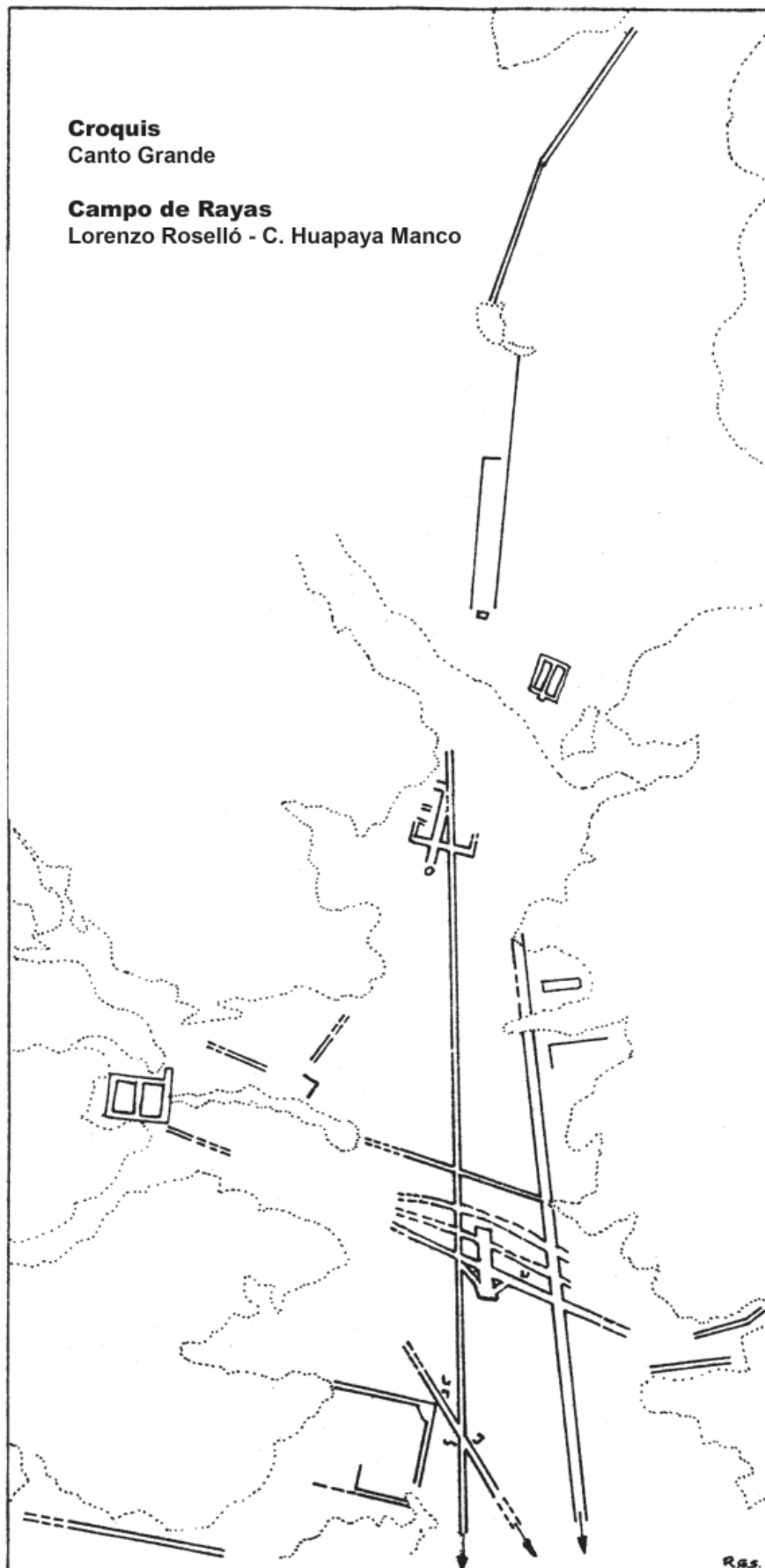
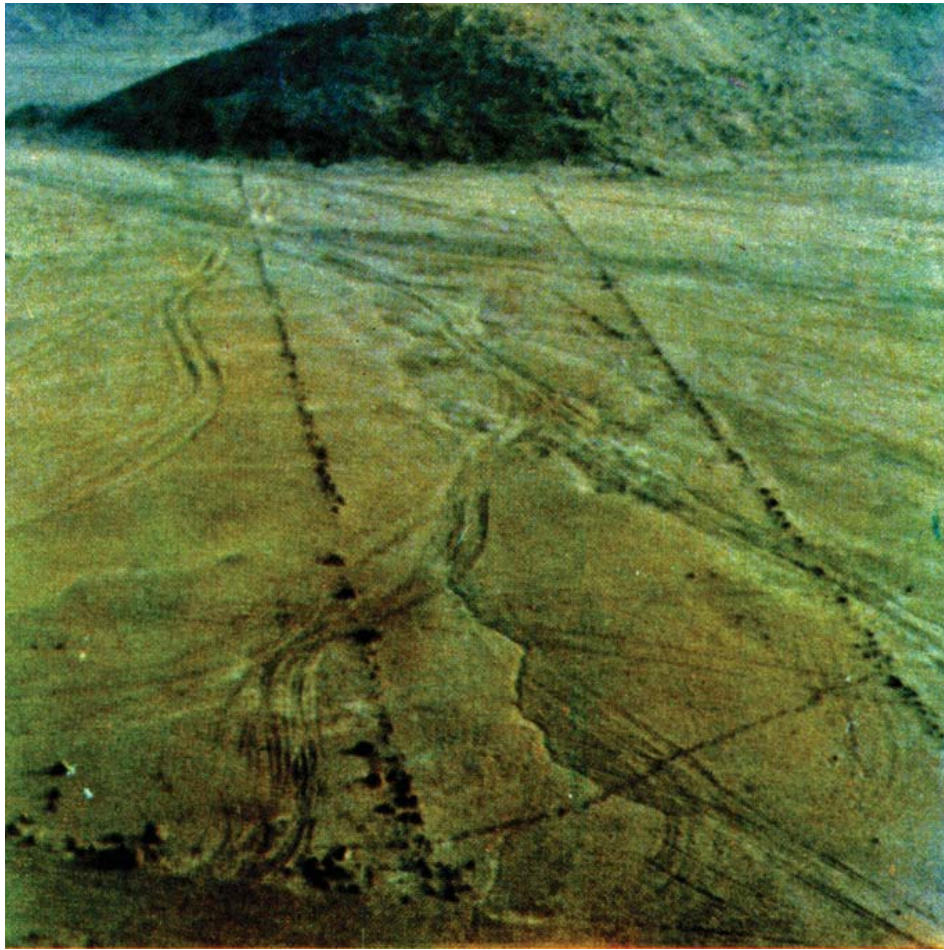
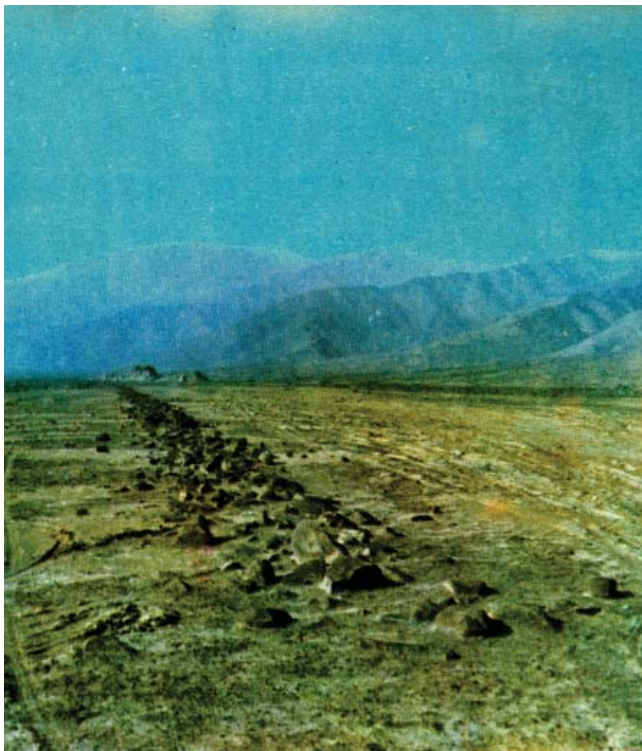


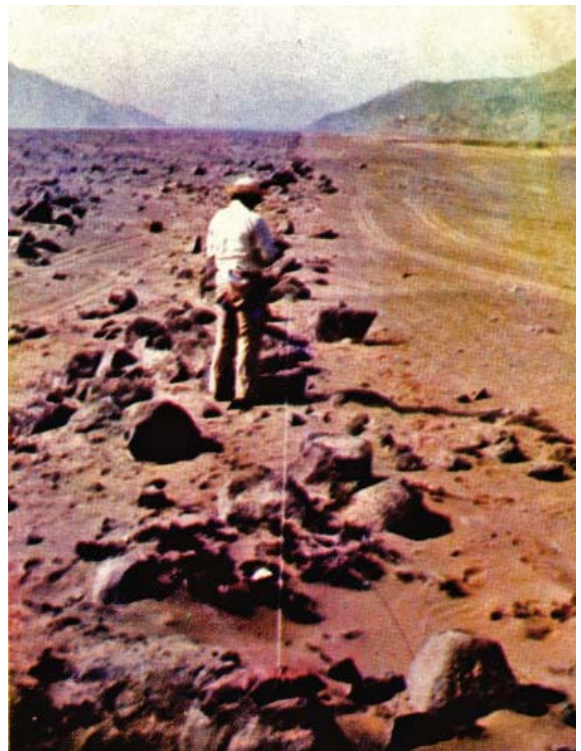
Figura 1. Croquis de las rayas de Canto Grande, Lima.



*Figura 2. Sector del gran paralepípedo, al nor-oeste. Canto Grande.*



*Figura 3. Raya al fondo de la quebrada, con una estructura de piedra en su extremo Sur. Canto Grande.*



*Figura 4. Rayas auxiliares. Sector Este, medio. Canto Grande.*



*Figura 5. Estado de la raya principal en 1960. En primer plano su estructura auxiliar.*



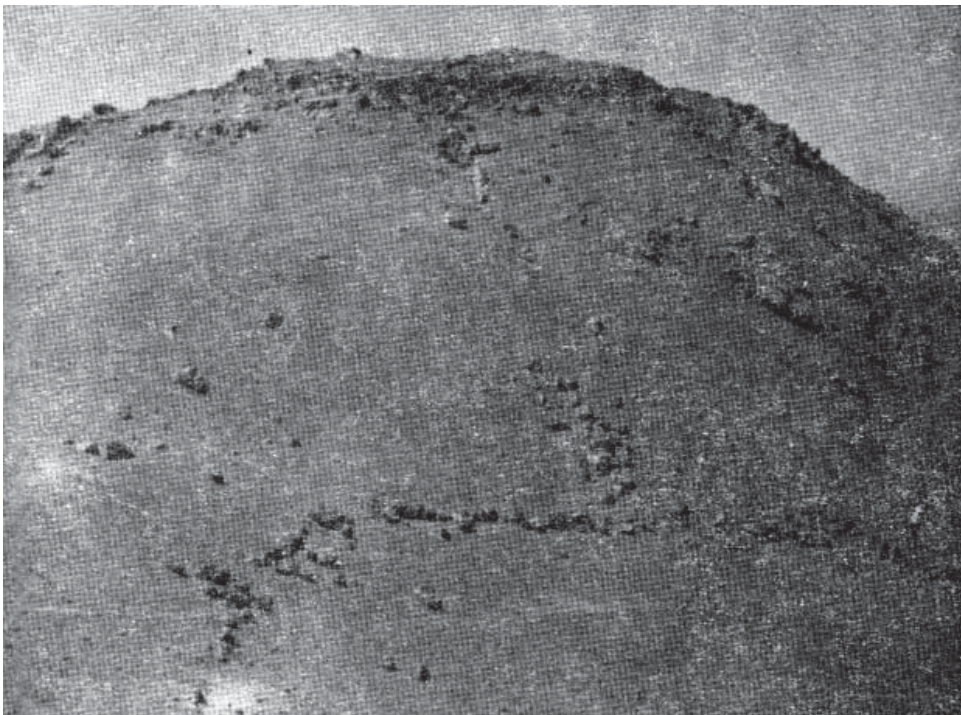
*Figura 6. Rayas auxiliares. Sector Este, medio.*



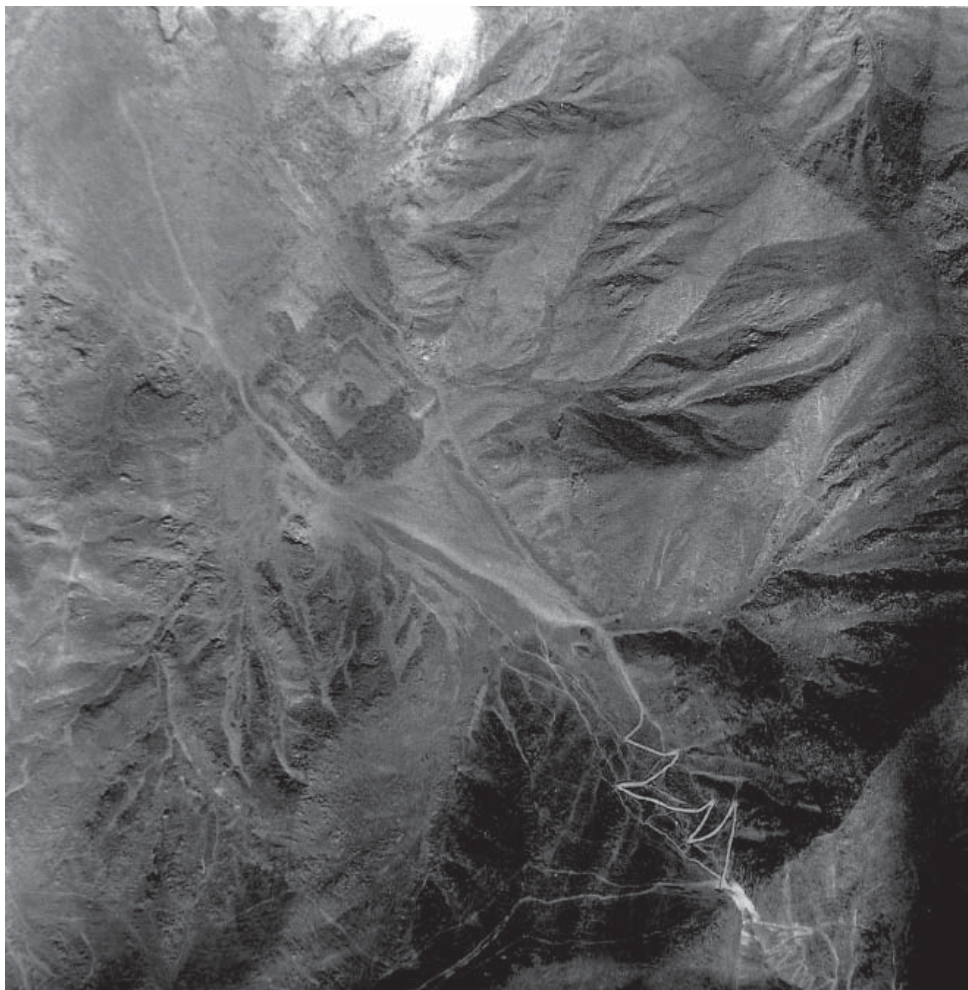
*Figura 7. Estructuras ligeras auxiliares del campo de rayas.*



*Figura 8. Estructuras ligeras auxiliares del campo de rayas.*



*Figura 9. Aldea del período. Lindero Oeste. Canto Grande.*



*Figura 10. Sector Oeste, inicio de la quebrada. Estructura de piedra del Formativo, que existió hasta 1957-1963 (?). Centro Ceremonial. Aerofoto SAN.*



cuerpos laterales. La orientación es de sur a noreste. La entrada hacia el noreste. Al pie del cuerpo lateral oeste se encuentra un pequeño pozo no descrito o ilustrado antes. Ha sido construido de manera semejante al Gran Pozo. Tiene un muro de aproximadamente 2.95 m. y su diámetro interior alrededor de 9.30 m., o sea que el semicírculo tiene un diámetro total de 12.20 m. No se realizó excavación por lo que su asociación con las otras estructuras es un problema por investigar en el futuro. Considera que el Gran Pozo, construido con piedras grandes y pequeñas, intercaladas, es contemporáneo de los grandes patios pertenecientes al cuerpo central del Templo, formando un conjunto que fue añadido después de mucho tiempo. El Gran Pozo tiene dos entradas de escalinatas colocadas al sur y noreste, respectivamente (Lám. IV). Muestra el Pozo, no así las escalinatas ni su plan. Las medidas de sus diámetros son de 18.15 m y de 16.00 m. El ancho promedio del muro que lo circunda es de 6.30 m. (Lám. IV-Foto del Gran Pozo y camino del Tercer Gran Patio en dirección Noreste). Lo más parecido a este Gran Pozo en el Bajo Chillón es el de Punchauca con 19 m. diámetro total (Rosselló y Huapaya 1972, ms).

Fung manifiesta sobre el Templo de Las Haldas "aquí... podrían llevarse a cabo los ritos y las actividades conectadas con el estudio de los cuerpos celestes y las influencias que ejercen en las mareas. La disposición de ciertas piedras en las inmediaciones del Templo cuidadosamente orientadas —y la misma orientación determinada del Templo—, peculiaridad observada en otros monumentos de Casma, sugieren una desarrollada práctica de observaciones astronómicas". Pero no indica cuáles y va contra su propia tesis cuando dice: "Por su proximidad al mar sería un observatorio completo y las observaciones del flujo y reflujo del mar les concedería una enorme ventaja en la confección y aplicación de un calendario lunar"(!). Para finalizar responde que los antecedentes de Haldas son probablemente un centro Supe-Bermejo de la costa central con ocurrencia de pozos ceremoniales. Luego en época Chavín, Casma nuevamente ocuparía un lugar prominente.

Los Centros Ceremoniales no son Observatorios Astronómicos como postula Fung. Son el resultado de observaciones astronómicas efectuadas en los Campos de Rayas y así establecidas como fechas ceremoniales para los Centros.

Williams (1971) repite nuestra típica descripción (Rosselló 1971) de los Centros Ceremoniales en U; ampliaciones de mapas con curvas de nivel e indica un pozo en el pie de la hendidura del frente principal. Se equivoca al indicar un delta común del Chillón y el Rímac. Señala por vez primera la importante estructura de Las Salinas.

Patterson (1971) indica que en el comienzo del Horizonte Temprano 4, en el Rímac Medio, reemplazando el patrón previo de casas dispersas a lo largo de colinas que miran al piso del valle, existe un Centro Ceremonial. Consiste de varios cientos de casas colocadas en un patrón más o menos rectangular y asociadas a este complejo de cuartos dos patios (courtyards) circulares subterráneos. Por comunicación personal de Casafranca y Vescelius indica también que estos pozos circulares existen en el medio del Chillón y que pueden ocurrir en Malpaso, en Lurín. Manifiesta que los pozos circulares —es decir, sobre los que hay información— son considerablemente menores que el rectangular de Chavín mismo. No les asigna función.

Williams (1972) diagrama los diferentes tipos de estructuras asociadas, de plataformas y pozos circulares, de la Costa Norte y Central-Norte, de Casma a Supe, indicando el valor diagnóstico arquitectónico. No señala función alguna a los pozos.

Ravines e Isbell (1975) en su excelente trabajo sobre Garagay, al mencionar el Área 107, Plaza Circular Hundida, manifiestan (pág. 259) sobre esta especie de Kiva norteamericana que se encuentra a 90 m. de la base; ignoran su contenido astronómico haciéndola conectar con un camino hipotético a la estructura A (set. 1975). El término Kiva ha sido utilizado por varios arqueólogos que desconocen su función.

Citamos a continuación algunas referencias suyas que conviene destacar:

- Pág. 267. "La edificación del Centro probablemente debió estar regulada por un ciclo calendárico, con días o festividades fijas, en el que los especialistas requerían la ayuda del íntegro de la comunidad."
- Pág. 267. "La importancia y beneficios de un conocimiento del ciclo calendárico astronómico y la regulación ritual del ciclo anual de producción son obvios, especialmente en una sociedad de transición que cambia de una economía dominada por la recolección marina hacia una economía basada en la agricultura de un valle desértico" (!).
- Pág. 269. Señala el segundo milenio AC. para el inicio del proceso.
- Pág. 270. Diferencia los tipos U. Hablando del área Supe-Bermejo dice: en contraste con los Templos en U, esta área enfatiza una plataforma rectangular que se combina con grandes pozos circulares semisubterráneos; patrón este que en el área andina debió difundirse plenamente durante el Horizonte Temprano. Moseley (1975) indicará desde el precerámico con algodón.

Descubren en Chavín la plaza más antigua de Sudamérica (El Comercio, 8 Nov. 1972): "es tipo anfiteatro y se calcula que data de 1500 años AC. Se adjunta un pequeño plano con escaleras situadas en los cuatro puntos cardinales. Miembros del equipo de la U.N.M.S.M. dirigido por el Dr. Lumbreras señalaron que tiene unos 18 m, de diámetro, y zócalos de piedras decoradas y piso de grandes lajas. Sirvió para realizar ceremonias muy especiales con un grupo escogido, cuatro escaleras de siete escalones en forma de media luna. Su escalera al Oeste tiene 19 peldaños y desciende de una altura de 8 m." Nada de función otra que la indicada. Sin embargo tiene función astronómica similar a Garagay y Canto Grande.

La extraña forma del lanzón en un pueblo que domina estéticamente y conoce del trabajo perfecto en piedra, ej. columnas circulares del Portal, obedece a una función astronómica para recibir internamente en febrero y en octubre la luz solar cuando pasa por la vertical (alrededor del 25).

Este Dios que Rowe considera originariamente agnato —esto es sin dientes— y que fuera adicionado según él con colmillos, lo cual es improbable, tiene la mano derecha levantada hacia arriba, y en la parte superior de la extraña forma, suspendida, se encuentra simbólicamente trazado el esquema de la plaza circular a la cual está orientado.

El obelisco Tello —encontrado cerca de la Plaza Hundida Grande— puede tener relación astronómica con un punto especial marcado en el rebajo interno de dicha



plaza. Postes parados delante de Sechín Alto y Punkuri, sugieren asimismo un carácter astronómico similar al del obelisco.

### Conclusiones

Estos Sistemas Astronómicos de Campos de Rayas se desarrollan en el tiempo hacia a mayores refinamientos. Indicamos sistemas, en plural, no sólo por su desarrollo en el tiempo, sino también porque cumplen determinadas búsquedas diferentes.

En la Costa Central de Fortaleza-Pativilca a Lima, existen Campos de Rayas siendo mayor su densidad conocida en las cercanías de Lima.

Canto Grande (ver Fig. 1) es el "Campo de Pruebas Astronómicas" cuyas comprobaciones van a determinar los ejes de ejecución-construcción de los Centros Ceremoniales vecinos.

Canto Grande regula los tiempos en el Formativo para el Rímac Bajo, existiendo también otros campos para el Chillón.

Los Campos de Rayas y Plazas Circulares forman un Complejo, así como estas últimas son también parte de la estructura tipo plataforma, y Centros de tipo U.

Se postula la implicancia de la ocurrencia de estos campos en la vida material y espiritual de los habitantes de las zonas correspondientes a los Grandes Centros Ceremoniales.

La Hipótesis Astronómica y su consiguiente aplicación religiosa —implicada— quedan afirmadas con las pruebas que ofrecemos.

Siendo posible fechar la edad por C14 de los centros asociados a los Campos de Rayas, también el sistema lo puede ser, y en retroalimentación comprobar por el sistema utilizado las fechas obtenidas ya que astronómicamente también pueden ser fechados.

Son los hechos arqueológicos los que indican con su presencia la antigüedad, y función astronómica; así como el desarrollo en el tiempo de estos sistemas:

1. La asignación al Formativo del Campo de Rayas de Canto Grande
2. La asociación de este campo con los Centros Ceremoniales vecinos (ver Fig. 10).
3. La función astronómica comprobada de la Plaza Circular Hundida de Garagay.
4. La función astronómica comprobada, reguladora, del círculo hundido de Canto Grande, asociado al Campo de Rayas.

### Reconocimiento

Hemos efectuado diversas visitas de exploración al campo de Canto Grande, ya conocido por varios investigadores; en éstas nos han acompañado en especial C. Huapaya Manco; asimismo Antonio Batek y el profesor T. Mejía Xesspe. El Ing. Víctor Estremadoyro, Presidente Fundador de la Asociación Peruana de Astronomía, ha tenido la bondad de proporcionarnos ciertos datos

astronómicos básicos, y a través de la utilización del Planetario de la Asociación a la cual pertenezco, se sirvió mostrar a mi solicitud ciertos grupos de estrellas relacionadas con el problema. Agradezco esta ayuda cordial.

Lorenzo Roselló Truel

### Bibliografía

- FUNG PINEDA, ROSA. 1969. Las Aldas: su ubicación dentro del proceso histórico del Perú antiguo. *Dédalo, Revista de Arte y Arqueología*, V(9-10): 5-207.
- HORKHEIMER, HANS. 1947. Las plazoletas, rayas y figuras prehispánicas en las pampas y crestas de la Hoya del Río Grande. *Revista de la Universidad Nacional de Trujillo*, II Época, N° 1, pp. 45-63.
- KOSOK, PAUL and MARÍA REICHE. 1947. The Mysterious Markings of Nazca. *Natural History*, 56(5): 200-207.
- LANNING, EDWARD P. 1967. *Perú before the Incas*. Prentice-Hall, Inc. New Jersey.
- MASON, F. ALDEN. 1957. *The Ancient Civilizations Of Peru*. Penguin Books Ltd., London.
- MEJÍA XESSPE, M. TORIBIO. 1942. Acueductos y caminos antiguos de la Hoya del Río Grande de Nazca. *Actas y Trabajos Científicos del Congreso Internacional de Americanistas*. Tomo 1, pp. 559-69, Lima.
- MOSELEY, MICHAEL E. 1975. *The Maritime Foundations of Andean Civilization*. Cummings Press, Menlo Park, Calif.
- PATTERSON, THOMAS C. 1971. Chavin: An interpretation of its Spread and Influence. En Elizabeth P. Benson (Ed.), *Dumbarton Oaks Conference on Chavin*. Trustees for Harvard University, Washington, D.C.
- RAVINES, ROGGER y WILLIAM H. ISBELL. 1975, Garagay: sitio ceremonial temprano en el Valle de Lima. *Revista del Museo Nacional*, Tomo XLI: 253-275.
- REICHE, MARÍA. 1949. *Mystery on the Desert*. Englische Ausgabe, Selbstverlag Maria Reiche, Lima.
- REICHE, MARÍA. 1959. Interpretación Astronómica de la figura del mono en la pampa al sur del río Ingenio. *Actas y Trabajos del 11 Congreso Nacional de Historia del Perú*. Vol. 1, pp. 285-286. Centro de Estudios Histórico-Militares del Perú, Lima.
- REICHE, MARÍA. 1965. El Pájaro Anunciador del Inti Raymi. *Cultura y Pueblo*, 11,6.
- ROSSEL CASTRO, ALBERTO. 1959. Figuras geométricas Prehistóricas de la Hoya de Río Grande de Nasca. *Actas y Trabajos del II Congreso Nacional de Historia del Perú*, Vol. 1, pp. 351-258. Centro de Estudios Histórico-Militares del Perú, Lima.
- ROSSELLÓ TRUEL, LORENZO. 1970. Arqueología del Bajo Rímac y Chillón. Trabajo leído en el XXXIX Congreso Internacional de Americanistas, Lima (cinta magnetofónica entregada a la Secretaría del Congreso).
- ROSSELLÓ TRUEL, LORENZO (Con la colaboración de Cirilo Huapaya Manco). 1972. Arqueología del Bajo Rímac y Chillón. Primer Congreso Peruano de Arqueología Andina, Lima, ms.
- WILLIAMS, CARLOS. 1971. Centros ceremoniales tempranos en el valle del Chillón, Rímac y Lurín. *Apuntes Arqueológicos*, 1: 1-4.
- WILLIAMS, CARLOS. 1972. La difusión de los pozos ceremoniales en la costa peruana. *Apuntes Arqueológicos* 2: 1-9.

## A brief review of chinese rock art research

ZHU LIFENG

**Abstract.** In China, rock art sites are spread all over the country and the rock art's places, representation methods, themes and content are closely connected with the nation's cultural development and changes. In the 21<sup>st</sup> century, thanks to the fervent promotion of the government, scholars and amateurs, the discovery and research of Chinese rock art have entered a new period. The new discovery of tens of thousands of various rock art such as cupules rock art in Henan, handprints rock art in the southwest, human-faced rock art in Chifeng and other places like Xinjiang or Yunnan bears great significance. Since 2008, exciting new discoveries have brought about a new passion for rock art research. The range of rock art investigation, recording and conservation has been enormously expanded; the development of cultural industry in some regions has demonstrated obvious characteristics; scholars' researches have explored different fields, especially in the disciplines of archaeology, anthropology, art history, aboriginal region, region and iconography and semiotics, etc. However, scientific conservation and proper management will be the most urgent mission for Chinese rock art in the new century.

China is one of the countries that boast the most abundant rock art resources in the world. According to the latest statistics collected by Rock Art Research Association of China (RARAC) in 2016, rock art has been discovered in approximately 220 counties of 29 provinces and the total number of rock art sites has exceeded 1,000, including more than 150,000 images (Fig. 1); the number is still rising yearly. As prehistoric cultural heritage, rock art spreads all over ethnic regions and is of astonishing quantity as well as of a wealth of cultural messages, which is regarded as a treasure for studying Chinese cultural history and ethnic history. After about a century's development, the study of Chinese rock art has made phenomenal progress. However, since the natural

and human-caused destruction is becoming more and more severe, the problem on the protection of rock art is being particularly prominent. This article will briefly review the discovery, research development and current research status of Chinese rock art, with special reference to the situation of conservation and application as well as its developing direction.

### I. The discovery and research development of chinese rock art

China is the first country to employ characters to record rock art in the world. In the ancient Chinese literature, the earliest record about rock art can be traced

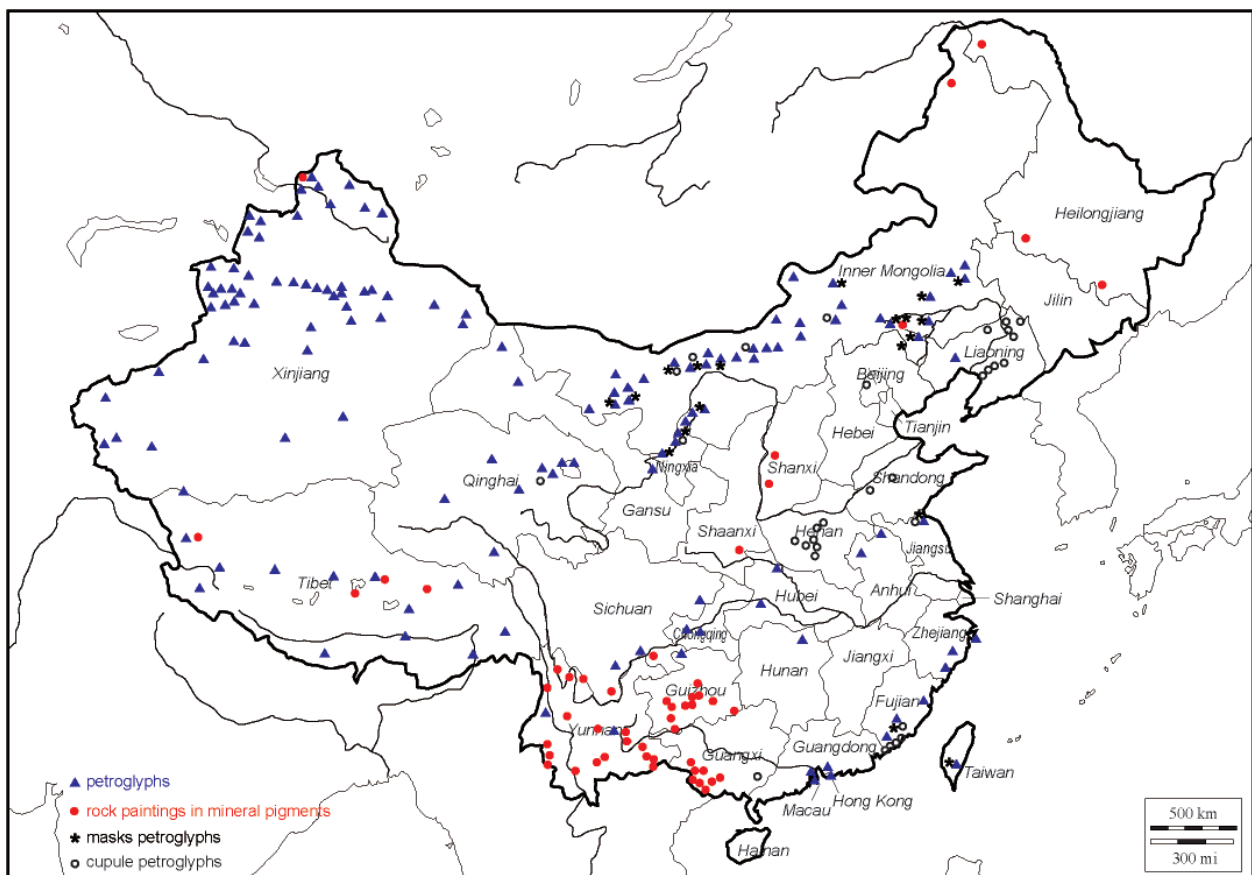


Figure 1. Distribution of chinese rock art. Zhu Lifeng 2016.



back to the book *Hanfeizi* during the Warring States Period (3 B.C.), which was about 2,000 years ago. Later on, dating back to Northern *Wei* Dynasty about 1,500 years ago, there had been over 20 sites of rock art nationwide documented by Li Daoyuan's monograph *Shuijingzhu*. Song Dynasty onwards, ancient books and local records like *Taipingyulan*, *Taipingguangji*, *Yudijisheng*, *Xubowuzhi*, *Yiwenlu*, *Ningmingzhouzhi*, *Xinaxianzhi* had all written down the discovered rock art in respective areas. Yet the formal research of Chinese rock art is supposed to originate from the beginning of the twentieth century. In summary, the research of Chinese rock art during the pre-modern and modern period can be roughly divided into four stages:

The first stage is approximately from the beginning of the twentieth century to the end of the 1970s, a stage of preliminary discovery and research. Chinese academia's attention to rock art started from Huang Zhongqin's investigation to Hua'an region's Taixixianzitan's petroglyph in Fujian province in 1915. This investigation together with her "Taixiguwen" published on the *Lingnan University Journal* in 1935 has marked the beginning of Chinese rock art's research in the pre-modern and modern times. Since then, some Chinese and foreign scholars started to discover rock art in places including Xinjiang, Inner Mongolia, Guangxi, Hong Kong, Yunnan, Heilongjiang, Gansu, Sichuan and to publish investigation reports. However, little attention from nationwide specialists was focused on these discoveries and rudimentary records, with the scientific research of Chinese rock art advancing slowly.

The second stage starts from the 1980s to the mid of 1990s. Thanks to the launch of the Second National Cultural Relics Investigation of China, rock art in provinces like Inner Mongolia, Ningxia, Xinjiang, Gansu, Qinghai and Tibet was discovered in a large scale, which had aroused fervor for investigating and studying rock art in archaeology domain and related fields. Yet China's extensive discovery of rock art had not drawn enough attention from the world's academia: In the *Distribution Map of World Rock Art* issued by the American journal *Archaeology* in 1983, China was still left blank. It was not until Professor Chen Zhaofu from Minzu University of China (MUC)'s introduction that Chinese rock art was known by the outside (Zhaofu 1991).

The third stage, from mid-1990s to the beginning of 21<sup>st</sup>, was the nadir of Chinese rock art's research. The shrink of multitudinous discoveries sapped researchers' enthusiasm and gradually, rock art had been a marginalized discipline. But this nadir had helped real researchers of rock art come to treat rock art more calmly and rationally, which theoretically, made full contemplation and preparation for the study of rock art in a new century.

The fourth stage is from the beginning of 21<sup>st</sup> to the present. Accompanying by the thorough development of the Third National Cultural Relics Investigation of China, Chinese rock art has embraced a new epoch of numerous re-discoveries and with the ardent promotion of the government, scholars and amateurs, the depth and breadth of investigation have been upgraded; meanwhile, recording and protection have also adopted relatively scientific

methods. During this period, more places with rock art have been discovered than the twentieth century, up to 29 provinces which involve Heilongjiang, Liaoning, Inner Mongolia, Beijing, Hebei, Shanxi, Shaanxi, Ningxia, Gansu, Qinghai, Xinjiang, Tibet, Sichuan, Chongqing, Guizhou, Yunnan, Guangxi, Guangdong, Fujian, Hunan, Hubei, Zhejiang, Jiangsu, Anhui, Henan, Shandong, Taiwan, Hong Kong, Macau, etc. Rock art, only absent from five provinces/ cities domestically, covers almost every place of China. Most importantly, rock art has been discovered in Zhongyuan region, where for about a hundred years had been regarded as without rock art, and thus has revised the stereotype that rock art existed only in ethnic regions. Various new discoveries of rock art such as Jinshajiang rock paintings, Xinjiang rock carvings, Henan cupules, human-faced rock art in Ongniud of Inner Mongolia and Daxinanling's rock paintings all enjoy great significance. Scholars have explored extensively in different research spheres and the discovery and research of Chinese rock art have stepped into a brand new prosperous stage (Lifeng 2012).

## II. The investigation and practice of chinese rock art

The investigation and practice of Chinese rock art, whose main practitioners are archaeological professionals in related provinces and regions, include field work and scientific recording. The majority of the newly-discovered rock art is unearthened, investigated and recorded by archaeological professionals in the course of the survey of national cultural relics. Supported by policies and funds, such professionals are able to put investigation and research of rock art into schedule and then into application. They employ archaeological fieldwork as the main approach, take searching and gathering first-hand rock art resources in divided areas as the targeted work and then describe these rock art resources while dating and attempting to establish staged, regionalized and classified archaeological file. At the Meantime, the comparative studies on regions are conducted with a view to figuring out differences among rock art's content, style, etc., trying to find out the corresponding reasons. These years, institutes represented by the Rock Art Research Association of China (RARAC) of Minzu University of China (MUC) have actively collaborated with local archaeological sections to conduct relatively comprehensive investigation and scientific record of latest-discovered rock art sites, which has opened up new prospects in the massive practice of universities and research institutions in China. Only between April and May this year, RARAC has organized respective panels up to 30 persons which consist of undergraduates, masters and doctors to research petroglyphs in the cupules in Fangcheng, Biyang, Yexian and Wugang of Henan Province thoroughly (Huisheng 2012) (Figs 2 & 3).

The field work of Chinese rock art involves seven steps as identification, positioning, measurement, recording, photographing, tracing and rubbing. Its goal is to acquire standard, systematic and scientific resources of rock art, to ensure the scientificity and objectivity of resources and to set up comprehensive identity files of rock art in a wide range of places, which is considered as the fundamental work of rock art research and is the most popular and major way of Chinese rock art research and has played a irreplaceable and fundamental role in sorting Chinese rock art resources systematically.



Figure 2. Investigation of cupules in Fangcheng, Henan.

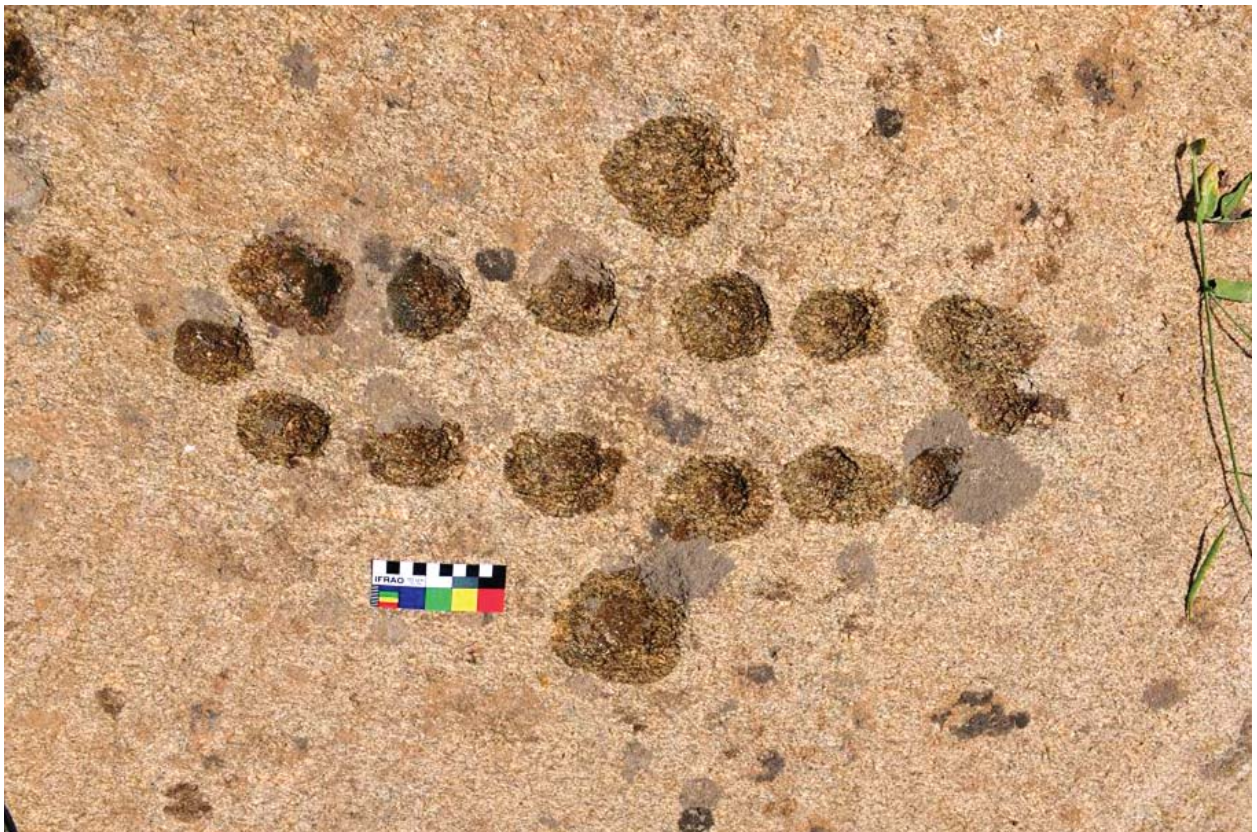


Figure 3. Cupules in Biyang, Henan.



Currently, documentation of both written and video have been the main scientific recording methods popular among the Chinese rock art realm. Written documentation is made up of the rock art site's Chinese name, exclusive number, specific location, GPS coordinate (longitude, latitude, and altitude), direction of the rock art, size of the image, theme and content (animals, humans, tools, patterns, symbols, plants and others), number of images, state of conservation, producing methods (pecking, engraving, painting, and others) and descriptions of natural and human environment surrounding rock art sites. Video documentation includes photos (overall view, close shot, picture of the rock, panorama of image, details), tracing, grid cartography, rubbing, sketching and videoing (2D and 3D).

### III. The theoretical study of Chinese rock art

Rock art sites in China recorded ancient tribes' production and life scenes like hunting, sacrifice and warring are inextricably intertwined with the development of ethnic cultures and have great research value in the formation of the unity of pluralistic society of Chinese nation as well as in the communication and dissemination of world civilization. Since the 21<sup>st</sup> century the theory and method of Chinese rock art research, after the rational reflection of scholars, have demonstrated the trend of diversity, and inclusive and multi-disciplinary research principles have broadened the horizon of the study of rock art. Scholars are no longer contented with the display of materials or discussion of general issues; instead, they are more frequently studying from comprehensive perspectives by virtue of across-disciplines like archaeology, cultural anthropology, ethnology, folklore, history, art, religion studies, mythology, semiotics, geography, physics, chemistry, statistics and so on. Scholars in diverse disciplines and cultural backgrounds will choose different methods and perspectives. Among archaeological methods, there are researches on regionalization and classification of rock art by using archaeological typology, on dating rock art by using technical methods of archaeological chronology; rock art study from an ethnological angle taking advantage of archaeological research results and discipline knowledge, focuses on topics such as aboriginal art, production and living styles, social forms and regional beliefs on the basis of field work; some amateurs concentrate on the discovery of rock art and research of carving methods while others try to interpret meanings of rock art by conjecturing rock art images. The theoretical exploration of rock art is largely focused on "aboriginal thinking mode", "Pan-Shamanism", "language of images and representational system of symbols" respects.

From achievements of theoretical research, Chen Zhaofu (1991) made a systematic introduction to the status quo of discovery and research of Chinese and global rock art in the 1990s; Gai Shanlin (1995) elevated Chinese rock art research to the height of discipline construction, which led to several progresses in scientific recording, description and comprehensive study of regionalized research; Song Yaoliang (1992), linking Chinese rock art with world rock art, made cross-nation research and helped initiate new research thoughts. In recent years, researches of diverse perspectives by more Chinese scholars have rocketed, so does the literature. *Origin of Art* by Emmanuel Anati (2010) has been translated into

Chinese, and RARAC, aiming at introducing more research results of world rock art to Chinese readers, has invested funds and organized professionals to edit and translate "Translation series of Rock Art".

In the new century's re-discovery of rock art, topics associated with artistic styles, themes and content, chronological periodization and cultural meanings will still be the research interest of most people.

In the twentieth century, it was claimed that most Chinese rock art appeared in peripheral ethnic regions or places where ancient ethnic minority groups used to live. According to regional characteristics of rock art in different places, Chinese scholars came to different conclusions and proposed different ways of regional distribution. Chen Zhaofu, Tang Huishen and Song Yaoliang were in favor of dividing into three systems of the North, Southwest and Southeast coastal area; Li Fushun, Li Yongxian, Ban Lan, etc advocated systems of the North and South; Gai Shanlin (1995) proposed quartering of agriculture and forestry region of the Northeast, prairie region of the North, mountainous area of the South and coastal area of the Southeast. At the beginning of the 21<sup>st</sup> century, Zhang Yasha put up quartering of the northern prairie system, Qinghai-Tibet Plateau system, southwestern mountainous area system and southeastern coastal system. Plus, a large quantity of petroglyphs in the cupules and some rock art of image and symbol have been discovered in Henan Province in central China, which has changed frontier distribution of Chinese rock art and will reconstruct Chinese rock art's mode of regional distribution.

Chinese rock art contains hunting, nomadism, integrated economy, farming, oceanic culture five major types. When it comes to rock art in different regions, scholars have proposed their own classification systems. In 2006, Zhang Yasha, from an iconographic perspective of art discipline, alongside research methods of ethnology, history, religion studies, did a typological study of Tibetan rock art by its content of image, skills of production and artistic characteristics.

As for ethnic belongings of rock art in different places, scholars hold that it was made by indigenous predecessors. Viewpoint of current research is that owners of rock art, at least, can be a dozen of ancient ethnic minorities like Hun, Turk, Xianbei, Donghu, Tibetan, Mongolia, Baiyue, Baipu, Qiang.

For research on chorological periodization, scholars have attempted to study from producing methods, theme and content, styles and types, state of conservation, colors and other respects and to associate with paleontology, paleoanthropology, geology, typology, ethnology, folklore, archaeology of history and geography, aesthetics, religion studies and other various disciplines to make comprehensive comparisons in order to make preliminary assumptions of the date of rock art that has been discovered in different places so far, hoping that practical and scientific conclusions will be acquired. Some scholars define the chronology of early rock art by extinct animals of zooarchaeology. Some scholars make attempt to date rock art as C14, micro-erosion dating, uranium series method, glacial striae in the 4th period. And others date by *Xanthoria elegans* (link) Th. Fr of Lichen (Xihong and Xiangshi 2007). However, the above methods all have considerable errors when deciding the date of rock art. That most rock art's date cannot be accurately measured has, to a large extent, constrained



the deep research of rock art. Due to the existence of this bottleneck, researchers can only make various cultural interpretations, which cannot be proved by scientific data, based on fragmented and regional rock art and thus have become scholars' own monographs and self enjoyment. Therefore, the effective solution to Chinese rock art dating problem is a crucial issue facing Chinese rock art research field.

#### IV. The conservation and management of rock art

Considering the difficult status quo of rock art research, the conservation and development of rock art are especially important. At present, more and more clues of rock art discovery are emerging in China; at the same time, it is noticed that many rock art sites are confronting with man-made or natural destruction and generally people are aware of the increasing urgency of conservation, for Chinese rock art is faced with an option: use it or lose it. The government has started to offer a vast amount of money and technological support to preserve the rock art: the juxtaposition policy of conservation, development, application and popularizing education are particularly emphasized.

##### IV.1. The conservation of rock art

In China, the conservation of rock art heritage is being highly regarded from the authority to the populace. There are usually three ways of conservation: The first is investigation and documentation, obtaining detailed information by literary description and video collection; the second is conservation in situ, which adopts approaches like solidification, protection, warning, garrison, telemonitoring or building an origin museum if feasible so as to avoid ecological changes, modern constructions and other man-made damages to rock art; the third is migration protection, suitable for rock art sites that cannot be protected in situ, which have been occupied by urbanization exploitation like construction of reservoir, infrastructure construction.

The conservation work of rock art in General Cliff of Lianyungang in Jiangsu Province, Helanshan in Ningxia Province, Yinshan in Inner Mongolia, Huashan in Guangxi Province has achieved preliminary success, for these places has begun conservation relatively earlier and invested much. At the end of last century, Lianyungang in Jiangsu Province attempted to use great prestressing force anchor rope in the protection of General cliff rock portrait, in order to solidify fracture and deformation caused by exploitation and explosion in coal industry. Bayannur region in Inner Mongolia has employed remote-controlled video devices powered by solar energy to monitor rock sites in remote areas, which have threatened people that stole rock art to a large extent. In 2008, Yinchuan World Rock Art Pavilion in Ningxia Province was established and opened to the public, the first rock art museum built in situ in China. About 2000 square meters of exhibiting area makes the pavilion the largest rock art museum in the world. Since 2009, Guangxi has initiated Huashan rock art conservation project and set out to bond and solidify the cracking rock in Huashan. In addition, due to the construction of reservoir and power station in Yin River Basin in Chifeng Region, Inner Mongolia, Jinsha River Basin in Yunnan Province, Yangtze River Basin in Guizhou

and Sichuan Province, rock art with the construction sites has been relocated in accordance with migration protection.

##### IV.2. The Management of Rock Art

The issue of rock art management and application has been proposed for only about a couple of years. Rock art, as the representation of cultural and ecological environment in different Chinese places, is the sum of life, customs, concepts, beliefs, skills, art consistently precipitated and accumulated by different ethnic groups' production and life practices in the past hundred or thousand years and is the vivid depiction of life and cultural formats inherited for generations. Unique cultural resources created by predecessors of different ethnic minorities boast rich multiple characteristics and are able to meet the developmental need of contemporary cultural tourism industry and the psychological need of "asking for novelty, difference, delight and knowledge" of tourists. However, blindly catering to and increasing cultural tourism development will undermine ecological environment and original ecological culture is easily subject to deadly deterioration, which may severely restrict the sustainable development of local tourism and culture —those are also what the management of rock art has to face. Therefore, the management of rock art should be carried on from the perspective of cultural holism, which is the historical responsibility of contemporary rock art researchers and demonstrates rock art research's humanistic care to contemporary society's development. During the process of exploiting local rock art, not only do we need to collaborate with archaeological and museological sections to carry out systematic rock art investigation and recording, but sort out materials systematically, publish and popularize them with the help of professional teams and methods. Simultaneously, the awareness of rock art protection of the authority and the populace should be aroused by inter-disciplinary theoretical research and popularization of rock art knowledge; on the basis of good protection of rock art heritage, we need to cooperate with tourism management sections to develop related cultural tourism industry (Chen 2010). These respects call for related sections to establish specialized teams and implement. Only in this way can Chinese abundant rock art heritage be better preserved and effectively exploited in today's society.

The management and research of cultural tourism are mainly from such angles as principles of protection, management and planning, application ways of rock art's visual symbols to elucidate the development concepts of contemporary Chinese rock art's cultural tourism; while some pay attention to the construction of rock art data base, stating that rock art, as cultural heritage, can be developed into a new model of professional inquiry, cultural communication, education popularization and commercial development in the Internet era, championing establishment of virtual museums online and offering a wide array of relatively feasible solutions; others propose that the management of rock art resources should set a new model of "archaeological park". Currently, the above managing model is gradually carried out, with the possibility of advancing Chinese rock art's research and conservation as well as generating instrumental socio-



economic benefits. For example, Helanshan rock art in Ningxia, with the assistance of the autonomous region's tourism bureau's promotion, has tried to combine rock art with tourism and cultural industry. Together with the opening of "Yinchuan World Rock Art Pavilion", they have started to hold Helanshan Rock Art Festival annually, which aims at using rock art as the media to facilitate rock art's research, conservation and management by building a public platform of communicating culture for the government, media and the public's deep understanding of rock art. Huashan rock art in Guangxi province, clustering along the bank of River Zuo, has been specially developed into rock art tourist itinerary, which explores the new model of cultural tourism. RARAC has formed specialized project teams and undertaken the national research project to take the conservation and development policy research of rock art and the data base construction as the focus of its work. Since the management and application of rock art involves commercial models, they call for the further attention and devotion from all sectors of the community and the government.

## V. Conclusions

Chinese rock art study, as a disciplined research system, has its own place in Chinese academic circle, which can be attested by the rise of the number of institutions and scholars that are involved in rock art investigation and the breadth and depth of research are upgraded to some extent.

There are new opportunities and challenges ahead of the new century. In the 21st century, as we embrace the pluralism epoch, theoretical research and application research have both been taken to the agenda. With the continual enhancement of Chinese economic power and increase in investment on culture, there have been upsurges in scientific research projects, publications, news and web pages relevant to rock art. However, the unresolved problem of dating is still the main bottleneck of Chinese rock art research. Further, the discrepancy between Chinese culture and its foreign counterparts results in the phenomenon of different academic cognitions. For instance, in China, the English phrase "Rock Art" is also the synonymy of rock & roll, which has affected domestic researchers' online search results and resulted in the wrong notion of rock art during

the process of education popularization.

In the October of 2012, RARAC had a communicate and converse with SA's Rock Art Research Institute in a series; they jointed field work together in Inner Mongolia, planned cooperation on teaching and researches. Meanwhile, RARAC is enthusiastically organized the Session on Chinese Rock Art of 2013 IFRAO Congress in the states and hosted the 2014 IFRAO Congress in Guiyang, China. The good news is that in 15th July of 2016, Guangxi huashan rock art successful become the 49th item of world heritage in China. Looking forward to the future, openness, sharing, communication and development will be absolute trends of rock art research and the discovery and study of Chinese rock art in the new century will surely be an indispensable part of the world rock art value system.

Zhu Lifeng

Associate Professor, Art School of China Women's University  
Beijing, PRC. 100101

E-mail: zhulifeng@126.com

## References

- ANATI, Emmanuel. 2010. *World Rock Art. The Primordial Language*, Archaeopress, Gordon House, Oxford.
- CHEN, Fan. 2010. *On Physical Protection of Rock Art. A Case Study of Rock Art Protection in Cangyuan, Yunnan Province*. China Three Gorges Tribune.
- Huisheng, Tang. 2012. New Discovery of Rock Art and Megalithic Sites in the Central Plain of China, *Rock Art Research*, 29(2): 157-170.
- LIFENG, Zhu. 2012. Brief Situation of China's Recent Research on Rock Art, *Chinese Social Sciences Today*, A-06, No. 373.
- SHANLIN, Gai. 1995, *Rock Art Studies*. Bibliographical Documents, Publishing House, Beijing.
- XIHONG, Shu and Li XIANGSHI. 2007. *Rock Art and Nomadic Culture*. Ancient books of Shanghai Publishing House, Shanghai.
- YAOLIANG, Song. 1992. *Prehistoric Face Rock Paintings of China*, Sanliang Publishing, Shanghai.
- YASHA, Zhang 2006. *Rock Art in Tibet*. Qinghai People's Publishing House, Xining.
- ZHAOFU, Chen. 1991. *History of Rock Art in China*. Shanghai People's Publishing House, Shanghai.

## Las Memorias del Dr. Eloy Linares Málaga\*

GORI-TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ

Entre las obras más importantes que podemos esperar de un intelectual, siempre serán sus "Memorias" aquellas que, de alguna manera, van a resumir la contribución académica de alguien que se ha dedicado a la investigación o al estudio de una realidad o una serie de hechos, del pasado o del presente. De aquí que entre las grandes obras publicadas por el Dr. Eloy Linares Málaga, son precisamente sus "Memorias" su última, más grande y más significativa producción intelectual, un legado imprescindible para comprender cabalmente quién fue y cuáles fueron las contribuciones académicas de este estudioso peruano.

Las "Memorias" del Dr. Eloy Linares Málaga han sido un gran esfuerzo si consideramos todo el trabajo previo que ha debido requerir la compilación de la información que la compone. Solo desde el 15 de octubre del 2008, en que se realizó la presentación de los volúmenes manuscritos originales, hasta su publicación íntegra, han pasado seis años, y si consideramos los trabajos previos, la obra debe representar una labor acumulada de casi 10 años de esfuerzos ininterrumpidos, tanto del Dr. Linares Málaga, como de sus asistentes, sus hijas, y por supuesto de todos aquellos que acompañaron la labor editorial, hasta este momento.

Lamentablemente el Dr. Eloy nos dejó el 17 de enero del año 2011, poco antes de que se terminara la edición del tomo III de esta serie, y todo el trabajo restante se hizo basado en los manuscritos; es por eso que presentar los tomos finales de sus memorias, financiados completamente por las hijas del finado investigador, constituye una oportunidad única para celebrar la publicación de los últimos libros inéditos de su consecutiva y prolífica producción intelectual.

Aunque lo que nos ocupa ahora es la publicación de los dos libros que componen el tomo VII de las "Memorias", me gustaría mencionar algunos aspectos sustanciales de los siete tomos en conjunto, y así poder establecer la integridad del proyecto del Dr. Linares Málaga y su importancia académica. Pero, más allá de los aspectos bibliográficos, es necesario ponderar antes la motivación profesional y la voluntad de este intelectual de legar a las futuras generaciones el cúmulo de experiencias y conocimientos adquiridos en su más de 80 años de vida y 60 de investigador y académico.

El Dr. Linares Málaga dispuso la organización de su trabajo a partir de dos premisas fundamentales, la geográfica y la temporal, a partir de allí logró articular su trabajo puntual en las regiones donde investigó, o los sucesos de su vida más relevantes; es este orden el que le permite introducir aspectos sustanciales de su labor académica que no podrían incluirse en una relación nominal simple, como por ejemplo las diversas síntesis sobre la arqueología arequipeña que realiza a lo largo de su obra, o varias de sus participaciones en eventos internacionales con temas académicos de diferentes partes del país.

En el tomo I, dedicado a Yarabamba, podemos encontrar, por ejemplo, su primer reporte universitario llamado "Arequipa ciudad milenaria y sus primeros habitantes los Uros" realizado en 1949 (cuando contaba con solo 23 años), y donde hace la temprana disquisición entre Churajon y Choquellampa, tema que va a ser una clave académica del Dr. Eloy Linares Málaga a lo largo de su vida.

En el tomo II, dedicado a Arequipa e Islay, podemos encontrar un interesantísimo planteamiento de regionalización y una síntesis de la historia de Islay, intercalado con información y materiales gráficos inéditos, provenientes de sus exploraciones en la zona.

Por su lado, el tomo III presenta parte del extraordinario registro de 1951, cuando el Dr. Linares Málaga descubre científicamente el sitio con quilcas de Toro Muerto en la provincia de Castilla, descubrimiento que lo encumbró mundialmente como uno de los más prominentes investigadores de la arqueología peruana y en especial del arte rupestre de todos los tiempos.

De igual manera, el tomo IV incluye la arqueología del Colca, con el extensísimo registro de su patrimonio histórico y cultural, así como su famosa guía turística; y de otro lado una síntesis histórica de la provincia de Caravelí.

Siguiendo la secuencia, el tomo V presenta su clásico estudio sobre el "are mobiliario con tradición rupestre en el sur del Perú", que constituye también una de las más extraordinarias contribuciones intelectuales del Dr. Linares Málaga a la arqueología peruana. Y no quiero pasar por alto el homenaje que el Dr. Eloy le hace a uno de sus maestros académicos más reconocidos, el profesor Toribio Mejía Xesspe, natural de Toro, La Unión, por quien nuestro autor le tenía una muy especial consideración, tanto por su enorme sabiduría, como por su coterraneidad arequipeña.

El tomo VI expone parte del recorrido del Dr. Linares Málaga en Europa, pero por sobre todo una serie de documentaciones claves sobre sus trabajos con diversos proyectos extranjeros, principalmente alemanes; así como documentación proveniente de congresos mundiales, como el del Primer Simposio Internacional de Arte Rupestre de Mar del Plata de 1965. También se incluye parte de la documentación inédita del Segundo Simposio Internacional de Arte rupestre de Huánuco de 1966, que hasta la fecha constituye la más grande reunión de investigadores mundiales de arte rupestre llevada a cabo en el Perú, y que va a marcar una época entera en los estudios de su tipo en nuestro país.

Finalmente, el tomo VII, que fue dividido en dos volúmenes dadas sus 706 páginas, trata con una enorme cantidad de información documental, que sería prácticamente imposible de resumir puntualmente; sin embargo vale la pena mencionar que aquí se testimonian aspectos sustanciales de la carrera del Dr. Linares Málaga, como la obtención de su grado de Doctor en 1975, su beca a México para especializarse en museografía, su trabajo con la Beca Humbolt de Alemania, su beca de la Fundación Ford (de EEUU), para estudios en Sigüenza; su declaratoria de profesor emérito de la UNSA, su participación en el congreso de americanista de 1970, noticias y notas inéditas sobre los congresos internacionales a los que

\* Discurso pronunciado a propósito de la presentación del volumen final -Tomo VII- de las Memorias del Dr. Eloy Linares Málaga, realizado el 5 de diciembre del 2014, en la ciudad de Arequipa. Las partes protocolares han sido omitidas,

asistió, e incluso datos sobre la presencia de reputados investigadores peruanos en Arequipa, como Victoria de la Jara, entre otros. También se incluyen variadas noticias sobre sus obras académicas, como las notas para escribir su monumental "Prehistoria de Arequipa" en 1984, o la invitación de UNESCO para escribir sobre el arte rupestre de Sudamérica, libro que fue publicado por la Universidad Nacional San Marcos en 1999, como "Arte Rupestre en Sudamérica Prehistórica"; e inclusive se expone documentación sobre la presencia del Dr. Linares Málaga en el Congreso Mundial de Arte Rupestre de la Habana en 1986, donde el sitio arqueológico de Toro Muerto fuera declarado como el "repositorio de arte rupestre más grande del mundo".

En este tomo existe además una serie impresionante de correspondencia académica de alto nivel que deja entrever su papel como organizador y asistente en decenas de congresos internacionales y peruanos, así como su labor dentro de instituciones, fundaciones, o universidades peruanas; destacando su rol como activo Presidente de la Asociación Regional de Cultura de Arequipa (ARCA). Y no podemos dejar pasar la documentación referente a otras actividades independientes, homenajes y bibliografía.

Lo que se publica aquí no solo constituye el libro abierto de la trayectoria académica del Dr. Eloy Linares Málaga sino un panorama completo de su vida personal relacionada a la cultura peruana, lo que sin duda va a superar cualquier expectativa al respecto o la curiosidad particular de aquellos que se preguntan en realidad ¿Quién fue el Dr. Eloy Linares Málaga?, ¿Por qué es tan importante su carrera académica?, o ¿Cuáles han sido sus mayores contribuciones científicas?

Ante esto, yo podría responder ahora que él fue

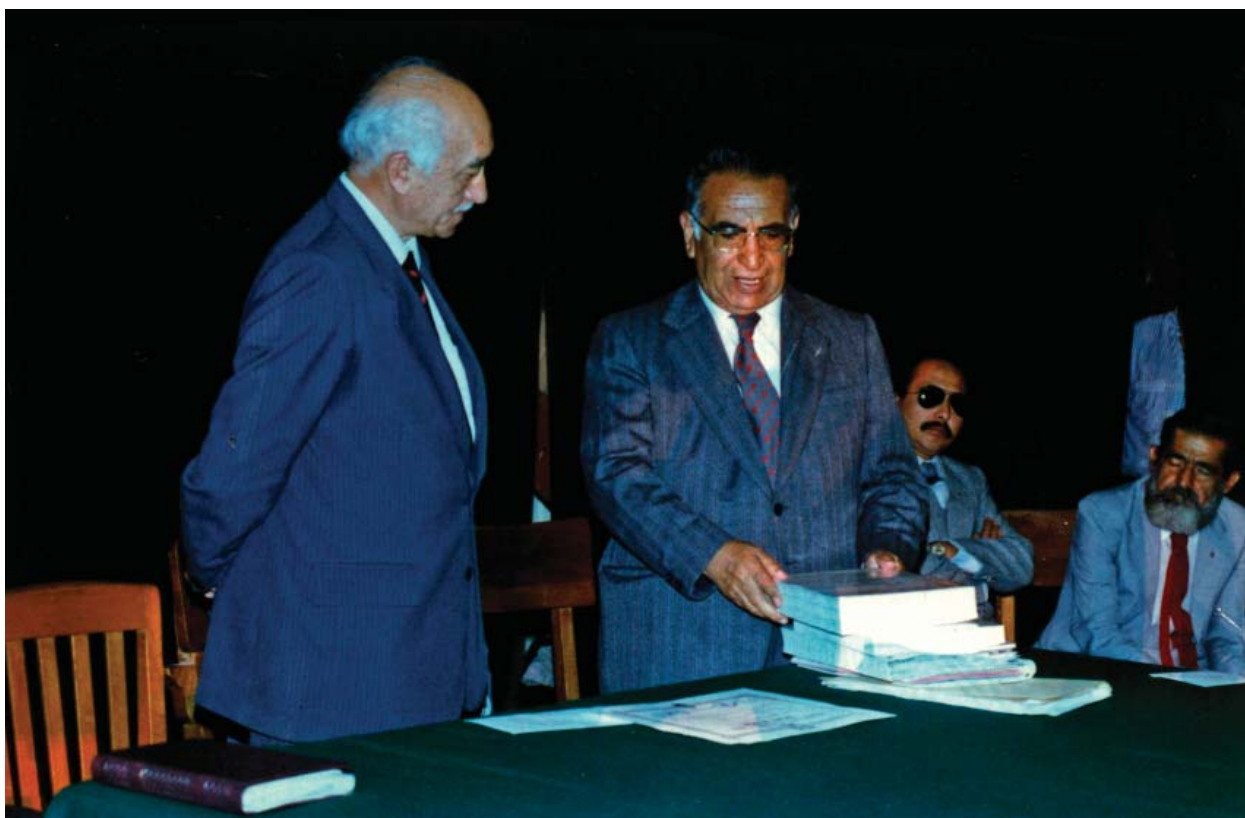
un notable educador (maestro de maestros), especialista en museística, historiador, antropólogo, y sin duda el más reconocido arqueólogo arequipeño de todos los tiempos. Y no quiero dejar de mencionar que fue un ferreo defensor del patrimonio cultural de Arequipa, ya sea como inspector de monumentos, arqueólogo o como un ciudadano común y corriente.

La carrera del Dr. Eloy Linares Málaga, representa un capítulo inmenso, heroico y extraordinario, difícil o imposible de igualar en estos tiempos. El Dr. Eloy Linares Málaga no solo atendió a la fundación de la arqueología de Arequipa, sino que fue uno de sus pioneros indiscutibles; contribuyendo enormemente a la arqueología nacional con el descubrimiento de centenares de yacimientos, y con la inclusión definitiva en la historia del Perú, de civilizaciones, culturas y materiales que ahora no podemos pasar por alto en nuestra arqueología. Y todo esto se encuentra documentado en sus "Memorias". Por eso, estas obras son el testimonio fundamental de su labor de vida, y considero, su último, más notable y más rico esfuerzo académico.

En estos tiempos, los jóvenes tenemos prácticamente la obligación de volver a las obras de nuestros grandes maestros, como lo fue el Dr. Eloy Linares Málaga; y esto por una razón práctica. Ellos vieron un mundo que nosotros no podemos ver, un mundo diferente, y sintieron mucho menos la enajenación sistemática que el mundo moderno imprime en la razón actual. No solo su percepción del pasado es más fidedigna que la nuestra, sino que supieron entender, la mayoría de veces desde una perspectiva nativa y auténtica, el pasado y las nuevas relaciones con el presente y el futuro. Si nosotros no acudimos a ellos, si no acudimos al Dr. Eloy Linares Málaga, estamos condenados a perdernos la fuente real



El Dr. Eloy Linares Málaga en la Mesa de Honor del Congreso Internacional de Arte Rupestre. Huánuco, 1967. Foto Archivo Eloy Linares Málaga - Gori Tumi.

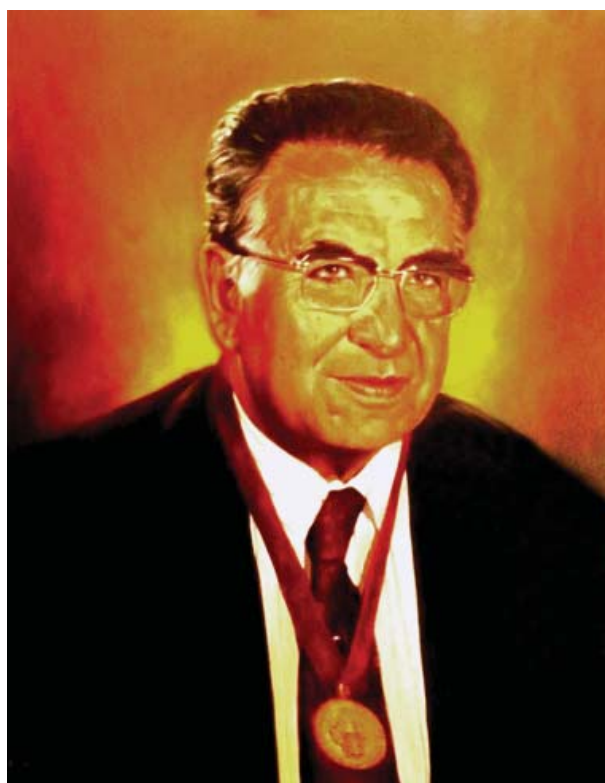


*El Dr. Eloy Linares Málaga entregando al Rector de la Universidad Nacional de San Agustín, Dr. Manuel Zeballos Vera, los cuatro tomos del tratado "Prehistoria de Arequipa". Teatrín del Pabellón de la Cultura, Arequipa 1989. Foto Archivo Eloy Linares Málaga - Gori Tumi.*

de conocimiento de nuestra historia, que la mayoría de las veces solo se transmite de maestros a alumnos, como en la tradición oral milenaria que caracteriza nuestra cultura.

El Dr. Eloy Linares Málaga nos entrega, hoy, su última producción bibliográfica, auspiciada con tanto amor por sus hijas, cumpliendo sin duda un deber sagrado; y esta producción, como toda las "Memorias", está dedicada a las juventudes del mundo, que sin duda van a seguir, como seguimos los que amamos nuestra patria, los pasos de tan insigne investigador yarebambino, arequipeño y peruano.

Gori-Tumi Echevarría López  
Presidente de la Asociación Peruana de Arte Rupestre  
Mgister (c) en Historia del Arte, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.  
E-mail: [goritumi@gmail.com](mailto:goritumi@gmail.com)



*Dr. Eloy Linares Málaga. Cuadro al óleo del pintor Evaristo Callo, ingresado a la Galería de Arequipeños ilustres el 27 de junio del 2012.*



*Quilcas del sitio arqueológico Hatunquilcamarca o Toro Muerto. Fotografía del Dr. Eloy Linares Málaga. Archivo Eloy Linares Málaga - Gori Tumi.*

**BOLETÍN APAR**

**Publicación Semestral de la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)**

**Vol. 6 N° 22 / Edición, mayo de 2015**

**Fecha de publicación, abril 2017**

***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](mailto:aparperu@gmail.com)**

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