

actes & Mémoires 12



Rainer Hostnig
Matthias Streeker
Jean Guffroy (eds.)

Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004)

Rainer Hostnig

Comenzó sus estudios sobre el arte rupestre peruano en 1985, trabajando para la Cooperación Austríaca en el departamento de Apurímac. Sus primeras publicaciones sobre la temática son fechadas a partir de 1988. Luego de una ausencia de ocho años, retorna al país en el marco de un proyecto de la Unión Europea en 1998 y retoma las investigaciones sobre el arte rupestre, escogiendo como área de estudio los departamentos de Puno, Cusco, Apurímac y Madre de Dios. Publica un inventario actualizado de arte rupestre peruano en 2003, auspiciado por CONCYTEC. Es miembro de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB) y representante en el Perú.

Matthias Strecker

Desde los años 1970 ha investigado y publicado sobre arte rupestre en México, Perú y Bolivia. Es fundador, secretario general y editor de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB). Pertenece al Comité Internacional de Arte Rupestre (CAR-ICOMOS) y a la Unión Internationale des Sciences Prehistoriques et Protohistoriques (UISPP). Forma parte del Consejo Editorial del Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino en Santiago.

Jean Guffroy

Director de investigación del Instituto de Investigación para el Desarrollo (IRD) de Francia. Presentó su tesis doctoral en 1979, en la Sorbona (Paris I), con un estudio de los petroglifos de Checta (valle del Chillón). Realizó, durante los treinta últimos años, investigaciones arqueológicas en Perú, Ecuador y México. Regresó, en 1999, al tema del arte rupestre con la publicación de un trabajo de síntesis. Se interesa particularmente en el análisis de las finalidades y del funcionamiento de los sitios con piedras grabadas.

Actas del Primer Simposio Nacional
de Arte Rupestre
(Cusco, noviembre 2004)

Rainer Hostnig
Matthias Strecker
Jean Guffroy (eds.)



12

actes & mémoires

Lima, abril de 2007



IFEA

INSTITUTO FRANCÉS DE
ESTUDIOS ANDINOS



Institut de recherche
pour le développement



Embajada de la
República Federal de Alemania
Lima

Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre
(Cusco, noviembre 2004)

Hecho el Depósito Legal N° 2007-01701

Ley 26905-Biblioteca Nacional del Perú

ISBN: 978-9972-623-46-2

Derechos de la primera edición, abril de 2007

© Instituto Francés de Estudios Andinos
Av. Arequipa 4595, Lima 18 - Perú
Teléf.: (51 1) 447 60 70 Fax: (51 1) 445 76 50
E-mail: postmaster@ifea.org.pe
Pág. Web: <http://www.ifeanet.org>

Este volumen corresponde al **tomo 12** de la colección **Actes & Mémoires de l'Institut Français d'Études Andines** (ISSN 1816-1278)

© Instituto de Investigación para el Desarrollo
Calle Teruel 357, Lima 18 - Perú
Teléf.: (51 1) 441 32 23 Fax: (51 1) 441 32 23
E-mail: rep-ird@amauta.rcp.net.pe
Pág. Web: <http://www.peru.ird.fr>

© Embajada de Alemania en el Perú
Av. Arequipa 4210, Lima 18 - Perú
Teléf.: (51 1) 212 50 16 Fax: (51 1) 422 64 75
E-mail: kanzlei@embajada-alemana.org.pe
Pág. Web: <http://www.embajada-alemana.org.pe>

Diseño de la Carátula: Iván Larco

Cuidado de la edición: Manuel Bonilla

Índice



RAINER HOSTNIG, MATTHIAS STRECKER 11
Introducción

NORTE 17

IGNACIO ALVA MENESES, RENZO VENTURA AYASTA 19
Los petroglifos de Cerro La Cal: un santuario formativo
en el valle Chancay (Lambayeque)

CRISTÓBAL CAMPANA DELGADO 37
El prisionero del tiempo: un petroglifo del «Alto de
las Guitarras»

DANIEL CASTILLO BENITES 69
Petroglifos en Cerro Negro (jurisdicción de Pampas de
Jagüey, Cuenca del Chicama-Perú)

DANIEL CASTILLO BENITES, VICTOR CORCUERA CUEVA 83
Geoglifos en la quebrada de Santo Domingo
(valle Moche-Perú)

ARTURO RUIZ ESTRADA 97
Chanque: un santuario de arte rupestre en la región
de Amazonas (Perú)

CENTRO 115

JEAN GUFFROY 117
Reflexiones acerca del funcionamiento y de las finalidades
de los sitios con piedras grabadas X

12

actes & mémoires

MARKUS REINDEL, JOHNY ISLA, KARSTEN LAMBERS, HEIKE OTTEN Los geoglifos de Palpa: documentación y análisis arqueológico	135
SUR	149
RENATA FARON-BARTELS El poder de los símbolos: lajas pintadas de Pampacolca. Nuevos datos sobre las lajas pintadas del sur del Perú	151
RAÚL CARREÑO COLLATUPA, MANUEL GIBAJA GONZÁLES, RONALD LÓPEZ ZAPANA, ROLANDO CHEVARRÍA OCHOA Análisis geológico de algunos sitios rupestres del Cusco	177
RAINER HOSTNIG Arte rupestre indígena y religioso de épocas postcolombinas en la provincia de Espinar (Cusco)	189
PÉRCY PAZ FLORES Las llamas de la Koka. Esculturas en andenes de Choquequirao	237
HENRY GAMONAL QUILLILLI, ALBERTO PINEDA JUSTINIANI Arte rupestre en la Amazonía cusqueña. Una lectura de los petroglifos de la provincia de La Concepción	257
CÉSAR DEL SOLAR, RAINER HOSTNIG Litograbados indígenas en la arquitectura colonial del departamento de Cusco. Avances de su registro y documentación	285
JESÚS GORDILLO BEGAZO Puesta en valor de los petroglifos de Miculla (Tacna-Perú)	341
OTROS PAÍSES	357
MATTHIAS STRECKER, FREDDY TABOADA Arte rupestre en la cuenca del lago Titicaca (Bolivia)	359
LUIS BRIONES, DANIELA VALENZUELA, CALOGERO SANTORO Los geoglifos del valle de LLuta: una reevaluación desde el estilo (Arica, norte de Chile, periodos Intermedio Tardío e Inka)	377

MARÍA MERCEDES PODESTÀ, DIANA S. ROLANDI Arte rupestre y turismo sostenible	391
TERESA VEGA Arte rupestre, conservación y turismo. El caso Colomichicó (Norpatagonia Argentina)	407
R. A. GOÑI, J. B. BELARDI, A. RE, A. NUEVO DELAUNAY, R. L. MOLINARI, L. FERRARO Los grabados de la meseta del lago Strobel (Patagonia argentina) desde una perspectiva regional	427
DIEGO GONZÁLES OJEDA Investigaciones del arte rupestre en la provincia de Loja (Ecuador)	439
THOMAS HEYD Estructuras de cantos rodados de las planicies de Norteamérica: «Arte y Heteropía»	451
LOS PARTICIPANTES	465

Introducción

Rainer Hostnig
Matthias Strecker

Del 26 al 28 de noviembre de 2004 en la ciudad de Cusco, se realizó el Primer Simposio Peruano de Arte Rupestre (SINAR-Cusco) que reunió a 250 personas, entre investigadores peruanos y extranjeros, estudiantes de diferentes universidades y carreras profesionales del país y público en general. Sus principales organizadores fueron la Sociedad de Investigación de Arte Rupestre de Bolivia (a través de Rainer Hostnig, su representante en el Perú), la Universidad Nacional de San Antonio Abad (con sus carreras profesionales de Arqueología y Antropología, representadas por el Dr. Jorge Flores Ochoa en su función de presidente honorífico), el Instituto Nacional de Cultura (Cusco) y la Municipalidad Provincial de Cusco. Contó con el patrocinio de las embajadas de Alemania y Austria, del Instituto Francés de Estudios Andinos y de la Asociación Cultural Acupari (Cusco), entre otros. En la información sobre el simposio difundida en circulares y en una página web, los organizadores destacaron que, a pesar de la enorme riqueza de yacimientos de arte rupestre en el país, se le ha dado poca atención a su estudio hasta la fecha por parte de organizaciones oficiales tanto a nivel nacional como regional. A diferencia de países vecinos como Bolivia, Argentina, Brasil y Colombia, en el Perú no existen entidades especializadas en la investigación de estas manifestaciones culturales, por lo que su registro y documentación se restringe a iniciativas eventuales y aisladas y es realizada empíricamente debido a la falta de conocimientos específicos sobre la materia.

A pesar de las limitaciones que ha sufrido la investigación del arte rupestre peruano, en los últimos años se nota un mayor interés de parte de arqueólogos, antropólogos, historiadores de arte y gente vinculada al turismo cultural, quienes desean ocuparse del arte rupestre desde diferentes perspectivas. Prueba de ello es que luego de la organización del primer Encuentro de Arte Rupestre Peruano en Lima en junio de 2004, se logró el mismo año convocar a un número mayor de estudiosos y aficionados de la temática para participar en un evento similar, pero de mayor envergadura. Para sorpresa de la mayoría de los asistentes, habían muchas más investigaciones sobre arte rupestre que estaban en marcha en diferentes partes del país, con una gran número de investigadores motivados a compartir los resultados de su trabajo, preliminar o final, con el público asistente.

La investigación del arte rupestre peruano —a pesar de permanecer en una fase embrionaria en muchos aspectos— dentro del simposio se fijó en objetivos de un nivel básico y general, dejando temas más específicos para futuros eventos. Propiciar el intercambio de conocimientos, experiencias y resultados de investigaciones fue una de las metas, junto a la idea de avanzar hacia una homogenización de metodologías y criterios para el trabajo de registro, documentación, preservación, puesta en valor y educación.

El evento se desarrolló, según el programa anunciado, en cuatro secciones. La sección 1, coordinada por Daniel Castillo Benites y Alfredo Mires, comprendía los departamentos del norte del Perú con ponencias sobre arte rupestre de Amazonas, Cajamarca, San Martín, La Libertad y Lambayeque. El centro del Perú —sección 2— fue cubierto con ponencias sobre Huancavelica, Lima e Ica, bajo la coordinación de Ismael Pérez Calderón y nuevamente Daniel Castillo. La sección 3 fue la que abarcó más ponencias y comprendía los departamentos de Puno, Apurímac, Cusco, Tacna y Arequipa; fue coordinada por Jesús Gordillo Begazo del INC (Tacna). En la cuarta sección, dirigida por Matthias Strecker y Daniel Castillo Benites, fueron integradas todas las ponencias sobre otros países (Chile, Bolivia, Argentina, Ecuador y Canadá) y algunos temas transversales.

Las conferencias magistrales fueron presentadas por el experto francés en arte rupestre peruano, Jean Guffroy (autor del libro *Arte Rupestre del Perú Antiguo*), y la arqueóloga argentina Mercedes Podestá, especialista en arte rupestre de los Andes australes y autora de numerosas y valiosas publicaciones sobre la temática.

Formaron parte del programa siete exposiciones de fotografía sobre arte rupestre del sur peruano, arte y artesanías inspiradas en el arte rupestre peruano, así como dos excursiones (1^o y 2 de diciembre) a sitios poco conocidos de pinturas rupestres y petroglifos del Cusco. En total se presentaron 49 ponencias y 3 presentaciones en formato Power Point. Además, se recibieron 5 ponencias de ponentes ausentes que no fueron presentadas en el evento, pero que fueron incluidas en el CD

que se vendió en la clausura del evento. De casi medio centenar de ponencias, 42 eran de investigadores peruanos. Como era de esperar, la mayor parte de los participantes vinieron del departamento de Cusco, pero también asistieron investigadores y estudiantes de Lima, La Libertad, Arequipa, Puno, Tacna, Ica, Cajamarca y Ayacucho. Los investigadores extranjeros llegaron de Argentina, Bolivia, Chile, Ecuador, Canadá, Austria, Polonia y Francia.

En un programa ajustado por la cantidad de ponencias, los investigadores compartieron con el público los avances de sus estudios, los nuevos hallazgos de arte rupestre realizados en diferentes regiones del país durante los últimos veinte años, las metodologías modernas de registro y documentación, así como unos ejemplos exitosos de protección y administración de localidades rupestres. Se destacó la honda preocupación por el acelerado proceso de destrucción de numerosos sitios de arte rupestre en diversos lugares del Perú, frecuentemente ocasionado por un turismo descontrolado, la expansión urbana y la explotación de minerales.

Los resúmenes de las ponencias fueron entregados a los asistentes al inicio del evento en forma de un pequeño libro que también contenía el programa del evento, mientras que las versiones preliminares de algunas ponencias enteras se incluyeron en el CD mencionado arriba. Los resultados del simposio fueron divulgados en páginas web (<http://www.rupestreweb.info/cusco.html> & <http://arqueologia.deperu.com/novedad.html>) y en el Boletín 19 de la SIARB. Además, fue publicada una breve noticia sobre el evento en el boletín INORA (Foix, Francia) por iniciativa de Alicia Fernández Distel.

En resumen, las ponencias ofrecieron una gama muy grande de temas y también diferentes niveles académicos. Trataron investigaciones de sitios individuales, prospecciones regionales dando una visión de conjunto (por ejemplo Matthias Strecker y Freddy Taboada), la preservación del arte rupestre en parques arqueológicos (Jesús Gordillo sobre Miculla; Mercedes Podestá y Diana Rolandi sobre varios proyectos del INAPL en Argentina), así como estudios de lo que se puede caracterizar como «arte móvil de tradición rupestre» (tejas pintadas de Chuquinga presentadas por F. Lizana y lajas pintadas de Arequipa en la ponencia de Renata Faron-Bartels). Es obvio que las investigaciones sobre el arte rupestre peruano que no avanzaron considerablemente por varios decenios, han entrado en una nueva fase dinámica.

Para la publicación del presente libro se consiguió el apoyo del Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), del Institut de Recherche pour le Développement (IRD) y de la embajada de Alemania. El Consejo Editorial formado por exigencias de las instituciones de apoyo para garantizar un adecuado nivel académico y para ajustar el volumen del libro al presupuesto disponible, llegó a seleccionar, luego

de un largo proceso de deliberaciones: 21 ponencias de las 49 presentadas para ser publicadas. De ellas, 14 tratan sobre manifestaciones rupestres peruanas, 6 acerca del arte rupestre en países sudamericanos y una sobre geoglifos de Canadá. Con las dos ponencias de Alfredo Mires y Germán Zecenarro, divulgadas en forma de un pequeño libro —la primera— y como artículo en la revista *Arkinka* —la segunda— suman 23 las ponencias publicadas de un total de 36 autores dentro del primer simposio. Varias de las ponencias que forman parte de este libro contienen hipótesis y teorías sobre la función y significado de las manifestaciones rupestres que ameritan ser objeto de futuros debates y revisiones.

14 Lamentablemente se tuvo que descartar de la selección aquellas ponencias que solo fueron presentadas en formato de Power Point y, entre las ya seleccionadas, las que no fueron entregadas a tiempo en el formato solicitado. Guardamos la esperanza de que muchos de estos trabajos encuentren pronto otros canales de divulgación.

A pesar de cierto vacío generado mediante esta rigurosa selección, pensamos que las ponencias escogidas para la publicación reflejan el estado de la investigación del arte rupestre peruano y de la región.

Queremos expresar nuestro agradecimiento al IFEA por haber asumido la tarea de la publicación de este Libro de Actas, al IRD por su apoyo a la edición y a la embajada de Alemania por el aporte financiero. De manera particular queremos dar las gracias a Anne-Marie Brougère y Manuel Bonilla del IFEA por la paciente y excelente labor de diagramación, a Raúl Carreño Collatupa por la corrección de varias de las ponencias, a José Luis Venero González por la revisión de los nombres científicos de fauna y flora y nuevamente al Dr. Jorge Flores Ochoa, a los integrantes del Comité de Organización del SINAR-Cusco, especialmente a Ezra Saldivar, César del Solar Meza, Melba Pérez de Murillo, Sandra Hostnig, Ciro Berrio, Graciela Murillo y Teresa L. Maurico, así como a los profesores y estudiantes de la carrera de Arqueología de la UNSAAC, sin cuyo apoyo desinteresado no se hubiera logrado el éxito de este primer simposio sobre arte rupestre a nivel nacional.

Anexo



Figura 1 – Exposición de slides durante la sesión de ponencias



Figura 2 – El presidente del Simposio, Dr. Flores Ochoa, coordinadores e invitados especiales durante el acto de clausura



Figura 3 – El coordinador general del simposio, Rainer Hostnig, junto a sus asistentes y colaboradores



Figura 4 – Descanso entre las ponencias: Dr. Jean Guffroy (izq.) y Dr. Arturo Ruiz (der.)



Figura 5 – Ponentes del simposio

Actas del Primer Simposio Nacional
de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004)

NORTE

Los petroglifos de Cerro La Cal: un santuario formativo en el valle de Chancay (Lambayeque)

Ignacio Alva Meneses
Renzo Ventura Ayasta

Introducción

Durante un reconocimiento aéreo efectuado el año 1998, uno de los autores tuvo la oportunidad de observar parte del sistema de valles Chancay-Reque-Lambayeque. Además del extraordinario espectáculo de colinas cubiertas por la vegetación producida por el fenómeno «El Niño», llamó su atención una formación geológica peculiar, ubicada en la margen derecha del valle, cerca a la actual bocatoma «La Puntilla»: era el Cerro La Cal, cuya conformación geológica en grandes estratos horizontales, simétricos y muy marcados, semeja un enorme templo escalonado (fig. 1). En una primera prospección se recorrió la quebrada más pronunciada (fig. 2). La superficie del terreno presentaba variedad de fósiles malacológicos univalvos y bivalvos y conglomerados de conchas trituradas (fig. 3); a mitad de quebrada se ubicó un grupo de «pozos», algunos de hasta 0,40 m de profundidad, labrados en el piso pétreo. Al poco tiempo, el primer autor regresó al sitio para iniciar su registro, siendo atacado por un enjambre de abejas, y oportunamente auxiliado por el señor Pablo Tejada Chocano, morador del lugar, quien luego del incidente le mostró la ubicación de los petroglifos, motivo del presente trabajo. A él nuestro agradecimiento y reconocimiento.

1. Ubicación y descripción del sitio

20

El sitio de Cerro La Cal se ubica a 60 km del litoral, en la margen derecha del valle Chancay, entre los sectores Garraspiña y Cuculí del distrito de Chongoyape, provincia de Chiclayo, departamento de Lambayeque, cerca al kilómetro 49 de la carretera Chiclayo-Chongoyape. Sus coordenadas UTM son 6,67 E y 9,258 N (fig. 4). El Cerro La Cal forma parte de una cadena montañosa aislada, ubicada a unos 40 km del mar en dirección este, la cual separa la cuenca del Chancay de la del río La Leche. También forman parte de esta cadena los cerros Pátapo, Piedra Blanca, Pan de Azúcar, La Puntilla, Chumillán, Azul, Pico de Gallinazo, Chanamé, El Gigante, Blanco y Cabeza de León. Esta cadena tiene unos 24 km de largo, en dirección norte sur, y 15 km en sentido este oeste; y está separada de la cordillera por las pampas de Chaparrí, que forman el abra Chancay-La Leche. El sitio se ubica en el extremo sureste de la cadena, en una zona estratégica para el control de canales de irrigación y del tránsito intervalle.

Las características geológicas de Cerro La Cal son muy singulares, presentando varios estratos superpuestos de sedimentos calcáreos de color grisáceo, horizontales, muy regulares, de 2 a 4 metros de espesor, con gran contenido de fósiles, intercalados con estratos ígneos de color rojizo. Los estratos de color grisáceo semejan terrazas y aparecen descubiertos en las quebradas formando «pisos» pétreos. Durante el fenómeno de «El Niño» se forman pequeñas cascadas en esas quebradas escalonadas cuyo cauce discurre en dirección al valle (fig. 1).

La vegetación silvestre es poco densa, predominando las cactáceas (*Haageocerus sp.*, *Melocactus peruvianus*, *Neoraimondia macrostibas*) y arbustos (*Capparis scabrída*, *Cercidium praecox*, *Prosopis pallida*). La fauna se compone de caracoles terrestres (*Scutalus proteus*), abejas silvestres (*Apis mellifera*), lagartijas (*Microlophus sp.*), zorros (*Lycalopex sechurae*) y gran variedad de aves (*Coragyps atratus*, *Chordeiles acutipennis*, *Pyrocephalus rubinus*). A causa de las fuertes lluvias producidas por «El Niño» crece una abundante vegetación temporal, caracterizada por pastos, enredaderas y hierbas; además de la regeneración de especies latentes. Como habíamos mencionado, dos son los tipos de evidencia arqueológica que hemos ubicado en el sitio: pozos y petroglifos, los cuales han sido agrupados en 3 sectores claramente definidos:

1. 1. Sector 1

El grupo más concentrado de «pozos» se encuentra al centro de una quebrada amplia, la principal del sitio, orientada en dirección suroeste noreste hacia el cauce del río. La parte media de la quebrada tiene forma encajonada con una especie de piso o lecho pétreo, regularmente plano, amplio y de pendiente ligera

que continúa en dirección noreste, hasta llegar a un extremo o borde donde existe una caída de 4 m de altura (fig. 5). Al parecer, los pozos fueron hechos con alguna técnica de perforación y posterior abrasión o desgaste. Sus bordes son bastante regulares, algunos perfectamente circulares y otros, un tanto ovalados. La mayoría presenta corte vertical y algunos, un corte ligeramente oblicuo. Además de los grandes pozos existen 8 pequeñas depresiones circulares cuyas dimensiones fluctúan entre 0,03 y 0,08 m de diámetro y 0,01 a 0,045 m de profundidad.

Las dimensiones de los «pozos» profundos, siguiendo el curso de desfogue de la quebrada son (fig. 6):

- Pozo 1 – diámetro: 0,26 m; diámetro base: 0,07 m; profundidad: 0,30 m
- Pozo 2 – diámetro: 0,20 m; profundidad: 0,30 m
- Pozo 3 – diámetro: N-S: 0,32 m, E-O: 0,27 m; diámetro base: 0,07 m, profundidad: 0,33 m
- Pozo 4 – diámetro: 0,30 m; diámetro base: 0,15 m; profundidad: 0,38 m
- Pozo 5 – diámetro: N-S: 0,23 m; E-O: 0,19 m; profundidad: 0,21 m
- Pozo 6 – diámetro: N-S: 0,25 m, E-O: 0,22 m; profundidad: 0,32 m
- Pozo 7 – diámetro: 0,23 m; diámetro base: 0,10 m; profundidad: 0,18 m
- Pozo 8 – diámetro: 0,27 m; profundidad: 0,42 m
- Pozo 9 – diámetro: 0,10 m; profundidad: 0,14 m

Las rocas sobre las que fueron ejecutadas las perforaciones forman parte de un gran piso calcáreo fragmentado (fig. 6), donde algunos pozos toman la apariencia de morteros de piedra. Es interesante notar que existen hoyos naturales cerca a los «pozos» (figs. 7-8), siendo muy probable que éstos hayan sido hechos, en algunos casos, aprovechando esas oquedades naturales.

Los pozos se distribuyen hasta la caída del lecho pétreo. En el borde superior de la caída y la pared formada por ella existen tres cavidades naturales, profundas e intercomunicadas entre sí, con diámetros similares a los de los «pozos». Las dos primeras aparecen juntas en el vértice superior [a, b] y la tercera al centro [c] de la pared (fig. 9).

Existen tres petroglifos junto a este conjunto de «pozos», los cuales se ubican en la pared rocosa del lado sureste de la quebrada. Todos los petroglifos están hechos con la técnica del *percutido irregular a puntos* (técnica 3). La primera imagen se orienta al SO y representa una línea escalonada sobre una voluta; la segunda figura, orientada al NO y ubicada 17 m hacia el sur de la imagen anterior, representa una cara frontal con una especie de oreja a los costados; el

último petroglifo se ubica en un estrato superior de la formación rocosa del cerro, a unos 10 m de altura del lecho de roca donde se ubican los pozos. Representa otra cara frontal orientada al SO.

1. 2. Sector 2

22

El segundo sector del sitio se ubica en una quebrada lateral orientada al norte (fig. 5) a unos 25 metros hacia el este del primer sector. El lecho calcáreo donde están perforados los pozos ocupa un espacio estrecho y alargado (fig. 10) del lado este de la quebrada (fig. 11); las perforaciones se distribuyen a lo largo de este espacio. Hemos registrado en total siete pozos. Seis de ellos son cavidades regulares y profundas con diámetros similares que oscilan entre 0,16 y 0,20 m y cuya profundidad media es de 0,22 m; también existe un séptimo pozo con un diámetro mayor y de menor profundidad. Las dimensiones de cada perforación, en el sentido del desfogue natural sur norte de la quebrada son (fig. 12):

- Pozo 1 – diámetro: N-S: 0,18 m, E-O: 0,175 m; profundidad: 0,28 m
- Pozo 2 – diámetro: N-S: 0,17 m, E-O: 0,16 m; profundidad: 0,16 m
- Pozo 3 – diámetro: N-S: 0,17 m, E-O: 0,21 m; profundidad: 0,15 m
- Pozo 4 – diámetro: N-S: 0,60 m, E-O: 0,58 m; profundidad: 0,09 m
- Pozo 5 – diámetro: N-S: 0,19 m, E-O: 0,17 m; profundidad: 0,27 m
- Pozo 6 – diámetro: N-S: 0,19 m, E-O: 0,17 m; profundidad: 0,245 m
- Pozo 7 – diámetro: N-S: 0,17 m, E-O: 0,20 m; profundidad: 0,145 m

Los petroglifos están grabados sobre la pared vertical del estrato perpendicular al de las perforaciones. Este estrato está compuesto por bloques cuadrangulares que crean paneles modulares donde están plasmados 8 petroglifos, que corren en paralelo a la fila horizontal de pozos.

El primero presenta líneas rectas y una posible cruz; otro panel, una espiral, un diseño abstracto y un triángulo invertido; un tercer panel, un diseño abstracto; el cuarto panel, una cruz con cuadrado interno y el quinto, una cruz. Todos los diseños se orientan al oeste y se han realizado con la técnica del *percutido a puntos regularizado* (técnica 2) combinados, en el caso de las cruces, con algo de *raspado* (técnica 4) para delinear al dibujo que parece anteceder a la técnica del *percutido a puntos regularizado* dentro de la cadena operacional. Es interesante notar que no todos los petroglifos se encuentran a la misma altura. Cuando el pozo está más cercano a la roca del cerro, el petroglifo está más abajo y cuando el pozo se aleja, el petroglifo está más arriba.



Este hecho, junto con la posición casi en línea de los petroglifos y los pozos, nos lleva a pensar que la intención de esta sutil combinación era poder observar el reflejo invertido de algunas imágenes en los pozos cuando éstos estuvieran llenos de agua. Hemos comprobado efectivamente el reflejo de los dos últimos petroglifos (cruces) en el Pozo 7. Un caso similar ha sido reportado en el Complejo Poro Poro: allí la talla monolítica conocida como «El Altar Lítico de la Grada» ubicada al costado oeste de la plaza semisubterránea, presenta dos petroglifos asociados a «pozos», los cuales se reflejan allí cuando estos últimos se llenan con agua (Alva, 1988; Del Carpio *et al.*, 2001: 108; fig. 13).

1. 3. Sector 3

Es la concentración principal de petroglifos. Se encuentra ubicado sobre una pequeña colina de forma cónica regular que se extiende como una proyección del cerro en dirección al cauce del río. En su cima existe un afloramiento de bloques rocosos angulares que presentan una pátina rojiza; varias rocas están degradadas por efecto del intemperismo, lo que ha originado la desaparición de diseños completos y buena parte de la figura original en otros. Desde esta colina se contempla el cauce del río, la parte alta y la margen opuesta del valle (fig. 5).

Dentro de este grupo hemos registrado en total 32 piedras grabadas que contienen 39 paneles con petroglifos, plasmados en su mayoría sobre bloques rocosos de ángulos rectos. Dos rocas se encuentran en el cuadrante noroeste de la colina; seis se ubican en el cuadrante noreste; 16 rocas en el cuadrante sureste, en dirección del cauce del río; cuatro en el cuadrante suroeste; y dos más alineadas con el oeste (fig. 14). Dos piedras no han sido tomadas en cuenta en este recuento, CCa-P31 y CCa-P32, debido a que se ubican fuera de su contexto original, al haber rodado por las laderas este y norte del cerro, respectivamente.

La técnica predominante en la fabricación de las imágenes del conjunto es el *percutido irregular a puntos* (técnica 3) con un 89,74 %; seguida del *percutido a puntos regularizado* (técnica 2) con un 7,69 %, el *percutido superficial* (técnica 1) con el 2,56 % y el *percutido profundo pulido* (técnica 4) con 0,01 %.

En el caso de la técnica del *percutido superficial* se ha eliminado la pátina superior de la piedra, aplicando suaves golpes con un percutor de piedra (Núñez Jiménez, 1986: 50). La técnica del *percutido a puntos regularizado* ha requerido de golpes un poco más consistentes sobre la superficie de la roca que, dada su naturaleza calcárea, puede ser fácilmente trabajada de esta forma. En esta técnica, los bordes sinuosos del surco obtenido son eliminados al parecer por abrasión, dando la apariencia visual de un corte profundo y bien logrado. La técnica dominante, y que parece estar en relación con el tipo de roca en este primer grupo, es el *percutido irregular*

a *puntos*, que se logra en dos pasos: primero, se dibuja el contorno del motivo con una serie de puntos espaciados que sirven de base para un segundo trabajo, que es el percutido de los espacios entre puntos, para conformar el trazo, el cual puede ser repasado o profundizado, según sea el caso. Algunos diseños no solo han sido delineados sino rellenos por golpes de percusión. Esto sucede preferentemente con las figuras de animales (figs. 14k-m, o; 15). Desde la perspectiva del dibujo, el trabajo de relleno se haría para resaltar mejor el detalle de la imagen animal que se busca representar, la cual no podría distinguirse claramente en un dibujo contorneado. En todos los casos parece que se usó una especie de objeto puntiagudo y macizo, probablemente alguna especie de cincel metálico en varios tamaños y grosores; esto último debido a que en varios petroglifos se observa un trabajo realmente puntillista.

La mayor cantidad de motivos son abstractos (espirales, figuras sigmoideas, líneas serpenteantes, volutas, grecas, etc.) (figs. 14a-h) seguidos de unas pocas representaciones zoomorfas y antropomorfas (figs. 14i-o). Es destacable, por la complejidad del trabajo y acabado, un diseño realizado sobre un plano vertical que contiene 5 depresiones circulares muy profundas asociadas a líneas ondulantes, y lo que parece ser un rostro invertido (figs. 16, 14a). Las depresiones circulares fueron realizadas utilizando la técnica del *percutido profundo pulido* (técnica 4) que consiste en la percusión inicial de la roca para luego continuar el trabajo por desgaste o rotación hasta obtener una cavidad en forma de esfera con los bordes bien definidos; esta técnica también la reportamos en el sitio de Menocucho en el valle medio de Moche (Ventura & Quirós, 2004: 32).

2. Cronología

No existe cerámica diagnóstica en ninguno de los tres sectores del sitio. Solo hemos podido ubicar algunos fragmentos cerámicos sin decoración. A nivel cronológico es probable que los dos sectores de petroglifos asociados a pozos daten del Periodo Formativo, debido a que este tipo de evidencia es recurrente en sitios de esta época (Chavín de Huántar y Poro Poro, son ejemplos de ello). Estilísticamente, solo la voluta del petroglifo del *escalón sobre la voluta* en el primer sector tiene un vínculo estilístico formativo bien definido. Imágenes de volutas similares se encuentran en numerosas representaciones de cerámica Cupisnique y de cerámica Chavín estilo Floral (Alva, 1986a: 122, fig. 110; 128, fig. 145; Lumbreras, 1993: lám. 68, fig. 556; lám. 69, fig. 568). La presencia de cruces con cuadrado interno (Chacana) también podría considerarse como estilísticamente perteneciente al arte formativo; pero, en este caso, el vínculo estilístico no es tan concluyente como en el caso de la voluta. Adicionalmente, la intención de combinar pozos y petroglifos para controlar los reflejos, confiere

unidad al conjunto de ambos sectores. Los petroglifos del tercer sector, debido a su grado de abstracción, no son diagnósticos en cuanto al estilo. Solo uno de ellos, que es la representación de una garza (fig. 141), tiene definidos atributos de forma y tratamiento asociables con otras garzas representadas en el arte de estilo Moche (fig. 17) (Larco, 2001, I: 79, fig. 97).

Este hecho no significa que todos los petroglifos de este grupo sean de factura Moche, ni excluye que puedan haber sido realizados antes o después de esta época. Lo que sí hace es darnos un indicio sobre un lapso temporal bastante amplio en el cual el sitio fue ocupado. En resumen, todo el sitio parece tener una secuencia de ocupación mínima que va desde el Periodo Formativo hasta el Periodo Intermedio Temprano.

3. Contexto cultural

Como habíamos mencionado, algunos de los petroglifos asociados a los «pozos» indican su filiación con la época formativa. La evidencia formativa en el valle Chancay es abundante pero escasamente documentada: Cerro Mulato (Núñez Jiménez, 1986) es un sitio formativo con abundantes petroglifos, distante unos 15 kilómetros de nuestro sitio y aparentemente relacionado con él; se sabe también que en los alrededores de la ciudad de Chongoyape se produjeron hallazgos de objetos de oro en tumbas formativas, siendo actualmente propiedad del *Museum of the American Indian* (Lothrop, 1941; 1951; en Alva, 1992).

En el poblado Cuculí existe una plataforma formativa de regulares dimensiones, lo cual evidencia una ocupación significativa cerca al santuario de Cerro La Cal. Se tiene referencia que en el cerro La Puntilla existieron evidencias arqueológicas formativas, destruidas por la moderna obra hidráulica. En ambos márgenes del valle medio, y cerca a la urbe mochica de Pampa Grande, se saquearon, desde hace décadas, vastos cementerios formativos. La parte baja del valle, Cerro Ventarrón, reúne un conjunto de edificios de la época formativa donde excavadores clandestinos han profanado tumbas importantes, con ajuares consistentes en coronas caladas y pectorales; una corona de oro recuperada por el FBI en Filadelfia, proveniente de Huaca Collús, al pie del Cerro Ventarrón, y que actualmente se exhibe en el Museo Bruning de Lambayeque.

En el litoral, el Morro de Éten es un complejo de plataformas con un camino ceremonial asociado, que ha sido relacionado con el culto marino (Alva & Elera, 1980). En el valle del río La Leche, Huaca Lucía-Chólope es una estructura arquitectónica formativa (Shimada *et al.*, 1983). En el valle de Zaña, Purulén es un complejo compuesto por varias estructuras platafórmicas del Formativo Temprano (Alva, 1986b); en la parte alta de este valle, en el pueblo de Oyotún,

existe una plataforma del Formativo Tardío, conocida como Huaca El Toro. Otras evidencias importantes del mismo periodo están ubicadas en la sierra de Cajamarca: Pacopampa (Shady, 1983), arriba del valle Chancay, y Poro Poro (Alva, 1988), en la sierra del valle de Zaña.

Las evidencias de «pozos» en los Andes Centrales se encuentran referidas principalmente al Periodo Formativo. Los ejemplos mejor contextualizados son el «Altar Choque Chinchay», de la plaza cuadrangular de Chavín de Huántar, y un altar monolítico escalonado con pozos en Poro Poro (Udima) (Alva, 1988); si bien estos ejemplos pertenecen al tipo más complejo de «pozos», asociados a arquitectura, son representativos del concepto. «Pozos» inscritos en el paisaje que, como los de nuestro estudio, se ubican en sitios tan dispersos como Pañamarca, en el valle medio de Nepeña, o Yonán, en el valle alto de Jequetepeque. En el primer caso no están asociados a petroglifos; en Yonán, en cambio, esto si sucede e incluso existen petroglifos grabados en las paredes internas de los «pozos» (Núñez Jiménez, 1986); en el valle de Lambayeque existen otros conjuntos de «pozos» de menores proporciones en Cerro Ventarrón, Cerro Reque y Cerro Pátapo.

4. Simbolismo y paisaje

La ubicación y características geológicas de Cerro La Cal determinaron su importancia simbólica y función ritual en el contexto geográfico del valle desde épocas tempranas. La ubicación del sitio, en la parte más estrecha del valle, donde se ejerce control sobre el recurso hídrico y las obras de canalización, fue crucial para su función como santuario de culto al agua. Es necesario notar, además, que está situado en un extremo del abra intervale Chancay-La Leche, por lo que es un paraje notorio en el espacio, de circulación obligada a lo largo del tiempo.

La peculiar geología del sitio, con estratos horizontales muy definidos semejando terrazas de colores contrastantes, sugieren al observador la noción de «paraje sagrado»; este concepto se ve reforzado por la presencia de fósiles visibles en la superficie del terreno. Los elementos geomorfológicos sacralizados (colinas y quebradas) comprendidos dentro del paisaje del valle y visibles desde el sitio, con el cauce de río, elevadas montañas y amplias quebradas que acceden a la sierra, constituyen, desde esa perspectiva, un microcosmos integrado al macrocosmos del valle, cual perfecto escenario ritual o paraje sagrado, tal como lo sugiere Richard Townsend (1993: 30):

«[...] los primeros grupos humanos recorrieron y habitaron caminos y parajes observando rasgos particulares de ese entorno, a los que atribuyeron significados especiales, identificándolos con acontecimientos míticos,

seres o moradas de deidades; estos sitios se distinguen por sus pinturas rupestres, petroglifos o estructuras arquitectónicas que marcan su especial importancia».

La quebrada donde se encuentra la mayor concentración de «pozos», es notoriamente simétrica y las perforaciones se ubican en su parte central, sobre el estrato más amplio de la formación (figs. 2, 5). Esta conjunción de laderas regulares y quebrada simétrica define claramente el concepto simbólico de «unión dual» en el «centro»; más aún cuando la quebrada se origina decenas de metros más arriba, por la unión de dos quebradas menores. El concepto de unión dual es sumamente importante y recurrente en la época formativa, plasmándose, como en este caso, en las características geomorfológicas del espacio sagrado, *tinkuy*, según R. Burger (1993; Salazar-Burger & Burger, 1994). Cabe resaltar que el único petroglifo de la colina adyacente —que visto directamente permite observar al mismo tiempo la quebrada central—, representa dos espirales unidas al centro; acaso simbolizando el concepto referido, visible en la quebrada.

Las diferencias entre elementos geomorfológicos opuestos (quebrada frente a colina), los colores y texturas distintos para diferentes tipos de manifestación (pozos sobre estratos calcáreos horizontales grisáceos frente a petroglifos en estratos ígneos rojizos), recrean una dualidad contrastante; organizada en función al culto del agua, fertilidad y fecundidad. En este sentido, tal como señaláramos, la quebrada central semeja una vulva, con orificios naturales situados en la pared vertical del estrato, que es la caída más pronunciada del paraje, creando oposición dual frente a la colina con petroglifos como prominencia simétrica.

Del mismo modo, el reflejo de dos petroglifos (cruces) dentro de un «pozo» lleno de agua, «une» los dos tipos de manifestación y los estratos geológicos, recreando múltiples y distintos niveles de significado referidos al simbolismo dual vinculado al agua (arriba-abajo, vertical-horizontal, contenido-contenedor); este contexto adquiere mayor connotación cuando observamos que el «pozo» está perforado exactamente en la intersección de dos fisuras naturales cruzadas y una de ellas se proyecta en la pared vertical, definiendo la división de los paneles donde están grabadas las cruces; la «unión» determina entonces el simbolismo de «centro».

La presencia de fósiles en este santuario tan particular «complejiza» mucho el simbolismo, planteando significados que gravitarían sobre conceptos clave de la cosmogonía andina: tal vez reflexiones sobre el «pasado», «ciclos», «diluvio» o sobre el «origen». Las relaciones de los sitios concebidos como «centro» con el simbolismo de «origen» son muy estrechas pues, según Mircea Eliade (1974):

«[...] todo microcosmos, toda región habitada, tiene un «centro», es decir un lugar sagrado por excelencia; aquí, en este centro, lo sagrado se manifiesta de modo total; sea en forma de hierofanías elementales, sea

bajo la forma de epifanías directas de los dioses [...] es el ombligo de la tierra, el punto donde comenzó la creación».

28 Los «pozos» servirían como dispositivo para rituales de culto al agua, propiciando la fecundidad y fertilidad (Paccha), inscritos en el paisaje: el agua de lluvia («arriba») o las ofrendas depositadas en ellos penetran y fecundan el mundo de «abajo». Una función similar se da en algunos templos del Formativo (Poro Poro, Kunturwasi, Chavín de Huántar) donde losas perforadas sobre el centro de una red de canales subterráneos reciben y vierten ofrendas líquidas al interior de la estructura; éste era un mecanismo ritual vital para la propiciación agrícola. Rebeca Carrión (1955: 59), refiriéndose al culto al agua y de manera especial a la piedra de Sayhuite, enfatiza: «era esta piedra en la que el cielo derramaba sus aguas, que eran recogidas por este colector mágico terrestre».

Con respecto a la función de los «pozos», algunos investigadores (Del Carpio *et al.*, 2001) han argumentado la posibilidad de que estuvieran vinculados con observaciones astronómicas para ubicar el reflejo de determinados astros y constelaciones dentro de ellos; la distribución de las perforaciones en cada una de las quebradas parece sugerir efectivamente agrupaciones de estrellas; en Chavín de Huanter se ha denominado «Choque Chinchay» a un altar monolítico de la plaza cuadrangular, por la semejanza de la distribución de los «pozos» con dicha constelación (Siete Cabrillas o Pléyades); en Poro Poro, un altar semejante al de Chavín, presenta similar distribución de pozos. En el caso de Cerro La Cal, el reflejo de los petroglifos de «cruces» puede indicar el reflejo de las estrellas en otro momento y nivel simbólico, dada la posible relación del símbolo «cruz» como imagen de estrella. De otro lado, una pauta para entender el simbolismo de algunos petroglifos grabados en la cima de la colina es el hecho de que varios motivos se asemejan o proyectan sobre las fisuras y protuberancias naturales de la roca, tal vez con intención de aunar los símbolos con los patrones naturales, fusionando la cultura con el ritmo de la materia esencial, promoviendo así la idea de que toda forma y seres provienen del mismo principio elemental.

5. Conclusiones preliminares

El primer sector de Cerro La Cal funcionó como una gran *paccha* inscrita en el paisaje, donde se manipularon una serie de metáforas naturales conjugadas con las realizaciones humanas. En este sitio se buscó resaltar la noción dual y el simbolismo de centro asociado a un culto al agua con la posibilidad de algún tipo de manejo astronómico. En sociedades agrarias, como en el caso de los Andes, el control del recurso hídrico es vital para el desarrollo del ciclo agrícola. Por ello el agua jugó un papel importantísimo en estas creencias y la necesidad de controlar sus flujos mágicamente fue una tarea encomendada a los especialistas religiosos,

quienes, probablemente, buscaron formas en el paisaje que les sirvieran de modelo y fuente de inspiración para la construcción de una ideología que tiene como tema central la fertilidad.

Esperamos que en el futuro otras investigaciones sobre arte rupestre enfoquen el tema de la importancia del paisaje y el agua en la determinación del emplazamiento de muchos sitios rupestres.

Referencias citadas

- ALVA, W., 1986a – Cerámica temprana del valle de Jequetepeque. *Materialien, Zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie*, 32: 122-128; München: KAVA, Verlag C.H. Beck.
- ALVA, W., 1986b – Investigaciones en el complejo formativo con arquitectura monumental de Purulén, costa norte del Perú. *Beiträge Zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie*, 8: 283-300; München: KAVA, Verlag C.H. Beck. Informe preliminar.
- ALVA, W., 1988 – Excavaciones en el santuario del tiempo formativo Udima - Poro Poro en la sierra del norte del Perú. *Beiträge Zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie*, 8: 301-352; München: KAVA, Verlag C.H. Beck.
- ALVA, W., 1992 – Orfebrería del Formativo. In: *Oro del Antiguo Perú*: 17-116; Lima: Banco de Crédito del Perú. Colección Arte y Tesoros del Perú.
- ALVA, W. & ELERA, C., 1980 – Sumario del trabajo en el sitio formativo del Morro de Eten. *Newsletter*, 3: 2; Norparg: Princeton University.
- BURGER, R., 1993 – El centro sagrado de Chavín de Huántar. In: *La Antigua América: el Arte de los Parajes Sagrados*: 265-277; Chicago: The Art Institute of Chicago.
- BURGER, R. & SALAZAR-BURGER, L., 1994 – La organización dual en el ceremonial andino temprano: un repaso comparativo. In: *El Mundo Ceremonial Andino* (Millones, L. & Onuki, Y., eds.): 97-116; Lima: Editorial Horizonte.
- CARRIÓN CACHOT, R., 1955 – El culto al agua en el antiguo Perú: la Paccha, elemento cultural pan-andino. *Revista del Museo Nacional*, II(2): 50-140; Lima.
- DEL CARPIO, M., MAC KAY, M. & SANTA CRUZ, R., 2001 – Poro Poro: religión y agua en el formativo de la sierra norte peruana. *Arqueológicas*, 25: 95-116; Lima: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.
- ELIADE, M., 1974 – *Imágenes y símbolos*; Madrid: Ediciones Taurus.

- LARCO, R., 2001 – *Los Mochicas*, t. I, II; Lima: Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Fundación Telefónica del Perú.
- LUMBRERAS, L. G., 1993 – Chavín de Huántar. Excavaciones en la galería de las ofrendas. *Materialien Zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie*, 51: lám. 68-69; München: KAVA, Verlag C.H. Beck.
- NUÑEZ JIMÉNEZ, A., 1986 – *Petroglifos del Perú. Panorama mundial del Arte Rupestre*, vol. 1; La Habana: Editorial Científico Técnica.
- SHADY, R., 1983 – Una aproximación al mundo de las creencias andinas: la cultura de Pacopampa. Patrones de enterramiento durante el Formarivo en la sierra norte del Perú. *Boletín*, 8: 17-24; Lima: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.
- 30 SHIMADA, I., ELERA, C. & SHIMADA, M., 1983 – Excavaciones efectuadas en el centro de Huaca Lucía-Chólope, del horizonte Temprano, Batán Grande, costa norte del Perú: 1979-1981. *Arqueológicas*, 19: 109-208; Lima: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.
- TOWNSEND, R., 1993 – Paisaje y símbolo. In: *La Antigua América: el arte de los parajes sagrados*: 29-47; Chicago: The Art Institute of Chicago.
- VENTURA, R. & QUIRÓS, L., 2004 – Petroglifos de Menocucho: un nuevo sitio rupestre en el valle de Moche. *Boletín SIARB*, 18: 31-39; La Paz: Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia.

Anexo



Figura 1 – Foto aérea que muestra la cascada que forma el sitio durante el fenómeno de «El Niño»



Figura 2 – Vista de la quebrada central Sector 1 donde se ubica la concentración principal de pocitos



Figura 3 – Fósiles existentes en el sitio

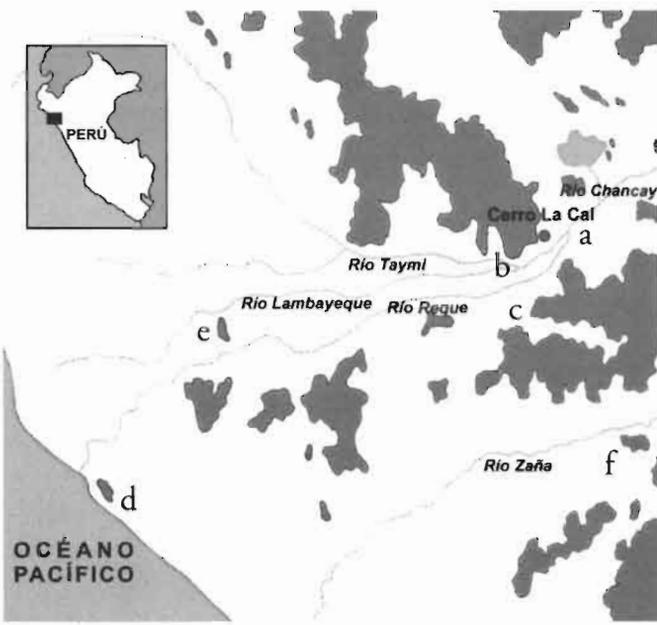


Figura 4 – Plano de ubicación de Cerro La Cal y otros sitios del Periodo Formativo en el departamento de Lambayeque
a. Huaca Cuculí
b. Cerro La Puntilla
c. Complejo Pampa Grande
d. Morro de Eten
e. Complejo Ventarrón
f. Huaca El Toro



Figura 5 – Vista general del Cerro La Cal

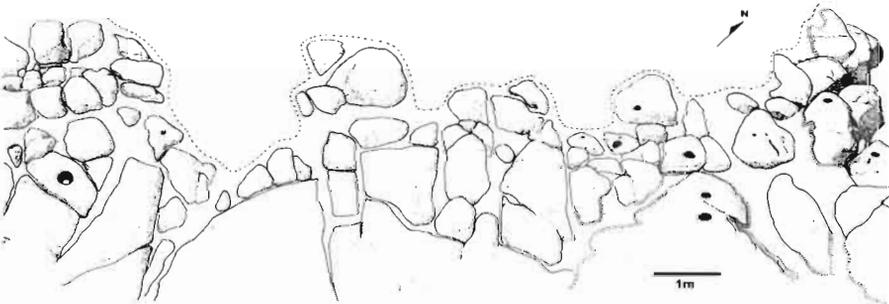


Figura 6 – Distribución de los pocitos en la quebrada central Sector 1, dibujo en base a fotografía

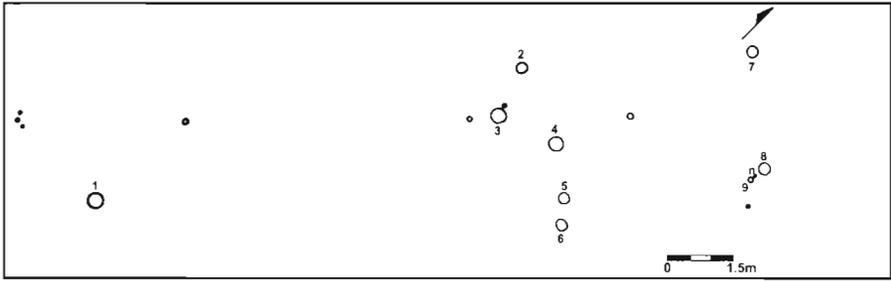


Figura 7 – Dibujo de planta de distribución de pocitos en el Sector 1

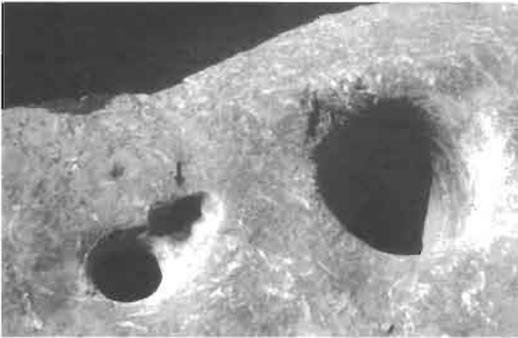


Figura 8 – Detalle de pocitos y oquedades naturales asociadas a ellos

33

Actas del Primer Simposio Nacional
de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004)

Figura 9 – Pared vertical de la quebrada con orificios naturales

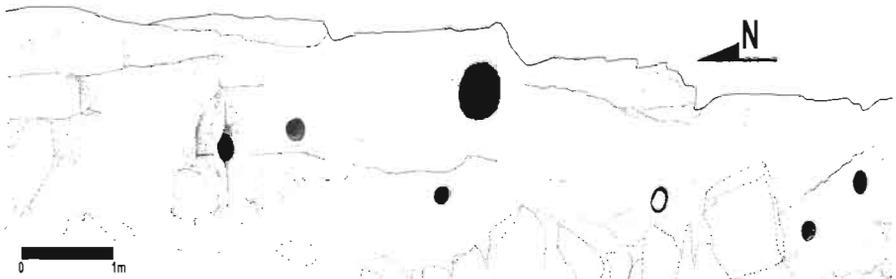


Figura 10 – Distribución de pocitos en la quebrada lateral Sector 2, dibujo en base a fotografía



Figura 11 – Lecho calcáreo alargado donde se ubican los pocitos del Sector 2



Figura 12 – Dibujo de planta de la distribución de pocitos en el Sector 2

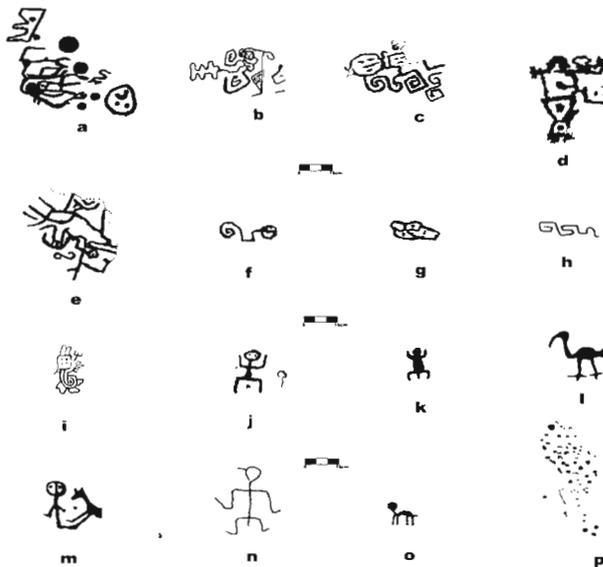


Figura 13 – Algunos de los petroglifos del Sector 3 y su ubicación en el plano de la figura 14

a y b: 29; c: 13; d: 23; e: 3;
 f: 30; g: 14; h: 20; i: 19;
 j: 16; k: 12; l: 15; m: 11;
 n: 22; o: 27; p: 8

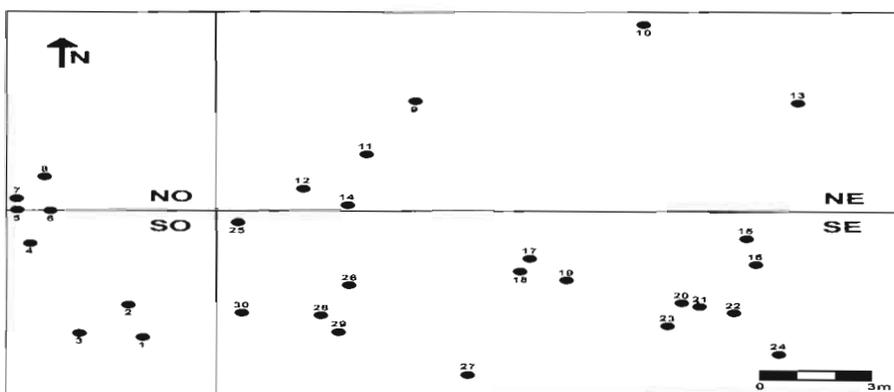


Figura 14 – Distribución de piedras con petroglifos sobre la cima de la colina en el Sector 3

Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004)

Figura 15 – Cuadrúpedo rellenado utilizando la técnica del Percutido Irregular a Puntos Sector 3

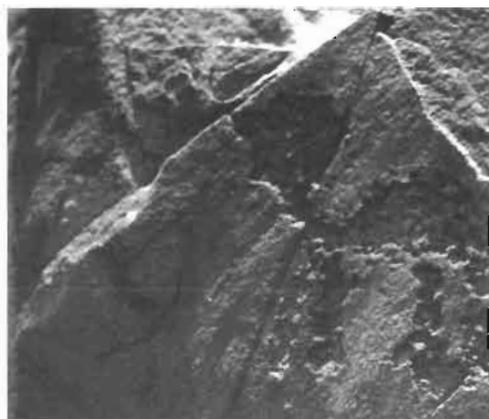


Figura 16 – Petroglifo que muestra cinco depresiones circulares profundas asociadas a líneas ondulantes

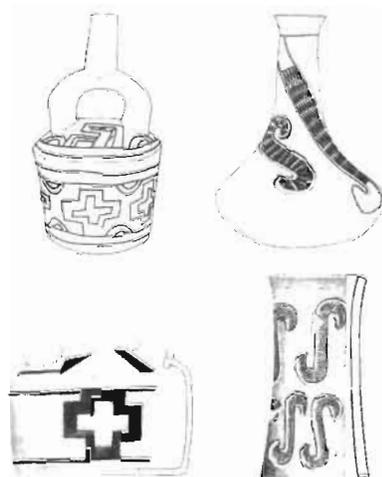


Figura 17 – Cerámica formativa

El Prisionero del Tiempo: un petroglifo del «Alto de las Guitarras»

Cristóbal Campana Delgado

1. Ambiente y ubicación

En la parte media de la cuenca del río Moche se ubican los ambientes que analizaremos. En el lado derecho está el amplio cono de deyección de la quebrada de Las Guitarras que afluye a este río. En la parte alta de ésta, al sureste, a partir del *divortium aquarum* (El Portillo), nace la quebrada del «Alto de las Guitarras» (fig. 1). Esta es la central y más larga de siete quebradillas que se juntan en ésta, para verter sus aguas a la cuenca del río Virú. Son dos quebradas distintas que vierten a cuencas diferentes.

Los fenómenos orogénicos del Pleistoceno temprano al Holoceno, en las partes medias del Moche, modificaron el ambiente y produjeron graves daños a los asentamientos humanos tempranos. Hace 3 800 años antes del presente, había ya caminos y canales con su respectiva toma de agua, construcciones, pequeñas aldeas y otros restos arqueológicos, como esclarecedoras y evidentes muestras de cambios climáticos de cierta importancia. Dentro de éstos, estarían los que modificaron el «Alto de las Guitarras» (fig. 1).

En las partes medias de los valles de Virú y Moche, en la actualidad, hay zonas áridas y desérticas. También hay poblaciones relictas de escasa «vegetación de loma», cuya dinámica explicaría la existencia anterior de mayor vegetación (Brack,

1976: 144). En la parte más alta están las evidencias de la existencia del «bosque ralo», de oquedades planas y de color claro que son restos de humedales, tanto de agua para beber como de salinas. De estas últimas (fig. 2), hay mapas con esa designación (1912) demostrando la existencia anterior de un clima diferente, con más vegetación, más población animal y también con ocupaciones humanas estacionales. En esas sucesivas épocas, a lo largo de más de 3 000 años, se debieron hacer los petroglifos, representando esa fauna: mamíferos como monos, viscachas, zorros, venados, jaguares, osos, etc.; aves como águilas, cernícalos, flamencos o loros; también reptiles y batracios como serpientes o sapos. Varios de estos animales, por su asociación con la lluvia y el agua, llegaron a ser vistos como deidades.

- 38 Tanto los eventos como los cambios climáticos acaecidos en el «Alto de las Guitarras» no permitieron la posibilidad de un asentamiento poblacional permanente de cierta importancia. Pero debemos aclarar que en la suave ladera de una quebrada, a la que estamos llamando «quebrada ancha», en el «Alto de las Guitarras»¹, se asentó un grupo de importantes personas con funciones administrativas. Esto se deduce de las magnitudes arquitectónicas de los edificios, el ancho de los caminos posiblemente ceremoniales y también de construcciones menores (fig. 3) las que reflejan su nivel, rango, función y carácter, pues:

«Posiblemente se haya tratado de edificios administrativos y que además de estar asociados al camino, a manera de tambos, son de buena manufactura y buen trazo ortogonal, lo que hace pensar en que no se trataba solamente de un abrigo o de una ocupación estacional». (Campana, 2003)

El ambiente al que nos referiremos, el «Alto de Las Guirarras», comienza en el *divortium aquarum* (fig. 1), entre los sistemas hídricos del río Moche y del Virú, a 917 m.s.n.m. A partir de la crestería que divide las aguas, se forma una serie de quebradas angostas y cortas que deponen —a su vez— en una más larga que, desde allí, adopta el nombre de «Quebrada del Alto de Las Guitarras». Más al sur, ésta cambia de nombre y se le llama quebrada de Las Salinas, la que al bajar, deposita sus aguas en la cuenca del río Virú (42 km al sur). Una baja cordillera occidental encajona el lugar determinando una leve inversión climática. La cuenca de la quebrada del «Alto de las Guitarras», muestra dos lados muy definidos: a la derecha, la Zona «A» (ZA) con la mayor cantidad de construcciones rectangulares o circulares; y a la izquierda, la Zona «B» (ZB) donde estaría la mayor cantidad de petroglifos en el posible orden del geoglifo serpentina. Por estos flancos debieron discurrir las 7 quebradillas.

¹ Se trata de recintos cercanos al camino Cupisnique. Cerca, hay otros, también de forma circular con una pequeña construcción central.

Estas quebradillas dan origen a un pequeño sistema hídrico muy interesante, que permite ver en un espacio reducido y de fácil control el «origen de las aguas», las que al juntarse formaban otra quebrada más larga y serpenteante con nichos ecológicos de nuevas plantas y animales. Estos fenómenos —variados, cercanos y asociados— serían los que motivarían la imaginación y la búsqueda de explicaciones en la naturaleza para reordenarla en su visión cósmica del lugar, organizando un «espacio sagrado» de mágica y religiosa convocatoria. Pasando a ser un lugar sagrado, un gran centro ritual de forma ondulante, convertido simbólicamente en una gran serpiente madre de las aguas².

El suelo —en general— tiene un color amarillento y piedras rojizas debido a la mayor presencia de áridos ferrosos y sus variantes por oxidación. En el verano (diciembre a marzo), las lluvias remojan las laderas y la «vegetación de loma» revive variadas especies estacionales, atrayendo animales de diversas funciones tróficas. En los meses de abril a junio, los arbustos florecen y la zona es más dinámica y vital, en especial en «Las Salinas» (fig. 2). Hemos dividido metodológicamente el Alto de Las Guitarras —entre los 900 y los 650 m.s.n.m.; es decir, desde el portillo hasta donde están las salinas— en tres partes: alta, media y baja. La primera estaría entre el «Portillo» y la «quebrada ancha» (fig. 1). En la segunda o media vierten otras quebradas por ambos márgenes, determinando áreas más o menos planas, el comienzo de la vegetación arbustiva y el término de los caminos ceremoniales. En una de estas quebradas, en la margen izquierda, estuvo el grupo donde se encuentra la efigie de la «cabeza del águila». La parte baja comienza con una angostura o garganta, en cuyos lados pétreos y abruptos hay pequeñas «cavernas» que son ocupadas por viscachas. En esta parte ya no hay restos de caminos, solo hay varios manantiales, vegetación arbustiva y arbórea y es aquí donde también están los puquios salobres y de allí su nombre: «Las Salinas».

Entre el Portillo y Las Salinas, la más importante de estas quebradillas es la «ancha», pues es la que muestra lomas con más vegetación, lo que debió incidir en que los habitantes observaran cómo se formaban las aguas en un territorio tan pequeño y cómo éstas influyen y determinan la vida de todos los seres vivos. De haber sido esto así, se explicaría que en la «quebrada ancha» hubiese más construcciones y se ubicara el centro estratégico para el control de los recursos del lugar (fig. 3). Desde este lugar se dividen y diferencian los agrupamientos de petroglifos: hacia arriba «repta» el posible geoglifo con figura de serpiente, con grupos circulares en su cuerpo. En uno de éstos, está el «prisionero» (fig. 4). Toda la secuencia de los grupos es mayormente Cupisnique y algunos de estilo Sechín. A partir de la «quebrada



² La figura imaginaria de la serpiente aumentó cuando le agregaron, en ese sector, 13 o 14 grupos, la mayoría circulares de piedra, a manera de «estaciones» ceremoniales de clara secuencia.

ancha», hacia el sur y más abajo, hay también otros grupos circulares, pero sin la secuencia de los del posible geoglifo. Cuando uno observa estos agrupamientos, desde el cerro más alto que está al noroeste, se advierte que éstos tienen un orden y una secuencia y que la mayoría son de forma circular, aunque muchos ya están muy disturbados. Esta secuencia —de la serpiente simbólica— bajaría hasta la «quebrada ancha», o subiría desde allí hasta el portillo donde nacen o se forman las aguas. En esta zona media vierte otra quebrada desde el este en cuya margen derecha está el agrupamiento con la «cabeza del águila» (fig. 5).

Esta parte media de la quebrada termina, prácticamente, con dos grandes piedras que contienen centenares de petroglifos. A una la hemos denominado «La Mesa del Agua», porque en su parte alta y plana tiene una oquedad alargada, de eje norte sur, donde se acumula el agua en tiempos de lluvia y serviría como un sencillo «pluviómetro». La otra es una roca grande que recuerda la figura de un «sapo gigante» mirando hacia el norte (fig. 6b). No están dentro de algún grupo.

A la derecha de la «quebrada ancha», también hay varios grupos circulares y otros son cuadrangulares como aquellos que miran hacia el petroglifo de la «garza con las alas abiertas».

En este ambiente «salinero», la activa extracción debió realizarse por senderos menores y angostos, tal vez por las partes altas, pues si bien no hay restos de caminos, sí hay muchas evidencias de su aprovechamiento en muchos lugares aledaños, mayormente serranos. «Las Salinas» están en un desfiladero angosto que no muestra los restos de caminos anchos o ceremoniales (fig. 2).

Hemos ofrecido esta breve reseña porque las características geográficas y ambientales del lugar, las variedades recursivas, el color de las piedras semejando seres míticos y el nacimiento de las quebradas produciría el asombro como para imaginar y convertir ese lugar en un santuario o en un ambiente simbólico, que explicaba el origen y valor del agua, factor fundamental en su visión cosmogónica. En el centro del contexto simbólico está el «grupo 7», aunque la roca con la imagen del «prisionero», a simple vista, no parecería ser de mayor importancia (fig. 7).

2. Grupos, piedras e imágenes

A las modalidades que distinguiera Linares Málaga (1959)—*Pictografías, petroglifos, arte rupestre mobiliario y geoglifos*— debemos insistir que este lugar, así visto en dos zonas (A y B) divididas por la quebrada, pudo ser un gran centro político religioso, o un santuario, donde cada zona debió tener equilibrada importancia, pues en la derecha donde están los mejores edificios, estaría el «lado político» y, a la izquierda (ZB) está el posible geoglifo en forma de serpiente con petroglifos ubicados en grupos circulares, algunos unidos por pasadizos, a manera de «estaciones» cercanas.

Recordemos que cada grupo nos recuerda a aquellos círculos que aparecen en el cuerpo de las serpientes en la iconografía Cupisnique, caracterizando así su sacralidad. Sería necesario recordar que también al otro lado de este punto, a 150 m del «portillo», subiendo desde el valle de Moche, hay un petroglifo en efigie —o «escultórico»— también en forma de serpiente que asciende hacia dicho lugar (fig. 8c).

El grupo de piedras donde se encuentra «el prisionero» es el número siete de trece (fig. 8), que existirían hasta el frente de la «quebrada ancha». Sería bueno anotar que, extrañamente, a cada lado del séptimo grupo hay otros seis, casi con las mismas características, con el mismo estilo y con temas propios del arte Cupisnique y que, a su vez, el personaje central o «prisionero» tiene a cada lado, también seis piedras grandes.

El objetivo fundamental de nuestro estudio es el de mostrar las técnicas, el estilo, el significado del tema, aspectos de la ideología religiosa y las variaciones de la imagen según la hora y el aprovechamiento cuidadoso de las formas que la naturaleza les ofrecía para su inserción en su sistema ideológico. Todo esto muestra su capacidad de adaptación exitosa con el medio ambiente al crear una nueva «naturaleza simbólica» expresando la capacidad analítica y pragmática en sus concepciones cosmogónicas. Por esto, solo nos circunscribiremos al análisis del grupo 7, en el cual la imagen del «prisionero» de estilo Sechín, parece tener el rol principal en una aparente ceremonia y ser el factor que articula los seis grupos de cada lado de la posible gran serpiente. Por ello, nos preguntamos: ¿el geoglifo tendría dos cabezas, antrópicamente dispuestas, una en el portillo y otra en la quebrada ancha, con el grupo 7 en el centro como aparece siempre en la iconografía andina? Todavía es difícil saberlo con precisión, dado el grado de disturbamiento y de destrucción existente. Muchas piedras se han movido por las lluvias fuertes en algunas épocas, generalmente hacia abajo, en la ladera, o en otras la fuerte corriente que debió formarse, socavó las bases de la anterior terraza aluvial y produjo la caída de grandes sectores con petroglifos como en el caso de la quebrada donde está la cabeza del águila (fig. 8).

2. 1. Las piedras

Las rocas que conforman este grupo son casi todas de granodiotita, compuestas de cuarzo, feldespato alcalino, mica y partículas de hierro, las mismas que en su superficie se han ido oxidando hasta adquirir una coloración marrón rojiza. Esta coloración concuerda con la que tiene el suelo, pues éste varía del amarillo ocre a tonalidades más oscuras o rojizas, debido al contenido de hematites (figs. 1-3, 5, 8-10). El tamaño de las piedras, su forma y su coloración dominan el paisaje, sugieren que estas rocas fueron vistas por los primeros habitantes de ese lugar como fenómenos de una extraña naturaleza, las mismas que en algunos casos «representaban» a seres de ese ambiente, forma que había que «revelar», labrando algunas partes. Hay cerca de una decena de éstas «imágenes en bulto» que sugieren

formas de animales como serpientes, felinos, águilas (figs. 8a, b, c), animales que aparecen en la ideología religiosa de entonces; también hay figuras de peces (fig. 8b), sapos (fig. 6b), La coloración de las piedras al contener hematitas (óxido férrico natural Fe_2O_3) en sus dos variedades —el rojo u oligisto y la hematitas parda o limonita— y al seguirse oxidando en su superficie permitía observar que con algún golpe o rozamiento, aparecía el color gris claro de la roca virgen. Aprovechando esa condición, le agregaron imágenes bidimensionales que parecerían «revelar», por la mano del hombre, el universo de su contenido natural. Es interesante anotar que la imaginación de los que hicieron los diseños y grabados de entonces, desbastaron partes para mejorar y aumentar el parecido con el ser o personaje que creían ver, lo cual incrementó el valor mágico, ideológico y ritual de la roca y del ambiente.

42

2. 2. El Grupo 7

La forma circular de este grupo es fácil de advertir, al igual que la separación que debió servir de «puerta» o ingreso (fig. 7), dividida por una piedra rectangular que ahora yace caída y que es posible que haya sido el ente «dualizador» y opuesto al «prisionero». Si contásemos solo las piedras más grandes, encontraríamos una relación interesante: seis a cada lado y una piedra central en la puerta, la que también sería la séptima de cada lado. Esto guardaría relación numérica de 6-1-6 de los grupos, dentro de los que el séptimo del «prisionero» es el central. En el lado izquierdo de éste, están las piedras más grandes. La primera de ese lado es una roca grande, cuya forma natural semeja lejanamente una cabeza de águila con el pico abierto, piedra en la que no hay imágenes que la definan como tal, como sí sucede en otros casos. A nuestro entender, no tuvieron la intención de aumentar su valor agregándoles petroglifos.

La imagen más importante en el lado izquierdo, fuera de la del «prisionero», es la cabeza de un jaguar que mira al este. Fue dibujada sobre una piedra oblonga y al frente del «prisionero». El diseño es definitivamente Cupisnique temprano (fig. 9). Tiene una boca muy grande y con colmillos. Además, le cavaron siete hoyuelos, ninguno con más de 16 mm de diámetro, ordenados de tal manera que semejan la constelación que se conoce como «Siete Cabrillas». Estos pequeños hoyos coinciden con elementos simbólicos del rostro como el colmillo, el ojo, la boca, debiendo tener otro significado y representar otra imagen. Ésta, es una demostración del cuidado al escoger las piedras y en este caso, buscaron una con el color del felino. Es posible que la hayan traído, junto con otras más pequeñas, desde otro lugar a centenares de metros de distancia.

La diferencia de estilo entre el «prisionero» y la cabeza del jaguar, pese a que ambas imágenes están en un mismo grupo, es discutible. Al primero correspondería el estilo Sechín (Campana, 2003), tanto por las líneas del diseño como por el tema de personajes prisioneros o trucidados. En cambio, la cabeza felínica es de estilo Cupisnique temprano. Si se tratase de una escena ceremonial, simbólica, que tiene al «prisionero» como personaje central de la escena, se infiere que la imagen de éste era venerada desde algunos siglos antes y que algunas piedras con imágenes serían hechas o traídas como una forma de ofrenda. No creemos que en ello haya alguna oposición, pues podría tratarse de una secuencia natural y lógica, en la medida que el grupo escénico se iría ampliando o modificando con otros personajes con el paso del tiempo. Estamos seguros que en la piedra principal hay otro petroglifo subyacente representando una gran cabeza detrás, sin mandíbula y de estilo Cupisnique, sobre la que mantuvieron la imagen dominante del «prisionero». Es decir, trataron de que aparezca detrás y también «anterior». No sabemos si ello respondía a una manera de comunicar el pasado y su valor ancestral.

En este grupo, al igual que en otros, siempre hay una imagen predominante frente a las otras piedras que lo conforman, lo que podría sugerir una suerte de jerarquización entre las piedras e imágenes. En la piedra que tratamos hay una doble evidencia de esto: el «prisionero» y el «rostro anterior», agnático (figs. 11-15). Se puede demostrar que en cada grupo, la piedra más grande siempre suele ser aquella que posee el petroglifo más importante y que los otros expresan una suerte de relación entre sí, organizando cierta unidad escénica (como una «mesa de chamán»). Dentro de todo el contexto, la imagen del «prisionero», a simple vista, no es tan grande (0,96 por 0,82) como las de los «guerreros sagrados», o del «pescador sagrado»³ publicadas tempranamente (Horkheimer, 1945; 1965: 23; Disselhoff, 1955: 63-66; 1960). Tal vez por sus dimensiones, su sencillez o el polvo que la cubría, no permitió ser advertida ni que se le diese la importancia correspondiente.

3. El «Prisionero»: formas y técnicas

El estudio de la imagen ha requerido la respuesta de algunas preguntas previas: ¿Por qué solo ha sido publicada en dos oportunidades? ¿Por qué solo se puede ver en ciertos momentos? ¿Por qué no se tomó y mostró fotografías y solo hubo dibujos? ¿Qué técnicas hicieron posible esa visibilidad cambiante? ¿Había otros petroglifos antes de grabar la imagen del prisionero? Entonces, para estudiar este personaje, responderemos dichas preguntas de alguna manera.



³ El apelativo de «sagrado» es nuestro y lo usamos cuando el personaje o animal representado tiene elementos icónicos sacralizantes, como la «boca felínica», ojos y bocas «autosémicas», etc.

3. 1. El método

Contamos con once series de fotografías del lugar⁴, especificando «grupos», temas, personajes, horas y fechas en que fueron tomadas, pues desde la cuarta vez y sus respectivas series, entendimos que las imágenes cambiaban según la dirección de los rayos solares (1963-2004). En 1963 vimos completa la parte derecha y casi deducimos la izquierda, anotando que la veíamos en la mañana (10:15 am) y que era una figura humana sin atributos «felínicos». No advertimos los efectos del polvo sobre la roca, pues éste escondía detalles y rasgos de ésta y otras imágenes anteriores al uniformizar el color tanto en las líneas del diseño como en el color de fondo.

44

En 1967 pudimos dibujarla por completo y a partir de ese dibujo advertimos paulatinamente los cambios. Hicimos series fotográficas según horas y estaciones, organizando archivos específicos por grupos. Ya en la pantalla de la computadora se ha podido analizar cada rasgo o fragmento, ampliándolos a 50 o 100 veces más, pudiendo así descubrir detalles que el ojo humano no hubiera captado. Los dibujos, ahora, los hacemos a partir de estas ampliaciones. Nunca podríamos haber visto esta imagen tan clara y nítida, ni los restos de color, si no hubiese sido por la fuerte y larga lluvia (23 de octubre de 2004) que lavó y saturó la superficie de la roca, mostrando técnicas que «encendían» el tinte grisáceo de su lado izquierdo o que hacía brillar las líneas de ese mismo lado por el agua de la superficie lineal pulimentada. Esto explicará —a su vez— por qué los dibujos publicados hasta entonces, pecaban de errores, aún aquellos que provenían del «calco» (fig. 11b) y mucho más de interpretación, obviamente.

3. 2. La forma

Las respuestas a nuestras preguntas explicaron la originalidad de su diseño, los momentos y las épocas en que pudo ser vista o fotografiada y las técnicas de su ejecución. Todo nos fue novedoso, pues nos permitía ver por partes y en determinados momentos ciertos sectores. Al analizar las nuevas técnicas, advertimos las causas y el por qué y cómo pudieron hacer «imágenes cambiantes». Antes, solo habíamos observado que cada mitad se podía ver bien, una en la mañana y otra en la tarde, después vimos que también los rasgos faciales variaban según las horas. Nuestro hallazgo de los cambios estacionales fue eventual y sin un presupuesto teórico, pues una lluvia fuerte e imprevista de 12 horas seguidas (23 de octubre de 2004), dejó,

⁴ El archivo del «Alto de las Guitarras» —en noviembre de 2004— consta de 517 fotografías y 132 dibujos. En el archivo específico de este personaje y su grupo, hay 72 fotografías y 8 dibujos hechos en diferentes épocas, con diversas películas, tres cámaras con variados lentes y cámaras digitales en las últimas visitas para analizar con más rigor el color, la oxidación. Para mejorar la distorsión y aberración, se emplearon los programas PhotoShop, Jasc Paint Shop Pro y Corel Draw. Las ampliaciones se refieren a los píxeles.

al amanecer, todas las piedras y los petroglifos limpios, sin nada de polvo superficial y con rasgos no advertidos anteriormente en las imágenes, ni por nuestros ojos ni por el de la cámara fotográfica⁵. La piedra donde está grabado el «prisionero» es un poliedro irregular (figs. 10, 12, 13), cuyas caras más amplias se iluminan, según el movimiento solar, frente al supuesto escenario. El ángulo que las junta y articula está dirigido hacia el norte y a la aparente puerta (figs. 7, 10). Otras oquedades «naturales» incrementan su singularidad para el uso de medir el tiempo.

Al escoger la piedra y sus características aparentemente naturales, hace deducir que todo fue calculado, previsto y modificado con relación al movimiento solar. Por estas razones le dimos el nombre de «Prisionero del Tiempo», sin ninguna intención mítica o poética, aunque sí pudiera haber una razón para ello, pues bástenos recordar que mucho después, la noción de intihuatana referida al *ushmu*, de los quechuas, era para expresar la idea de que allí, en esa piedra o lugar, se «amarraba» o ataba al sol como entidad central de las creencias y así calcular sus movimientos y determinar el tiempo y las acciones sociales. Mito y poesía sugiriendo la relación exigente e inseparable entre el sol y el transcurso del tiempo cotidiano. Así, las medidas del tiempo serían las que determinan y «aprisionan» las acciones humanas, en cada día y en cada ceremonia, de acuerdo a un calendario solar.

En el caso del poliedro y la imagen central contenida, posteriormente vuelve a aparecer la misma intención en el «Lanzón de Chavín» al labrar una piedra de tal manera que su ángulo más apropiado, permita representar la deidad en dos perfiles separados para ser vistos como diferentes según por el lado que se les mire, el izquierdo como femenino y el derecho como masculino (Campana, 1995).

El grupo, la piedra y el petroglifo frente a otros petroglifos cercanos, no destacan ni por sus magnitudes ni por su belleza. A esto se suma la dificultad para fotografiar completa la imagen, pues en nuestros archivos de 1963, 1964 y 1967 no hay fotografías de este personaje, pero sí un dibujo fechado en ese último año. Entonces, ¿por qué solo se le puede ver bien por mitades y en ciertas oportunidades? Por dos razones: por el polvo cubriente y por las técnicas de su grabación. El polvo, por la limonita que contiene, aclara el marrón rojizo de la piedra y esconde la línea del dibujo, desapareciendo el contraste requerido para ser visto. En esto no hay intencionalidad, pero sí en las técnicas utilizadas para determinar su visibilidad, o sea, en la técnica de labrar o grabar la incisión.

⁵ El autor siempre había cuidado de no mojar intencionadamente las piedras, de no «talquear» ni calcar con cualquier material traslúcido, por muy suave que éste le pareciese.

3. 3. Las técnicas

Los estudiosos concuerdan en que las técnicas de ejecución son: percusión, incisión, raspado y rayado (Bonavia, 1972; Guffroy, 1999; Bosch Gimpera, 1964; Kauffmann, 1969; Lautaro Núñez, 1976; Linares Málaga *et al.*, 1960). Pero, Núñez Jiménez agregó, especificando, que hay otras:

- «Talla de surco profundo en arco, entre 0,5 a 1 cm
- Talla o surco profundo con un promedio de 1 a 2 mm
- Surco profundo angular
- Percutido superficial
- Rayado
- Combinación de pictografía y petroglifo» (Núñez Jiménez, 1986: 50)

46

Gouffroy (1999) especificó que existe también una técnica de «percutido indirecto». Nosotros, para el caso en estudio, agregaremos que hay también cincelado, esgrafiado a cincel⁶, percutido suavizado y «entintado».

No debemos soslayar que en el arte del Formativo andino, la visión cosmogónica y el concepto ideológico tienen también sus técnicas de representación para concebir una forma. Así como hay «técnicas de ejecución» también hay «técnicas de representación». Es decir, técnicas que derivan de una ideología —religiosa en este caso— para concebir o «armar» una forma que represente, por ejemplo, la «dualidad» como concepto de complementariedad, para lo cual unieron los dos perfiles, intentando que cada uno refleje un género o una actividad diferente, pero en un solo rostro «de frente». En este caso, esas mitades existen según el sentido de la luz. Si cada perfil tiene un significado opuesto, convergente y complementario, cuando el sol está en el cenit, al juntar los dos perfiles, se observará una imagen completa (Campana, 1993: 49; 1995: 118).

En este estudio no analizaremos todas las técnicas existentes en los petroglifos, sino solamente aquellas que aparecen en uso para el «prisionero», pues en la piedra hay varias de épocas anteriores, muy diferentes entre sí. Es muy sugerente el uso de varias técnicas en una misma imagen para producir efectos visuales diferentes, según la incidencia de la luz. Por ejemplo: el lado derecho del prisionero fue trabajado con cincel y percutor, atacando de izquierda a derecha para que al quedar los pequeños ángulos obtenidos, frente al sol de la mañana, pudiendo reflejar mejor esa luz y así hacer más visible ese lado (figs. 12-13). En cambio, en el lado izquierdo del

⁶En un estudio anterior (2003) advertimos que algunos petroglifos habían sido grabados a cincel y percutor, usado a manera de martillo. Con esta técnica, al sostener el cincel en el punto de ataque, las líneas y formas serán más precisas. Ahora, después de la lluvia, hemos advertido que después de labrar, las líneas del lado izquierdo habían sido suavizadas o pulidas para que brillen cuando estuviesen mojadas.

personaje, las líneas se trabajaron a percusión y luego fueron suavizadas, tal vez con arena fina, de tal manera que el polvo no se pegase ni depositase tanto en esa superficie. Con el uso variado de técnicas de ejecución y representación lograban que cada perfil o lado pudiese representar un género o una acción diferente. No sabemos con precisión cuál fue la frecuencia de la lluvia ni su regularidad, pero cuando eso sucedía, al quedar la piedra lavada por el agua, se hacían visibles las imágenes en su totalidad (fig. 12). Tampoco podemos saber si esto se inscribía entre las tareas predictivas del sacerdote, referentes al tiempo de lluvias o al tiempo cotidiano y sus medidas.

El uso de las dos técnicas aludidas, define la apariencia de la forma y determina las variaciones de ésta, según las horas y la incidencia de la luz. Las sinuosidades de la piedra pueden producir brillos y sombras en sus oquedades, por eso insistimos que fue escogida con extremo cuidado. No sabemos con exactitud si ellos ahondaron, suavizaron y/o percutieron dichas oquedades para hacer más ostensibles los efectos que quisieron poner en evidencia. Pero sí que aprovecharon cualquier rasgo natural para resaltarlo de acuerdo a lo que querían transmitir; por ejemplo, las líneas determinadas por las diaclasas para hacerlas semejar una sogá (torcida de izquierda a derecha), haciendo coincidir su paso con el cuello del prisionero y remarcar la función de aprisionar. Esto solo puede verse cuando la luz es oblicua y alta, propia de la tarde (4:30 pm) (fig. 14).

También en esa imagen hay la evidencia de otra técnica: el «entintado» o «teñido» que es diferente al «pintado», porque el teñido carece de material pigmentario opaco y cubriente. No tenemos información sobre su uso en la piedra, ni tampoco sobre cómo funcionó químicamente, pues parece tratarse de un tinte transparente y delicado, extraído de hongos o líquenes y fijado con urea, sales o alumbre, pues suele oscurecerse cuando llueve o cuando hay mucha humedad ambiental. Entre los petroglifos del Alto de las Guitarras hay varias muestras de su uso, tal es el caso del sacerdote semidesnudo que rige el grupo 3, cuyo lado izquierdo aparece entintado con un gris oscuro y transparente (fig. 15). Debemos resaltar que en estos casos, el uso técnico de «oscurecimiento controlado» como tal es novedoso y pareciera que no fue estudiado antes. Si siempre aparece usado en el mismo lado se convierte en un concepto ideológico, pues debe estar asociado a una idea dentro del pensamiento andino, la que trata de diferenciar el lado izquierdo como «femenino», dotándolo de un tipo de vida, función o capacidades de las que carecería el lado derecho.

Hemos venido sosteniendo sobre el extremo cuidado puesto en la selección de las piedras, tal vez implicando ello una «técnica», que sumada al «esgrafiado a cincel» y al «entintado», producía «imágenes cambiantes». Líneas atrás, mostramos un petroglifo escultórico en forma de serpiente que ascendía hacia el portillo y tenía

oscuro el ojo izquierdo (fig. 8c), aprovechando un defecto constitutivo de la piedra, igual que el «ojo anterior» en la piedra del «prisionero». Para explicar lo referente al «ojo izquierdo» en la iconografía norandina, hicimos —años atrás— un estudio específico (Campana, 1998).

48 Como se podrá advertir, el uso de varias técnicas desarrolladas y ligadas a una capacidad extraordinaria de ubicar las piedras más apropiadas, luego dibujar los temas con medidas y cantidades precisas y finalmente, labrar de la manera más apropiada para que la luz pueda reflejar mejor lo diseñado, nos hace suponer de la existencia de especialistas expertos en hacer los petroglifos en esta fase temprana de las sociedades andinas. El hacer un diseño y grabarlo, no solo requería de un conocimiento técnico y una debida experiencia, sino también de un conocimiento ideológico, capaz de convertir en signos gráficos una leyenda, un mito, o un tema ideológico.

3. 4. La imagen del «Prisionero del Tiempo»

Es la de un hombre con las manos cruzadas sobre el pecho, amarradas por las muñecas, un ojo abierto y el izquierdo oscurecido, todo hecho con líneas precisas, lo que nos muestra una representación esquemática, figurativa y simbólica, uniendo dos perfiles. ¿Es un prisionero común o un sacerdote prisionero? Schobinger (1956) clasifica esas imágenes en representativas y abstractas. Las primeras en puras y esquematizadas y las segundas, divididas en dos variables: geométrico ornamental puro y simbólico. La imagen del «prisionero» sería representativa y figurativa, pues sus líneas son claras y delgadas, mostrando desarrolladas técnicas y una aguda capacidad para expresar en un dibujo muchas ideas complejas, propias de una ideología religiosa y su numerología calendárica ¿Cuál es la relación con el género femenino? ¿Cuándo y cómo era «hombre sacerdote»? ¿Qué significado tendría el 6-1-6? Aún no lo sabemos con precisión.

La imagen del prisionero mide 0,96 de altura y 0,82 de ancho. Está repartida sobre los dos lados de una piedra, articulados por su ángulo que apunta al norte (figs. 10, 13). Por eso, el lado derecho queda mejor iluminado en la mañana (figs. 12-13, 15), y el izquierdo en la tarde (fig. 14). Solo al mediodía y con una luz difusa, aparecen visibles los dos lados, aunque el dibujo general pierde contraste y visibilidad. En otra estación, con la luz mucho más fuerte, se contrasta la imagen volumétrica o «anterior». Pero con el ángulo de la piedra de por medio, se ve la imagen con una ligera oblicuidad, apareciendo más «angosta» o «delgada», que cuando a ésta se la ve por cada uno de los perfiles, pues el derecho es más ancho.

El personaje aparenta una rígida y austera personalidad, aún dentro de una extraña delgadez física. No parece ser un hombre rudo o de fuerte contextura, pese a la concepción canónica del arte del Formativo, donde el hombre tiene una figura demasiado recia. La cabeza es alargada, sin cabellos, las orejas grandes y simplificadas en su diseño y ambas tienen una pendiente circular: era un «orejón». En el rostro, los labios son gruesos en una boca ancha y sin colmillos, como las bocas de los hombres de Sechín. La nariz es larga y con fosas nasales abiertas. El ojo solo es visible con claridad en el lado derecho; en cambio en el izquierdo, hay rastros débiles de su diseño con una forma circular gris que lo representaría con el iris redondo, también oscuro, y un delgado borde claro que lo rodea. Tal vez por eso, Núñez Jiménez lo dibujó como un círculo, repitiendo esta forma en el lado derecho, cuando uno solo, el izquierdo o «femenino», tenía esa forma. Las evidencias demuestran que fueron dos perfiles, dibujados oponiéndose para representar conceptos diferentes (figs. 12-16). En general, no hay elementos simbólicos sacralizantes como los usados en el estilo Cupisnique.

Hay varios aspectos de la imagen que debemos analizar con más detenimiento: la cabeza rapada, la ausencia de colmillos, su delgadez, el ser «orejón», el oscurecimiento de su lado izquierdo y los elementos formales que manifiestan su condición de «prisionero», pero con variaciones según las horas del día. Estos elementos caracterizadores son muy útiles para entender lo referente a la posible función del personaje, porque aún siendo pocos, lo definen como icono. Normalmente, en las imágenes Cupisnique o Chavín (Kaulicke, 1986: 390) tienen sus elementos caracterizadores. Nosotros llamamos «signos elementales» a la «boca felínica», ojos y bocas fuera del contexto facial («autosémicos»), «triángulos escalonados», «cruces griegas», «olas» en la cabeza o en el cuerpo, «chacanas», etc. (Campana, 1994). Razón por la que esta imagen, labrada así, no parece ni Cupisnique ni Chavín, pues es más propia del estilo de Sechín.

El problema estilístico no acaba allí: líneas atrás hemos anotado que todo el conjunto que conformaría la «serpiente bicéfala» del «geoglifo» es Cupisnique. Incluso la imagen que está al frente del prisionero, la cabeza de jaguar, también es de incuestionable factura Cupisnique. Entonces, ¿cómo es qué este personaje siendo de estilo Sechín, precedente al Cupisnique, focaliza una ceremonia Cupisnique? Es más, «debajo» de la imagen del prisionero, toda la piedra fue usada también para representar un gran rostro cuyos ojos también estaban diferenciados, siendo el izquierdo de estilo Cupisnique. A estos ojos y al rostro mismo, los hemos denominando —así, entre comillas— «antiguos» (porque realmente no lo son). De otra manera no podremos explicar otros «rasgos» tan sutilmente diseñados, fuera del rostro del prisionero (figs. 12-21).

Debemos deslindar lo siguiente: ¿la «gran cabeza» precedió a la imagen del prisionero o fue contemporánea? ¿Fue hecha de esa manera, superponiendo imágenes, para sugerir la existencia de un ser precedente, pero a la vez coexistente? Hay otro elemento de juicio: las cabezas «clavas» del castillo de Chavín se caracterizan porque les falta el mentón, por lo que Rowe (1962) las denominó «cabezas agnatas». De haber sido la piedra una «cabeza anterior», ésta habría sido agnata, porque a la «piedra cabeza» le faltaría el mentón. Si la «coexistencia» de estas dos imágenes solo fue posterior (como debió ser), no existiría el problema de un «estilo anterior» superpuesto a otro que aparece más tarde; es decir, el estilo Sechín superpuesto sobre el Cupisnique. A nuestro entender caben dos posibilidades: que la piedra con «el prisionero» de estilo Sechín haya sido utilizada después por los Cupisnique agregándole el «rostro anterior», cuidando de que sugiere estar «debajo», como «anterior» o en segundo plano. La otra posibilidad es que hayan sido grabados los dos petroglifos paralelamente, con diferentes técnicas y estilos para sugerir la existencia de ese ser agnado a manera de «ancestro», pero grabando al «prisionero» con estilo Sechín. Creemos que la primera opción es la más correcta, pero ¿sería una forma de expresar y representar un parentesco tutelar y canónico entre el ser con cabeza agnata y el prisionero? Es muy difícil respondernos... pero todo esto tiene que ver con la imagen simbólica y real del personaje a quien estamos llamando «prisionero». Para nosotros el problema subsiste, pues hay muchos otros petroglifos en piedra, algunos de estos fueron borrados y otros «realzados» al volver a labrarlos cuidadosamente, sobre todo unos que representan una hilera de pequeños círculos, otro anterior más hondo y oscuro, todos sobre la cabeza (fig. 18)

En el presente estudio, los «signos elementales» que caracterizan y definen al prisionero son pocos, pero pueden identificar rasgos estilísticos. Veamos: la «cabeza rapada» no es un rasgo extraño entre las imágenes del Periodo Inicial y el Formativo. Cárdenas, al estudiar la iconografía de Sechín, ha mostrado muchísimas cabezas rapadas, especialmente aquellas que ya son de cadáveres, deducción derivada de la forma del párpado cuando «la característica común es la notoria mutilación en la parte superior del cuerpo» (Cárdenas, 1995: 79). En todas las imágenes de cadáveres se advierte su desnudez y la forma de su boca, idéntica a la de nuestro personaje en estudio. En otras imágenes de época Chavín, la cabeza tiene los cabellos convertidos en serpientes a manera de «metáfora» (Rowe, 1962). Estas serpientes —a nuestro entender— tienen un significado más simbólico y convencional que arbitrario o metafórico, pues está relacionado con el sacerdocio y sus niveles jerárquicos (Campana, 1993; 1995; Campana & Morales, 1997). El «prisionero» muestra la parte superior del cuerpo desnuda y la cabeza rapada, pero los ojos abiertos o «mirando», lo que nos induce a pensar que podía sugerir que estaba —cotidianamente— alerta y cercano a un sacrificio simbólico.



En el grupo 3 (fig. 19) el personaje que domina la escena tiene también ciertos rasgos del estilo Sechín, aunque más cercano a Cupisnique: la cabeza rapada, un diseño de líneas suaves y de simbología aparentemente religiosa, tanto los atributos que muestra como el ceño, la boca, la nariz, la oreja, los círculos en el cuerpo, el agrisado de su lado izquierdo y la rorción simbólica de su mano izquierda referirían una condición sacerdotal, igual que en imágenes tempranas del Cupisnique. Es decir, las técnicas representativas usadas a manera de «sintaxis» expresan un nivel jerárquico dentro de la estructura religiosa. Con ellas se resaltan sus atributos personales, su «sexualidad», su casi desnudez y su posición específica, sonriente y casi a «gatas».

Como se advertirá, existen varias similitudes entre la imagen del «prisionero» y la del posible sacerdote de la figura 19. En todo el complejo universo de petroglifos del Alto de Las Guitarras y en la posible serpiente bicéfala del geoglifo, solo hay cinco imágenes humanas, de estilo Sechín-Cupisnique, con elementos valorativos de su identidad. Dos corresponden a los «guerreros» o «danzantes» de estilo definitivamente Cupisnique, al igual que el «pescador sagrado». Otro parece danzar y «cantar» o orar, y los otros dos: «sacerdote» (Disselhoff, 1955) y «prisionero» son de estilo Sechín, pero ambos tienen varios factores de identificación que nos permiten creer que el personaje que estamos estudiando —«el prisionero»— también debió cumplir un rol religioso y sacerdotal. Rol, asociado al manejo y control del tiempo. Deducimos esto de la «aparición» y «desaparición» de sus lados según el movimiento de la luz solar, diaria y estacionalmente. Y como el sacerdote «a gatas» tiene cierto sabor Sechín de transición a Cupisnique, justificaría la pregunta: ¿los sacerdotes y su caracterización provenían de una tradición Sechín?

Las diferencias en el atuendo, los arreglos faciales, el disco en la frente y los círculos en el cuerpo y uno sobre el ano del personaje que «gatea», pueden marcar la diferenciación funcional de uno y otro personaje, en cuanto a rango y actividades específicas. Pero si ese fuera el rol del «prisionero», nuestras preguntas serían: ¿por qué está representado como cautivo y quién lo aprisiona? Todos sabemos que en las diversas formas de comunicación oral, escrita o gráfica, la metáfora y la metonimia son factores muy valiosos para la transmisión de ideas, conceptos e imágenes literarias, sobre todo cuando estos tratan mitos, leyendas, gestos mágicos o ideas religiosas. Así, la noción de «aprisionar» amarrando, bien podría ser una propuesta metonímica que sugiere la manera de atar la luz. O, el que ata, delimita, mide o controla la luz que es modificada por el sol. Así, en esta imagen estaría la representación del control del tiempo. ¿Cuánto de realidad hay en esa metáfora? Si el sol determina el paso del tiempo y la luz la existencia perceptible de los seres ¿este ser es prisionero de la luz? ¿Es el sol el que determina su existencia por mitades, o esas «mitades» son un solo ser cuando se juntan frontalmente estando el sol en el centro del cielo? Tal vez, la verdad es más sugerente y bella cuando se la expresa

metafóricamente. En la posición convencional de representar las manos —al revés y la izquierda sobre la derecha, o más oscura que ésta— debió obedecer a ideas mágicas religiosas o a otras intenciones, como la necesidad de transmitir frases y conceptos metafóricos (fig. 20a). Debemos entender que lo más importante fue el contenido ideológico a comunicar o representar, que la naturaleza misma de las manos. La disposición de los brazos cruzados delante el pecho, de tal manera que las manos puedan ser vistas al revés fue lo importante, a diferencia que si éstas hubiesen sido puestas detrás de la espalda, donde sí se las vería como aparecen dibujadas. Así, delante, ¿sugieren ofrenda?

52 La posición de la mano izquierda sobre la derecha debe tener otro significado expreso y podría graficar o representar la metáfora de la especialización de lo izquierdo y que sus valores son diferentes a lo diestro o derecho. El doctor Barnard refiriéndose a esto, escribió:

«En la mayor parte de la gente, el hemisferio izquierdo se especializa en una *actividad intelectual, lógica analítica y verbal*, mientras que el hemisferio derecho es predominantemente intuitivo, espacial, emocional y musical. [...] Una persona sin el hemisferio derecho funciona de una manera más normal que una persona sin la función del hemisferio izquierdo. [...] En la mayor parte de la gente, las lesiones del hemisferio izquierdo interfieren la habilidad del habla, algunas veces de forma total». (Barnard, 1981: 55; el énfasis es nuestro)

Los neurólogos y médicos especialistas en el cerebro saben y explican cómo el lado izquierdo del cerebro, controla los mecanismos del lenguaje y los mecanismos de cualquier sistema de codificación. Es obvio que los que hicieron estas imágenes no sabían nada de lo que hoy saben nuestros científicos, pero tal vez ellos quisieron expresar las capacidades y funciones de los que eran sacerdotes, como las de comunicar a su sociedad la lógica de las relaciones entre el movimiento solar, la luz y la matemática celeste con el tiempo. Es decir, cumpliendo una actividad intelectual, lógica analítica y verbal. Es posible que hayan estado preparados para eso.

Esto es lo científico dicho con sencillez y claridad, pero para el hombre andino de más de 3 000 años atrás, la forma metafórica de expresarlo podría ser dibujando esa mano izquierda como «prisionera del lado derecho», pero que tiene poderes que no tiene la otra y que por ello «está sobre la derecha». El conocimiento de los pormenores del tiempo debió generar poder en quien manejase dicha información. No olvidemos que desde fines del Periodo Inicial, cuando se construye el templo de Las Haldas, los templos debían tener funciones vinculadas con el análisis y manejo del tiempo y sus sacerdotes debieron ser los que anunciaban la vida y la muerte (Fung Pineda, 1969).

Además de la posición simbólica de las manos y la izquierda oscurecida, todo eso está asociado también al oscurecimiento del brazo, del ojo izquierdo y de la oreja del mismo lado. La postura «imposible», mostrando los dedos doblados y el pulgar extendido, también es una *técnica de representación* en el Formativo. En el arte alfarero de Chavín, Lumbreras (1968; 1989) publicó la fotografía de una botella encontrada en la Galería de las Ofrendas, de estilo Chavín-Qotopuquio, en la que una deidad, puesta sobre el globo de la vasija, levanta su mano izquierda poniéndola sobre el cuello de ésta y mostrando la parte interior de la mano. La mano izquierda también aparece invertida en centenares de ejemplos en el arte Paracas, Nazca y en otros de la época.

Dibujar el cuerpo o una de sus partes en posición forzada, más que un error o un estilo, debió ser de interés interpretativo de alguna idea, condición o atributo de las personas o animales sacralizados donde esta manera aparezca. En la posición forzada de manos, pies, brazos u otras partes del cuerpo, hay una concepción ideológica que va más allá de lo puramente estilístico. En una escultura de Kuntur Wasi tuvieron que cruzar las piernas, invirtiendo la derecha a la izquierda, para que los pies se vean divergentes como en las deidades más tempranas. Esta «técnica» o manera de forzar la disposición natural del cuerpo está presente en varias imágenes Cupisnique y Chavín. Para el primer caso podemos ver la imagen de un huaco mostrando un suicida cortándose el cuello (fig. 21), dejando ver la tráquea, la aorta y otras partes interiores de la garganta cortada. Para mostrar eso, tuvieron que girar la cabeza 180 grados, es decir, pusieron el rostro sobre el lado de la espalda y no sobre el pecho como sería lo natural.

Otro rasgo importante del prisionero es el tratamiento ocular, pues también diferencia lo izquierdo de lo derecho, yendo contra la lógica de la naturaleza física humana, lógica en la cual uno y otro lado son simétricamente idénticos. Aquí los ojos no son iguales. En este petroglifo aparece la «sugerencia» —por razones ideológicas— que detrás de este personaje, «debiera estar» la imagen de un gran rostro, ocupando toda la piedra, igualmente con los ojos diferenciados, tal vez usando la forma natural de la piedra para mostrar lo que hemos denominado «rostro antiguo», en el que el ojo derecho aún es visible (figs. 14-16, 22-23). Es obvio que esta «sugerencia» fue una adaptación agregada al personaje Sechín por los sacerdotes Cupisnique. Es más, aprovechando las vetas geológicas de la piedra y una falla que parece una burbuja magmática más oscura, la convirtieron en la pupila y el iris, y después cincelaron la forma almendrada del ojo. El embate fue dado de izquierda a derecha, «a la zurda», para lograr unas pequeñas estrías que al ser iluminadas por los rayos solares, cambiaban ligeramente la forma del ojo, llegando en algunos momentos del mediodía a no ser distinguible (fig. 22). Tal vez por eso no haya sido advertido este ojo, pues si a esas horas del día en que todo se ilumina mejor, justamente en esas horas las fotos no registran —bien— dicho ojo.

El ojo izquierdo, en ese gran «rostro anterior», tiene un diseño Cupisnique muy claro, casi canónico, el iris es redondo y hacia arriba (figs. 16 [señalado por la flecha gris], 23). No fue hecho a percusión, sino más bien, con una técnica de oscurecimiento con algún colorante gris transparente o tinte, el cual definió la forma de dicho ojo (figs. 12-14, 15-16, 19, 23). Debemos aclarar que su presencia es casi imperceptible o solo se advierte muy poco, en circunstancias específicas, según el ángulo de la luz incidente o del alto grado de humedad. Además, como son diferentes entre uno y otro, no se los asocia y tal vez por eso que pueden pasar inadvertidos.

54 Hemos dicho que la piedra, por su naturaleza, podría haber significado un gran «rostro anterior», porque «subyace» detrás del «prisionero». Aunque esto —como ya lo explicamos— fue debidamente previsto, aprovechando la forma de la piedra, la misma que cuando se la mira desde un lado, especialmente por el derecho, también encontramos la apariencia de una cabeza de perfil (figs. 6, 13).

La imagen de un hombre aprisionado deriva de nuestra visión contemporánea motivada por la atadura de las manos delante del pecho, aunque toda la iconografía andina referente muestra siempre a los prisioneros con las manos atadas a la espalda. Hay innumerables casos, sobre todo en la iconografía Mochica, en que las ataduras no solo se circunscriben a las manos, sino también a los pies, al pene y a la cabeza, para hacer más significativamente amarga esta situación, y de tal manera, que cualquier esfuerzo por soltarse, produciría tensiones en el pene o en la garganta. Los ejecutantes Cupisnique usaron dos maneras de remarcar esa condición. La más clara es la atadura de las manos con una cuerda delgada a la altura de las muñecas (figs. 4, 15). Otra, es casi imperceptible y aparenta ser una adaptación a las diaclasas y suavemente remarcada con incisiones oblicuas por los escultores de entonces (figs. 4, 12-13, 15-16).

La atadura más visible entrecruza y ata las manos anudándose en la parte inferior de éstas. No muestra dureza en su función. Es como si fuese solo una representación convencional o formal para un rito establecido y aceptado por el «prisionero». Al estar la mano izquierda sobre la derecha y sobre el pecho, le están reconociendo su jerarquía o sus condiciones propias de la actividad intelectual, lógica analítica y verbal que debería tener un sacerdote. De alguna manera, los que hicieron esa representación también destacaron «las manos que portan el bastón (con la mano izquierda, salvo en los personajes del paramento N-O-S, que lo sostiene con la derecha; los personajes 5 V, que sujetan el bastón con las dos manos colocadas sobre el tórax)» (Cárdenas, 1995: 79).

Son interesantes las relaciones de la mano izquierda sobre el tórax cuando sujetan el bastón, tal vez como signo de poder. Si todo fuera así, estaríamos ante la representación gráfica de un personaje con funciones religiosas y que actúa en una ceremonia como si fuese un prisionero, aunque no lo fuera en realidad.

La otra manera de sugerir una situación —¿eventual?— de prisionero es la presencia de la supuesta sogá que lo ataría por el cuello, sogá que no siempre es visible, pues su presencia clara depende de la luz. Como hemos visto en los dibujos de Campana y de Núñez (fig. 11), esta sogá no aparece en el segundo, porque realmente no fue advertida o vista. En el dibujo del primero, los ojos aparecen cerrados y en el del segundo los ojos están abiertos y de forma circular. No creemos que haya existido descuido, pues, los elementos para determinar esas características aún están presentes en el dibujo. Insistimos: se trata de una *imagen cambiante* según las horas y las estaciones. Solo es observable cuando se hace una serie fotográfica rigurosamente analizada de acuerdo al tiempo y a la incidencia de la luz cada cierto tiempo, pues la «ingenuidad» del ojo de la cámara no «completa» aquello que le parecería al ojo humano existente o dado como tal⁷. Pero ahí surge el problema: ¿es realmente una falla geológica adaptada para su manejo icónico, o fue adaptada con una intención creativa de los artistas o sacerdotes, debidamente prevista para aparecer solo en ciertas oportunidades? Creemos que es un diseño basado en lo natural y cuidadosamente elaborado para ser manejado mágicamente, implementando *imágenes cambiantes* con significados cambiantes ante el observador y determinadas por el tiempo ambiental.

La segunda razón por la que no creemos que se trate solamente de una falla geológica y de las diaclasas, es el sentido de la torción de la sogá: de izquierda a derecha, en «z», tal como se tuercen —por ejemplo— los hilos con que bordaban las imágenes de los personajes en los mantos Paracas. Y esto no puede ser casual, pues para los bordadores de los mantos esto debía tener un sentido mágico, ya sea por lo zurdo del movimiento como por su asociación con lo sobrenatural.

La sogá —o cordón— debería tener un espesor constante, pero en la imagen éste varía como si se tratase de una cinta que modifica su anchura al llegar al cuello del personaje. Una cinta es plana y una sogá es un cilindro. La primera se adelgaza conforme avanza al punto de amarre, o sea al cuello; en cambio, la sogá o el cordón por ser cilíndricos, mantendrían su uniformidad en todo el trayecto. Entonces, lo que puede haber sucedido es que ellos encontraron las venillas que se iban acercando a la altura del ángulo de la piedra, labraron la forma de las torceduras de izquierda a derecha —como les interesaba— y encima regrabaron la imagen más definida del personaje, haciendo que esta otra forma de sujeción coincidiera con el cuello. Entonces, solo así, con estas cuidadosas previsiones, tendrían la imagen tan sugerente de un personaje de alta jerarquía religiosa que con el ojo derecho veía

⁷ Nosotros la advertimos después de analizar las fotografías de la primavera de 1983, y ello nos obligó a volver al sitio para verificar su presencia, claro que después de verla en la fotografía, nuestro ojo si podía advertirla a esas mismas horas. Cuando la vimos fuera de las horas de la tarde, fue cuando la vimos al amanecer después de la fuerte lluvia debido al brillo del agua sobre la superficie de la roca.

«antes del mediodía» y con el izquierdo en la tarde, cerca de la noche; y que según las horas y la luz modificaba su significado. Además, que siendo o debiendo aparecer como «prisionero», se le reconociese su identidad funcional o religiosa. Su desnudez anunciaba su cercanía al momento del sacrificio —«constante» e iterativo— en cada ceremonia. Por momentos, esto cambiaba o modificaba la visión que proyectaba de sus capacidades y funciones de observación del tiempo. Además, la atadura de su cuello que aparecía y desaparecía, al igual que el ojo izquierdo. Imaginemos el efecto que debió causar en la «feligresía» de entonces, el aparecer o desaparecer de los medios de sujeción, en relación con los cambios de la luz y fenómenos cíclicos asociados con y en el tiempo. Ese es el «misterio» propio de toda creencia o fe religiosa y muy especialmente de este personaje que «regulaba» el tiempo.

56

Finalmente, es necesario hacer notar que el profundo conocimiento de técnicas sofisticadas, tanto de representación como de grabado, respondía a una cuidadosa especialización, la misma que les permitió labrar *imágenes de significados cambiantes*⁸. Imágenes cuyo brillo, refulgencias u opacidades permitían que la idea a comunicar, pueda aparecer o desaparecer según la incidencia de la luz. Esta especialización implicó —también— el conocimiento de las complejidades e intensiones de entender los fenómenos cósmicos y convertirlos a la ideología religiosa y a su «visión cósmica» del mundo que le rodeaba, para no salirse de las formas canónicas propias de un estilo y una tradición cultural. Los significados de imágenes cambiantes que debían producir misterio, asombro y explicación a la vez, servirían de sustento a la fe en la palabra sugerente del sacerdote.

⁸ En las publicaciones revisadas, hechas anteriormente, no hemos encontrado la categoría de «imágenes cambiantes» o de «significado cambiantes», en un solo petroglifo para dar a entender que una misma imagen pudiese ser modificada cíclicamente según el movimiento de la luz. Revisado en: Horkheimer (1945; 1965: 23); El Comercio (14/02/45); Garrido (1953); Disselhoff (1955: 63-66; 1960); García (1966: 15); Kauffmann (1971 [1969]: 212; 1983: 282); Núñez (1986: 359-442, 2); Ravines (1986: 41); Zevallos (1990: 14-16); Morales (1993); Kaulicke (1994: 393); Rodríguez (1994: 313-314); Guffroy (1999); Kaulicke *et al.* (2000: 25-28); El Comercio-Enciclopedia Ilustrada del Perú (2001, 1: 106), Campana (2003), Hostnig (2004).

Referencias citadas

- BARNARD, C., 1981 – *La Máquina del Cuerpo*; Madrid: Ediciones Generales Anaya S.A.
- BOSCH GIMPERA, P., 1964 – El Arte Rupestre de América Latina. *Anales de Antropología*, 1: 29-45; México.
- BRACK EGG, A., 1976 – Ecología de un País Complejo. In: *Gran Geografía del Perú*, t. 2; Madrid/Lima: Manfer-Juan Mejía Baca.
- BONAVÍA b., D., 1991 – *Perú: Hombre e Historia. De los orígenes al siglo XV*; Lima: Edubanco.
- CAMPANA, C., 1983 – La Boca Felínica en el Arte Chavín. *Revista del Museo de Arqueología*, 4; Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales de la U.N.T.
- CAMPANA, C., 1993 – *Introducción al estudio de una deidad en el Formativo*; Lima: Ed. Mimeográfica.
- CAMPANA, C., 1995a – *Una Deidad Antropomorfa en el Formativo Andino*; Lima: Edit. A&B.
- CAMPANA, C., 1995b – *Arte Chavín: Análisis estructural de formas e imágenes*; Lima: Edit. Universidad Nacional Federico Villarreal.
- CAMPANA, C., 2003 – *Petroglifos del «Alto de Las Guitarras» y el estilo «Cupisnique»*; Jujuy. Estudio presentado al IV Simposio Internacional de Arte Rupestre.
- CAMPANA, C. & MORALES, R., 2000 – *Historia de una Deidad Mochica*; Lima: Edit. A&B.
- CARDENAS, M., 1995 – Iconografía lítica del Cerro Sechín: Vida y Muerte. In: *Arqueología de Cerro Sechín*, t. II; Lima: Fondo Editorial PUCP.
- FUNG PINEDA, R., 1969 – Las Aldas: su ubicación dentro del proceso del Perú antiguo. *Dédalo*, 9-10; Sao Paulo.
- GUFFROY, J., 1999 – *EL Arte Rupestre del Perú Antiguo*; Lima: IFEA-IRD.
- HORKHEIMER, H., 1944 – *Vistas Arqueológicas del Noroeste del Perú*, 83 p.; Trujillo.
- HOSTNIG, R., 2003 – *Arte rupestre del Perú. Inventario Nacional*; Lima: CONCYTEC.
- KAULICKE, P., 1994 – *Los Orígenes de la Civilización Andina*; Lima: Editorial Brasa S.A.
- KAULICKE, P., FERNÁNDEZ-DÁVILA LÓPEZ, D., MCKAY FULIC, M. & SANTA CRUZ GAMARRA, R., 1994 – La Estación Alto de las Guitarras, dpto. La Libertad, Costa Norte del Perú. *Boletín SIARB*; La Paz.
- LAUTARO NÚÑEZ, A., 1976 – Geoglifos y tráfico de caravanas en el desierto chileno. *Anales de la Universidad del Norte*, 10: 147-201; Santiago.
- LINARES MÁLAGA, E., 1960 – Notas sobre los petroglifos de Toro Muerto. In: *Antiguo Perú: Espacio y Tiempo*: 297-301; Lima.
- LUMBRERAS, L. G., 1967 – Pata una revaluación de Chavín. *Amaru. Revista de Artes y Ciencias de la Universidad Nacional de Ingeniería*, 2: 49-60; Lima.

- LUMBRERAS, L. G., 1968 – Towards a Re-evaluation of Chavín. *In: Dumbarton Oaks Conference on Chavin* (Benson, E. P., ed.); Washington D.C.:Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Harvard University.
- LUMBRERAS, L. G., 1989 – *Chavin de Huántar en el Nacimiento de la Civilización Andina*; Lima: INDEA.
- NÚÑEZ JIMÉNEZ, A., 1986 – Petroglifos del Perú. *In: Panorama Mundial del Arte Rupestre*, vol. IV; La Habana: PNUD, UNESCO-Instituto de Colaboración Iberoamericana, Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo.
- SCHOBINGER, J. & GRADIN, C. J., 1985 – *Arte Rupestre de la Argentina. Cazadores de la Patagonia y agricultores andinos*; Madrid: Editorial Encuentro.



Anexo



59

Figura 1 – «El Portillo», es el *divortium* de las aguas

A la izquierda valle de Moche, nace la quebrada del «Alto de las Guitarras» que deponen en el de Virú. Nótese la consistencia y el cambio de color de la tierra



Figura 2 – Garganta donde comienza el río «Salinas»

Aquí ya no hay ni petroglifos ni caminos ceremoniales. En primer plano aún se ve la sal

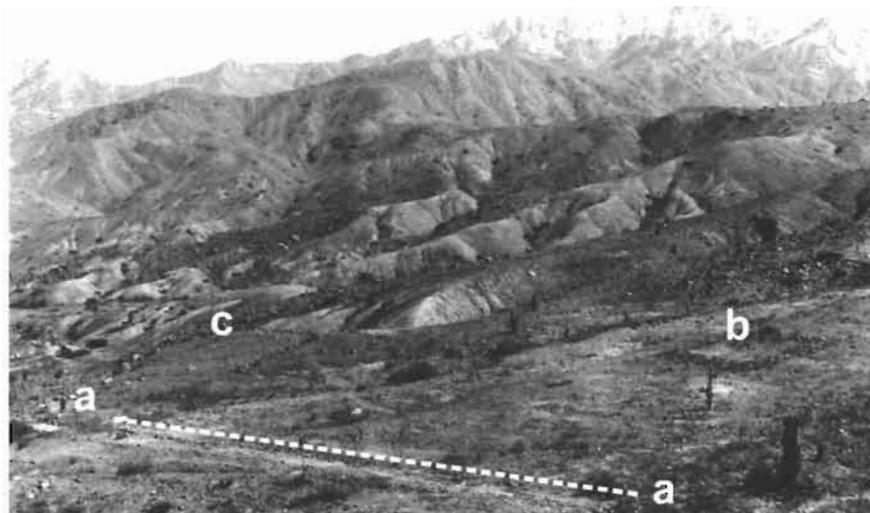


Figura 3 – En el cono de la quebrada más ancha, se ve un gran camino

- a. Un recinto rectangular de 58 m x 39 m, con tres niveles
- b. Un conjunto de recintos menores, algunos de forma circular
- c. Estos elementos y otro canchón a la izquierda, sugieren que este era el «centro político» del lugar. En esta quebrada, al N.O., hay más edificaciones



Figura 4 – Fotos de los perfiles del «prisionero», tomadas en horas diferentes, después de llover, y unidas solo con fines didácticos



Figura 5 – Piedra que semeja la cabeza de un águila

Otras laterales se han caído. Hay un edificio circular a manera de mirador, en el otro borde de la quebrada

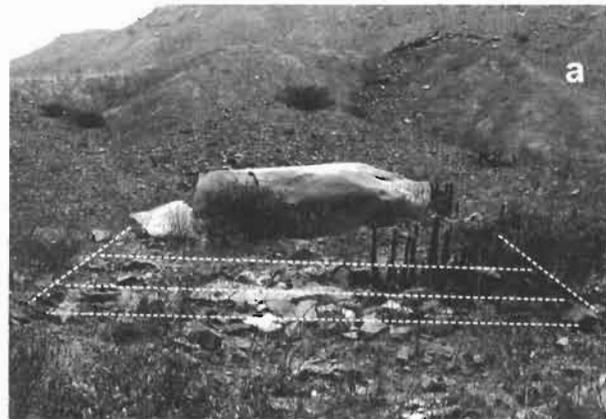


Figura 6 – «La Mesa del Agua»
(a) tiene delante una terraza a dos niveles, de 14 m de largo y a su lado sur, la cavidad para el agua
En la foto «b», la efigie natural que semeja un «Sapo Gigante». En su cuerpo hay más de 100 petroglifos. La exfoliación ha deteriorado «el ojo», remarcado por sus ejecutantes

Figura 7 – La piedra del «prisionero» está en el borde alto del círculo, frente a una puerta abierta al norte, hacia donde mira el personaje

Así, hay alrededor de 13 grupos, solo hasta la quebrada ancha del frente, más al sur



62



Figura 8 – Formas naturales de piedras a las que se le ha agregado líneas, manchas o incisiones para aumentar el parecido con algún ser propio de ese ambiente

Solo mostramos las más cercanas al «prisionero», imágenes que no sobrepasan una distancia de 200 m

a. Imagen de felino, en el «grupo 4»

b. Imagen de pez en el «grupo 9»

c. Imagen de serpiente que asciende, antes de llegar al portillo, a 80 m de éste



Figura 9 – Cabeza félinica con la boca exageradamente grande (Estiño Cupisnique, sobre piedra de color «dorado»)

Esta y otras fueron traídas de lejos. Véase los siete hoyuelos conformando la cabeza del jaguar

Figura 10 – Foto tomada a las 6:30 am
La piedra y el suelo aún están mojados por la fuerte lluvia anterior. Es posible que en algún alud anterior ésta se haya resbalado

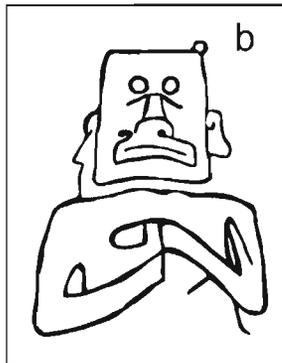
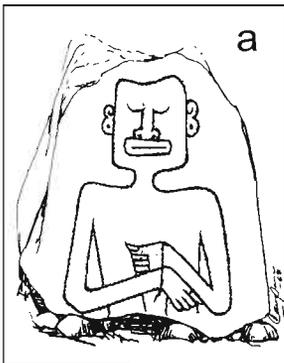
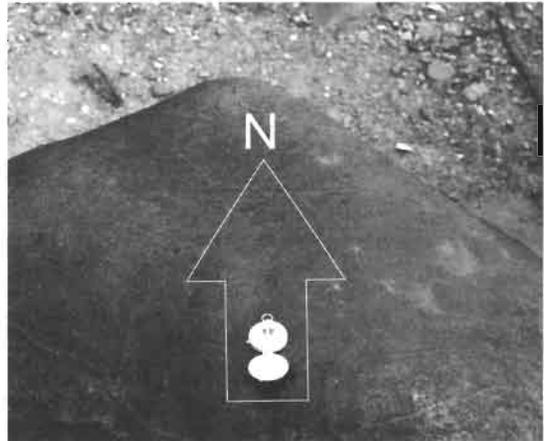


Figura 11 – Dos únicos dibujos publicados, diferentes, y ambos con errores de interpretación

a. Dibujo del autor (1968; 1995: 117). En segunda visita, creímos ver al personaje con los ojos cerrados y solo agregamos líneas punteadas sobre los párpados, sin la herida del brazo izquierdo.
b. Dibujo de A. Núñez Jiménez (1986: 394). Sería injusta una crítica, pues la forma cambia según las horas y estaciones. Es posible que al verla una vez, al medio día, no haya podido fotografiar o calcar bien el personaje

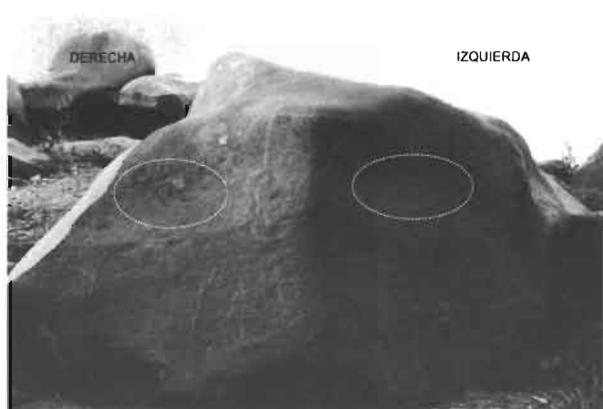


Figura 12 – En la piedra remojada, la imagen del prisionero puede verse casi en su totalidad

En las dos partes hay oquedades aparentemente naturales, que semejan grandes ojos, viéndose solo el de la derecha por la luz del amanecer (6.30am), en cambio, el de su izquierda, aparece en tinte oscuro. Este concepto se repite en el dibujo del prisionero, quien tiene el ojo claro en el lado derecho y oscuro en el izquierdo y la mano izquierda invertida (figs. 4, 12, 14, 15)

Figura 13 – Perfil derecho del poliedro acomodado a las necesidades de simbolizar ideas en formas que allí aparecen, desde Sechin hasta Cupisnique



Figura 14 – Sobre la línea blanca punteada, se observará la «soga» que viene del oeste

Nótese el oscurecimiento del brazo, el ojo y la orejera izquierdos

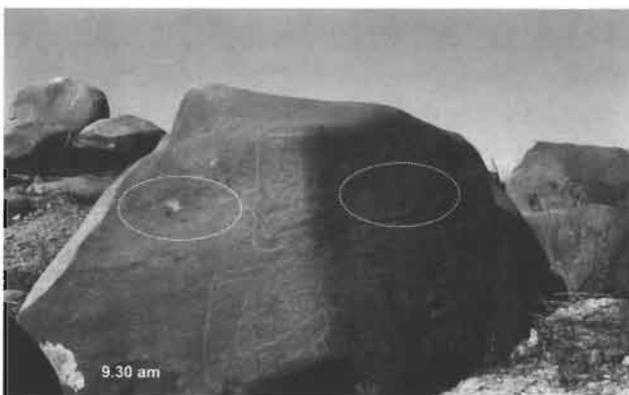


Figura 15 – El lado derecho iluminado por el sol de la mañana

Nótese cómo desaparece el perfil izquierdo, cómo resaltan las venillas geológicas de la piedra, cómo resalta posición de las manos y el ojo derecho abierto. En las oquedades de la piedra (en los óvalos blancos) se ven los ojos «anteriores» diferentes

Figura 16 – En el lado izquierdo e iluminado se advierten características especiales: el ojo se ve más oscuro, dentro del círculo, al igual que el brazo, el disco del arete y parte de la oreja

La luz acentúa el relieve de las supuestas venillas magmáticas que insinúan la «soga» que amarraría el cuello. La luz aumenta la profundidad del lado derecho donde estaría el «ojo antiguo». Pero: ¿la forma «natural» de la sogá, representa la torsión a la izquierda?

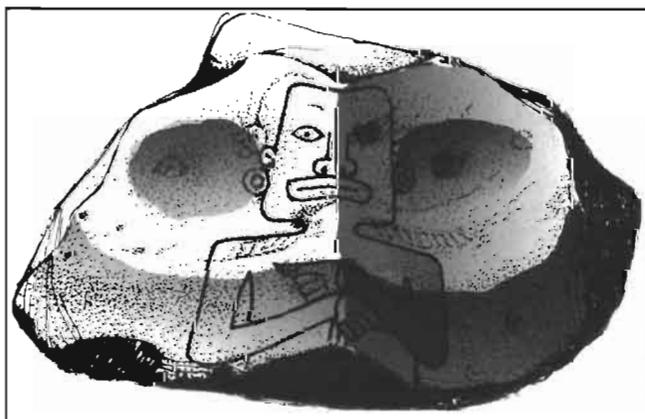


Figura 17 – Dibujo de la piedra cuya forma más o menos «natural» semeja la de una cabeza agnata representando tal vez «lo anterior», o el pasado del prisionero

A ésta, le agregaron ojos diferentes y aprovecharon las venillas magmáticas para convertirlas en «sogas», a la altura del cuello



Figura 18 – En la parte superior derecha de la piedra aparecieron estos petroglifos después de la lluvia

Véase la diferencia de temas, de estilo y de técnicas y que no son parte del «prisionero»

Figura 19 – Imagen de un posible sacerdote representado con líneas delicadas, las que no corresponden al estilo canónico del estilo Cupisnique para representar el cuerpo masculino

Véase la posición de sus posaderas



Manos grabadas así...



y como deberían estar.

Figura 20 – (a) Dibujo calcado de la figura 4, con las palmas dobladas. (b) Dibujo calcado del anterior para mostrar cómo deberían aparecer
Nótese la mano izquierda sobre la derecha



Figura 21 – La posición frontal de la cabeza muestra el rostro hacia la espalda, pero doblada para que se vean los órganos de la garganta

Solo así puede verse lo que quisieron mostrar



Figura 22 – El ojo derecho fue labrado a cincel, aprovechando la falla de la piedra y haciendo que las líneas cortas avancen hacia el centro del «rostro antiguo» Véase otro petroglifo sobre la oreja, cuya imagen recuerda un «nudo o una boca felínica, «autosémica» (por estar fuera de su lugar natural, para comunicar otro significado)

67

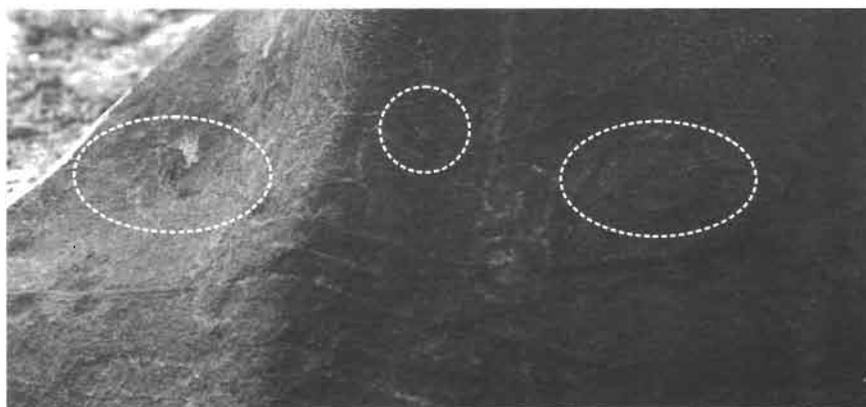


Figura 23 – Nótese, dentro de los óvalos los «ojos antiguos»; dentro del círculo el ojo izquierdo circular dentro de una forma almendrada y agrisada, tal vez como lo vio Nuñez Jiménez en 1978

También se observa en su lado derecho otro petroglifo como una boca felínica, pero de otro tema, y a la izquierda la «soga» (Fujicolor 100 y Nikon F3)

Petroglifos en Cerro Negro (jurisdicción de Pampas de Jagüey, Cuenca del Chicama-Perú)

69

Daniel Castillo Benites

Introducción

La presente investigación surge motivada por la carencia de información en nuestro medio y por la inquietud personal del autor, que desde su época de estudiante de arqueología consideraba de suma importancia el contar con un registro y documentación de las localidades rupestres de la cuenca del Chicama. Tal registro fue gestionado mediante el expediente 306-93 INCLL del 21 de abril de 1993, lográndose la identificación de diversos sitios rupestres, muchos de ellos cargados con un universo de representaciones significativas para la comprensión de las antiguas culturas en esta parte norte del Perú.

Cerro Negro es uno de los tantos lugares ubicados a lo largo de la cuenca del río Chicama. Los datos recogidos han permitido verificar las versiones de los campesinos acerca de ellos. Los petroglifos de Cerro Negro se ubican en la margen izquierda del río Chicama, en la zona denominada como Playa Cuculí, en la jurisdicción de Pampas de Jagüey.

Los reportes iniciales en la jurisdicción de Pampas de Jagüey los hace Disselhoff en su estudio destinado a comprender la interrelación de cuencas de la costa, sierra y selva a través de caminos naturales; este autor describe el petroglifo de «Pampas de Jagüey» (actualmente conocido como «Compartición» o «Firma del Diablo») indicando, de manera tentativa, que exhibía elementos formativos; años más tarde llegó a reafirmar que se trataba de «volutas» de estilo Chavín. El mismo autor describió en esta zona otro petroglifo en la ribera derecha, cerca a la «Huaca de la Cruz Colorada» (Disselhoff, 1955: 55).

70 Otros autores como Krickeberg, Ishida y Horkheimer (1965) concuerdan en que el petroglifo de la «Compartición», o «Firma del Diablo», es una piedra de contenido chavinesco; Núñez Jiménez (1986) lo describe como único en la zona; Zevallos (1990) no descarta la existencia de otros petroglifos. A inicios de 1990, a raíz de la información verbal recogida de los campesinos, fueron verificadas zonas como Cafetal y Playa Cuculí, en la jurisdicción de Pampas de Jagüey y, también, Shimba y Colón, correspondientes a San Benito, reportados preliminarmente, incluyendo dibujos, en el *Boletín* de Lima (Castillo Benites, 1994: 27-31) e incluidos en el Inventario Nacional de Arte Rupestre (Hostnig, 2003: 204).

Las evidencias rupestres presentes en Cerro Negro, zona de Playa Cuculí (Pampas de Jagüey), al igual que otros sitios de la cuenca del Chicama, se encuentran ocupando diversos espacios distribuidos, en su mayoría, entre las laderas, donde la percepción del cerro estaría asociada a los elementos hídricos. Muchas de estas quebradas manifiestan actividad torrencial esporádica, debido a situaciones hidroclimáticas excepcionales. Así tenemos que dentro de la cuenca del Chicama, algunos tributarios fueron parte de componentes culturales de los cuales no existen más vestigios que las evidencias pétreas. Su aparente disociación en cuanto a las representaciones gráficas dificulta su datación, siendo consideradas como una vieja tradición que perduró paralelamente a lo largo de las diversas épocas culturales.

1. El sitio arqueológico

En su conformación geomorfológica, Playa Cuculí presenta amplias explanadas, quebradas secas con matorral desértico y abundante material calcáreo, además de dos ríos secos que han disectado el terreno, así como pequeños colectores que han ondulado la superficie dejando huellas de su paso. Cerca al valle se evidencian canales que nacen en las inmediaciones de Huabalito y la «Compartición»; y que en su recorrido reciben el aporte de las quebradas de Ghaspa y Maquiabello (figs. 1-2).

Las evidencias rupestres se encuentran distribuidas sobre la cima de tres cerros alineados de oeste a este. La particularidad de una de ellas es que presenta una superficie de coloración más oscura, por la cual se la conoce como Cerro Negro (fig. 2).

2. Las evidencias rupestres

El registro determinó que, en su mayoría, los grabados fueron elaborados usando la técnica del surco percutido irregular profundo y en menor proporción, ejecutados a través del raspado superficial.

Las evidencias muestran una temática naturalista compuesta por exponentes que materializan animales como símbolos cosmogónicos, relacionados con los elementos aire, tierra y agua, claros exponentes del estrecho vínculo entre el hombre y la naturaleza; sumándose a ello manifestaciones geométricas, que le dan un aspecto de alto contenido ceremonial y simbólico repitiendo, en algunos casos, el ocultamiento de algunos componentes principales.

En un radio de 50 m se encontraron petroglifos en las márgenes del lecho de río, otros agrupados en las partes media y alta del cerro, y, en menor proporción, en la cima y planicies adyacentes. La concentración mayor de evidencias pétreas se encuentra en la ladera del noreste, la cual concentra petroglifos elaborados en su mayoría mediante la técnica del surco percutido irregular profundo y, en algunos casos, con indicios de frotado en los canales. La temática es de tipo antropomorfo, zoomorfo y geométrico, diferenciándose de otras zonas por sus contenidos temáticos, así como por el tamaño de las rocas.

La relación de petroglifos con las nacientes de quebradas es evidente en Playa Cuculí. Ingresando desde el valle por la quebrada de Ghaspa, se ven dos estructuras que, probablemente, sirvieron como punto de control de acceso al lugar y tendrían relación con un camino en la parte media alta que asciende a los petroglifos. Cabe agregar que a pocos metros de distancia antes de llegar al Cerro Negro, se observó un espacio limpio, a manera de rectángulo, orientado en dirección a la cima de otro cerro, cuya proyección permitió verificar la presencia de pequeñas estructuras distribuidas como aldea aglutinada. El sitio tiene una roca fracturada que presenta petroglifos con tendencia zoomorfa y geométrica, como su eje más alto (fig. 3).

Entre las representaciones de Cerro Negro destaca un petroglifo que aparentemente muestra unos cargadores de litera y un personaje central y, sobre ellos, representaciones simbólicas de una serpiente bicéfala, así como un rostro zoomorfo elaborado con la técnica del surco percutido irregular profundo (fig. 4).

Entre los grabados existe uno que muestra una representación zoomorfa con incisiones en la mano y en el cuello. Aparentemente, esta composición, en una posición de brazos y pierna flexionados, se repite en otra piedra. La diferencia entre ambas está en la técnica empleada (figs. 5-6).

En Cerro Negro se ha constatado la existencia de algunos petroglifos que evocan seccionamientos o sacrificios humanos, lo que mostraría una analogía con los petroglifos de Chuquillanqui (fig. 7). Se observan muchos grabados que muestran una simbología en forma de «S» invertida y espirales, así como otras configuraciones geométricas, que se repiten a lo largo de la cuenca del Chicama (fig. 8).

72 En varios casos, las representaciones antropomorfas están acompañadas por una profusión de grafías lineales, zoomorfas, geométricas y otras que permiten la conjunción de formas. Existen, igualmente, bloques que contienen rostros esbozados sobre una de las caras de la roca, algo que también está presente en Cerro Negro (figs. 9-10).

Entre las ideografías destacan algunas representaciones relacionadas a los elementos agua, tierra y aire, como parte de la cosmovisión presente en las antiguas creencias prehispánicas (figs. 11-18). Cerro Negro es un lugar no reportado; en sus grabados se prueba un racional aprovechamiento espacial de las rocas, de tal modo que los motivos no presentan abigarramiento, a excepción de contados ejemplares (figs. 19-26).

3. Ensayo preliminar

Es difícil precisar en este momento a qué filiación cultural pertenecen los petroglifos de Cerro Negro. Sin embargo, en tanto segmento de Playa Cuculí, podría pensarse que fue un lugar de mucha importancia, vinculada a la vida social y ceremonial, la cual estaría reflejada en el rol del camino y las estructuras de control o vigilancia. Cerro Negro, como lugar sagrado, mantiene en sus petroglifos un alto contenido simbólico, encontrándose sectores diferenciados atribuibles tanto a periodos formativos como tardíos.

A través de las descripciones de algunos cronistas se puede tener una apreciación global sobre las creencias vigentes en el antiguo Perú. A pesar de su opinión intrínsecamente adversa y de su incomprensión dogmática, los cronistas recogieron rezagos de un conjunto de elementos que formaron parte de la cosmovisión de los antiguos pobladores. Si bien tales elementos provienen del último proceso andino, éstos dejan entrever particularidades que pueden ser verificadas por la arqueología.

Según Cieza: «Estos indios, no embargante que adoraban al sol, la luna, también adoraban en árboles, en piedras, en la mar, en la tierra, y donde la imaginación les daba». Se puede advertir por dichas menciones que su conformación ideológica estaba cimentada en la devoción múltiple y generalizada de cada pueblo, donde cada elemento natural era vital dentro de la cosmogonía indígena. Si bien es cierto que las concepciones eran múltiples, éstas eran conformadas y vistas como elementos con vida propia de las cuales el hombre podía lograr un beneficio tanto colectivo como particular. Posteriormente, el mismo cronista, dando a comprender la función que tendrían estas manifestaciones rocosas, añade:

«Y cuando algún indio o india estuviese malo [enfermo], después de haber hecho sacrificios, iban a hacer oración a la piedra, a la cual afirmaban que hacían servicio de otras piedras» (Cieza: 1973: 136).

73

En sus descripciones sobre sacrificios como parte de rituales, donde se ofrecían animales como niños, el cronista hace mención de figuras presentes sobre la piedra, diciendo:

«[...] los indios naturales de tierra firme hacían sacrificios y mataban muchos corderos, ovejas, algunos niños y ofrecían la sangre de ellos a sus ídolos, en la figura de los cuales tienen en piedras adonde adoraban» (Cieza 1973: 31).

En lo que respecta a la costa norte de Perú, el fraile Antonio de la Calancha, de la Orden de San Agustín, autor de la *Crónica Moralizadora*, indica específicamente sobre la creencia que tenían «los indios de Pacasmayo y Yungas, los cuales adoraban unas piedras de ciertos cerros a las que llamaban Alepong» (Calancha, 1638).

Cerro Negro muestra una simbología de animales y del medio geográfico, correspondiente a los elementos agua, aire y tierra, personificados en la roca a manera de agentes divinos, que constituían la base ideológica del pensamiento religioso y formaban parte de su mundo iconográfico.

Se puede decir que, dentro de la cosmovisión andina, la roca fue considerada como un elemento natural inmutable, del cual el hombre se sirvió para evocar las fuerzas complementarias, considerándose como elemento sagrado que unía a vivos y muertos (seres tutelares y deidades que físicamente habían abandonado este mundo). Estas concepciones se sustentaban en un conjunto globalizado de leyendas, tradiciones, mitos y ritos de antigua raigambre.

Cabe destacar que la carencia de agua en la zona costera permitió que los antiguos habitantes prestarán más atención a las alteraciones hidroclimáticas, de allí que los espacios mayormente estén distribuidos en la parte alta de las nacientes de quebradas.

Referencias citadas

- CASTILLO BENITES, D., 1994 – Petroglifos de Pampas de Jagüey. *Boletín de Lima*, XVI (91-96): 27-30; Lima: Editorial Los Pinos.
- CALANCHA, F. A., 1638 – *Crónica Moralizadora*, VI tomos (Prado Pastor, I., ed.); Lima.
- CIEZA DE LEÓN, P., 1973 – *La Crónica del Perú*; Lima: PEISA. Biblioteca Peruana.
- 74 DISSELHOFF, H. D., 1955 – Neue Fundplätze peruanischer Felsbilder. *Baessler-Archiv*, III: 55-73; Berlín.
- HOSTNIG, R., 2003 – *Arte Rupestre del Perú. Inventario Nacional*; Lima: Editorial UNMSM, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- HORKHEIMER, H., 1965 – Identificación y Bibliografía de Importantes Sirios Prehispánicos del Perú. *Revista Arqueológicas*, 8: 19; Lima: Instituto de Investigaciones Arqueológicas Antropológicas, Museo Nacional de Arqueología y Antropología.
- NÚÑEZ JIMÉNEZ, A., 1986 – *Petroglifos del Perú, Panorama Mundial del Arte Rupestre*, 4 vol.; La Habana: Editorial Científico-Técnica. Proyecto Regional de patrimonio cultural y desarrollo PNUD/UNESCO.
- ZEVALLOS QUIÑÓNEZ, J., 1990 – Petroglifos de la zona costera de Trujillo. *Revista Museo de Arqueología*, 1: 7-23; Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo.

Anexo

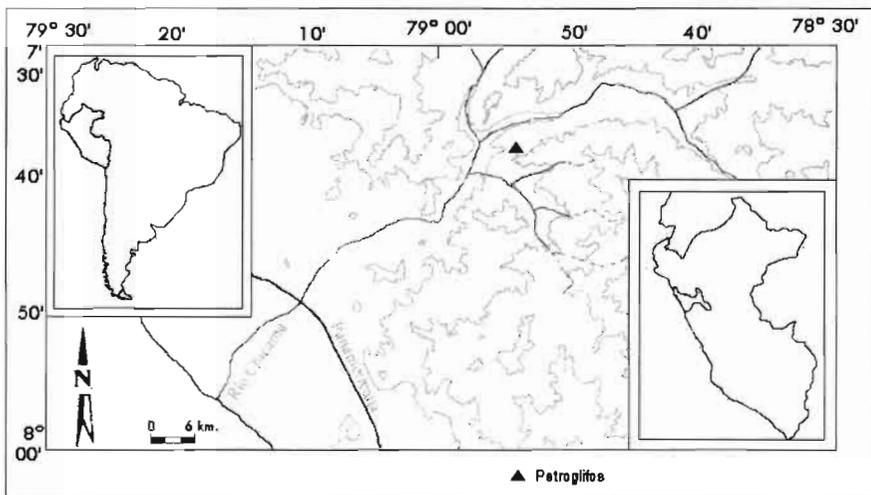


Figura 1 – Ubicación de Cerro Negro en la jurisdicción de Pampas de Jagüey

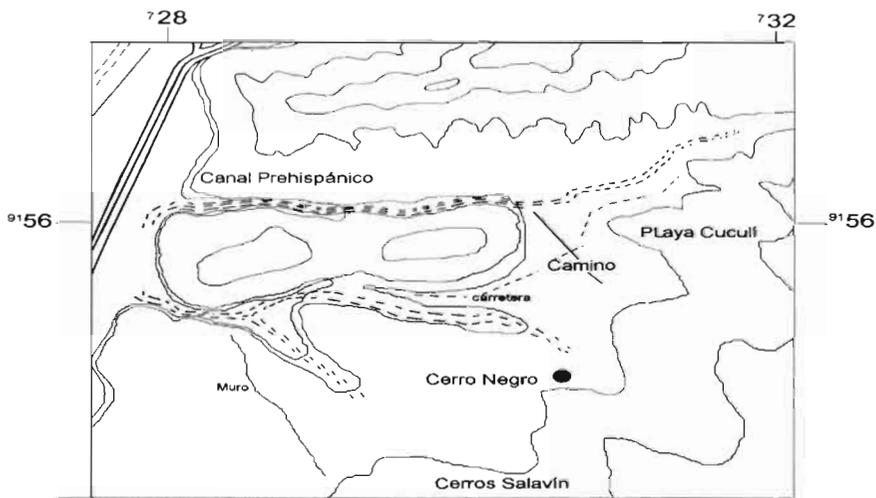
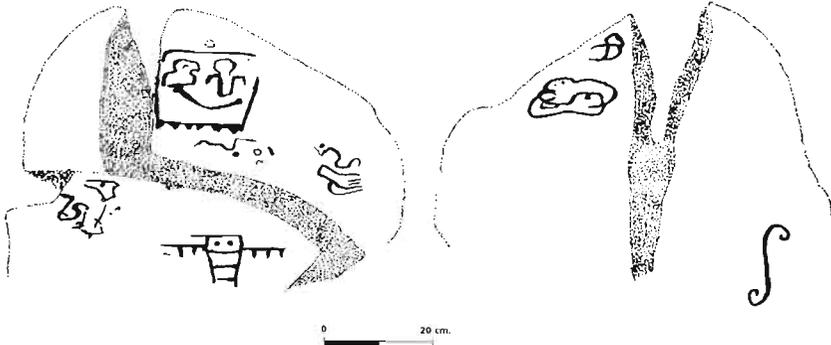


Figura 2 – El sitio de Cerro Negro y su proximidad a Playa Cuculí



76 **Figura 3 – Petroglifo ubicado al sur de Cerro Negro.**
Es eje de una «Aldea Aglutinada» cuya roca fracturada presenta una tendencia motivos zoomorfos y geométricos

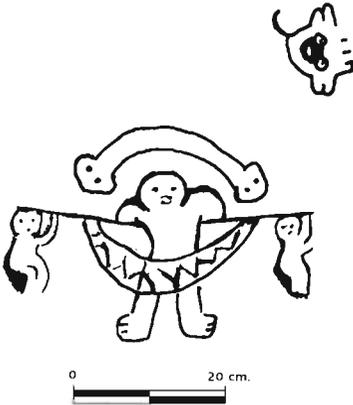


Figura 4 – Cargadores de litera, sobre ellos representaciones simbólicas de una serpiente bicéfala y un rostro zoomorfo



Figura 5 – Motivo zoomorfo con incisiones en la mano y cuello

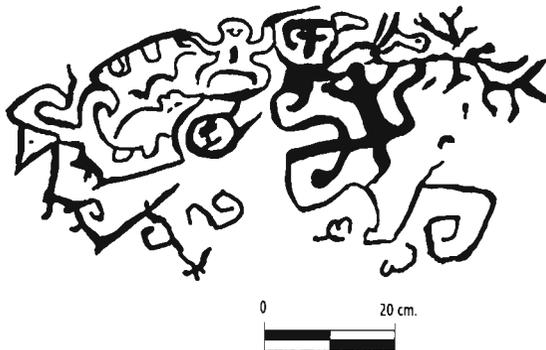


Figura 6 – Conformación gráfica en la que se oculta una representación semejante a la anterior (posición flexionada de los brazos y pierna) entre aspectos lineales y zoomorfos

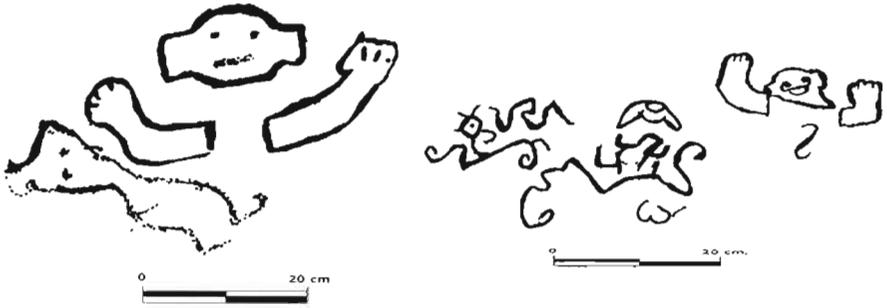


Figura 7 – Representaciones de seccionamientos a manera de ofrenda

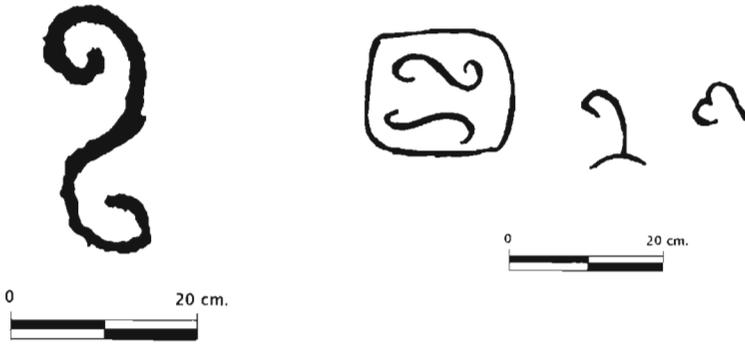


Figura 8 – Símbolos en forma de «S» invertida y otras conformaciones geométricas

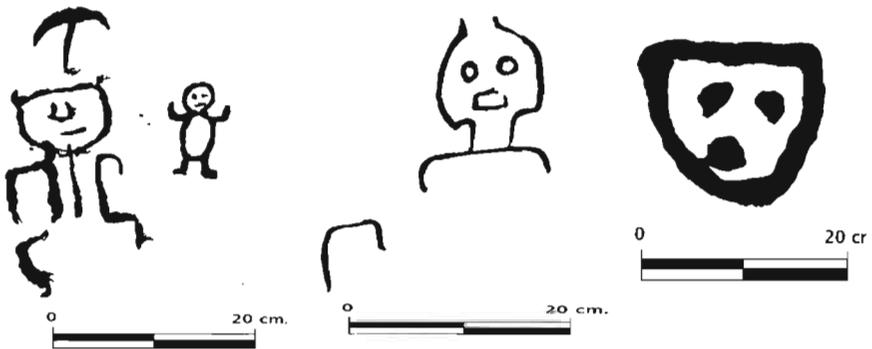


Figura 9 – Representaciones antropomorfas



78
Figura 10 – Conformación gráfica de motivo antropomorfo, zoomorfo y formas abstractas



Figura 11 – Imágenes que evocan a serpientes

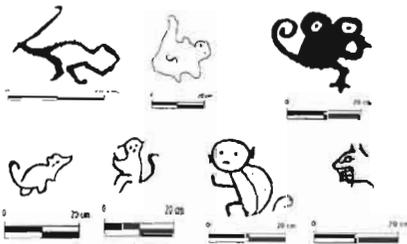


Figura 12 – Otras representaciones relacionadas a elemento tierra

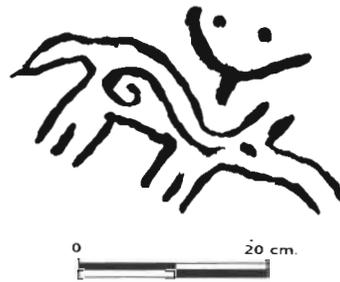


Figura 13 – Pequeño cuadrúpedo en cuya parte del cuerpo tiene un símbolo a manera de ofrenda



Figura 14 – Petroglifo fracturado en la parte superior, de lo que fuera una imagen antropomorfa y ortitomorfa

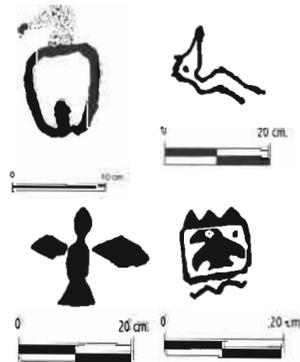


Figura 15 – Imágenes relacionadas al elemento aire

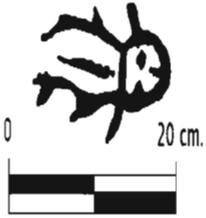


Figura 16 – Representaciones relacionadas al elemento agua

Actas del Primer Simposio Nacional
de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004)

Figura 17 – Motivos de temática abstracta con personaje antropomorfo central



Figura 18 – Petroglifo de naturaleza abstracta en la cual destacan personajes antropomorfos en perfil y posición sentada



Figura 19 – Pequeño roedor y espiral así como otras conformaciones lineales

80

Figura 20 – Diseños en la que destacan cabezas antropomorfas

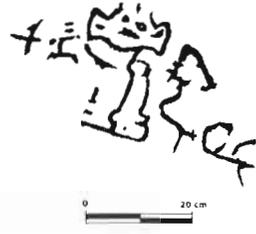
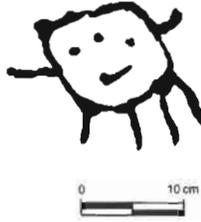


Figura 21 – Motivos en espiral, símbolos tipo «S» y representaciones zoomorfas

Figura 22 – Grabados antropomorfos, zoomorfos y destacan líneas rectas





Figura 23 – Abigarramiento de imágenes entre ellas figuras zoomorfas

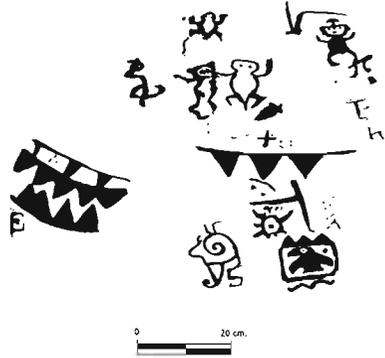


Figura 24 –Elementos geométricos triangulares, emblema con representación de ave y otros motivos antropomorfos y zoomorfos

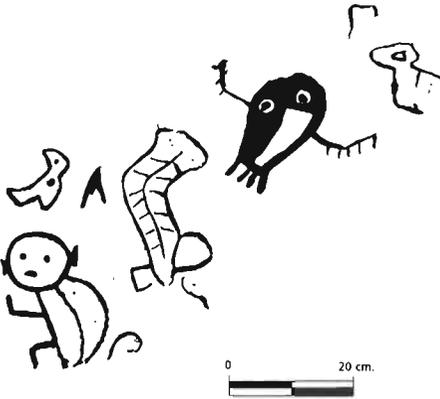


Figura 25 – Bloque en cuya cara se han grabado ideografías zoomorfas

Figura 26 – Representación de caras antropomorfas y otras graficaciones ideológicas



Geoglifos en la quebrada de Santo Domingo (valle Moche-Perú)

83

Daniel Castillo Benites
Víctor Corcuera Cueva

Introducción

Los geoglifos de nuestra costa norte —tal vez porque son pocos los lugares reportados— han sido muy ligeramente estudiados. Entre ellos tenemos los de Zaña (Jequetepeque), según Alva & Meneses (1987) estarían asociados al periodo Formativo. Otra zona descrita por Wilson (1987) se encuentra al norte del río Santa y contiene elementos que evocan representaciones antropomorfas y zoomorfas asociables al periodo inicial de la filiación cultural Suchimanzillo Temprano-Gallinazo.

Los trabajos de investigación arqueológica hasta hoy realizados en el valle de Moche muestran la cronología del proceso de desarrollo social del hombre y su evolución, que ha dejado testimonios desde las ocupaciones Tempranas hasta los periodos Tardíos. Beck (1979) documenta también varios caminos en la zona de Santo Domingo mencionando algunos geoglifos, que serían las «espirales esotéricas» que cumplieron funciones religiosas durante el Horizonte Temprano e inicios del periodo Intermedio Temprano.

Otros investigadores, como Medina de la Cruz (1989) y Billman (1996) también describen, someramente, algunos geoglifos en esta margen del valle. En esta ocasión damos a conocer la representación de un conjunto de ellos que anteriormente no habían sido mencionados ni reportados.

Los geoglifos muestran una temática donde aparecen representaciones zoomorfas, antropomorfas y elementos geométricos elaborados mediante las técnicas extractiva y aditiva. Estas manifestaciones constituyen parte de las evidencias arqueológicas aún desconocidas en nuestro medio, a las cuales no se ha dado la debida importancia ni una preservación adecuada, a pesar de que son un elemento de la cosmovisión de las sociedades primigenias. Consideramos que por su presencia en explanadas y laderas de la quebrada de Santo Domingo forman parte de los elementos integrativos de índole comunitaria (algo sustentable en la presencia de caminos así como en la recurrencia de arquitectura temporal o paravientos).

Por su ubicación podemos suponer que cumplían determinadas funciones con relación al mundo sagrado y ceremonial. La intención de dar a conocer la existencia de este conjunto de geoglifos responde al hecho de que el sitio estaba siendo empleado como cantera, al punto que uno de los geoglifos desapareció (que rememoraba una gran serpiente de 15 m de largo, observada por Víctor Corcuera pero sin registro gráfico) al igual que algunas estructuras temporales situadas dentro del área intangible. Esto nos obliga a asumir una postura activa para impedir la irreparable pérdida de este patrimonio para las futuras generaciones.

1. Descripción de los geoglifos

Este conjunto rupestre se ubica a 22 km al sureste de la ciudad de Trujillo, sobre la margen izquierda del río Moche. Limita por el norte con los arenales de San Juan; por el sur, con el cerro La Mina; por el este, con cerro Oreja y por el oeste con el cerro Ochipitur (figs. 1-2).

Los testimonios rupestres ocupan explanadas o laderas, donde la premisa del cerro estaría asociada al elemento agua. Los geoglifos se encuentran distribuidos en un radio de dos kilómetros, aproximadamente, algunos agrupados y otros aislados, y todos adyacentes a otras evidencias arqueológicas, como caminos y paravientos. Según Beck, los geoglifos de la quebrada de Santo Domingo (1979) serían espirales, las cuales, en su informe de prácticas preprofesionales, fueron identificadas por Medina (1989) dentro de las áreas de ocupación pajanense, tanto para Cerro La Mina como para Cerro Ochipitur. En su inventario de sitios, Medina los identifica como PV-24/21 y PV-24/39.

El primero es una espiral con 5 anillos en una sola hilera de piedras, teniendo en el centro la concentración de tres rocas pequeñas, alcanzado un radio de 15 m, está asociada a la cerámica Formativa. La segunda evidencia rupestre estaría compuesta por «tres espirales» unidas, de las cuales dos salen de una sola matriz central (figs. 3-4).

En su tesis, Billman (1996) menciona la presencia de dos geoglifos en el área por él denominada «quebrada de Ancados». El primero de ellos es designado como MV- 487, y se trataría de un geoglifo adyacente a un camino prehispánico, con forma de una triple espiral y tal vez asociada a la presencia de dos paravientos pertenecientes probablemente al Guañape Temprano y Guañape Medio (1800-1300 a.C.) (fig. 4). El segundo geoglifo, indicado como MV-493, se sitúa a más de 2 km del río Moche y está asociado a 46 pequeños paravientos en forma de «L» y «U». Este geoglifo tiene forma de espiral y está asociado a un paraviento de forma circular, mide 4 por 10 m. Según Billman, el sitio se distingue por sus tiestos de cerámica, mayormente botellas pertenecientes a la fase Guañape Tardío (fig. 5). Existe la probabilidad de que estos geoglifos hayan sido debidamente registrados durante los trabajos del proyecto de Rescate Arqueológico Chavimochic (1995), ejecutado por el Instituto Nacional de Cultura (La Libertad); sin embargo, aún no se cuenta con publicación alguna al respecto. La destrucción a la que ha sido sometida esta zona responde a la falta de conocimiento y a la carencia de una adecuada política de preservación.

Finalmente sobre la base de investigaciones anteriores, se mostraron algunas fotos de estos geoglifos, concluyendo que se trataría de «espirales esotéricas», corroborando la hipótesis de que estarían relacionados con actividades de índole shamánica, debido a su asociación con paravientos vecinos (Sharon *et al.*, 2003).

A pesar de que el lugar es conocido con diferentes denominaciones (quebrada de Ancados o quebrada de Santo Domingo), las evidencias demuestran que se trata de los mismos geoglifos; sin embargo, no se mencionan ni han sido reportados otros que están más distantes del área colindante al canal madre Chavimochic, como los ubicados en las planicies y otros puntos alejados. Se presume que se omitió su registro por lo difícil que resulta distinguirlos, debido a que, por su tamaño y por la coloración de la pátina rojiza que cubre la superficie del terreno, es mucho más fácil verlos por la mañana o al atardecer. Para su mejor estudio, la zona se ha dividido en tres sectores. Denominamos como sector 1 al conjunto de evidencias ubicadas en el extremo norte del área reportada. Cerca al abrigo rocoso se encuentra la llamada «piedra de las ofrendas», denominada así por la presencia de piedras paradas de diversos tamaños alrededor de su ingreso, de espaldas a la quebrada (dirección sur), donde existe un espacio de forma rectangular a manera de camino, donde todas las piedras grandes parecen haber sido retiradas ex profeso y colocadas en los bordes de dicho espacio, y cuya orientación está

en relación con la de la quebrada principal de este sector 1, teniendo 8 m de ancho por 40 m de largo (fig. 6). No muy lejos de esta evidencia (al noroeste) se ubican espirales cuyas dimensiones alcanzan 7 por 7,50 m, elaboradas mediante la delineación en el terreno con piedras de regular tamaño. En el extremo norte del sector 1 se observó, sobre una ladera, la delineación de piedras de diversos tamaños, algo que también estaría relacionado a los paravientos que se ubican no muy lejos de este lugar (fig. 7).

86 Se ubicaron también otros geoglifos que, por la singularidad de su tamaño y por encontrarse cerca de la naciente de una quebrada, permitirían pensar que estos espacios habrían estado consagrados a actividades rituales. Puesto que hay carencia de cerámica en el lugar, la conformación geométrica guarda más bien un orden basado en líneas rectas elaboradas mediante la técnica acumulativa (fig. 8). En forma aislada se registraron personajes antropomorfos, uno de ellos elaborado mediante la modalidad «de barrido», mientras que el geoglifo «La pareja» presenta el procedimiento de la técnica «aditiva», donde las lascas y pequeñas piedrecillas han sido acumuladas ex profeso para formar las siluetas. Se observan, en la actualidad, evidencias de que estos vestigios han sufrido el efecto del tránsito automotor, pues se ven huellas de llantas (fig. 9).

En el sector 2, la temática predominante es de modalidad naturista, destacando un geoglifo de grandes proporciones que alcanza los 14 m y que evoca una imagen zoomorfa; por su morfología (cabeza, cola y extremidades inferiores), probablemente podría sindicarse como una ardilla de los algarrobales. La imagen fue elaborada con la técnica «aditiva» colocando pequeñas piedrecillas de color más oscuro sobre el suelo que es más claro (fig. 10).

En el mismo sector existen otras formas convencionales de personajes antropomorfos con una tendencia lineal, elaborados con la técnica acumulativa. Estos ejemplares mantienen diversas posiciones y son de menor tamaño. Entre ellos destaca la imagen antropomorfa llamada «la mujer» (denominada así por la amplitud de su parte ventral: aparentemente sus autores desearon destacar lo que vendría a ser la dilatación de su genital), la misma que mantiene aún en su sitio una piedra colocada a la altura del pecho. En el lugar existen elementos de contexto que permiten relacionarlo con un paraviento, además de una imagen a modo de picaflor y un círculo (figs. 11-12). También se pudo distinguir una media luna de mayor tamaño y otros elementos que tornan algo confuso el panorama de los geoglifos. Debido a factores de visibilidad, tamaño y por lo frágil del terreno se optó por registrar solo aquellos que estaban mejor definidos o se encontraban aislados; tal es el caso de la ambigua representación de una araña de 3,5 m de largo, asociada a un paraviento; por su cercanía a este paraviento, se tiene la impresión de que éste era el límite de donde se podía observar mejor estas

representaciones. No muy distante encontramos un conjunto de representaciones esquemáticas donde se combinan personajes antropomorfos y acumulaciones de pequeñas piedrecillas en formas circulares que le dan mayor vistosidad; este conjunto fue también elaborado con la técnica acumulativa (figs. 13-14).

En el extremo sur, en el denominado sector 3, se registraron personajes con una tendencia esquemática y que tienen las extremidades superiores e inferiores abiertas y flexionadas, estando todos ellos orientados hacia la naciente de la quebrada de Santo Domingo. Analógicamente nos recuerdan algunas representaciones presentes en petroglifos de Alto de la Guitarras (Núñez Jiménez, 1986); fueron también elaborados con la técnica «extractiva» o de «barrido». En el lado izquierdo encontramos representaciones que aparentan ser personajes tomados de las manos (y que, probablemente, estarían esbozando una posición litúrgica, con la cabeza inclinada), orientados hacia la naciente de la quebrada (fig. 15).

Finalmente se tiene, en la terraza aluvial del mismo sector, la representación de un felino elaborado con la técnica acumulativa, pero que no tiene una filiación cultural segura debido a la falta de evidencias; sin embargo, por su ubicación se encuentra en inminente peligro, debido a que se han abierto zanjas paralelas como límites para, aparentemente, habilitar terrenos de cultivo sin que hasta la actualidad se conozca actualmente quiénes las hicieron. Estas zanjas alcanzan algo más de un kilómetro de largo en las cercanías de la quebrada de Santo Domingo y en otras dos que bajan de Cerro Ochipitur (fig. 16).

2. Interpretación

En lo que se refiere a los primeros pobladores que llegaron al valle Moche, la modalidad ocupacional fue, probablemente, muy similar a la ocurrida en otras latitudes del territorio norperuano, donde la subsistencia de los cazadores recolectores fue sumamente dura, estando obligados a desplazarse continuamente para obtener los recursos vitales que la madre naturaleza les proporcionaba. El conocimiento de su amplia zona de movilización entre montes y bosques, así como los recursos que les brindaba la vegetación de lomas y su diversidad en alimentos de origen animal, llevó a estos antiguos pobladores a considerar de suma importancia la trayectoria de los ríos y arroyos (al igual que la ubicación de las fuentes de agua) que bajaban de las estribaciones andinas, gestándose, inconscientemente, la asociación ideológica sobre la relación del cerro y la planicie del valle; de allí que, en su cosmovisión, perpetuaron la organización de diversos espacios sagrados, asimilando por observación las impresiones y contrastes captados de la naturaleza, para incorporarlos sustancialmente en su forma de vida. De allí que la presencia de geoglifos en las explanadas y laderas de Santo Domingo podría formar parte de las evidencias ideográficas para las que

era necesario escoger espacios temporalmente consagrados, dentro de un orden especialmente orientado a rituales de índole comunitaria. Esto se sustenta en la presencia —desde los periodos Tempranos Guañape hasta los periodos Tardíos de ocupación Chimú— de caminos así como en la recurrencia de arquitectura temporal (paravientos elaborados en piedra).

Por su ubicación, estos lugares formarían parte de la franja intermedia entre el cerro y la planicie del valle; lugares escogidos ex profeso para cumplir determinadas actividades, donde las representaciones constituían parte del mundo sagrado y ceremonial al relacionar, mediante su simbología, el viejo culto al ancestro con las deidades tutelares.

88 Todo parece indicar que las representaciones allí plasmadas formaban parte del ente cosmogónico e intermediario que permitía la movilidad de grupos humanos cada cierto tiempo, articulando el mundo sagrado de los dioses dentro de una correspondencia bilateral para bienestar del hombre, sumándose a ello las concepciones de búsqueda, protección y manutención del equilibrio en la naturaleza, sea por las alteraciones hidroclimáticas como para evitar el avance de las áreas desérticas hacia el territorio de verdor del valle.

3. Protección y preservación

En décadas pasadas, el periodista Gustavo Álvarez dejó entrever la necesidad de confeccionar un mapa de arte rupestre para La Libertad; reconocía que era una tarea difícil, pero de cristalizarse, constituiría un importante aporte para señalar con exactitud la existencia de pinturas rupestres, petroglifos y geoglifos, situando a La Libertad como primero en este aspecto en el norte del país (Álvarez, 1974). El doctor Zevallos sostenía que la formidable documentación prehistórica de nuestra región era sumamente desconocida y apenas iniciada; sin embargo, preveía que, de por sí, la ejecución de estudios básicos era necesaria para entender la problemática de la arqueología norperuana (Zevallos Quiñónez, 1990).

El atentado a los geoglifos de la quebrada de Santo Domingo está consumado, habiendo desaparecido un geoglifo en forma de serpiente de 15 m, y algunas estructuras cercanas. Este atentado fue producto de la extracción de piedra en la zona. A pesar de que actualmente existen carteles del INC (La Libertad) que prohíben el acceso a esta zona declarada como intangible, se ha comprobado recientemente que su destrucción se ha venido dando sistemáticamente, durante años, por parte del Proyecto Especial Chavimochic.

Ante la pasividad de las autoridades competentes, se optó por hacer un registro del lugar; en cierta ocasión, durante esos trabajos, se observaron diez volquetes y dos retroexcavadoras; los chóferes y trabajadores solo atinaban a decir que existía

convenio con la entidad que vela este patrimonio. El agravante de esta acción es que las unidades no tenían placas como para saber de dónde procedían. En marzo del 2004 se logró —al fin— la intervención del INC (La Libertad) y de la Policía de Turismo, levantándose un acta de verificación de las unidades que estaban extrayendo material de construcción en la zona.

La pasividad, la falta de iniciativa institucional y de un adecuado marco de concientización, han permitido que día a día desaparezcan muchos lugares arqueológicos. La experiencia ha demostrado que la falta de conocimiento y de iniciativa profesional no permite la creación de una conciencia sobre el valor histórico en las comunidades; tampoco se ha llegado a despertar la responsabilidad en sus pobladores y autoridades locales con el fin de proteger y preservar dichas evidencias. Sin embargo, el salvaguardar éstas y otras evidencias es un compromiso urgente que requiere la participación conjunta y el esfuerzo de autoridades, investigadores, estudiantes y profesionales que, con una actitud pedagógica, permitan asumir una común postura individual y colectiva, como única vía saludable para lograr una toma de conciencia que debe traer consigo cambios en las actitudes acerca de cómo valorar nuestra abundante riqueza arqueológica.

Referencias citadas

- ALVA ALVA, W. & MENESES, S., 1987 – Geoglifos del Formativo en el Valle de Zaña. *Revista Investigación Arqueológica*, 5: 29-34; Trujillo: Edit. CEDEA.
- ÁLVAREZ SÁNCHEZ, G., 1974 – Arte rupestre de La Libertad. *In: II Congreso del Hombre y la Cultura Andina*: 64-65; Trujillo: Edit. UNT.
- BECK, C., 1979 – Ancient Road on the North Coast of Peru; Ann Arbor: UMT Dissertation Services. Ph. D. dissertation U.C. Berkeley
- BILLMAN, B., 1996 – The Evolution of the Political Organizations in the Moche valley, Peru; California: Universidad de Santa Bárbara. Tesis de doctorado.
- MEDINA DE LA CRUZ, L., 1989 – La ocupación Paiján en el Cerro Ochipitur, Valle de Moche; La Libertad, Perú: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo. Informe de prácticas preprofesionales.
- NÚÑEZ JIMÉNEZ, A., 1986 – *Petroglifos del Perú, Panorama Mundial del Arte Rupestre*, 4 vol.; La Habana: Editorial Científico-Técnica. Proyecto Regional de Patrimonio Cultural y Desarrollo PNUD/UNESCO.

- SHARON, D., BRICEÑO, J. & NOACK, K., 2003 – The «Temple» at Alto de la Guitarta Ravine, Peru. *Rock Art Papers* (Hedges, K., ed.), **16**: 107-131; San Diego Museum Papers.
- WILSON, D., 1987 – *Prehispanic Settlement Patterns in the Lower Santa Valley Perú*: 172-173; Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- ZEVALLOS QUINÓNEZ, J., 1990 – Petroglifos de la zona costera de Trujillo. *Revista del Museo de Arqueología*, **1**: 7-23; Perú: Universidad Nacional de Trujillo.



Anexo

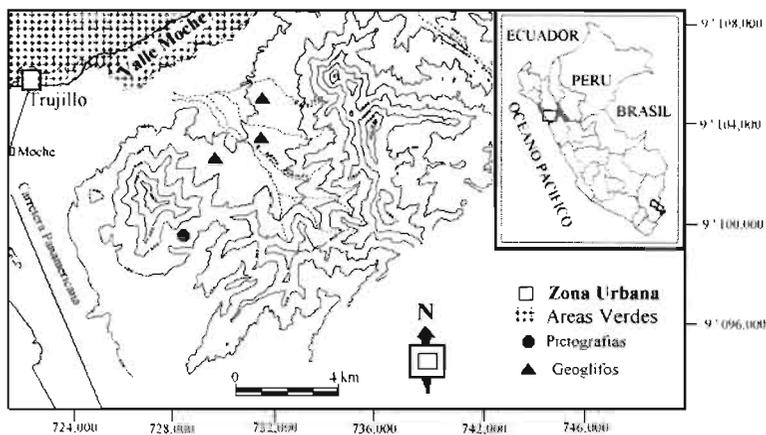


Figura 1 – Mapa de ubicación del valle Moche y la quebrada de Santo Domingo

Figura 2 – Ubicación de geoglifos en 3 sectores para un mejor estudio en quebrada de Santo Domingo

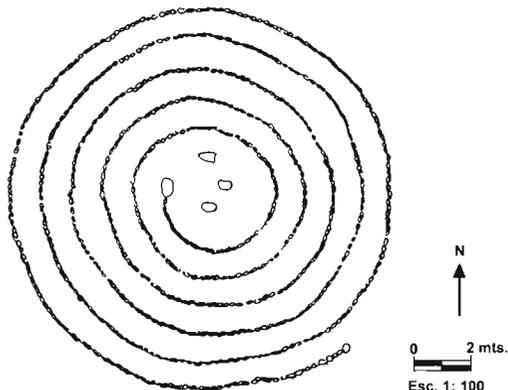
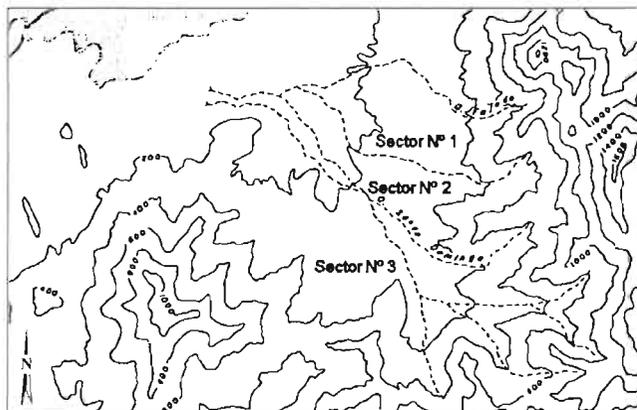


Figura 3 – Espiral que identificaron otros investigadores, se ubicaría en el sector 3

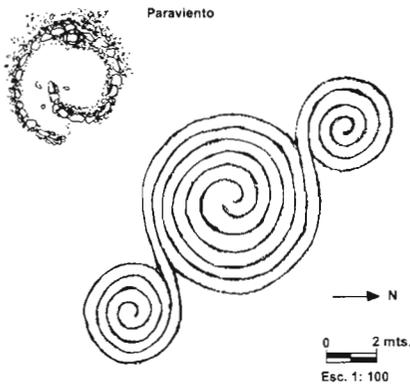


Figura 4 – Geoglifo asociado a Guañape Medio ubicado en el sector 2, al cual hemos nombrado como el «triple espiral»

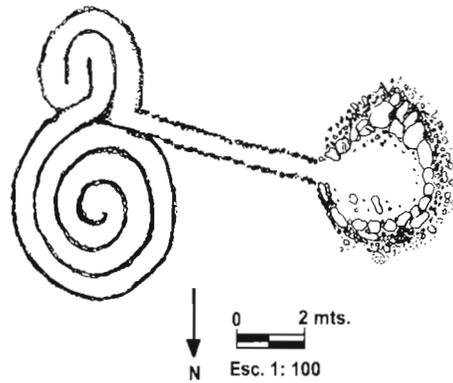


Figura 5 – Geoglifo asociado a Guañape Tardío, su diseño está directamente vinculado a un paraviento. Se ubicaría en el sector 1 muy cerca al trayecto del canal Chavimochic

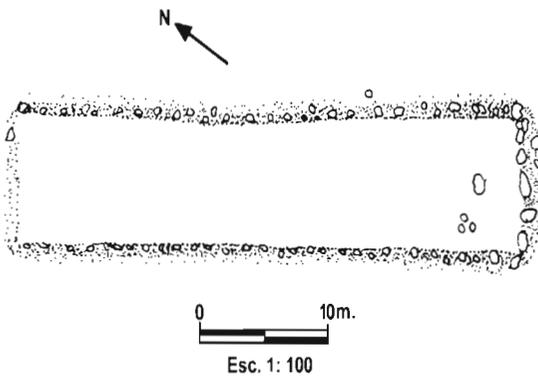
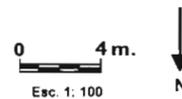


Figura 6 – Espacio de forma rectangular, su orientación está dirigida a la quebrada principal del sector



Figura 7 – Delineación de piedras de diversos tamaños en la ladera, que estarían relacionados a paravientos no muy distantes del lugar



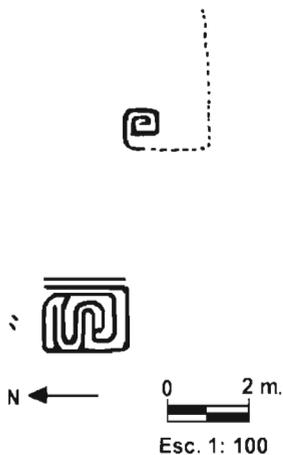


Figura 8 – Representaciones geométricas elaboradas por la técnica «acumulativa» (sector 1)

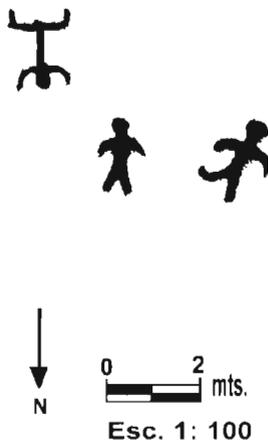


Figura 9 – Personajes antropomorfos, uno de ellos elaborado por la modalidad «extractiva» y la pareja por técnica «aditiva» (sector 2)

93

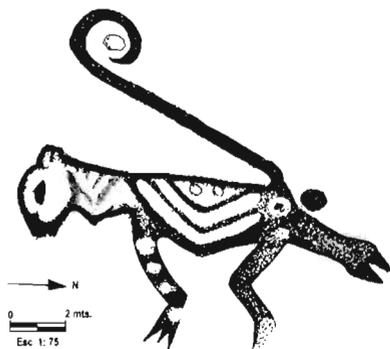


Figura 10 – Representación zoomorfa en el sector 2, siendo probable que se trate de mono elaborado por la técnica «aditiva»

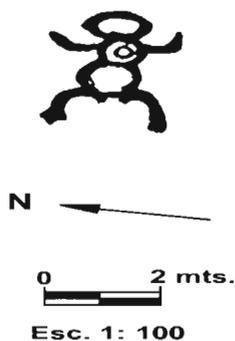


Figura 11 – Imagen antropomorfa mantiene aún una piedra que fuera colocada a la altura del pecho

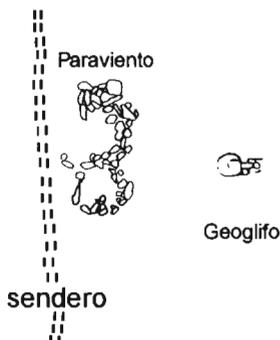
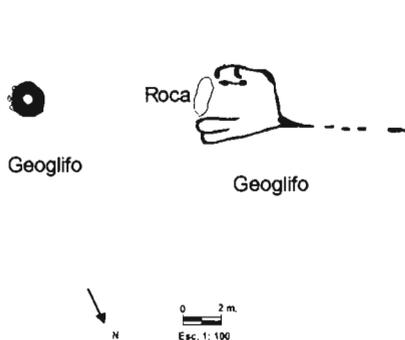


Figura 12 – Imagen antropomorfa y su relación en conjunto con un paraviento y otros geoglifos cercanos



Figura 13 – Representación de una probable araña en el sector 2 en la quebrada de Santo Domingo

94



Figura 14 – Representaciones esquemáticas de personajes antropomorfos y formas circulares

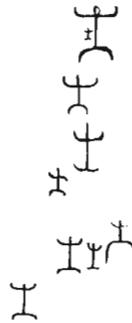
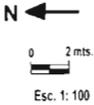
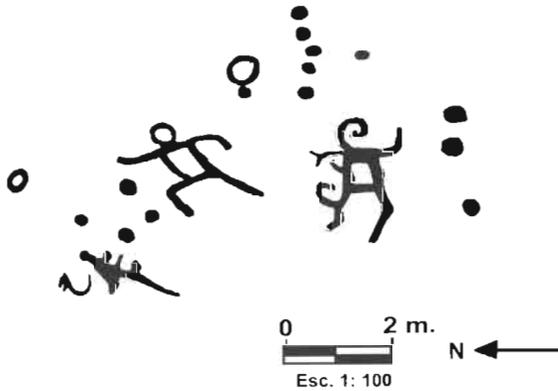


Figura 15 – Representaciones esquemáticas . Algunos en posición litúrgica (der.) y otros aparentemente no tienen cabezas (izq.), pero todos tomados de la mano (sector 3)



Figura 16 – Pequeño felino elaborado por la técnica «aditiva» (sector 3)

Chanque: un santuario de arte rupestre en la región de Amazonas (Perú)

97

Arturo Ruíz Estrada

Introducción

El presente texto tiene como objetivo dar a conocer los resultados de las exploraciones realizadas sobre las pinturas rupestres de Chanque. Se trata de un abrigo rocoso ubicado en el distrito de Olto, provincia de Luya, región de Amazonas, en Perú. El sitio se encuentra en una zona de bosques de neblina, a un lado de la cuenca del río Jamingate, afluente del Utcubamba por la margen izquierda. En el ambiente que enmarca al lugar, se comprueba la presencia de varios restos arqueológicos como edificaciones circulares y tumbas en acantilados, además de un espeso manto vegetal que cubre especialmente los vestigios arquitectónicos.

De acuerdo a las características de las pictografías proponemos que su antigüedad puede remontar a varios momentos de las ocupaciones humanas que hollaron el territorio de Olto y la provincia de Luya en tiempos prehispánicos. Al parecer, los dibujos de mayores dimensiones corresponderían al Horizonte Tardío en el cuadro cronológico del desarrollo de la civilización andina.

Los grupos humanos denominados Luya y Chillao (integrante de la macroetnia Chachapoya) pueden estar vinculados a los vestigios rupestres de tamaño mediano y pequeño de Chanque. Existen una serie de enigmas en el conocimiento del poblamiento prehispánico de la Región de Amazonas, pero es

cada vez más creciente el interés por descifrar los misterios de las civilizaciones que ocuparon las cordilleras y montañas del accidentado territorio de Amazonas. De igual manera se incrementan también, con frecuencia, las noticias acerca de nuevos centros arqueológicos descubiertos sea por lugareños de la zona o por estudiosos interesados en el conocimiento del desarrollo cultural de tan importante área geográfica.

98

El territorio amazonense, conserva indudablemente vestigios portentosos que expresan el desarrollo de sociedades complejas que en su etapa de esplendor pugnaron por desafiar el avance y penetración de la misma civilización incaica. Ciertamente, con solo mencionar a los centros arqueológicos de Kuelap, Pajatén, Gran Vilaya, Leimebamba, Vira Vira, Purunllacta, Revash, Carajía, la Laguna de los Cóndores y otros yacimientos arqueológicos distribuidos en el valle del Utcubamba y sus afluentes, tenemos un amplio panorama de urbes densas y peculiares cementerios todavía no estudiados totalmente. Tales vestigios manifiestan la existencia de numerosos grupos humanos que en determinado periodo de su historia estuvieron unificados política y culturalmente para enfrentar la integridad de su territorio.

Resultan aún más enigmáticos los varios centros arqueológicos con representaciones rupestres de pictografías y petroglifos, que permanecen casi ocultos entre los altos acantilados y las llanuras boscosas de los valles y quebradas profundas, situados en las cuencas del Marañón y el Utcubamba. Chanque (o Chanqui) es justamente uno de esos centros, del cual tuvimos conocimiento por información del profesor Idelso Carrión Arévalo, con quien visitamos el lugar, después de un largo viaje cuya recompensa nos deparó la satisfacción de apreciar uno de los centros de arte rupestre más extensos de la región de Amazonas conocido hasta ahora. Por ello, el motivo del presente texto intenta transmitir nuestras impresiones iniciales sobre el sitio y el arte plasmado en la roca por quienes fueron los antiguos pobladores de la zona.

1. Ubicación y acceso

El sitio se halla ubicado en el lugar denominado Chanque, en la margen izquierda de una quebrada denominada Shagsha que discurre al río de Jamingate, afluente del río Utcubamba. Perteneció al distrito de Olto, provincia de Luya, región de Amazonas, Perú (fig. 1). Su altitud alcanza los 2 400 metros sobre el nivel del mar, y está separado del pueblo de Olto por no más de unos 4 kilómetros. En cambio Olto dista del pueblo de Lamud, que es la capital de la provincia de Luya, unos 12 kilómetros. Limita al este con el río Utcubamba, al oeste con Santa Catalina (antiguamente conocido como Jacapatos), al norte con Paclas y al sur con Lamud. Las condiciones de acceso al lugar se facilitan por cuanto

existe una carretera que parte desde la ciudad de Lamud y conduce hasta el pueblo de Olto. De este pueblo se debe utilizar un camino angosto que corre entre laderas de regular pendiente y va marginando la ribera derecha del citado río de Jamingate, hasta un punto bastante próximo al sitio. A partir de ese punto, se asciende por una pequeña ladera boscosa a fuerza de machete para llegar finalmente al pie del farallón rocoso que contiene el abrigo con un despliegue de numerosas pictografías.

2. El ambiente

La zona muestra un paisaje de apreciables contrastes, pues se divisa un impresionante escenario entre la profunda cuenca del río Jamingate, las cumbres de los pueblos de Olto y de Paclas y, al fondo, los altos farallones de Chanque precedidos por varios kilómetros de bosque tupido (fig. 2). En el trayecto al abrigo de Chanque no existen tambos ni casas que puedan servir para albergarse, salvo la presencia de algunas chozas muy al fondo de la quebrada del Jamingate. Pero aparecen ambientes y parajes llamativos debido a la presencia de una floresta natural surtida de plantas nativas como las orquídeas, los helechos, el «pucalanchi», el siogue y los árboles de «ishpingo» colmados de «wikundos» entre otras plantas quizá desconocidas para la ciencia. Es particularmente interesante en este aspecto la existencia en los alrededores de la zona de Chanque de un arbusto denominado «huacra-mullaca», cuyos frutos son muy estimados por los pobladores locales, pues semeja en el sabor a los nísperos del Japón. Otra razón que atrae al visitante viene a ser la fauna inmersa en la floresta y uno puede observar por los caminos la presencia de variedades de «quindes» o picaflores, zorzales, «sachahuallpas» o pavas de monre, loros, halcones, «shucas» e «illahuangas» que son variedades de gallinazos. Monte adentro viven el majás, los zorrillos, el puma, el conejo salvaje, los venados. Naturalmente que existen otras especies locales, cuyos nombres escapan a nuestro conocimiento por ahora, pero se hace necesario identificarlos debido a que algunos de estos animales pueden estar representados en el arte rupestre de la región.

Dentro de la zona boscosa que precede el sitio de Chanque, existen varios restos de edificaciones circulares construidas de piedra, pero ellas están cubiertas por una enmarañada vegetación. No sabemos cual es la cantidad de estas edificaciones ni tampoco conocemos el contenido cultural que subyace en ellas.

Lo único que podemos opinar es que puede tratarse de un centro poblado, cuyos recintos de forma circular y la distribución que presenta, nos estaría indicando su correspondencia a la antigua sociedad chachapoya, sector de los Luya y Chillao de tiempos preinca, época en la cual predominó la arquitectura con estructuras de planta circular.

Otro aspecto importante que destaca es también la existencia en el acantilado cercano, pero más al norte, de una repisa o grieta rocosa en la cual yacen varios sarcófagos y por lo menos una pared que lo delimita. Estos sepulcros están en hilera y algunos presentan aspecto antropomorfo. Creemos que todavía están intactos dado a que es imposible acercarse a ellos en razón a la gran altura donde permanecen. Este tipo de restos es común al territorio de la provincia de Luya.

3. El abrigo rocoso

100

El sitio de Chanque, o Chanqui como lo denominan otras personas, ocupa la parte baja de un alto y enorme farallón rocoso, oculto por la floresta. Constituye, de modo general, un abrigo o cobertizo cuya pared del fondo tiene la superficie más o menos plana, motivo por el cual fue aprovechada como un gran panel donde los artistas nativos dibujaron las pinturas. La naturaleza geológica del abrigo rocoso revela ser una arenisca de color gris claro, aunque en muchos sectores se presenta de color oscuro debido al efecto de la humedad causada por las lluvias. No es muy profundo y tiene el piso plano con algunas piedras sueltas sobre la superficie y existen otras mucho más grandes fuera del talud del abrigo confundidas con la tupida vegetación. En términos generales sus dimensiones señalan un largo de 21 m en dirección norte-sur, una profundidad de 6 m y una altura aproximada de 10 m.

Hacia la parte central del abrigo, pegado a la pared del fondo, se observa una pequeña plataforma construida de piedras y barro cubierta por un revoque de color rojo. Su posición central y el color que presenta semeja la función de un altar. Esta estructura tiene 4 m de largo, 1,30 m de alto y 0,50 m de ancho.

4. Las pictografías

Las pinturas están distribuidas a lo largo de la pared rocosa central del abrigo, pero también hay algunas en las paredes laterales. Se trata de figuras humanas, de animales y, en menor cantidad, de figuras geométricas. Las más grandes sobrepasan de un metro y las pequeñas alcanzan 0,14 m como promedio. Entre las pinturas distinguimos dibujos de personajes y emblemas que son los de mayor dimensión.

Otros son de aspecto esquemático y, finalmente, aparecen figuras antropomorfas y de animales de tamaño pequeño. Emplearon diferentes colores entre los que predominan el rojo, el blanco, el amarillo o anaranjado, el marrón y el marrón oscuro.

En resumen podríamos clasificar las pinturas hasta en tres estilos de diseños. En primer lugar, están las pinturas más visibles que son de gran tamaño y parecen representar a personajes o emblemas y atuendos a manera de mantos o túnicas, tal vez «unkus». Son siete figuras de este estilo. Una primera figura representa un vestido o túnica y las mangas o brazos abiertos, pintada todo de color rojo, excepto una mancha gris de forma rectangular que parece figurar la cabeza y mide 0,63 por 0,62 (fig. 3). La segunda es una figura rectangular pintada de color blanco, bordeada hacia los lados con puntos de color rojo y una franja inferior también de color rojo; mide 0,65 por 0,80. La tercera es, igualmente, una figura rectangular marginada por puntos rojos a los lados y una franja también de color rojo en la parte inferior; y es casi de las mismas dimensiones que la anterior (fig. 4, extremo superior izquierdo). La cuarta figura parece representar un personaje porque tiene el cuerpo y la cara pintado de color rojo y una cabeza triangular con un tocado, ambos de color blanco. Está marginado con bandas de color blanco tanto a los lados como en la parte inferior. Se nota, asimismo, un pequeño círculo de color blanco en el pecho y dos pequeños brazos que se proyectan de los hombros. Mide 1,25 de altura por 0,85 de ancho en el cuerpo (fig. 4, parte central izquierda). La quinta figura es de aspecto trapezoidal, tiene el cuerpo blanco y en su borde superior aparece un espacio rectangular de color rojo que incluye figuras pequeñas rectangulares de color amarillo y rojo. Además lleva un dibujo a manera de una asa o arco (fig. 4, motivo del lado derecho) Mide 1,60 m de alto por 0,85 m. La sexta figura representa un torso de color rojo con prolongaciones que salen de los hombros y que parecerían representar los brazos. Tiene la cabeza de forma rectangular pintada de blanco. El torso esta marginado por bandas de color blanco, así como en la parte inferior se ve una franja del mismo color blanco. Al lado derecho de esta figura aparece la huella de una franja vertical que parecería ser un bastón que porta la figura. Sus dimensiones son similares al del cuarto dibujo (fig. 5, extremo superior derecho). La séptima figura, pintada de color rojo, se encuentra borrosa pero se distingue que en su parte superior aparece un espacio rectangular que incluye otros pequeños espacios de la misma forma, marginados por líneas de color anaranjado. Al lado izquierdo de esa figura se nota un círculo con rayos, todo de color rojo. La octava figura, representa una «túnica» de color rojo, con mangas del mismo color que sobresalen del hombro y dos triángulos de color claro en el pecho y una franja rectangular que combina los colores anaranjado blanco y rojo en la parte inferior de la túnica.

Lo interesante de esta figura es que tiene, junto al brazo izquierdo, la figura de un tumi de color rojo (fig. 6). Todos estos dibujos se encuentran casi a igual altura, pero siempre destacan sobre el resto de las otras figuras del abrigo, por ser de mayores dimensiones. Por el tamaño, la forma y el color

pensamos que estos motivos deben ser de la misma época y de acuerdo a estas características y a la representación casi realista que tienen podríamos considerarlas de estilo naturalista.

102

En segundo lugar, están las figuras esquemáticas realizadas, por lo común, a base de líneas, de tamaño también grande y mediano. Estas son generalmente de color rojo y algunas combinan con el color amarillo y anaranjado. El más grande tiene 1,60 m de altura y representa un personaje antropomorfo de cabeza circular, grandes orejas, cuerpo lenticular con otro diseño lenticular incluido, y los brazos y piernas abiertos. Lo acompañan dos figuras, situadas más arriba, una exactamente encima de la cabeza del personaje que representa un rostro con tocado de líneas paralelas cortas, sobre un motivo escalonado que combinan los colores rojo y anaranjado. Otro diseño, al lado, es una figura antropomorfa de color rojo, cabeza casi rectangular con punto al centro, los brazos y piernas abiertos (fig. 4, parte central). Por lo general están vinculados al estilo seminaturalista. Un tercer grupo de pinturas son de tamaño pequeño, también esquemáticas y todas son de color rojo o marrón oscuro, y se hallan distribuidas entre el resto de pinturas y a diferentes alturas. Representan seres humanos y animales cuadrúpedos y por lo común aparecen juntos, teniendo como dimensiones entre 0,14 a 0,08 m. Por la forma de su representación podemos considerarlo como de estilo seminaturalista (fig. 4, parte inferior derecha).

Una escena en este tipo de pintura está hecha sobre una base de color blanco, detalle que indica una técnica diferente al resto de dibujos que están pintados directamente sobre la superficie de la roca natural. A esta pintura blanca, no como base, sino integrando los dibujos de tipo grande del estilo naturalista, le atribuimos una datación en el Horizonte Tardío, por lo cual la escena que comentamos puede también corresponder a dicho tiempo. De modo general, entonces, estas figuras pintadas de tamaño pequeño deben haberse ejecutado en tiempos en que estuvieron vigentes los grupos sociales locales Luya y Chillao, contemporáneos de los Chachapoya, los que, asimismo, continuaron su existencia hasta los tiempos de la presencia Inca en la zona.

Es importante señalar que las figuras antropomorfas del segundo y tercer tipo están representadas siempre en actitud de movimiento, con los brazos levantados hacia arriba y las piernas abiertas. Los tocados que llevan algunas de estos dibujos (figs. 7, 4, parte central) semejan aquellas figuras a relieve que aparecen empotradas en algunas de las paredes del complejo arqueológico de Pajatán que corresponde a la cultura Chachapoya, contemporánea a la de Luya y Chillao. Pareciera que estuviesen danzando o simbolizando un acto triunfal. Las figuras pequeñas pueden estar acompañadas de un animal cuadrúpedo que tal vez representa al venado (figs. 8, 4, parte inferior derecha).

5. Estado de conservación

Las figuras de la parte superior del abrigo se encuentran en regular estado de conservación, en tanto que en la parte inferior aparecen inscripciones hechas por visitantes modernos. Estas inscripciones a veces se superponen a las antiguas y han alterado el escenario pictográfico original. Hemos notado las huellas del chorreo ocasionado por fuertes lluvias que en algún momento azotaron la región. Pese a estos hechos, la visión del conjunto pictográfico es discernible como para reconocerlo en todos sus detalles. Sin embargo la singularidad del arte y el mensaje plasmado en este lugar, reclama su conservación y resguardo.

6. Discusiones

Evidentemente, más son las interrogantes que existen sobre estas pinturas que las interpretaciones o conclusiones sobre su presencia y significado en la historia regional del Nororiente. Actualmente, se carece aún de estudios de mayor envergadura en la zona, donde por cierto se encuentran varios centros de arte rupestre todavía no registrados metódicamente. Esta situación impide aproximarnos con certeza a su comprensión y significado. No obstante estas circunstancias, se puede adelantar algunas ideas preliminares al respecto.

Las primeras informaciones arqueológicas sobre pictografías y petroglifos existentes en las vertientes orientales del Marañón aparecieron en revistas locales de la ciudad de Jaén, como la revista *Facetas* en la que, por ejemplo, Anselmo Lozano Calderón, Walter Alarcón Dávila y Salvador Oblitas Dávila dieron noticias sobre ese tipo de restos. Pero también figuran los arqueólogos Jaime Miasta (1979), Ulises Gamonal (1981), Anselmo Lozano (1982) y Newman Aguilar (1997), quienes al explorar por la zona de Jaén, San Ignacio y Luya respectivamente, identificaron varios cobertizos rocosos con numerosas representaciones, en su mayor parte, de figuras esquemáticas de color rojo, entre las cuales podemos encontrar alguna relación con ciertas pictografías de Chanque, especialmente con aquellas figuras antropomorfas de tamaño mediano y pequeño. Figuras similares a éstas, las observamos también en la cuenca del río Gache de la misma provincia de Luya.

De otro lado se ha informado también de la presencia de representaciones rupestres asociadas a cementerios ubicados en los altos acantilados que marginan la cuenca del Utcubamba. Basta citar las pinturas rupestres documentadas junto a tumbas situadas en acantilados de la parte superior del valle del Utcubamba (Muscutt, 1987).

Del sitio de Chanque apareció una inicial y escueta noticia en el diario *El Comercio* de Lima del 21 de agosto de 1997 (Shady & Ruíz Estrada, 1997), ilustrada con una fotografía de la parte central del abrigo rocoso. Publicamos una información algo más amplia la en la revista *El Torreón* (Ruíz Estrada, 1998).

104

En nuestra opinión, de acuerdo al color, a las formas y a las dimensiones que tienen las figuras de Chanque, como también del ambiente en que se encuentran, se trata de verdaderas representaciones rupestres de tiempos prehispánicos, pues en cierta manera guardan similitudes generales con el arte rupestre de la región nororiental peruana, como son los casos de San Ignacio (provincia de Jaén), Lonya Grande y Yamón (provincia de Utcubamba) (Miasta, 1979; Bueno, 1982; Gamonal, 1986; Shady & Ruíz Estrada, 1987). Pero es claro que en el caso de Chanque, las pinturas más grandes, es decir, aquellas de nuestro primer tipo, escapan a esa generalización, pues al parecer esa forma de representación no es frecuente en la zona, aunque pinturas de grandes dimensiones aparecen desde periodos anteriores al Formativo andino en áreas próximas a la cuenca del Marañón.

El color predominante de las pictografías es el rojo con varios matices, especialmente en aquellas pinturas de tamaño pequeño. Por el contrario en las figuras grandes el pigmento rojo alterna con el amarillo, anaranjado y el color blanco. Por otro lado, todas las pinturas se plasmaron directamente sobre la roca, excepto una escena de dibujos de tamaño pequeño, la cual se hizo utilizando una primera base de pintura de color blanco, lo que está indicando la presencia de dos técnicas de graficar el arte rupestre en este sitio.

El conocimiento del sitio se debe a los propios pobladores de la comunidad de Olto, quienes lo identificaron en sus faenas agrícolas, desde hace bastante tiempo. Incluso Chanque figura como lugar arqueológico en la Guía Arqueológica del departamento de Amazonas publicada por el señor Victor M. Zubiato Zabarburú, en la relación que presenta como lugar ubicado en Olto e inserta una foto pero sin describirla (Zubiato, 1984: 9, 38, 63) lo que evidencia que dicho autor tuvo conocimiento del abrigo por lo menos desde el año 1952. También está considerado en el *Diccionario Enciclopédico del Perú* (Tauro, 1966: 414) pero dándole una ubicación que no le corresponde pues se afirma en dicho texto que se encuentra cerca de San Cristóbal del Alto, distrito de Leimebamba, provincia de Chachapoyas, hecho que no se ajusta a la realidad.

De otro lado, el distrito de Olto que es el área donde se encuentra Chanque, figura también en una descripción redactada el año 1762 por el corregidor de la provincia de Luya don Francisco Pérez de Astoas quien lo considera como una de las doctrinas en que estaba dividida dicha provincia. En efecto, la doctrina se componía de tres pueblos: San Cristóbal de Olto, San Jerónimo y Chosgón

con tierra abundante y 200 pobladores entre nativos y mestizos, lo cual permitía mantener un cura a quien se tributaba anualmente con 132 pesos y un real (Romero, 1996). También aparece mencionado en 1786 como un pueblo de la provincia y corregimiento de Luya y Chillaos en el Perú según el *Diccionario Geográfico Histórico de las Indias Occidentales de Antonio Alcedo* (Alcedo, 1786). Esto nos indica que Olto fue una reducción y debido a ello, tenía una gran iglesia con altares, varias imágenes, numerosos ornamentos de plata labrada y plata dorada como lo consigna el inventario hecho por el Visitador Pedro José Baldivieso en el año de 1792 (Visita, 1792) y así se mantuvo intacta hasta el día 6 de abril de 1865 cuando fue reconstruida como reza una inscripción en dicho templo. Otra modificación en la estructura original ha sido hecha en el mes de julio de 1997 por los propios comuneros quienes han eliminado la torre exenta que tenía. Hubo pues una significativa población como para ser considerada doctrina y por ello tener un cura, pese al escaso número de habitantes que registra la descripción de 1762.

La zona de Olto adquiere importancia histórica por varias razones entre las que podemos considerar, por ejemplo, la existencia de numerosos vestigios arqueológicos y la presencia de topónimos vinculados a una antigua lengua a la que se ha denominado «cat», según el investigador peruano Alfredo Torero (Torero, 1989). Así, encontramos en dicha región términos que incluyen la palabra *cat* o *gat* en los topónimos aquí transcritos con su respectiva significación, lo cual requiere, sin embargo, de una verificación *in situ*. Entre esos términos tenemos palabras como Jamingate (quebrada por donde discurre el río cercano a Olto), Chiscata (caserío que ha cambiado por el nombre moderno de San Juan donde hay un antiguo pozo de agua que abastece al pueblo), Pucata (chacra junto a un cerro), Shushmingate (nombre de chacras), Changata, (chacras), Suitingate (sitio en la zona de Cuemal), Shucata (cumbres al Norte de Olto), Tóngate (sitio en la margen derecha del río Jucusbamba) y muchos otros que se han conservado a través del tiempo como podrá comprobarlo quien visite e investigue la zona con detenimiento.

Pero también se encuentra y fue común el idioma quechua, que todavía es recordado por algunos pobladores mayores del pueblo, hecho que hizo posible nuestra conversación en ese idioma cuando exploramos recientemente la comunidad de Olto. El tipo de idioma quechua subsistente es el denominado Chinchay Septentrional (IIB) que habría llegado desde la costa sur del Perú, probablemente desde antes de la gran expansión del imperio de los incas (Torero, 1974). Hace algunos años se ha ampliado la investigación sobre el idioma quechua de esta región por parte de Gerald Taylor quien ha definido el tipo o variedad de quechua que allí se conserva, aunque —como este autor lo afirma— su práctica va disminuyendo vertiginosamente por una serie de

razones sociales y económicas (Taylor, 1975). De acuerdo a las investigaciones lingüísticas y a lo que uno puede constatar actualmente, hubo pues superposición de idiomas en la zona (áreas idiomáticas cat, chacha, quechua), situación que expresa la presencia de diversos grupos humanos que arribaron a Olto en tiempos prehispánicos. Las pinturas rupestres registran diferencias en cuanto al estilo de su ejecución y también superposiciones en algunos casos, lo cual puede tener relación con la presencia de varios grupos humanos que arribaron en diferentes momentos al territorio de Olto en la antigüedad. Es posible entonces pensar que la llegada de dichos grupos humanos tenga relación con las pinturas de Chanque. Es interesante anotar que en sitios cercanos a los pueblos de Luya y Lamud existen restos arqueológicos correspondientes a la fase Cancharín (Periodo Intermedio Temprano) que constituye una de las primeras ocupaciones culturales en Chachapoyas y en Kuelap, antes del auge de los grupos sociales Luya y Chillao y Chacha (Ruíz, 1972), cuyos testimonios son también abundantes en la provincia de Luya.

Hay varios indicios sobre la abundancia de representaciones rupestre en la región nororiental del Marañón, zona donde se encuentra el sitio de Chanque, lo cual explica la frecuencia del tráfico de grupos humanos diversos en diferentes momentos de la historia andina. Un aspecto importante para señalar es que las pinturas de Chanque no muestran la abundancia de representaciones como, por ejemplo, las de Yamón, ni tampoco tiene pictografías similares a las escenas de caza del mismo lugar, donde se aprecia claramente escenas de ese tipo que puede tener más bien similitud con motivos de otras áreas más alejadas de la región nororiental peruana. De otra parte, en Chanque no hemos observado figuras de círculos, como por ejemplo, los que aparecen en el sitio de Pollurúa donde estos motivos son bien destacados.

En una primera aproximación, nos atrevemos a conjeturar que las pinturas de tamaño grande, que evidentemente se diferencian de todas las pinturas hasta ahora conocidas de Amazonas, pueden estar vinculadas a un grupo humano distinto a los que ejecutaron las pinturas de tamaño mediano y pequeño. Los responsables de estas últimas quizá tienen relación con los ocupantes del complejo arquitectónico cercano pues estos dibujos sí tienen parecido con escenas de otros lugares del territorio amazonense. Es interesante comprobar que actualmente se conserve en la tradición oral de los pobladores de Olto el relato que alude precisamente al sitio de Chanque como el segundo lugar, donde, en tiempos antiguos, se aposentaron sus antepasados los cuales vinieron de Quitaya antes de pasar a Pircahuicsa (actualmente, allí se encuentra una estructura rectangular de piedra cubierta por arbustos) para llegar a su destino final, esto es, al pueblo de Olto. Así nos relataron algunos pobladores de Olto en 1997, pero un informe con más detalles ha sido recogido por Gerald Taylor en el que incluso se cita a la

cueva de Chanque como el lugar donde los indios habían colocado a sus santos (Taylor, 1996). Esos pobladores que arribaron a Chanque y se trasladaron a Olto, debieron estar vinculados a uno de los grupos denominados genéricamente Chacha que ocuparon la cuenca del valle del Utcubamba en tiempos preincaicos.

Aquellas pinturas de emblemas o «personajes» adornados y acompañados de armas como lo muestra el caso de un «tumi» al lado de una figura grande, quizás estén representando a las personas de importancia en la comunidad, motivo por el cual los dibujaron en el abrigo para ser venerados. Tales personajes llevan un vestido a la manera de una túnica o «unku». Si son unkus, tal detalle cobra aún mayor importancia, por atribuirse estos atuendos a personajes de sexo masculino, que muy probablemente, en aquellos tiempos, habrían sido del grupo de prestigio, líderes en algunas acciones, motivo por el cual fueron representados en la cueva. Un caso similar de la representación de unkus se observa para el caso del sitio de Rinconada en Jujuy (Argentina), zona de impacto del poder incaico (Ruíz, 2002). Sin embargo, en este caso se trata de dibujos muy pequeños en relación a las representaciones de Chanque, lo que las hace bastante diferentes a las pinturas de nuestro estudio. Es muy interesante por otro lado, la ilustración que nos presenta Rainer Hostnig del arte rupestre de Inka Pintayoc en Ollantaytambo, que es interpretado como el retrato de un inka y más precisamente el «retrato de Manco Inka, según un relato de Guaman Poma de Ayala» (Hostnig, 2003: 112), de dimensiones similares a las pinturas de Chanque, que son de tamaño grande. Una noticia periodística reciente señala la existencia de pinturas rupestres en la zona de Choquequirao donde aparecen justamente 23 pinturas rupestres en el sitio de Negruyoc. Aquí destacan en la pared vertical de un afloramiento rocoso imágenes antropomorfas vestidas con «unku», además de figuras geométricas de dobles círculos. En realidad no sabemos sobre las dimensiones y colores usados en este caso, ni su distribución en dicho sitio, pero es interesante anotarlo porque si las figuras grandes de Chanque son de tiempos incaicos, podrían tener relación con las de Negruyoc. Igualmente, Rainer Hostnig nos ha mostrado varias figuras rupestres del Cusco (com. pers., noviembre 2004) en las que se observan figuras con cuerpo rectangular voluminoso, cabeza sin mayores detalles anatómicos pero de menor tamaño que las de Chanque. Una de esas figuras, procedente del sitio Manto en Lares (Calca) —calcada por Raúl Tarco— semeja, en términos generales, a la de Chanque.

Debemos anotar que las figuras antropomorfas de los sitios Manto 1 y Manto 4 ubicadas en el distrito de Lares (Hostnig, 2003: 116, 117) tienen similitud en el tratamiento y forma de estas pinturas con las figuras de tamaño grande de Chanque. Igualmente podemos hablar de las figuras rupestres de Isivilla, ubicadas en la sierra sur del Perú (Ramos, 2002: fotos 31, 33), cuya forma tendría relación con las de Chanque. Es posible que el arribo de grupos humanos a territorios de

otros, sean conquistados o no, haya sido registrado a base de pinturas rupestres en la nueva zona donde llegaban. No sería pues desatinado afirmar que en tiempos incaicos se registraban mediante pinturas en las rocas, la presencia de los conquistadores quechuas en las nuevas regiones incorporadas. De acuerdo a los relatos históricos sabemos que el área de la región de Amazonas fue precisamente conquistada por los incas en su avance hacia la floresta amazónica y la región septentrional de los andes.

108 La presencia del muro con escalinata en la parte central del abrigo debió estar ligado a ciertas actividades rituales. Su forma y el hecho de tener un revoque pintado de rojo sugiere la importancia que le otorgaron en tiempos antiguos. Podría ser que haya servido para la realización de determinadas prácticas religiosas que ahora no podemos vislumbrar debido a la falta de excavaciones en el abrigo y, en particular, a inmediaciones de este elemento arquitectónico. Pero la cita que hace Gerald Taylor en cuanto a que Chanque había albergado a los santos del pueblo cuando peregrinaron hacia Olto, apoya su condición de santuario o lugar de culto en tiempos antiguos.

De otro lado, es interesante anotar la presencia de grietas rocosas en lugares muy próximos al abrigo con las pinturas rupestres, pues allí aparecen varios sepulcros en forma de sarcófagos. Esta circunstancia indica una asociación que es frecuente en el departamento de Amazonas, ya que en las peñas con mausoleos suelen aparecer pinturas rupestres probablemente como señal o símbolo de la presencia de enterramientos en *chullpas* o sepulcros. Hasta el presente los sarcófagos y las *chullpas* del departamento de Amazonas han sido señalados como correspondientes a la cultura de los Chacha y los Luya y Chillao, cuya vigencia se ubica durante el periodo Intermedio Tardío en la cronología para los Andes Centrales. En ese caso las pinturas de Chanque de tamaño mediano y pequeño estarían vinculadas a la tradición de pobladores nativos prehispánicos de la zona. Los datos aquí consignados requieren ser confirmados mediante exploraciones más detenidas y sobre todo se hace necesario realizar excavaciones metódicas, tanto en el abrigo como en los restos arquitectónicos circulares más próximos al sitio. Ello permitiría una mejor aproximación al conocimiento del arte rupestre de Chanque, de la antigua ocupación humana de la zona de Olto y de la misma provincia de Luya, como también del resto de vestigios que nos legaron sus más lejanos pobladores.

Debemos puntualizar —como ya se ha referido anteriormente para el arte rupestre andino (Rick, 2000)— que es todavía prematuro abordar secuencias y cronologías para el arte rupestre del nororiente peruano porque carecemos de estudios sistemáticos de las numerosas expresiones rupestres diseminadas en tan amplio territorio.

7. Conclusiones

De acuerdo al estudio realizado, podemos afirmar lo siguiente:

- En el abrigo de Chanque o Chanqui (distrito de Olto, provincia de Luya), uno de los más extensos de la región de Amazonas, se han constatado dos estilos de figuras rupestres pintadas. Están, en primer lugar, los dibujos de tamaño grande de carácter naturalista y, en segundo lugar, las pinturas de tamaño mediano y pequeño de estilo seminaturalista.
- Los diferentes tipos de figuras pueden evidenciar las diversas ocupaciones humanas que, en diferentes momentos de la historia del sitio, poblaron la zona de Chanque y la misma provincia de Luya y Chillao. Esto es los luya y chillao y los incas. Por ello pensamos que las pinturas en general son del periodo Intermedio Tardío y el Horizonte Tardío de la cronología para los andes peruanos.
- Las figuras grandes que semejan personajes vestidos y los emblemas adyacentes pueden ser de tiempos incaicos. Los dibujos seminaturalistas, esquemáticos, medianos y pequeños podrían haber sido ejecutados por pobladores de la misma zona en tiempos anteriores a la llegada de los incas al territorio de Luya, así como en épocas posteriores. Pues hay casos en que figuras pequeñas se superponen a las más grandes.
- La presencia de un elemento arquitectónico en la pared central del abrigo, sugiere que pudo ser un altar destinado a rituales vinculados al carácter sagrado del sitio y la presencia de las pinturas.
- En realidad, Chanque constituye un vasto complejo arqueológico en el que se encuentran pinturas rupestres en un abrigo rocoso, restos arquitectónicos fuera del abrigo y sarcófagos en el acantilado cercano.
- Las pinturas se hicieron directamente sobre la roca, excepto una escena que muestra el uso de una base de color blanco, lo cual evidencia la presencia en Chanque de dos modalidades en la ejecución de estas pictografías.

Referencias citadas

110

- AGUILAR TORRES, N., 1997 – El arte rupestre de Putquerurco. Departamento de Amazonas. *Revista Unay Runa*, 2; Lima: Instituto de Estudios para el Desarrollo Cultural, UNMSM.
- ALCEDO, A., 1786 – *Diccionario Geográfico histórico de las Indias Occidentales o América*; Madrid.
- BUENO, A. & LOZANO CALDERÓN, A., 1982 – Picrografías en la cuenca del Río Chinchipe. *Boletín de Lima*, 20: 70-80; Lima.
- GAMONAL, U., 1981 – Pinturas Rupestres en el Nor-Oriente. *Pakamuros. Revista Nor-Oriental*, 1: 15-22; Jaen.
- GAMONAL, U., 1986 – Arte rupestre y mitología Nor-Oriental. *Serie Visitando el pasado*, 1; Jaen.
- HOSTNIG, R., 2003 – *Arte Rupestre del Perú*; Lima: CONCYTEC. Inventario Nacional.
- LOZANO CALDERON , A., 1982 – Nuevos hallazgos arqueológicos en el Nor Oriente. *Pakamuros. Revista Nor-oriental*, 2: 13-17; Jaen.
- MIASTA GUTIERREZ, J., 1979 – El Alto Amazonas. Arqueología de Jaen y San Ignacio, Perú; Lima: UNMSM. Seminario de Historia Rural Andina.
- MUSCUTT, K., 1987 – A trophy head pictograph from the Peruvian Amazon. *Rock art Papers*, 23: 155-160; California: San Diego Museum of Man Papers.
- RAMOS CASTILLO, R., 2002 – Santuario Rupestre de Isvilla. *Revista Universitaria*, 10; Puno: Universidad Nacional del Altiplano.
- RICK, J., 2000 – Nuevas Perspectivas del Arte Rupestre en la Sierra Peruana. *Unay Runa, Revista de Ciencias Sociales*, 4; Lima: Instituto Cultural Centro Runa.
- ROMERO ESPINOZA, V., 1996 – Descripción de la provincia de Luya y Chillaos. *Kuclap. Boletín Cultural*, 111; Chachapoyas: INC-Amazonas.
- RUÍZ, M., 2002 – Unkus, caminos y encuentros. *Revista Andina*, 34; Cusco. Publicación Semestral del Centro Bartolomé de las Casa.
- RUÍZ ESTRADA, A., 1972 – La Alfarería de Cuelap: tradición y cambio; Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Tesis.
- RUÍZ ESTRADA, A., 1998 – Centro de Arte Rupestre en Luya. *El Torreón*, 7; Lima.
- SHADY, R. & RUÍZ ESTRADA, A., 1987 – Arte Rupestre en Amazonas. *Boletín de Lima*, 53: 12-13; Lima.
- SHADY, R. & RUÍZ ESTRADA, A., 1997 – Un extraordinario centro del arte rupestre. *Suplemento de El Comercio*: 10; Lima.
- TAURO , A., 1966 – *Diccionario Enciclopédico del Perú*; Lima: Editorial Mejía Baca.
- TAYLOR, G., 1975 – *Le parler quechua de Olo, Amazonas, Pérou*; Paris: SELAF.

Chanque: un santuario de arte rupestre en la región de Amazonas (Perú)

- TAYLOR, G., 1996 – *La tradición oral quechua de Chachapoyas*; Lima: IFEA, ATOQ.
- TORERO, A., 1989 – Áreas toponímicas e idiomas en la sierra norte peruana. Un trabajo de recuperación lingüística. *Revista Andina*, 7(1): 217-257; Cusco.
- ZUBIATE ZABARBURU, V. M., 1984 – *Guía arqueológica del departamento de Amazonas*; Chachapoyas.

Anexo

112

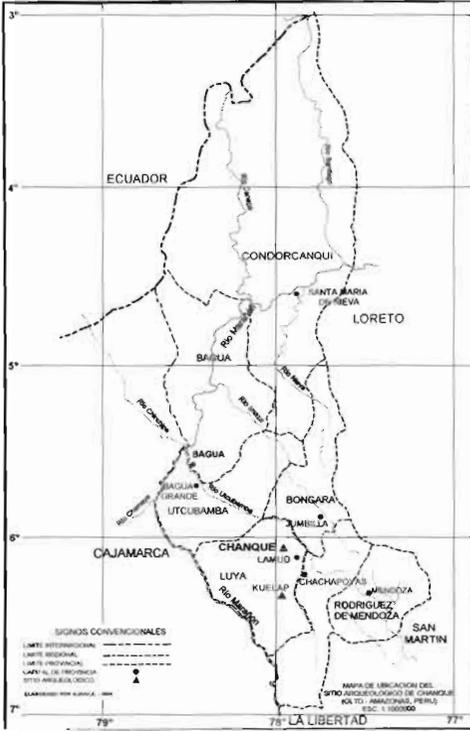


Figura 1 – Mapa de la ubicación del sitio arqueológico de Chanque (Distrito de Olto, provincia de Luya, Amazonas, Perú)

Figura 2 – Farallones del sitio de Chanque donde se ubica el abrigo con pinturas rupestres del mismo nombre (Distrito de Olto, provincia de Luya, Amazonas, Perú)





Figura 3 – Figura de color rojo de aspecto antropomorfo con los brazos abiertos, cabeza de color gris, mano de color anaranjado, con bandas a los lados y en la parte inferior

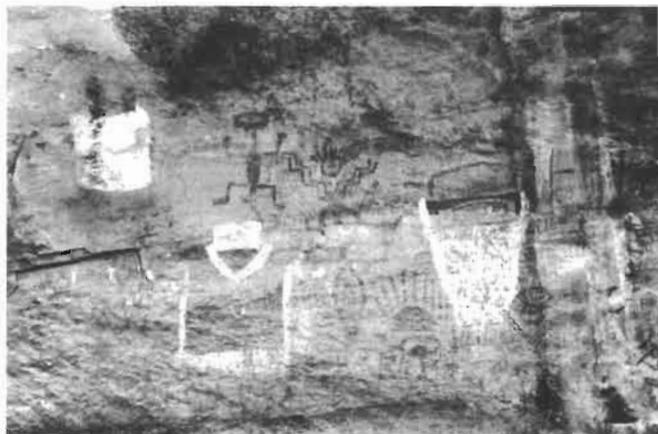


Figura 4 – Vista del panel central del abrigo de Chanque con pinturas rupestres que muestra figuras naturalistas y seminaturalistas de distintos tamaños y colores

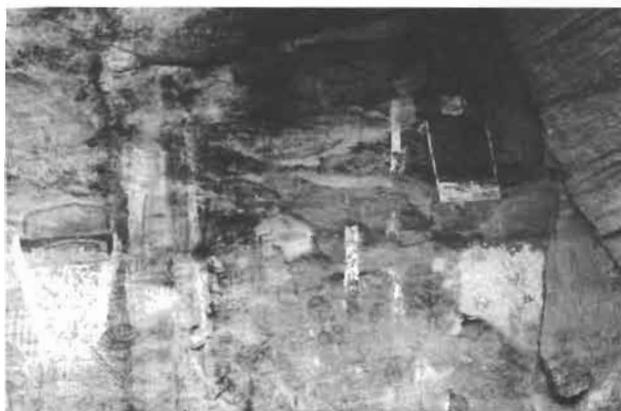


Figura 5 – Vista de un sector del panel central del abrigo de Chanque con figuras naturalistas y seminaturalistas de tamaño grande y pequeño

En el extremo superior derecho se observa una figura naturalista y en el lado opuesto, inferior, el diseño de lo que sería un «emblema». Al lado izquierdo aparece un rostro con tocado ubicado sobre un dibujo escalonado todo de color rojo que se sobrepone, en parte, a la anterior y es una imitación de otro situado más arriba



Figura 6 – Vista de la figura que representa una «lúnica» de color rojo asociada a un «lumi» del mismo color

Figura 7 – Vista de un personaje antropomorfo de color rojo sobre fondo natural
Uno lleva un tocado que semeja las figuras empotradas en el complejo arqueológico de Pajatén



Figura 8 – Vista de un personaje antropomorfo acompañado de animales
El personaje muestra la cara, los brazos y las piernas abiertos, de estilo seminaturalista

Actas del Primer Simposio Nacional
de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004)

CENTRO

Reflexiones acerca del funcionamiento y de las finalidades de los sitios con piedras grabadas

117

Jean Guffroy

El entendimiento de las condiciones de creación y de uso de los sitios con petroglifos, así como la comprensión de sus relaciones con otras prácticas socioculturales de las sociedades agrarias andinas, constituyen preguntas importantes aunque de difícil solución. Estas cuestiones, que pueden ser aplicadas de manera independiente en cada sitio pero también a un nivel más general, se complican por la necesidad de tomar en cuenta probables singularidades regionales y importantes evoluciones temporales. Sin embargo, el análisis de ciertos parámetros permite poner en evidencia elementos que indican una real organización del acto de grabar, implicando su relación con rituales o actividades sociales singulares. Entre los elementos más significativos se notan: la ubicación y la organización de los sitios; su relación con zonas ecológicas o paisajes específicos, con los caminos de comunicación o con restos arquitectónicos y funerarios; así como la naturaleza y la evolución de las figuras grabadas durante los últimos 3 mil años de la época prehispánica. Insistiremos particularmente sobre algunos elementos cuya presencia repetida, sobre un vasto territorio y un largo periodo de tiempo, parece significativa.

1. Frecuencia de los sitios petroglíficos

Los elementos de juicio en cuanto a la cuestión del uso y de la finalidad de los sitios con petroglifos presentan una cierta diversidad, tanto en su naturaleza como en sus implicaciones, que —verosímilmente— traduce variaciones regionales y cronológicas en sus funciones culturales y sociales. Sin embargo, sitios con petroglifos pertenecientes a regiones y épocas distintas presentan también numerosos puntos comunes que dejan entrever la existencia de prácticas o ritos claramente definidos y ampliamente difundidos, marcados por una evolución continua.

118

El primer punto relevante es la relativa escasez de estas manifestaciones. A pesar de que cerca de 400 sitios con petroglifos han sido hasta ahora registrados sobre el territorio peruano (Hostnig, 2004), el hecho de grabar sobre las rocas no parece haber sido un gesto tan común, que se realizaba en cualquier momento ni en cualquier lugar. Tanto la distribución espacial como temporal de los yacimientos parece indicar la existencia de una lógica subyacente que limita la dispersión de las piedras grabadas y organiza su repartición. En la gran mayoría de los valles costeros, los sitios petroglíficos están presentes en pequeña cantidad, en sectores limitados y contienen un número relativamente reducido de piedras y de glifos. En los sitios que tienen menos de 10 piedras grabadas, que constituyen la gran mayoría de los casos, la frecuente homogeneidad (y singularidad) de las figuras grabadas sugiere, a menudo, que el acto de grabar se realizó en una o pocas sesiones, con cierta unidad estilística. En los sitios de mayor importancia, algunos de ellos probablemente visitados durante varios siglos, el número de piedras y de glifos no parece enorme si se considera el tiempo ocurrido. Así, en Checta, se han podido registrar cerca de 420 piedras grabadas sobre las cuales fueron grabados unos 4 700 glifos (líneas y cúpulas aisladas comprendidas), entre los cuales apenas unos centenares son representaciones figurativas o semifigurativas. Si se acepta, a título de hipótesis, una ocupación de 500 años, sea menos que la duración del periodo Intermedio Temprano, periodo al cual está verosímilmente asociado este sitio, obtenemos un promedio de cerca de una piedra, nueve glifos y menos de una representación figurativa grabada al año. Cual sea la aproximación de tales cálculos, parecen indicar que, hasta en los sitios mayores, el acto mismo de grabar corresponde verosímilmente a una parte mínima (aunque obviamente básica) de las actividades realizadas. El sitio de Toro Muerto parece constituir una cierta excepción por la gran cantidad de piedras grabadas, y esta relativa inflación indica probablemente una evolución en las prácticas, manifiesta en otros aspectos, y ligada con la posición cronológica y geográfica del sitio. Sin embargo, el mismo cálculo (cerca de 5 000 bloques en quinientos años) da un promedio de 10 rocas y unos centenares de glifos grabados al año, lo que tampoco sería mucho.

Por otro lado, no tenemos evidencias que estos grandes sitios hayan sido grabados o usados durante un periodo muy corto. Al contrario, en algunos de los sitios mayores, tal como «Alto de las Guitarras», existen evidencias de la presencia de representaciones de épocas muy diversas, que corresponden a visitas dispersas sobre siglos y milenios.

De lo anterior, se desprende una primera visión de los sitios grabados, en la cual el acto de grabar representa una actividad primordial y repetida, pero no tan frecuente (o de duración no tan larga), verosíblemente asociada con prácticas sociales, rituales o eventos singulares. Se puede también deducir, de manera hipotética, que la significación de estas manifestaciones no resulta únicamente del acto de grabar, ni en el momento de la representación, si no también en el estatuto de los lugares con piedras grabadas y las actividades que se realizaban en o cerca de ellos. Desde este punto de vista, existe probablemente importantes diferencias de estatuto entre los sitios que agrupan unas pocas piedras grabadas y los grandes campos petroglíficos.

2. Distribución espacial y temporal

Ya hemos insistido en trabajos anteriores (Guffroy, 1987; 2003) sobre los datos que sugieren una distribución espacial y temporal evolutiva del arte rupestre grabado. Aunque existen rocas grabadas muy probablemente asociadas con los grupos de cazadores recolectores del periodo precerámico, tal como en el sitio de Jaqui Withu (valle de Salcedo) en el departamento de Puno (Bustinza Chipana, s/f), los sitios con piedras grabadas están asociados, en su gran mayoría, con las culturas agroalfareras desarrolladas durante los dos o tres últimos milenios de la era precolombina.

Desde el punto de vista espacial, existe una nítida diferencia en la densidad de los sitios entre las zonas costeras, donde aparecen algunos yacimientos en cada valle, y la sierra más alta, donde las piedras grabadas quedan relativamente escasas, y el arte pintado es más frecuente. Los sitios con piedras grabadas vuelven a ser bastante frecuentes en la vertiente oriental de los Andes.

Cruzando estos datos con el análisis iconográfico de las representaciones y los datos arqueológicos, he propuesto (Guffroy, 1999: 71-79) la existencia de cuatro grandes grupos con áreas de dispersión y atribuciones cronológicas distintas. El primer grupo corresponde a las figuras características de la iconografía formativa que están presentes, en su gran mayoría sino totalidad, en los valles de la costa norte, donde se desarrollaron manifestaciones de la cultura Cupisnique y tradiciones afines (en los departamentos de Lambayeque, La Libertad, Cajamarca, Ancash).

Su ubicación temporal puede variar entre el periodo Inicial y el Horizonte temprano (sea 1800-200 a.C.), aunque la iconografía de varias de estas representaciones parece más ligada con la parte final de esta secuencia (fases Cupinisque medio y tardío). El reciente descubrimiento de figuras grabadas de estilo formativo en la parte alta de la quebrada Canto Grande (valle del Rímac), así como el estilo de algunos petroglifos de Huancor, sugieren que la aparición de estas prácticas ocurre probablemente, en la costa central, durante los últimos siglos que anteceden nuestra era.

120

Existe obviamente una cierta continuidad temporal y cultural entre este grupo «formativo» y el conjunto posterior (B) que aparece al norte y sur del primer núcleo. Sin embargo, la naturaleza muy distinta de las representaciones y agrupaciones sugiere un cambio significativo en las funciones de las piedras y la naturaleza de los sitios. Los petroglifos del conjunto B se encuentran desde el sur ecuatoriano hasta el valle de Palpa. Fueron probablemente grabados, en su mayoría, durante el periodo Intermedio temprano y hasta el Horizonte medio. El tercer grupo (C) corresponde a los sitios grabados ubicados en el sur del país, que muestran nuevas singularidades en cuanto a las figuras representadas y parecen haber sido ocupados entre el Horizonte medio y el Horizonte tardío. Un último grupo (D) agrega las figuras grabadas en la vertiente oriental de los Andes, tienen correspondencias estilísticas con los grupos B y C, y podrían representar varias tradiciones distintas. Se encuentran desde el norte del Ecuador hasta Bolivia, con mayor frecuencia en algunas áreas tal como el valle superior del Upano (Ecuador), la cuenca de los ríos Chinchipe y Marañón (Cajamarca), Cachiyacu (Loreto) o Huacayoc (Cuzco).

Esta distribución se acompaña de una asociación muy privilegiada, en la vertiente Pacífica, con la zona de Chaupi Yunga (500-1 500 m.s.n.m.), en la cual se encuentra la gran mayoría de los sitios costeros y todos los sitios de primer rango. Una posible explicación de tal distribución territorial puede ser buscada en una eventual relación con las áreas de producción y los caminos de comercialización y de distribución de la coca (Guffroy, 1987; 1999). Los datos que permiten establecer posibles nexos entre estas actividades son de diversa índole y conciernen sitios ubicados en diversas regiones, y asociados a diferentes épocas.

Esta hipótesis fue formulada, en primer lugar, en cuanto a los petroglifos de Checta, sobre la base de los datos etnohistóricos recopilados por María Rostworowski (1967-1968), que ponen en evidencia la importancia y antigüedad del cultivo de dicha planta en la parte media del valle del río Chillón, y particularmente en los alrededores del sitio. En la misma costa central, otra posible relación con la coca fue igualmente señalada por Eeckout (1997: 549) para el sitio de petroglifos de Chuchusurco (Antapucro), en el valle de Lurín, donde existen

elementos comparables con Checta (piedras con cúpulas). Eeckhout reporta la presencia en la misma zona, al lado de un santuario probablemente dedicado a uno de los hijos del dios Pariacaca, de plataformas que parecen haber sido destinadas a la cremación de hojas de coca, que constituyan las ofrendas a esta *huaca*. Recuerda también la existencia, en las cercanías, de un camino que unía los valles de Rímac y Lurín, pasando por el sitio de Cocachacra, y supone, basándose en un texto de Francisco de Ávila, que las ofrendas de coca recién madura daban la oportunidad a las etnias de los diferentes valles de encontrarse y de realizar importantes ceremonias. La ubicación de los sitios petroglíficos en las cuencas de los ríos Chancay, Chillón, Rímac y Lurín podría estar ligada con tales redes de comunicación que ligaban las partes medias de los valles, cruzando las cordilleras. Otro posible camino parece haber unido, en la costa norte, los sitios de Alto de Las Guitarras, El Vagón y Queneto. En este último caso, se ha recientemente propuesto la hipótesis de una asociación con la comercialización de la sal (Campana, 2004). Cual sea la diversidad de los productos movilizados, las hipótesis se acercan en poner en evidencia una posible conexión entre diversos sitios ubicados en alturas comparables en valles vecinos.

Más allá de la costa central, Rostworowski (1973) señala la existencia de datos etnohistóricos que atestiguan el probable cultivo prehispánico de la coca en las áreas de Rauri (río Chancay), Simbal (cerca de Trujillo), Ocro (cerca de Castrovirreina), Chicama, Chuquillanqui, así como en el valle del río Moche, en zonas cercanas a importantes sitios petroglíficos (respectivamente Colcapampa, Simbal, Rurupa, San Bartolo, Jaguay, Cerro del Diablo, Alto de las Guitarras, Tres Cerritos...). Existen también datos similares que conciernen la vertiente oriental de los Andes: así, Valcarcel (1926) indica la presencia de una roca grabada con cúpulas dentro de campos de coca, en la provincia de La Convención. Otra observación pertinente proviene del extremo norte del Ecuador, donde recientemente Bray (2001) ha observado la presencia de petroglifos sobre terrazas de cultivo probablemente sembradas con coca, ocupadas durante el periodo incaico. La asociación de petroglifos con terrazas de cultivo (sin más precisiones sobre el tipo de plantas cultivadas) ha sido señalada en numerosas localidades, dispersas sobre todo el territorio peruano.

3. Estructuras asociadas

Los diversos tipos de estructuras, a menudo asociadas con las piedras grabadas, parecen reflejar evoluciones temporales importantes y significativas. La cercanía de construcciones ceremoniales ha sido señalada en varios sitios, principalmente ubicados en la zona norte, tal como Huaricanga, Caral, Sechín, Chavín, La Galgada, Alto de las Guitarras, Queneto, Udimá, Monte Grande, y parece ser

una característica de los sitios más tempranos. Sin embargo, no se puede excluir que estas rocas hayan sido grabadas después del abandono de estos asentamientos, a manera de recordatorio. La presencia de corrales sencillos es frecuente en los sitios del grupo B, ubicados en los valles de la costa norte y central. En Checta, existen restos de círculos de piedra, algunos probablemente modernos, así como una posible estructura ceremonial dentro del sitio habitacional ubicado en una cumbre cercana.

122 La existencia de tumbas está señalada sobre sitios más tardíos, ubicados, en su mayoría, en el sur del país (grupo C). Así, en el departamento de Arequipa, se ha reportado la presencia de entierros en cerca de 25 % de las localidades petroglíficas. Tal porcentaje indica sin duda una asociación significativa, sin que se pueda deducir si corresponde a una función primordial o secundaria de los sitios. La presencia de cuerpos enterrados fue también señalada en algunos sitios de la costa norte y central, como Yonán o Calango (Guffroy, 1999: 89-90). Se debe también notar la existencia de diversos conjuntos originales, ligados con el arte petroglífico, y con ubicación espacial y temporal particular, tal como las figuras grabadas sobre las piedras de las iglesias, particularmente frecuentes en la sierra sur y los alrededores del Cuzco y fechadas del periodo colonial; o las piezas mobiliarias (cantos rodados, lajas o tiestos), presentes en diferentes tradiciones culturales. El grado de relación entre petroglifos y geoglifos merece también ser investigado.

4. La naturaleza de las figuras grabadas

El estudio de las figuras grabadas permite caracterizar con más precisión las evoluciones que han podido ocurrir en el transcurso del tiempo. Permite también poner en evidencia unos rasgos interesantes en cuanto a la significación de este arte. Una característica de los petroglifos del grupo A es el frecuente aislamiento de las figuras, que ocupan una posición céntrica sobre la cara grabada. Los motivos, que tienen parecidos en el arte contemporáneo, no se repiten en un mismo sitio y difieren de un sitio a otro (músico, guerreros, felinos, figuras antropozoomofas, seres monstruosos, símbolos). La observación de Nuñez Jiménez (1986: 93) acerca del sitio de Cerro Mulato donde «cada petroglifo está tallado en una piedra» puede ser extendida —bajo ciertas condiciones— a varios otros grandes sitios de la época temprana. Sin embargo, dentro del grupo B, este aislamiento concierne sobre todo las figuras de felinos y aves rapaces, las máscaras antropomorfas y ciertos zoomorfos (insectos, lagartos, zorros). Mientras tanto, otros animales (tales como las aves esquematizadas, los peces, los camélidos y los cérvidos), las siluetas antropomorfas y los signos geométricos se encuentran más frecuentemente agrupados o incluidos en figuras complejas. Esta posible diferencia de categoría se refleja también, a menudo, en la calidad del grabado,

así como en las dimensiones de las figuras; las del segundo tipo siendo siempre más reducidas. Al contrario, en los grupos C y D, así como en los pequeños sitios de la costa central, no existen figuras únicas o céntricas, y el tamaño relativo de las diferentes representaciones viene a ser más constante. Por otra parte, en los sitios sureños, tal como Toro Muerto, la asociación de los diferentes dibujos se hace por simple yuxtaposición y no por inclusión en un motivo de trazos complejos, tal como en los grandes sitios del grupo B. Esta evolución parece acompañarse con una reducción de la diversidad y una cierta esquematización de las figuras grabadas.

Las depresiones circulares grabadas o cúpulas son frecuentes en todos los grandes sitios de los grupos B y, en menor grado C, donde aparecen bajo diferentes formas: aisladas, en agrupación, filas, o motivos, hasta cubrir en algunos casos toda una cara o piedra grabada. Empezaremos el estudio de estas últimas obras, que podrían haber tenido una función particular dentro de los campos petroglíficos, por el caso de Checta, donde su importancia puede ser claramente puesta en evidencia.

123

5. Estudio de un caso: Checta

El análisis de la organización de un sitio tal como Checta (fig. 1) permite precisar algunos puntos ya tocados. El sitio de Checta se ubica en una zona que ha conocido una densa ocupación desde el periodo precerámico final hasta la llegada de los españoles. Cerca de 20 sitios arqueológicos, pertenecientes a diferentes periodos, fueron registrados en un círculo de 5 km. Al lado de Checta, que contiene cerca de 430 piedras grabadas, existen, unos dos kilómetros río abajo (quebrada Pucara) y dos 2 kilómetros río arriba (Santa Rosa de Quives), dos sitios de menor importancia (menos de 15 piedras grabadas), con petroglifos comparables, que parecen flanquear el sitio principal. Se encuentran también, en la misma área, algunas piedras grabadas aisladas.

La planicie sobre la cual se encuentran las piedras grabadas presenta muy pocas huellas de ocupación. Se nota particularmente la ausencia casi total de material cerámico, presente en cantidades generalmente notables en los otros yacimientos del valle, que sean de funciones habitacionales, agrícolas o funerarias. No existen tampoco restos de fogones, basurales o de consumo de alimentos. Los únicos vestigios visibles en el yacimiento corresponden a unos círculos de piedra, de menos de 10 m de diámetro, algunos de ellos siendo posiblemente modernos.

Existen también, en la parte alta, unas pequeñas terrazas represas, ubicadas al pie del cerro, que pueden haber sido usadas por cultivos, en una época indeterminada. Más hacia el fondo de la quebrada, sobre otra planicie, fueron construidas unas

terrazas de cultivos y restos de construcciones, con cerámica del periodo Intermedio Temprano, a los cuales está asociada una piedra grabada cubierta de cúpulas. Otro elemento que podría haber sido incluido en el mismo sistema ritual consiste en una estructura arquitectónica que forma parte del sitio ubicado en la cumbre de un cerro (Cerro Pucara) que domina los petroglifos. Este sitio, cuya ocupación final está asociada con un fechado ^{14}C de 1480 ± 90 BP (cal. A.D. 389-693), está conformado por ocho sectores principales, de los cuales uno parece haber tenido una función ritual o ceremonial en relación con los petroglifos. Esta estructura se ubica en el límite de la vertiente abrupta de la quebrada que separa los dos sitios, y se compone de tres niveles sobrepuestos de plataformas y construcciones de un ancho de unos 5 metros.

La distribución de las piedras grabadas no está homogénea en el sitio, y parece testimoniar una cierta voluntad de organización que acompañó la realización de los petroglifos. Los 430 bloques rocosos grabados están irregularmente dispersos sobre una superficie de $8\,000\text{ m}^2$ (fig. 2). La zona de mayor concentración forma un paralelogramo de 30×180 m, orientado sureste noroeste, delimitado, por un lado, con una quebrada profunda y por el otro, con la ladera del pequeño cerro de donde provienen las piedras caídas. En promedio, una tercera parte de los bloques rocosos presentes en esta zona llevan un grabado. Sin embargo, el análisis de la distribución de las rocas grabadas y de sus densidades relativas parece indicar una progresión de la explotación, desde la zona baja y la parte oeste (45 %), por donde se da el acceso actual. Los bloques ubicados en los sectores más altos han sido utilizados de manera menos intensiva (26 %), posiblemente a medida de la escasez de las piedras aprovechables en las primeras zonas.

Aunque todas las figuras parecen pertenecer a un mismo conjunto estilístico, una cierta duración de ocupación es sugerida por las diferencias marcadas que existen entre los diversos sectores, tanto en la distribución de las piedras como en los temas tratados. En la parte baja del sitio, predominan los petroglifos no figurativos —sencillos o más complejos— así como las figuras solares, mientras que los motivos antropomorfos y zoomorfos son relativamente escasos. Entre estos últimos, aparecen representaciones de cuadrúpedos (cérvidos y probablemente camélidos), insectos y serpientes. Algunas de estas figuras zoomorfas son de pequeñas dimensiones y poco visibles, mientras las composiciones complejas ocupan espacios mayores. En este primer sector, la única evidencia de arreglos particulares es la presencia de un medio círculo de piedras, hoy en día muy arruinado.

Subiendo, aparece una primera zona de vacío donde las figuras grabadas se limitan a petroglifos sencillos —a menudo una raya, una cruz o círculo—. Le siguen dos concentraciones interesantes con numerosas representaciones de figuras antropomorfas, zoomorfas, figuras solares y cruces. Dentro de una de ellas aparece

una primera cabeza felínica con tocado de plumas, representación que viene a ser más frecuente en la parte central del sitio. En este sector, es particularmente notable una cierta concentración de las figuras por temas y la frecuente asociación de los felinos y aves rapaces. Las siluetas y cabezas antropomorfas son también numerosas, mientras que las figuras solares y en forma de serpientes se vuelven menos frecuentes. Después de una nueva zona un poco vacía, se entra finalmente en la parte más alta, donde existe una menor cantidad de petroglifos, pero una mayor concentración de motivos antropomorfos y zoomorfos, como camélidos y venados. En todo este sector aparecen los vestigios de pequeñas estructuras, en forma de terrazas, dispuestas en la depresión ubicada al pie de la elevación principal. Existen también petroglifos más aislados en la falda media del cerro, entre los cuales predominan las cabezas zoomorfas de gran tamaño (fig. 3). Sobre otra terraza —ubicada más al fondo de la quebrada— una única piedra grabada con cúpulas está claramente asociada con restos de construcciones y vestigios cerámicos del periodo Intermedio Temprano.

125

La distribución particular de los petroglifos fue también notada en Toro Muerto. Según Nuñez Jiménez:

«En el complejo, extenso y muy prolijo de petroglifos de Toro Muerto, comprobamos cierto grado de agrupamiento de temas y estilos por áreas. Así, los danzantes enmascarados se localizan fundamentalmente en el sector Noroeste, mientras que los músicos tamborileros se ubican en el sector suroeste, al igual que las águilas y otras aves que menudean mucho en la parte central de aquel campo petroglífico». (1986: 339)

El mismo autor destaca también que:

«Existen dos estilos bien diferentes. Unos dibujos, como los danzantes enmascarados, son tallas llenas, es decir como si las figuras fueran en parte silueteadas, mientras que sus cabezas son linealmente delimitadas, es decir, no están rellenas; Otros, como los músicos tamborileros, situados en otro sector de aquella localidad petroglífica, son figuras totalmente rellenas por percusión superficial, mientras que las primeras fueron talladas más nítidamente». (1986: 339)

Como en el caso de Checta, parece posible justificar estas distribuciones tanto como consecuencias de una cierta segregación por tema, como de una evolución temporal; sin que la importancia relativa de las dos causas pueda ser bien establecida.

La ubicación particular de ciertas piedras grabadas dentro del sitio ha sido también señalada en otras localidades, tal como en el Alto de las Guitarras (revisar texto de Campana en este volumen) y Cerro Mulato, donde:

«En un sitio visible y en la parte céntrica del cerro, existe una gran piedra colocada verticalmente que simula un *menhir*, allí se nota escasamente una figura humanizada que por su forma y preferente colocación debe representar a una divinidad». (Santillán Oliva, 1959: 68)

La distribución de las piedras grabadas, así como su carácter discreto en el paisaje, que necesita un acercamiento, sugieren la existencia de ritos deambulatorios, durante los cuales se podía realizar tanto el acto de grabar como de descifrar y reconocer las figuras. Recordamos que las cabezas felinas y máscaras que aparecen en varios sitios pueden haber sido asociados a bailes y fiestas (Guffroy, 1999: 109). En otros casos, encontramos, sobre piedras grabadas en localidades distantes, una misma asociación de figuras (por ejemplo: ave, cruz, figura solar, cabeza antropomorfa, serpentiformes (Guffroy, 1999: fig. 44) que podría haber sido relacionada con mitos o cuentos, difundidos sobre un vasto territorio.

126

6. Las piedras con cúpulas en Checta

Existe en Checta otro grupo de piedras grabadas cuya distribución muy singular implica una cierta organización del sitio. Se trata de 6 piedras que llevan un gran número de cúpulas, y que se encuentran en una ubicación periférica en cuanto al núcleo del sitio, marcando así sus límites. Este tipo de grabado está presente, en primer lugar, dentro de las tres pequeñas rocas aisladas que marcan la entrada del sitio en su extremidad noroeste (fig. 4). Se encuentra, de nuevo, cerca de la quebrada, al oeste de la zona central, sobre dos grandes bloques aislados que presentan una cara plana casi horizontal, así como sobre la última piedra grabada en la parte más alta del yacimiento. La presencia, sobre tres de estas piedras, de ranuras de pulimento —a veces profundas— sugiere también su asociación con actividades singulares. Las cúpulas, que pueden ser o no asociadas con trazos grabados, no parecen distribuidas de manera aleatoria, sino que parecen formar líneas hasta, tal vez, motivos. Los dos grandes bloques que presentan una cara plana están cubiertos por miles de depresiones grabadas de dimensiones regulares (fig. 5). Tienen un mismo aspecto general, pero difieren en algunos detalles. Sobre la más norteña aparecen varios petroglifos y trazos, mezclados con las cúpulas y ranuras de pulimento (fig. 6). Aunque la identificación de las figuras grabadas es difícil, parece factible reconocer la representación esquematizada de un pescado, la cabeza de otro, una concha marina y un cuarto animal que semeja una medusa, lo que parece indicar una referencia común al tema del mar.

La segunda roca plana, ubicada a unos 15 m de distancia, tiene un ancho máximo de 1,40 m por 1,80 m de largo (fig. 5). Lleva, casi únicamente, cúpulas de dimensiones variadas (entre 1 y 5 cm), y ranuras de pulimento. En

varios sectores de la roca, las cúpulas parecen formar pequeños alineamientos —rectilíneos, curvos o circulares— que podrían conformar, en combinación con las fisuras naturales y las ranuras de pulimento, motivos más complejos. La búsqueda de una cierta confusión visual, propicia a la creación de imágenes, podría muy bien haber sido uno de los efectos deseados. El uso combinado de otros procedimientos, tal como la aspersion con un líquido, puede también haber facilitado la materialización de figuras. Es muy probable que estas dos piedras hayan sido usadas en ritos particulares llevados a cabo dentro del campo petroglífico. La presencia de ranuras de pulimento, que implica el uso y afilamiento repetido de instrumentos cortantes, así como su forma general, podrían reflejar su eventual utilización como tablas de sacrificio. Pero existe también claramente una voluntad de cubrir completamente la roca, manifiesta en el tratamiento de las paredes verticales, en las cuales las ranuras y depresiones llegan hasta el suelo. Por el efecto visual obtenido, es probable la referencia implícita al cielo estrellado y a las constelaciones. El conjunto de estos elementos hace de estas rocas verdaderas piedras de misterios, propicias a la ejecución de diversos rituales.

127

Elementos comparables aparecen sobre la última piedra grabada en la parte alta del sitio. Se trata de un bloque de grandes dimensiones que enseña, en su cara delantera, un petroglifo complejo en cuya parte superior se reconoce un ser antropomorfo (fig. 7). En sus dos lados, aparecen un gran número de cúpulas, así como otros trazos y círculos. Su espina superior está tallada, sobre todo su largo, con ranuras de pulimento cortas pero profundas. La ausencia de tales ranuras sobre las demás rocas grabadas en la localidad confirma la singularidad de estos bloques, que por su distribución parecen delimitar el sitio. Otra piedra cubierta por tacitas fue encontrada más al fondo de la misma quebrada, en asociación con probables terrazas de cultivo, en un lugar donde no existen otros petroglifos. A estos elementos se puede agregar una última pieza mobiliaria (fig. 8). Se trata de un canto rodado, de cerca de 50 cm de diámetro, descubierto en los años 80, en un potrero de la quebrada Pucara, a un kilómetro, río abajo de Checta. Sus dos caras están cubiertas de cúpulas de diversos tamaños, con un aspecto semejante a las grandes rocas antes descritas. Esta diversidad de contextos parece confirmar tanto la importancia simbólica de estas rocas como una probable diversidad de sus funciones.

7. Las piedras con cúpulas en los demás sitios

Piedras semejantes a las de Checta se encuentran en varios otros sitios peruanos, bajo formas diversas. Ya hemos señalado su presencia en el sitio de Chuchusurco en el valle de Lurín (Eeckhout, 1997), donde ocupan también una posición excéntrica en cuanto a los otros petroglifos. Shimada *et al.*, (1985: 143) indican

la presencia de tales bloques en la cuenca del río La Leche, en el sitio de Mochumí Viejo, donde están asociados con petroglifos (Shimada *et al.*, 1985: fig. 28), así como en la base del promontorio del Cerro de la Calera. Este último monolito (Shimada *et al.*, 1985: fig. 29), que parece encontrarse aislado, tiene una forma rectangular (1,5 m de largo por 4,5 m de ancho) y está cubierto con depresiones regularmente talladas. Para los autores, estas depresiones podrían haber marcado importantes puntos de mira o fronteras territoriales. Asocian estas obras con otras manifestaciones del Horizonte temprano. En la misma región, se ha señalado la presencia, sobre la margen derecha del río Chiñama (Alva Mariñas, 1986), de varias piedras de dimensiones variables en cuya superficie plana superior se han excavado tacitas circulares de tamaño también diverso. Estas tacitas, que son de diámetro superior a las cúpulas de Checta, están asociadas, sobre algunas rocas, con canales. En el mismo sitio existen evidencias de arquitectura, así como un monolito de grandes dimensiones, en forma de cilindro cortado que lleva representaciones de seres antropomorfos y zoomorfos. Es interesante señalar que la existencia de monolitos parados parece caracterizar una tradición particular que se encuentra de los lados de la frontera entre Perú y Ecuador, en los departamentos de Piura, Cajamarca y Loja.

En el valle del río Fortaleza, dos piedras de aspecto comparable han sido grabadas en el sitio de Huaricanga, cerca de una estructura cuadrada que lleva en su centro otro monolito parado. Las cúpulas están asociadas con trazos complejos en forma de laberintos y figuras circulares, algunas con un punto central (Nuñez Jiménez, 1986: 597). Otras piedras parecidas a las de Checta se encuentran en Cerro Sechin y Caral, así como en el sur del país, en el sitio de petroglifos de Pitis (Nuñez Jiménez, 1986: fig. 2103) y en el sitio de Cerro Cruz Moqo en el departamento de Cusco (Hostnig, 2004: 128). Es muy probable que rocas semejantes existan en otras localidades, donde no fueron hasta ahora señaladas.

Las cúpulas están también presentes, bajo formas un poco diferentes y generalmente en asociación con otros trazos grabados, en otros sitios petroglíficos. Pueden entrar en la composición de figuras o paneles, tal como en la quebrada de los Boliches (Nuñez Jiménez, 1986: figs. 17, 24, 25), Palamenco (Nuñez Jiménez, 1986: figs. 965-966) y Huancor, o formar parte de alineamientos que figuran triángulos y cruces, como en Cerro Mulato. En algunos casos, las depresiones grabadas suelen también representar figuras zoomorfas (sapo, llama), tal como en Yonan y Huancor. Dentro del grupo C, aparecen en la mayoría de los sitios bajo la forma de alineamientos paralelos, que separan o subrayan otras figuras. Es posible también suponer una cierta filiación (Guffroy, 1999) con las rocas trabajadas con pocitos, fechadas del periodo Horizonte Temprano, así como manifestaciones más recientes (fechadas de los periodos Intermedio Tardío y Horizonte Tardío), tales como las piedras y adobes ahuecados provenientes del sitio de Pachacamac.

Este escaso, y seguramente muy incompleto, registro atestigua sin embargo la amplia distribución —tanto temporal como espacial— de este tipo de obra y tienden a confirmar el papel importante que han tenido las piedras con cúpulas dentro del arte petroglífico. Aunque resulta difícil establecer sus funciones precisas, que han podido ser múltiples, las relaciones sugeridas con el mundo cósmico y los ritos de fertilidad, así como con las prácticas de sacrificio y adivinación parecen significativas.

Conclusiones

Ante todo, parece que no existe una explicación única que permitiría entender el significado del arte grabado en su globalidad. Sin embargo, el hecho de que cada sitio representa un caso particular no excluye la existencia de referencias comunes. El estudio de las funciones de los sitios petroglíficos puede adelantarse en base a dos grandes tipos de análisis: la puesta en evidencia de los elementos comparables que testimoniarían algunas características significativas; y el análisis de la organización interna de los sitios que puede reflejar su funcionamiento y el tipo de actividades realizadas.

La primera línea de estudio sugiere tanto la existencia de prácticas y ritos comparables, como una cierta evolución temporal en las funciones de los yacimientos. Las relaciones con el cultivo de la coca o la asociación con caminos de comunicaciones tienen ejemplos dispersos sobre un gran espacio y diversas tradiciones culturales, mientras que otras características, tales como la presencia de entierros, la asociación con piedras paradas o estructuras ceremoniales, parecen reflejar tradiciones con una distribución espacial y temporal más reducida. Adelantos significativos pueden ser esperados logrando una mejor definición de las tradiciones regionales y de su inserción en las prácticas culturales locales. El análisis de la organización interna de los sitios, tal como se realizó en Checta, permite vislumbrar la eventual existencia de una cierta organización del campo petroglífico, así como agrupaciones temáticas. Tal como los petroglifos en su paisaje, estas organizaciones quedan, sin embargo, muy discretas y probablemente poco rígidas.

En los sitios más grandes, que parecen justificar la denominación de templos al aire libre, el acto de grabar representa una etapa primordial pero no única del funcionamiento. La grabación de las figuras, que en algunos sitios se ha podido llevar a cabo sobre un largo lapso de tiempo, se acompañó verosímelmente de la realización de otras actividades, como bailes, procesiones, ruegos, sacrificios, adivinanzas, hechicerías, curaciones. Hay que recordar también que sobre la mayoría de los sitios, los grabados que se encuentran, y de lejos, en mayor número, corresponden a simples trazos rectos o curvos, a cúpulas y rayas. El

hecho de grabar una figura tan sencilla puede haber representado, en muchos casos, un gesto significativo y constituye, en todo caso, una práctica mucho más frecuente que la representación de un magnífico felino sobre la cara grande de una piedra bien visible. Existe probablemente evoluciones en este aspecto; los grabados sencillos no figurativos siendo mucho más frecuentes en los sitios del grupo B que en los grupos A y C. Obviamente, se puede también esperar nuevas pistas de investigación trabajando sobre el significado de las figuras grabadas y sus asociaciones repetidas. Varias de las representaciones y escenas figurativas parecen tener un aspecto mitológico o anecdótico escondido detrás de la simple figuración. Nos queda por entender por qué y bajo qué condiciones, estos pedazos de historias quedaron plasmados en la piedra. Finalmente, no se debe olvidar que, una vez grabadas, estas representaciones quedaron y fueron obviamente objetos de interacciones e interrogaciones hasta nuestros días, donde las actuaciones se reparten entre desdén, preservación y deterioro.

Referencias citadas

- ALVA MARIÑAS, P., 1986 – *Chinama: un sitio formativo en la parte alta del valle de Motupe*; Chiclayo. Simposio sobre la investigación arqueológica en el norte peruano.
- BRAY, T., 2001 – Pimampiro project. Current research in Andean archaeology. *Andean Past*, 6: 369-372; Ithaca: Cornell University.
- BUSTINZA CHIPANA, J.D., s/f – *Arte rupestre en el valle de Salcedo. Una introducción a su estudio*; Puno.
- CAMPANA, C., 2004 – *La sal, el poder y los petroglifos del Alto de las Guitarras*; Lima: EPAR-1. Resumen de ponencia.
- EECKHOUT, P., 1997 – Pachacamac (côre centrale du Pérou). Aspects du fonctionnement, du développement et de l'influence du site durant l'Intermédiaire Récent (ca. 900-1470), 4 tomes; Bruxelles. Thèse de doctorat de l'ULB.
- GUFFROY, J., 1987 – Nuevas hipótesis sobre los petroglifos de Checta y otros sitios principales. *Boletín de Lima*, 51: 53-59; Lima.
- GUFFROY, J., 1999 – *El arte rupestre del antiguo Perú*; Lima: IFEA, IRD.
- GUFFROY, J., 2003 – New researchs and discoveries in Peruvian rock art's studies. In: *Rock art studies. News of the world II* (Bahn, G. & Fossati, A., eds.): 221-226; Oxbow.

- HOSTNIG, R., 2004 – *Arte rupestre del Perú. Inventario nacional*; Lima: Concytec.
- NUÑEZ JIMÉNEZ, A., 1986 – *Petroglifos del Perú*, 2 tomos; La Habana.
- ROSTWOROWSKI, M., 1967-68 – Etnohistoria de un valle costeño durante el Tahuantinsuyo. *Revista del Museo Nacional*, XXXV: 7-61; Lima.
- ROSTWOROWSKI, M., 1973 – Plantaciones prehispánicas de coca en la vertiente del Pacífico. *Revista del Museo Nacional*, XXXIX: 193-224; Lima.
- SANTILLÁN OLIVA, M., 1959 – Aspectos arqueológicos de Chongoyape. *Actas y trabajos del II congreso nacional de historia del Perú*, 1: 68-69; Lima.
- SHIMADA, I., ELERA, C. & SHIMADA, M., 1983 – Excavaciones efectuadas en el centro de Dacha Lucia Cholope, del Horizonte temprano, Batán grande, costa norte del Perú: 1979-1981. *Arqueológicas*, 19: 109-208; Lima.
- VALCÁRCEL, L. E., 1926 – Los petroglifos de la Convención. *Revista universitaria*, 51: 4-14; Cuzco.

Anexo

Figura 1 – Vista general del sitio de Checta



132



Figura 2 – Vista de la parte delantera del sitio de Checta, con el emplazamiento de algunas piedras con cúpulas



Figura 3 – Cabeza zoomorfa con tocado



Figura 4 – Checta:
piedra con cúpula
ubicada a la entrada
del sitio

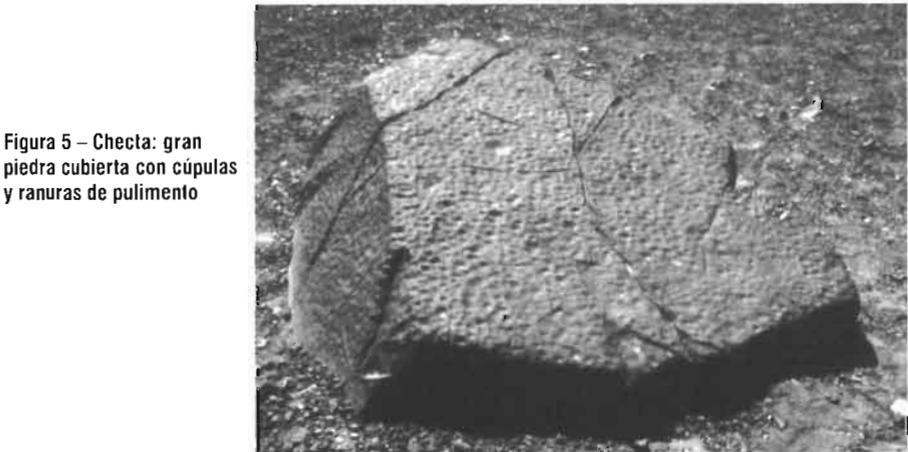


Figura 5 – Checta: gran
piedra cubierta con cúpulas
y ranuras de pulimento

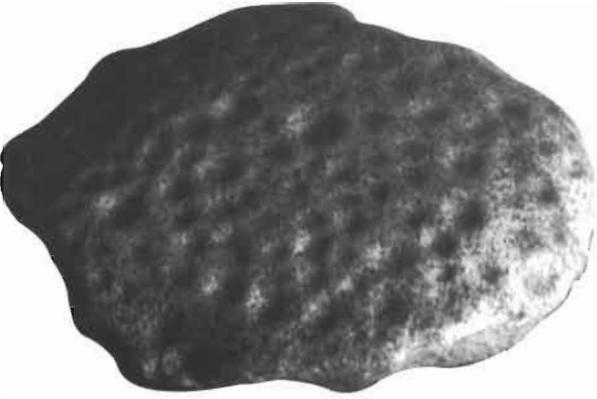


Figura 6 – Cúpulas,
petroglifos y ranuras de
pulimento



Figura 7 – Cara delantera de una gran piedra con cúpulas

Figura 8 – Canto rodado con cúpulas proveniente del valle medio del río Chillón



Los geoglifos de Palpa: documentación y análisis arqueológico

Markus Reindel

Johny Isla

Karsten Lambers

Heike Otten

Introducción

Los famosos geoglifos de la cultura Nasca son conocidos en todo el mundo. Desde su primer reconocimiento por Toribio Mejía Xespe y Alfred L. Kroeber en 1926 (Mejía, 1942; Kroeber & Collier, 1998), se han propuesto numerosas hipótesis para la explicación de su significado. Los geoglifos se han interpretado, entre otros, como calendario astronómico (Kosok & Reiche, 1949; Kosok, 1965; Reiche, 1993), como caminos rituales (Horkheimer, 1947; Silverman, 1990; Rodríguez, 1999) comparables a los *ceques* del Cusco (Aveni, 1990b), como espacios sagrados dedicados a la veneración de ciertas deidades (Reinhard, 1996; Rostworowski, 1993) o como indicadores de corrientes subterráneas de agua (Johnson *et al.*, 2002), sin olvidarse de la propuesta de Erich von Däniken que manifiesta que se trataría de pistas de aterrizaje de extraterrestres. Hasta ahora, ninguna de esas explicaciones ha podido comprobarse.

Uno de los problemas más grandes en la investigación de los geoglifos es la falta de una documentación adecuada como base para su análisis científico. Esta situación se debe al hecho que los geoglifos están distribuidos sobre un área muy extensa y de acceso difícil.

Debido a la destrucción de muchos terrenos donde se encuentran los geoglifos, la documentación de esos singulares monumentos prehistóricos es una tarea urgente (Lumbreras, 2000). En este contexto, desde 1997 se está realizando el Proyecto Arqueológico Nasca-Palpa, en la costa sur del Perú (fig. 1), bajo la dirección de Markus Reindel, del Instituto Alemán de Arqueología, y de su colega Johnny Isla Cuadrado, del Instituto Andino de Estudios Arqueológicos (Reindel *et al.*, 1999; Reindel & Isla 2001; Isla *et al.*, 2003). El proyecto está auspiciado además por la Fundación Suiza-Liechtenstein para Investigaciones Arqueológicas en el Exterior (SLSA, Zurich, Suiza) y el Ministerio Federal de Educación e Investigación de Alemania (BMBF, Bonn, Alemania). En cooperación con el Instituto de Geodesia y Fotogrametría de la Universidad Técnica Federal de Suiza (ETH Zurich) se vienen registrando y describiendo los geoglifos de Palpa por primera vez de manera completa y detallada con la ayuda de los métodos más modernos de la fotogrametría (Reindel *et al.*, 2003; Gruen & Lambers, 2003; Sauerbier & Lambers, 2003).

Los objetivos del proyecto son:

- a. la documentación completa y detallada de los geoglifos como requisito para su conservación e investigación, y
- b. la interpretación de la función y del significado de los geoglifos en su contexto histórico cultural.

La documentación de los geoglifos se realiza por medio de: un registro fotogramétrico; prospecciones extendidas; la generación de un modelo virtual 3D; el análisis de los datos con la ayuda de un sistema de información geográfica (GIS) y un análisis arqueológico.

1. Los geoglifos de Palpa

Los geoglifos de Palpa (fig. 2) forman la segunda concentración más grande de geoglifos en la cuenca del Río Grande. Hasta ahora se han documentado más de 1 500 geoglifos sobre un terreno de aproximadamente 90 km² (Reindel *et al.*, 1999; 2003). El repertorio de los geoglifos es similar a aquel de la famosa Pampa de San José, con líneas, áreas barridas y figuras. Generalmente se emplearon dos técnicas para realizar los geoglifos. En el primer caso, las piedras oscuras de la superficie se removieron para hacer aparecer la arena de color más claro que se encuentra directamente por debajo de las piedras. En el segundo caso, la técnica de barrido fue invertida; el geoglifo mismo se formaba por acumulaciones de piedras mientras que los contornos quedaron barridos. Además de esas características generales, los geoglifos de Palpa demuestran algunas particularidades.

Por ejemplo, hay muchas figuras antropomorfas, mientras que se crearon solamente pocas figuras zoomorfas. La mayoría de los geoglifos se encuentra en sitios topográficamente bien delimitados. Además, en algunos casos se pudieron documentar geoglifos como parte integral de sitios habitacionales. Este último punto es de importancia especial ya que hasta ahora todavía no se ha logrado incorporar suficientemente los geoglifos de la región de Palpa-Nasca en su contexto cultural. La mayoría de las explicaciones acerca de la función de los geoglifos se ha concentrado en sólo unos pocos aspectos aislados (Aveni, 1990a). Además, el conocimiento actual de la cultura Nasca se fundamenta mayormente en el análisis de artefactos de museos. Por eso, la región de Palpa ofrece una situación extraordinaria para investigar los geoglifos dentro de su contexto cultural.

137

Hasta la fecha, la documentación de los geoglifos está bastante limitada. Existen solamente algunos pocos planos parciales, fotos aéreas a diferentes escalas y algunos croquis y descripciones de calidad variada. Ninguna de las documentaciones abarca los geoglifos de una zona en su totalidad. Debido a las condiciones del terreno, un levantamiento terrestre sería muy costoso.

La documentación fotogramétrica (Mikhail *et al.*, 2001; Lerma, 2002) —que se ha empleado en el proyecto actual— ofrece una alternativa relativamente económica en comparación con los levantamientos terrestres. Además, la región de Palpa presenta condiciones ideales para la documentación fotogramétrica ya que las áreas donde se encuentran los geoglifos están libres de vegetación y por lo general hay poca nubosidad. Con la excepción de un breve reconocimiento fotogramétrico hecho en la Pampa de San José por Gerald Hawkins en 1968 (Hawkins, 1974), es la primera vez que la fotogrametría se está aplicando sistemáticamente en la investigación de los geoglifos.

2. El registro fotogramétrico

La documentación sistemática de los geoglifos por el Proyecto Arqueológico Nasca-Palpa se inició en 1998 con el fin de elaborar un mapa de todos los geoglifos de la región de Palpa dentro de la topografía natural. Esa documentación se basa en una serie de fotografías aéreas a gran escala. Para obtener esas fotos, se realizaron varios vuelos fotogramétricos sobre la región de Palpa. Se tomaron más de 600 fotos a escala 1:7000, con un traslape de 60 % en cada dirección, las cuales cubren todo el área nuclear de la zona de estudio, unos 90 km² alrededor de la ciudad de Palpa. Las imágenes fueron orientadas mediante puntos georreferenciados, los cuales fueron medidos tanto en el terreno mediante GPS estático diferencial como a bordo del avión mediante GPS kinemático (Gruen *et al.*, 2000).

Luego, todas las fotos se unieron en un solo mosaico de fotografías. La alta resolución de las fotos permite identificar objetos hasta un tamaño de 15 cm en la superficie del terreno. Para generar un modelo digital del terreno, se tomaron más de un millón de puntos de la superficie del terreno en las imágenes. Eso corresponde a una densidad media de 1,6 puntos por 100 m². Se prestó especial atención a las áreas con geoglifos. En base a esos datos se generó un modelo digital del terreno (Gruen & Lambers, 2003).

Para cartografiar los geoglifos, se realizó un análisis tridimensional de las fotos obtenidas (fig. 3). Ese análisis se realizó manualmente mediante un restituidor analítico. Con el análisis manual se obtuvieron mejores resultados que con mediciones automatizadas ya que la superficie del terreno era extremadamente pobre en contrastes. Los contornos de los geoglifos fueron marcados con líneas y se elaboraron planos preliminares a escala 1:100 y 1:1000 que fueron revisados en el campo. Ese paso fue necesario porque en muchos casos sólo en el terreno fue posible identificar geoglifos fuertemente erosionados o distinguir líneas delgadas de senderos actuales. Con los resultados del análisis fotogramétrico y los datos de campo se elaboraron los planos finales de los geoglifos. Los vectores tridimensionales de cada geoglifo se incorporaron además en el modelo virtual 3D (Sauerbier & Lambers, 2004).

Todos los datos —el modelo digital del terreno, las ortofotos y los vectores— fueron combinados para generar el modelo virtual 3D (fig. 5). Ese modelo permite representar el área de estudio con todos los geoglifos de manera fotorealista desde cualquier punto de vista, tanto para producir imágenes estáticas como también para la elaboración de sobrevuelos virtuales. De esta manera, durante el proceso de análisis en cualquier momento se pueden observar secciones del terreno investigado desde la perspectiva y desde el ángulo deseado. Además, el modelo permite derivar mapas y planos 2D en cualquier escala deseada. De esta manera la documentación fotogramétrica ofrece una base ideal para el análisis arqueológico de los geoglifos (Gruen *et al.*, 2003; Sauerbier & Lambers, 2003).

En las prospecciones que se realizaron en la región de Palpa se registraron adicionalmente muchos datos que no se podían obtener de las fotografías aéreas. Más de 600 de los 1 500 geoglifos registrados fotogramétricamente fueron descritos detalladamente en el campo, usando un formulario estandarizado. De esta manera se registraron varios datos acerca de los geoglifos mismos como por ejemplo su técnica de construcción, su orientación, la secuencia estratigráfica de geoglifos superpuestos y los artefactos que se encuentran asociados a ellos. Tanto la estratigrafía de los geoglifos como los hallazgos encontrados sobre ellos son indicadores cronológicos importantes (Reindel *et al.*, 2003).

Sobre algunos de los geoglifos —por lo general en los extremos de la mayoría de los trapecios— se encontraron pequeñas estructuras de piedra (fig. 6). Las primeras excavaciones en esas estructuras, realizadas durante las temporadas de 2000 y 2001, revelaron varias plataformas bajas y postes de madera junto con vasijas de cerámica, restos de tejidos, productos agrícolas, cangrejos y conchas *Spondylus* (fig. 5). Esos hallazgos, especialmente el de las conchas *Spondylus*, hacen suponer una función ritual de las estructuras como parte de un culto al agua y a la fertilidad (Paulsen, 1974; Marcos, 1986, 2002).

3. Análisis arqueológico

Una vez completada la documentación de los geoglifos se inició el análisis de la información en base a una tipología que permite el ordenamiento de los numerosos datos. Este análisis incluye la cronología de los geoglifos, su desarrollo, las actividades realizadas sobre los geoglifos así como su proceso constructivo y su significado.

Desde esta perspectiva, el análisis preliminar del desarrollo de los geoglifos ya nos ha permitido identificar algunas tendencias en la evolución formal de los geoglifos. Respecto a la forma de los geoglifos se puede observar una evolución desde la construcción de figuras, pasando por la construcción de líneas hasta lograr grandes áreas barridas. A veces, líneas más antiguas fueron ampliadas para crear áreas cada vez más grandes.

También se puede observar un desarrollo desde formas pequeñas hacia formas más grandes y finalmente hacia los trapecios enormes que a veces se extienden por cientos de metros.

Mientras que los primeros geoglifos, creados durante el Periodo Paracas, están ubicados en las laderas de los cerros, la mayoría de los geoglifos de la cultura Nasca se encuentran en las mesetas donde no pueden ser vistas desde los fondos de los valles. Al mismo tiempo, se nota una tendencia de ubicar los geoglifos cada vez más lejos de los valles.

La aparición de ciertas combinaciones recurrentes de geoglifos, como un trapecio con una línea meándrica o una línea en zig zag con una línea meándrica y un trapecio, hacen suponer que se trata de unidades funcionales (fig. 5).

Uno de los objetivos importantes del análisis arqueológico es el establecimiento de una clasificación cronológica de los geoglifos. Con ese fin se emplearon varios métodos de fechamiento (véase Clarkson, 1996), entre los cuales podemos citar:

- el análisis de la cerámica encontrada en la superficie de los geoglifos,
- el análisis de la iconografía de los geoglifos,
- fechados de radiocarbono de los postes de madera que se encontraron en las excavaciones realizadas en los geoglifos,
- fechados de sedimentos con el método de la luminescencia ópticamente estimulada.

Este último constituye un nuevo método para fechar la superficie de las piedras y nos va a permitir fechar los geoglifos por primera vez de manera directa. Los resultados del análisis cronológico demuestran que la tradición de crear geoglifos se inició en el periodo Paracas cuando los motivos dibujados sobre rocas (petroglifos) se empezaron a trazar sobre la superficie del terreno. En ese periodo se realizaron principalmente geoglifos figurativos. No obstante, la mayoría de los geoglifos pertenece a la cultura Nasca (fig. 7). En ese tiempo se crearon los grandes complejos de geoglifos en las mesetas. Hasta ahora no hay evidencia de que se crearan geoglifos después de la cultura Nasca. Sin embargo, es posible que los geoglifos existentes se hayan utilizado hasta el comienzo del Horizonte Medio. En resumen, se puede decir con certeza que los geoglifos forman parte de una tradición cultural que duró aproximadamente 1 000 años, entre 400 a.C. y 600 d.C. Las investigaciones recientes demuestran que durante ese tiempo, los geoglifos fueron objeto de una actividad continuada de construcción, de remodelación y de recorrido. Casi en todos los conjuntos mayores de geoglifos se observan evidencias de la ampliación y modificación de geoglifos individuales. Por ejemplo, muchos trapecios se ampliaron lateralmente, como se puede reconocer por los restos de los antiguos bordes en el interior de los campos barridos. Además, en varios sitios se ha notado que un solo trapecio fue barrido repetidas veces o que algunas líneas meándricas fueron convertidas en campos barridos en algún momento. Asimismo hay figuras como la orca o la espiral en forma de S invertida que se renovaron varias veces en el mismo lugar. Finalmente y en un proceso continuo, a complejos ya existentes se adicionaron nuevos geoglifos que cortaron o complementaron los geoglifos más antiguos. Además se observaron numerosos geoglifos no terminados, los cuales estaban en proceso de barrido y sobre los cuales se acumularon piedras para su posterior transporte. También hay casos donde solamente se marcaron los contornos de un futuro geoglifo con piedras paradas.

Todas estas evidencias, combinadas con la gran cantidad de geoglifos y la extensión del área ocupada por los geoglifos, dan la impresión de un proceso largo, quizás continuo, de construcción y modificación. Por lo tanto, hay que preguntarse si la diferenciación entre la construcción y el uso de los geoglifos realmente tiene sentido o, dicho con otras palabras y como lo han formulado ya

varios autores (Isbell, 1978; Clarkson, 1990), si el valor del uso de los geoglifos más bien consistía en el mismo proceso de la construcción. Las investigaciones recientes demuestran una actividad múltiple sobre y alrededor de los geoglifos. Hay evidencias de que algunos geoglifos fueron recorridos constantemente como lo indica la compactación de su superficie. La gran cantidad de vasijas rotas y ofrendas depositadas sobre las plataformas bajas excavadas recientemente, también formaban parte de actividades rituales. Todas estas evidencias son testigos mudos de una intensa actividad ritual relacionada a los geoglifos.

Los alimentos y las conchas de *Spondylus* encontradas en las plataformas o altares de piedra indican que las ceremonias giraron alrededor de cultos al agua y a la fertilidad, lo cual no es de extrañar considerando el clima árido y el sistema ecológico muy frágil de la región. De esta manera, las mesetas que bordean los valles irrigados, adquirieron el carácter de un verdadero paisaje cultural bien estructurado, lleno de vida y sujeto a constantes modificaciones.

4. Resumen

Dando un breve resumen de los resultados obtenidos hasta la fecha, se puede constatar lo siguiente:

- a. se ha realizado un registro completo de todos los geoglifos de la región de Palpa,
- b. se estableció una base de datos para la investigación científica de los geoglifos, la cual incluye todos los datos obtenidos acerca de los geoglifos, los mapas y el modelo virtual 3D,
- c. se obtuvieron los requisitos para la conservación y la protección de los geoglifos,
- d. se estableció una clasificación cronológica de los geoglifos la cual demuestra que los primeros geoglifos se hicieron en la época media-tardía de la cultura Paracas y que la mayoría de los geoglifos pertenece a la cultura Nasca,
- e. los resultados de las excavaciones en los geoglifos han podido evidenciar que sobre y cerca de los geoglifos se realizaron varias actividades humanas y que finalmente
- f. los geoglifos formaban elementos constitutivos del paisaje cultural.

Todos los datos se están analizando actualmente mediante un sistema de información geográfica (GIS) para entender mejor las relaciones espaciales tanto entre los geoglifos mismos como entre los geoglifos y su entorno natural.

Los resultados obtenidos hasta la fecha forman la primera documentación extensa y detallada de los geoglifos de las culturas Paracas y Nasca, estableciendo así la base para su investigación científica. De esta manera, el Proyecto Arqueológico Nasca-Palpa contribuye a la conservación de uno de los monumentos culturales más importantes de Sudamérica.

Referencias citadas

142

- AVENI, A. F., 1990a – An assessment of previous studies of the Nasca geoglyphs. *In: The lines of Nasca* (Aveni, A. F., ed.): 1-40; Philadelphia: American Philosophical Society. *Memoirs of the American Philosophical Society* 183.
- AVENI, A. F., 1990b – Order in the Nasca lines. *In: The lines of Nasca* (Aveni, A. F., ed.): 41-113; Philadelphia: American Philosophical Society. *Memoirs of the American Philosophical Society* 183.
- CLARKSON, P., 1990 – The archaeology of the Nasca pampa: environmental and cultural parameters. *In: The lines of Nasca* (Aveni, A. F., ed.): 115-172; Philadelphia: American Philosophical Society. *Memoirs of the American Philosophical Society* 183.
- CLARKSON, P., 1996 – Técnicas en la determinación de las edades cronológicas de geoglifos. *Chungará*, **28**(1-2): 419-460; Arica.
- GRUEN, A. & LAMBERS, K., 2003 – The geoglyphs of Nasca: 3-D recording with modern digital technologies. *In: Acts of the XIVth UISPP Congress, University of Liège, Belgium, 2-8 September 2001, section 1: theory and methods-general sessions and posters*: 95-103; Oxford: Archaeopress. BAR International Series, 1145.
- GRUEN, A., BAER, S. & BEUTNER, S., 2000 – Signals in the sand: 3-D recording and visualization of the Nasca geoglyphs. *PFG Photogrammetrie - Fernerkundung - Geoinformation*, **6**|2000: 385-398; Stuttgart.
- GRUEN, A., SAUERBIER, M. & LAMBERS, K., 2003 – Visualisation and GIS-based analysis of the Nasca geoglyphs. *In: The digital heritage of archaeology. Proceedings of the 30th CAA Conference, Heraklion, Crete, April 2002* (Doerr, M. & Sarris, A., eds.): 161-167; Atenas: Hellenic Ministry of Culture, Archive of Monuments and Publications.
- HAWKINS, G., 1974 – Prehistoric desert markings in Peru. *National Geographic Research Reports*, **1967**: 117-144; Whashington, D. C.
- HORKHEIMER, H., 1947 – Las plazoleras, rayas y figuras prehispánicas en las pampas y crestas de la hoya del Río Grande. *Revista de la Universidad Nacional de Trujillo*, **II**(1): 45-63; Trujillo.
- ISBELL, W. H., 1978 – The prehistoric ground drawings of Peru. *Scientific American*, **239**(4): 114-122; New York.

- ISLA, J., REINDEL, M. & DE LA TORRE, J. C., 2003 – Jauranga: un sitio Paracas en el valle de Palpa, costa sur del Perú. *Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie*, **23**: 227-274; Mainz.
- JOHNSON, D. W., PROULX, D. A. & MABEE, S. B., 2002 – The correlation between geoglyphs and subterranean water resources in the Río Grande de Nasca drainage. In: *Andean archaeology II: art, landscape, and society* (Silverman, H. & Isbell, W. H., eds.): 307-332; New York: Kluwer Academic/Plenum Press.
- KOSOK, P., 1965 – *Life, land and water in ancient Peru*; Brooklyn: Long Island University.
- KOSOK, P. & REICHE, M., 1949 – Ancient drawings on the desert of Peru. *Archaeology*, **2**(4): 206-215; New York.
- KROEBER, A. L. & COLLIER, D., 1998 – *The archaeology and pottery of Nasca, Peru: Alfred L. Kroeber's 1926 expedition* (Carmichael, P. H., ed.); Walnut Creek: AltaMira.
- LERMA, J. L., 2002 – *Fotogrametría moderna: analítica y digital*; Valencia: Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia.
- LUMBRERAS, L. G., 2000 – *Plan de manejo de las líneas de Nasca I: contexto arqueológico*; Lima: INC, UNESCO.
- MARCOS, J., 1986 – Intercambio a larga distancia en América: el caso del *Spondylus*. In: *Arqueología de la costa ecuatoriana: nuevos enfoques* (Marcos, J., ed.): 197-206; Quito: Corporación Editora Nacional. Biblioteca Ecuatoriana de Arqueología 1.
- MARCOS, J., 2002 – Mullo y Pututo para el Gran Caimán: un modelo para el intercambio entre Mesoamérica y Andinoamérica. *Gaceta Arqueológica Andina*, **26**: 13-36; Lima.
- MEJÍA, T., 1942 – Acueductos y caminos antiguos de la hoya del Río Grande de Nasca. In: *Actas y trabajos científicos del XXVII Congreso Internacional de Americanistas* (Lima 1939), **I**: 559-569; Lima: Librería e Imprenta Gil.
- MIKHAIL, E. M., BETHEL, J. S. & McGLONE, J. C., 2001 – *Introduction to modern photogrammetry*; New York: Wiley.
- PAULSEN, A. C., 1974 – The Thorny Oyster and the voice of god: *Spondylus* and *Strombus* in Andean prehistory. *American Antiquity*, **39**(4): 597-607; Cambridge.
- REICHE, M., 1993 – *Contribuciones a la geometría y astronomía en el antiguo Perú*; Lima: Asociación María Reiche para las líneas de Nasca.
- REINDEL, M. & ISLA, J., 2001 – Los Molinos und La Muña. Zwei Siedlungszentren der Nasca-Kultur in Palpa, Südpéru/Los Molinos y La Muña. Dos centros administrativos de la cultura Nasca en Palpa, costa sur del Perú. *Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie*, **21**: 241-319; Mainz.

- REINDEL, M., ISLA, J. & KÖSCHMIEDER, K., 1999 – Vorspanische Siedlungen und Bodenzeichnungen in Palpa, Südperu/Asentamientos prehispánicos y geoglifos en Palpa, costa sur del Perú. *Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie*, **19**: 313-381; Mainz.
- REINDEL, M., LAMBERS, K. & GRUEN, A., 2003 – Photogrammetrische Dokumentation und archäologische Analyse der vorspanischen Bodenzeichnungen von Palpa, Südperu/Documentación fotogramétrica y análisis arqueológico de los geoglifos prehispánicos de Palpa, costa sur del Perú. *Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie*, **23**: 183-226; Mainz.
- REINHARD, J., 1996 – *The Nasca lines: a new perspective on their origin and meaning*. Lima: Editorial Los Pinos. Sexta edición.
- RODRÍGUEZ, A., 1999 – *Los campos de geoglifos en la costa central del Perú*; Lima: Instituto Riva Agüero. Cuadernos de Investigación 2/1997.
- ROSTWOROWSKI, M., 1993 – Origen religioso de los dibujos y rayas de Nasca. *Journal de la Société des Américanistes*, **LXXIX**: 189-202; Paris.
- SAUERBIER, M. & LAMBERS, K., 2003 – A 3D model of the Nasca lines at Palpa (Peru). *International Archives of Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences XXXIV-5/W10*, en CD-ROM.
- SAUERBIER, M. & LAMBERS, K., 2004 – From vectors to objects: modeling the Nasca lines at Palpa (Peru). In: *Enter the past: the E-way into the four dimensions of cultural heritage* (Fischer Ausserer, K. et al., eds.): 396-399; Oxford: Archaeopress. BAR International Series 1227.
- SILVERMAN, H., 1990 – The early Nasca pilgrimage center of Cahuachi and the Nasca lines: anthropological and archaeological perspectives. In: *The lines of Nasca* (Aveni, A. F., ed.): 207-244; Philadelphia: American Philosophical Society. *Memoirs of the American Philosophical Society* 183.

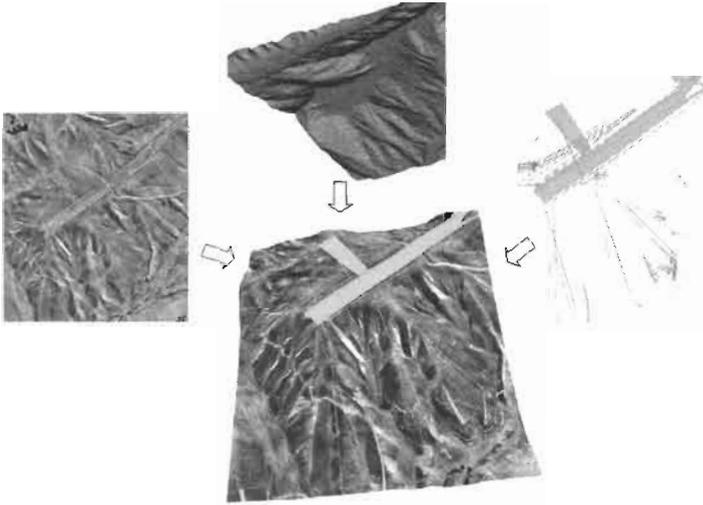


Figura 4 – El modelo 3D compuesto por la ortofoto, el modelo digital del terreno y los polígonos

146

Figura 5 – Combinación recurrente de línea zig-zag, línea meándrica y trapecio

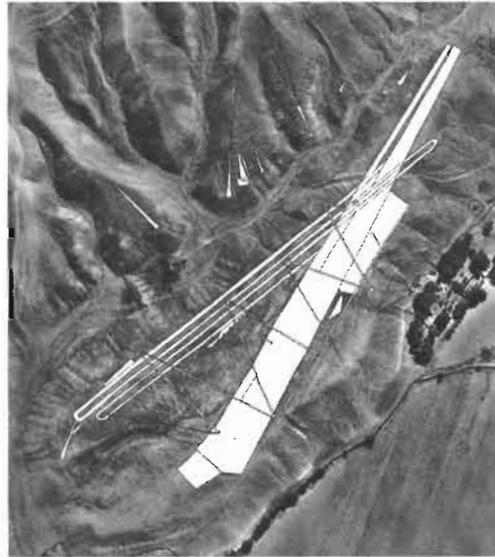


Figura 6 – Excavación de estructuras de piedra sobre los geoglifos

	Periodos	Geoglifos	Culturas Arqueológicas
1532 d. C.	HORIZONTE TARDIO		INKA
1476 d. C.	PERIODO INTERMEDIO TARDIO		ICA - CHINCHA
1000 d. C.	HORIZONTE MEDIO		WARI
600 d. C.	PERIODO INTERMEDIO TEMPRANO	[REDACTED]	NASCA
			Tardío
			Medio
1 a./d. C.			Nasca Inicial
200 a. C.			Tardío
800 a. C.	HORIZONTE TEMPRANO	[REDACTED]	PARACAS
			Medio
			Temprano

Figura 7 – Cuadro cronológico

Actas del Primer Simposio Nacional
de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004)

SUR

El poder de los símbolos: lajas pintadas de Pampacolca. Nuevos datos sobre las lajas pintadas del sur del Perú

151

Renata Faron-Bartels

Resumen

A inicios del siglo pasado, en las provincias de Condesuyos y Castilla, departamento de Arequipa, tuvo lugar el descubrimiento científico de ciertos objetos de particular valor artístico y cultural: las piedras-lajas, piedras de río (cantos rodados) y tejas pintadas encontradas cerca de tumbas huaqueadas o en cuevas. Los trabajos científicos de Disselhoff (1968), Linares Málaga (1973) y Kauffmann-Doig (1986) proporcionaron los primeros datos exactos sobre estos materiales. Las semejanzas en la ornamentación de las piedras o tejas pintadas con las pinturas rupestres influyeron para clasificarlas como «arte mobiliario de tradición rupestre».

En el año 2001 se llevó a cabo el proyecto arqueológico «Lajas Pintadas de Pampacolca» con el fin de analizar más profundamente las piedras o tejas pintadas. La cuestión crucial para nuestro trabajo era conseguir los artefactos, en lo posible intactos, procedentes de diferentes sitios arqueológicos, localizados en la vecindad de Pampacolca (Chuquibamba). Como resultado de la prospección arqueológica en cuatro sitios seleccionados, logramos recolectar abundante y

diverso material de estudio. Las piedras pintadas, junto con objetos de cerámica, hallazgos de metal y otros encontrados entre las lajas, dan nuevas luces sobre la cronología y el valor cultural religioso de este tipo de objetos.

1. Introducción

152

En el año 2001, invitada a la inauguración del museo arqueológico de la Universidad Católica de Santa María en Arequipa (UCSM), pude ver, entre otros objetos arqueológicos, una interesante colección de lajas de piedra y placas cerámicas con pintura. Las que más resaltaban eran unas lajas de grandes dimensiones, que conmovían por su fascinante iconografía y la técnica de pintura. La mayoría de estos ejemplares habían sido recolectados en varios distritos del departamento de Arequipa, durante los trabajos científicos del Proyecto Condesuyos, efectuados en el periodo 1996-2000. Entre otros se puede mencionar objetos procedentes de Andahua, Chuquibamba, Campanayoc, Ispacas, Pampacolca, Pintasayoc, Machahuay y Viraco. El material almacenado en el Museo fue ubicado mayormente cerca de tumbas huaqueadas. Un caso particular parecía ser el de las lajas encontradas *in situ* dentro de una grieta en Pampacolca¹ (que hasta entonces estaba documentada por medio de fotos y una filmación), siete de las cuales fueron llevadas al Museo de la UCSM. Por invitación del director del Museo, Dr. Augusto Belan Franco, decidí hacer un estudio del material museístico recolectado hasta entonces para luego preparar una prospección superficial en Pampacolca².

2. Antecedentes

La presencia de placas de cerámica y lajas pintadas de piedra, localizadas en el área de Arequipa, ha sido mencionada desde los inicios del siglo pasado. Edmundo Escomel (1940) menciona «tejas» del valle de Majes cuyos fines habrían sido de «escritura aritmética monetaria u otra». En los estudios de Toribio Mejía Xesspe (1955; 1978-1979: 2) las lajas o tejas con pintura son consideradas como uno de los principales elementos culturales de la cultura Puquina y de «carácter único» en la cultura andina. Para Eloy Linares Málaga (1973), las lajas o tejas con pintura son formas de expresión del «arte de tradición rupestre mobiliario». Este autor, al igual que el alemán Hans Disselhoff (1968), menciona también lajas asociadas a tumbas (como los sitios de Cabezas Achatadas, Huacapuy, Majes) y no solamente a grietas. Un estudio más sistemático acerca de las «piedras pintadas

¹ Examinada durante la temporada de trabajos del Proyecto Condesuyos en el año 1997.

² El proyecto «Lajas pintadas de Pampacolca» fue parte del Proyecto Condesuyos de la Universidad de Varsovia (profesor Mariusz Ziółkowski) y la UCSM de Arequipa, representada por el Dr. Augusto Belan Franco.

del sur del Perú» o «planchas hechas de arcilla» se encuentra en los trabajos de Rogger Ravines (1970) y de Federico Kauffmann Doig, quien realizó una expedición arqueológica a la región de Chuquibamba en 1986. Como resultado de su trabajo de campo publicó un análisis bastante completo de las placas o tejas de cerámica encontradas en una cueva del sitio denominado Chucu (Kauffmann Doig, 1992).

3. Ubicación y acceso

El área de nuestro estudio abarca el distrito de Pampacolca, provincia de Condesuyos, departamento de Arequipa. Se ubica principalmente en los pisos altitudinales Yunga y Quechua (2 300-3 500 m.s.n.m.), comprendiendo también parte de la puna asociada al nevado Coropuna (fig. 1).

Desde la ciudad de Arequipa se accede a la zona por la carretera a Aplao, capital de la provincia de Castilla; de aquí se sigue por carretera afirmada hasta Pampacolca, desde donde, en la mayoría de los casos, se prosigue a pie o en acémilas para llegar a los lugares arqueológicos. La distancia entre Arequipa y Pampacolca es de aproximadamente 250 km. El actual pueblo de Pampacolca se ubica dentro de un valle verde y fértil, con abundancia de agua, donde también existen antiguas minas de plata.

4. Prospección preliminar

El 30 de mayo del 2001 se realizó una prospección de la grieta ubicada al noroeste de Pampacolca³, en el valle del río Tastane, llamado también Antaura —se llega mediante la carretera Pampacolca-San Antonio y luego a través de una angosta trocha que se dirige hacia el norte, de San Antonio a Puca. La entrada de la grieta se ubica a una altura de aproximadamente 3 400 m.s.n.m. Desafortunadamente, el sitio ha sido saqueado en los últimos cuatro años. La entrada y todo el piso del interior de la grieta estaban cubiertos de lajas extraídas de su lugar original, rotas, embarradas, cubiertas de orina y excrementos de animales. Tuvimos que limitarnos a documentar el estado actual del sitio, tomar fotografías, hacer un croquis del interior de la grieta y recolectar las lajas del suelo. Cerca a la entrada de la grieta se pudo reconocer restos de pintura rupestre de color rojo, cuyo deterioro no permitió su análisis. La siguiente fase de la prospección, realizada entre el 13 y el 16 de agosto del 2001, tuvo como propósito la determinación de otros sitios con presencia de las lajas pintadas⁴.

³ A una distancia de unos 5 km en línea recta.

⁴ En esta prospección y en los siguientes trabajos de campo, se contó con el gran apoyo y consejo del señor Luis Arias, habitante de Pampacolca.

Once de los sitios arqueológicos examinados —Antimpampa⁵, Huayaja (Llahuayoc), Antaunco, Piscopampa, Las Minas, Choquemarca (y Gentilar-Choquemarca), Huancor, Ampipuquio, Eucaliptuyo, Puca y Ranra (fig. 2)— se extienden sobre la cima de los cerros que rodean a Pampacolca, a alturas que oscilan entre 2 850 y 3 500 m.s.n.m.

154

Huayaja, Choquemarca, Ampipuquio y Ranra muestran rasgos habitacionales típicos de grandes dimensiones. Los asentamientos están principalmente situados sobre las laderas o cimas de los cerros, fuera o al borde de chacras. Cerca a las casas se advierte la presencia de chulpas o tumbas subterráneas. Choquemarca y Ampipuquio, por su naturaleza, tienen carácter defensivo. Las complejas estructuras arquitectónicas de Antimpampa y Antaunco, así como una de las estructuras que forman parte del asentamiento de Choquemarca, muestran rasgos de carácter ceremonial-religioso.

En las zonas de andenería de Pisco Pampa, Las Minas, Gentilar-Choquemarca, Huancor y una parte de Ampipuquio se encuentran ejemplos típicos de entierros. Las tumbas —tipo chulpa o mausoleo—, ubicadas en sitios expuestos, se caracterizan por sus grandes dimensiones y sus entradas situadas al lado norte.

Gentilar-Choquemarca y Puca, cercanos a sistemas de andenes, ofrecen ejemplares excepcionales, interpretados como «pagos». Gentilar-Choquemarca muestra posibles sitios de ofrenda en andenería, mientras que Puca representaría, probablemente, un sitio de ofrenda para el agua. Similar significado de sitios de ofrenda podrían tener la grieta de Antaura y el área de los Sondeos 6-8 de Ampipuquio.

De otro lado, Eucaliptuyo pertenece a uno de los tres lugares conocidos con presencia de arte rupestre⁶ en Pampacolca. Los monumentos arquitectónicos localizados cerca a Pampacolca muestran, en su mayoría, rasgos locales típicos de Chuquibamba. Pueden observarse ciertas peculiaridades arquitectónicas en las construcciones de Antimpampa y Maucallacta (Huayllapampa); así, Antimpampa muestra restos de estructuras escalonadas, características del periodo Formativo-Tardío, mientras que en Maucallacta se nota la presencia evidente de arquitectura incaica del Horizonte Tardío.

5. Cuadro cronológico

Pudimos comprobar la presencia de lajas pintadas en Antimpampa, junto con cerámica de estilo Chuquibamba, en Huayaja y Puca, asociadas con cerámica Wari; en Choquemarca (Gentilar y Mamasque), en asociación con material

⁵ Los nombres de los sitios están consignados según el orden de prospección

⁶ Los otros se encuentran en el valle Tastrane, cerca de la grieta Antaura.

Chuquibamba; en Ampipuquio, con material Chuquibamba e Inca. Debemos aclarar que la cerámica inca —que representa un porcentaje mínimo de los hallazgos— se encuentra en las capas superficiales y disturbadas, mientras que las lajas y la cerámica de estilo Chuquibamba, que no muestra influencia estilística inca, se ubican en capas intactas donde no aparece cerámica inca.

Las lajas encontradas en Antaunco no están vinculadas con material cerámico o restos arquitectónicos. De Pisco Pampa y Las Minas no tenemos muestras de lajas pintadas, aunque los habitantes dan testimonio de su existencia.

6. Examen arqueológico

155

Considerando las características de los sitios arqueológicos descritos, decidimos continuar, en orden cronológico, nuestros trabajos en cuatro lugares con presencia de lajas pintadas: Puca, Huayaja, Gentilar-Choquemarca y Ampipuquio.

El examen arqueológico mediante sondeos se efectuó entre el 27 de agosto y el 22 de septiembre del 2001. Era importante conseguir material intacto o poco disturbado. Por la escasez de tiempo no se pudo abrir trincheras grandes o examinar las estructuras más complejas. Por esta razón, nos ocupamos solo de los lugares con ejemplares ya expuestos en la superficie (Puca, Gentilar-Choquemarca) o sitios en peligro de destrucción (como Huayaja).

6. 1. Puca

Aproximadamente a 3 300 m.s.n.m., Puca es un pueblo moderno constituido de pequeños grupos de casas dispuestos al borde de la quebrada Tuhualqui⁷, en la zona de andenerías.

El sitio examinado en esta quebrada se caracteriza por sus laderas inclinadas, rocosas, cubiertas por arbustos y pequeños árboles. A pesar de ello, en la parte más baja, cerca del río, existen varias terrazas de cultivo (fig. 3). A unos 20-30 metros por encima del río, las rocas areniscas de la ladera oeste forman un abrigo colgante. Debajo de este abrigo se observaron huellas de huaqueo, con lajas pintadas dispersas en el suelo. Hacia el sur, a corta distancia del sitio huaqueado, entre las raíces de los arbustos, se observó otro sitio con piedra laja, apenas cubierto por una delgada capa de tierra.

Al norte, a unos 4 metros del huaqueo, se observaron evidencias de un antiguo lecho de arroyo, con una cascada de unos 5 metros de altura, con rocas y piedras pulidas por el agua. En la pared norte de la cascada, en un nicho natural, se

⁷Tuhualqui es también el nombre de los pájaros que viven en este sitio.

encontró un montículo de siete lajas apiladas, cubierto casi totalmente por tierra y restos orgánicos (fig. 4). Los hallazgos se agrupaban claramente en cuatro sitios vecinos (que denominamos abrigos I, II, III y IV), dispuestos paralelamente a la pared del abrigo, separados por grandes irregularidades de roca natural.

156

Del abrigo I hemos obtenido 90 lajas de piedra arenisca y una teja con pintura. Los hallazgos se podían dividir muy claramente en 14 grupos (fig. 5). El grupo menos numeroso contenía 3 lajas y el más abundante 11 ejemplares. En la mayoría de los casos, las lajas estaban puestas una sobre otra, con la superficie pintada volteada hacia arriba, habiendo permanecido en tal disposición hasta nuestros días. La perfecta conservación de los amontonamientos y de la pintura, así como también la presencia de hoyos excavados (mostrados en la figura 2), dejan suponer que las lajas estaban colocadas en huecos de poca profundidad y cubiertas por tierra.

El suelo homogéneo que cubría las lajas y la falta de huellas de disturbado de los montículos, impiden determinar si los grupos son contemporáneos entre sí o si fueron colocados en fases diferentes. En el caso de los grupos 10, 12 y 13 se pudo observar que estaban a mayor profundidad que los restantes grupos. Más arriba, principalmente en la parte media del sondeo, se encontraron lajas de los grupos 5, 7 y 8. Muy pegadas a las rocas y más cercanas a la superficie se encontraron lajas de los grupos 1-4, 6, 9, 11, 12 y 14, que, teóricamente, pudieron ser puestos aparte. Considerando todos estos datos, se puede decir que la disposición de las lajas pudo hacerse en una, dos, tres o más ocasiones.

Casi todas las lajas superficiales de cada grupo mostraban daños mayores. Los objetos de los grupos 2-4, 6, 9 y 11, ubicados cerca de la pared rocosa, estaban, en muchos casos, cubiertos por manchas de humedad o capas finas de alteración. Algunas de las lajas estaban cubiertas por barro compacto, muy difícil de limpiar. En otros casos, la humedad ha inducido la descomposición de las lajas.

Generalmente, a causa de las condiciones naturales del sitio, los ejemplares y la pintura se preservaron con pocos daños. La roca arenisca, que forma el abrigo natural, protegió suficientemente las lajas contra la lluvia⁸. Aparte de ello, este lugar se caracteriza por su muy buena insolación, pues recibe luz solar durante varias horas al día, lo que, de modo natural, mantiene el suelo más o menos seco. Por otro lado, la falta de humedad cerca de la peña hace de éste un sitio poco atractivo para los cultivos, tanto en tiempos antiguos como modernos.

En todos los grupos, entre las lajas, se encontraron diversas ofrendas: hojas de coca, restos óseos de cuyes, terroncitos de pigmentos, pequeñas láminas de plata o cobre, fragmentos de *Spondylus*.

⁸ Durante nuestros trabajos de excavación pudimos observar los eventuales límites de infiltración del agua pluvial.

Las 26 lajas del abrigo II estaban ubicadas principalmente cerca a la pared rocosa, en cuatro grupos muy claramente definidos, constituidos por 5 y hasta 8 lajas de piedra arenisca. En todos los casos, los ejemplares estaban puestos uno sobre otro, con la superficie pintada mirando hasta arriba. Parece que las lajas ubicadas en la parte superior de los montículos se movieron con el tiempo, por lo que se encontraron un poco de costado. El excelente estado de conservación de los amontonamientos de lajas del abrigo rocoso II, también deja suponer que los ejemplares estaban dispuestos dentro de cavidades y cubiertos por tierra. Sin embargo, no hay testimonios que permitan deducir si todos los grupos del abrigo rocoso II fueron depositados en una o más ocasiones.

La poca profundidad de la capa terrosa donde estaban enterradas las lajas, que además estaba disturbada por las raíces de los arbustos, no permitió observar la existencia de los hoyos donde eventualmente pudieron ser depositadas las lajas.

El abrigo rocoso II está menos protegido contra la influencia del clima, habiendo mayor infiltración del agua de lluvia, por lo que la humedad, que es más acentuada cerca a la roca, dañó fuertemente la superficie de las lajas, despintándolas. Los ejemplares allí encontrados se caracterizan por su poco espesor, lo que condicionó, junto con sus relativamente grandes dimensiones, su fragilidad y mayor sensibilidad a las condiciones ambientales. Casi todas las lajas aquí halladas estaban rajadas o rotas y algunas se deshacían en el momento de ser levantadas. Mejor estado de conservación mostraban los objetos del grupo 4A, más alejado de la pared rocosa. Aparte de un terroncito del pigmento rojo, encontrado entre las lajas del grupo 4A, el sondeo no ofreció ningún otro material arqueológico que habría ayudado en la datación del sitio.

El abrigo rocoso III (ofrenda al arroyo) proporcionó siete lajas de tamaño pequeño, ubicadas en un nicho natural al lado de un antiguo riachuelo. Las lajas, apiladas una sobre la otra y cubiertas por una capa de hojas secas y humus, se encontraban en su sitio original. Debajo de las ellas pudimos encontrar la mitad de un quero cerámico de estilo Wari. Lastimosamente la ubicación del ejemplar en un sitio expuesto a la fuerte humedad dañó la pintura.

El abrigo rocoso IV (huaqueo) se ubica al norte del abrigo rocoso I, en un nicho o caverna natural poco profundo. El sitio fue huaqueado unos meses antes de nuestros trabajos de sondeo. Observando las huellas del huaqueo se puede constatar que las lajas sacadas de allí estaban colocadas en las cavidades del piso y cubiertas por una muy delgada capa de tierra. Durante el huaqueo todo el contenido del depósito fue extraído y dispersado fuera. Se recuperaron 18 lajas con pintura bien conservada y extraordinarios motivos iconográficos. En el relleno, amontonado al lado del huaqueo, no se encontró ningún ejemplar cerámico u otros restos que habrían permitido aclarar la cronología del sitio.

6. 2. Huayaja o Vayaja

Así es llamado el sitio con tres pequeñas haciendas de propiedad de las familias de don Simón Quispe y de don Marcelino Rosas, ubicadas cerca a las ruinas de un antiguo asentamiento grande⁹. El valle, situado entre las ruinas y la ladera suroeste del cerro Llahuayoc (ca. 2 860 m.s.n.m.), está ocupado por andenes antiguos, utilizados hasta la actualidad.

Al norte y noreste de la hacienda del señor Quispe, paralela al camino que va a Pampacolca, se encuentra una plaza vacía de aproximadamente 50 por 20 m, cubierta solo por hierba rala. La pobreza de la vegetación permitió advertir los contornos de algunas estructuras cuadrangulares, restos de grandes chulpas huaqueadas y cimientos de plataformas alargadas. En la esquina nordeste de la plaza, en plena superficie, encontramos dos grandes lajas con pintura cuyas dimensiones aproximadas son de 60 por 70 cm y 30 por 40 cm, respectivamente, procedentes del cercano hoyo de huaqueo y en gran parte despintadas. Los trabajos realizados en la zona de huaqueo (sondeo 1) nos permitieron descubrir restos de muros de una chulpa con tres ceramios amurallados intactos (fig. 6), uno de los cuales tenía en su interior una pequeña laja con pintura. Los ceramios estaban ubicados dentro de las murallas de las estructuras arquitectónicas (tumbas, andenería, etc., sin que ello signifique una reutilización de la cerámica como material de construcción) y constituye una ofrenda compuesta de 3 a 7 ceramios colocados uno dentro del otro o uno al lado del otro, a manera de ollas o platos ordenados dentro de un armario. Todo este conjunto de ceramios estaba rodeado por las piedras de los muros siendo totalmente invisibles desde afuera; para verlos se requería desarmar el muro. Es interesante constatar que para este tipo de ofrenda se usaba con gran frecuencia los ceramios pintados postcocción. La tumba contenía restos de cerámica de estilo Wari (Horizonte Medio) y Chuquibamba (periodo Intermedio Tardío y Horizonte Tardío).

Don Simón Quispe también nos mostró un sitio donde una vez, al hacer el mantenimiento del camino, encontró grandes lajas de piedra pintadas. El sitio indicado se ubica en un cruce de caminos, a unos 150 m de su casa, siguiendo la ruta de Pampacolca hacia el este.

Según sus informaciones, en medio del camino, a pocos centímetros del suelo, quedaron enterrados «más de estos objetos». Muy sorprendidos por esta información decidimos documentar el resto de las lajas, previendo su total destrucción.

⁹ En realidad, estas casas constituyen, de toda evidencia, parte del asentamiento antiguo, habiendo sido adaptadas y reedificadas por sus nuevos habitantes.

Los ejemplares superficiales estaban muy dañados, cubiertos por una gruesa capa de barro compacto y, en su mayoría, fuertemente despintados. Las lajas ubicadas más abajo estaban intactas o menos dañadas y partidas, formando tres grupos (fig. 7). Todos los objetos estaban depositados entre los restos de la cimentación de una chulpa, como un entierro subterráneo intacto¹⁰ y en un nicho de piedra canteada.

En total se pudo recolectar 59 lajas; entre ellas se encontraban cuatro pequeñas y delgadas cuentas de plata y cobre (fig. 8), así como ceramios aplastados, que ayudaron a fechar este hallazgo como perteneciente al Horizonte Medio.

6. 3. Gentilar-Choquamarca

Pertenece a la colina Choquamarca (3 374 m.s.n.m.), al oeste de Pampacolca, separada de la cadena de cerros por una pequeña quebrada. Las pendientes del cerro, compuestas por colinas y planicies menores, son bastante empinadas¹¹ y difíciles de subir desde la parte frontal (fig. 9). En la base de Cerro Choquamarca, entre los lados este y norte, corre un canal de riego y la carretera Pampacolca-Chuquibamba.

Casi todas las laderas del cerro están cubiertas por una densa vegetación de arbustos, cactus y hierba, más abundantes en el lado norte y nordeste; en cambio, la ladera oeste muestra una vegetación más escasa, donde predominan los afloramientos rocosos.

Gentilar se caracteriza por la presencia de restos de tumbas y de andenería antigua, parte de la cual se usa, hasta ahora, en la zona baja del cerro. Parece que, antiguamente, las terrazas de cultivo cubrían toda la ladera noroeste, hasta la cima de Jolilibro. Testimonio de ello son los restos de andenes que aún existen en estas laderas. Aparte de esto, llaman la atención algunos desmoronados apilamientos de piedra, que se extienden horizontalmente a lo largo de la pendiente; aunque están cubiertos por la vegetación, su regularidad permite establecer cierto parecido con los andenes derrumbados.

Gentilar ofrece vestigios bien conservados de tumbas tipo mausoleo, chulpas grandes o tumbas subterráneas. Las tumbas son de planta ovalada o rectangular, con techo de cúpula. No se conservó ninguna de las estructuras habitacionales.

En la parte de Gentilar —llamada, en nuestra documentación, La Peña¹²—, hemos encontrado una gran concentración de lajas con pintura. Desgraciadamente, todos los ejemplares, casi totalmente despintados, estaban tirados y dispersos en la ladera.



¹⁰ El esqueleto se deshizo casi totalmente. La tumba no contenía ningún ajuar.

¹¹ Entre 30° y 40°.

¹² Una roca grande y aislada, ubicada encima de las terrazas de cultivo, saliente a manera de un colmillo.

Aunque en las cercanías se encontraron chulpas grandes y tumbas subterráneas ya huaqueadas, no se pudo precisar el sitio de procedencia de estas lajas.

160

Unos metros más abajo de este hallazgo, entre un amontonamiento de piedra canteada, se pudo observar algunas lajas de piedra, sobresalientes de la tierra frescamente removida. Con la esperanza de que estos ejemplares estuviesen menos dañados, abrimos un hoyo (sondeo 1) de unos 100 por 80 cm, para poder registrarlos. Pero, en lugar de las lajas pintadas, advertimos un fragmento de piso, hecho de piedra laja sin pintar. El lado oeste del sondeo estaba limitado por un fragmento de muro bajo, hecho de piedra canteada y argamasa arcillosa. En la esquina formada por el muro y el piso de lajas encontramos cuatro ceramios de estilo Chuquibamba, puestos uno dentro de otro (fig. 10). Durante los trabajos de limpieza del muro, encontramos otros ceramios, un fragmento de pito cerámico y una laja colocada sobre la superficie de las piedras, cuya cara superior llevaba huellas bien visibles de pintura roja.

Encontramos un ejemplar semejante durante el registro de un paño de muro de andenería (sondeo 3) cuya cara posterior estaba cubierta por pintura roja. Tres tumbas huaqueadas (sondeo 2, tumba 1; sondeo 4, tumba 2 y tumba 4 del sondeo 5) dieron algunas lajas aisladas con ornamentación simple (fajas de color rojo). Estas lajas estaban acompañadas por cerámica de estilo Chuquibamba.

Realizamos un hallazgo extraordinario al limpiar un tramo del andén ubicado al este de la tumba 4: descubrimos una pequeña chulpa casi intacta (tumba 3), dañada parcialmente por el agua de lluvia (fig. 11). La chulpa de planta cuadrada contenía una cámara funeraria cilíndrica con restos de un esqueleto y una ofrenda de tres ceramios, muy dañados por la humedad. El techo de la tumba estaba cubierto por lajas de piedra, tres de las cuales llevaban pintura bien conservada en sus caras interiores. Con ayuda de la cerámica de estilo Chuquibamba, procedente de la tumba 3, pudimos fechar este hallazgo como perteneciente al periodo Intermedio Tardío.

6. 4. Ampipuerto o Hampypuerto

Nombre quechua que significa «manantial curativo»¹³ y sirve para designar un cerro, parte de una andenería y un asentamiento antiguo. El cerro Ampipuerto (de unos 3 600 metros de altura) se encuentra al norte de la quebrada del río Tastane y de la grieta Antaura, a una distancia de aproximadamente 2 km en línea recta del pueblo de San Antonio. El cerro es accesible desde una senda para animales de carga, que va de San Antonio a Puca.



¹³ Traducido por Alex Carrillo, cusqueño de procedencia, estudiante de geología de la UNSA, en el año 2001.

La ladera nordeste de la loma forma un valle amplio y fértil, flanqueado al noreste por el cerro Espíritu Santo (altitud aproximada de 3 920 m) y al noroeste por el cerro Chaquihuaijo (ca. 3 800 m). El valle se extiende unos 150 m por debajo de la cumbre del cerro Ampipuquio, y está cortado por cuatro quebradas paralelas¹⁴, que corren en dirección noroeste-sureste. Son quebradas temporales; solo los ríos Tuhualqui y Yanajocha tienen flujo permanente todo el año.

Casi toda la superficie del valle, hasta las cumbres vecinas, está cubierta por antiguas andenerías. En la actualidad, por la escasez de agua, la zona de cultivos se concentra en las partes más bajas; las terrazas restantes están abandonadas (fig. 12).

Sobre las laderas del cerro Ampipuquio se encuentra un asentamiento antiguo, que ocupa aproximadamente 3 hectáreas. A lo largo de todo el valle no se encuentra ningún otro asentamiento habitacional. En cambio, se observan, con más frecuencia, chulpas muy grandes, situadas en los puntos más expuestos del paisaje, particularmente sobre las cumbres rocosas que limitan las quebradas, sobre los andenes más altos o sobre plataformas de carácter funerario. Las chulpas tienen planta cuadrangular, ovalada o redonda, con techo interior en cúpula.

Nuestro interés se concentró especialmente en una cumbre rocosa, situada al sudoeste de la quebrada Yanajocha, unos 100 metros al sureste de una casa aislada, en la propiedad de don Raúl Cárdenas. Según los informes del señor Francisco Sarmiento, teniente gobernador de Puca, en este sitio se encontraron unas tumbas grandes con piedras lajas. Desgraciadamente, el lugar indicado estaba ya huaqueado y el estado de conservación de las lajas no permitía diferenciar el ornamento. Pero, siguiendo la prospección más al sur, a lo largo de la cima, podíamos ubicar restos de otras chulpas y un derrumbe de la ladera nordeste, con material menos dañado.

Los sondeos 1, 2 y 4, abarcaron tres tumbas huaqueadas o desmoronadas; las tumbas 1 y 2 se encuentran en una plataforma con dos chullpas de grandes dimensiones. Solo el relleno de las tumbas 2 y 3 (sondeo 4) contenía lajas pintadas.

Un descubrimiento interesante nos esperaba en la pared noreste de la tumba 2: entre dos rocas se encontraban, amuralladas e intactas, ofrendas compuestas de seis ceramios —intencionalmente rotos y colocados allí durante la edificación de la tumba— y 6 lajas, metidas entre los ceramios. Como resultado del trabajo recolectamos 14 lajas con restos de pintura y cerámica en estilo Chuquibamba; solamente en la parte superficial hallamos algunas piezas cerámicas aisladas de estilo Inca Imperial.

¹⁴ Los flancos de las quebradas son generalmente muy empinados y rocosos.

La tumba 3, a unos 20 metros en dirección sureste de la plataforma sepulcral, es el resto de una chulpa cilíndrica, aislada y levantada sobre una plataforma de planta cuadrangular. Al realizar la limpieza de la superficie, recolectamos piezas cerámicas de estilo Chuquibamba, algunas lajas sueltas, dentro de la tumba o arrojadas fuera de ella. En el lado noroeste de la cámara funeraria encontramos un nicho, hecho de piedra canteada, lleno de lajas colocadas una sobre otra. Lastimosamente, gran parte de las 87 lajas estaban totalmente despintadas.

162 Los sondeos 6-8, ubicados unos 40 metros al sureste de la plataforma sepulcral, se sitúan en un área de derrumbe de las laderas rocosas, fuera de la zona de andenes. El derrumbe se produjo probablemente durante un terremoto, poniendo al descubierto un sitio de acumulación de lajas (¿quizás unas grietas?). En tres depósitos aislados pudimos recolectar 47 lajas, así como una «paleta» para mezclar pintura y fragmentos cerámicos en estilo Chuquibamba.

7. Documentación de los trabajos de campo

Durante de los trabajos de campo empleamos la hoja 152 Pampacolca, del Instituto Geográfico Nacional del Perú. Cada uno de los sondeos fue documentado con esquemas de los lugares, descripciones, fotos y filmaciones.

Cada una de las lajas fue numerada en función a su sitio de hallazgo. Su ubicación exacta se marcó sobre un dibujo específico para cada lugar. Tras su registro fotográfico *in situ*, las lajas fueron empacadas separadamente en bolsas de plástico perforadas, numeradas y con una corta descripción.

8. Prospecciones adicionales

En abril del 2001, en las cercanías de Chuquibamba, departamento de Arequipa, al realizar trabajos agrícolas, se descubrieron alrededor de 53 lajas pintadas, asociadas a tumbas. Todos los especímenes (lajas pintadas, ajuar de los entierros y tres bultos con cuerpos momificados) fueron expuestos en la Casa Municipal de Chuquibamba y presentados en una conferencia de prensa a fines de mayo del mismo año. Unos meses después obtuvimos permiso del alcalde de Chuquibamba (quien no pudo precisar el orden ni la procedencia exacta del hallazgo) para realizar un registro fotográfico de los hallazgos. Aunque no pudimos hacer un estudio más detallado de las lajas con pintura, el registro fotográfico nos permitió efectuar un análisis comparativo de su iconografía. Aparte de esto, el ajuar cerámico con rasgos Wari-Chuquibamba y Chuquibamba con influencia incaica, ayudó en la datación de estos objetos como pertenecientes al periodo Intermedio Tardío o inicios del Horizonte Tardío. Debemos aclarar que la influencia inca es

notoria sobre todo en las formas y ornamentación de la cerámica; probablemente el material cerámico de estilo Chuquibamba-Inca estaba asociado a las momias, algo que parece, además, estar confirmado por los adornos metálicos y textiles que tales momias presentaban; en cambio, las lajas podrían tener influencia wari.

En una zona arqueológica del pueblo Yura Viejo, ubicado a poca distancia de Arequipa, durante del terremoto que tuvo lugar en junio del 2001, se descubrió un hoyo conteniendo una probable ofrenda de lajas pintadas. Visitando el sitio en 21 de octubre del mismo año, tuvimos suerte de documentar este hallazgo. El hoyo, cuyas dimensiones aproximadas eran de 70 por 50 por 30 cm (largo, ancho, profundidad), contenía 28 lajas en su sitio original, puestas una sobre otra. Los ejemplares, de tamaño pequeño, mostraban una decoración simple de fajas de color rojo y verde. Cerca al hoyo con lajas, y en las ruinas vecinas, ubicamos grandes cantidades de lajas semejantes, tiradas sobre el suelo, con restos de pintura o totalmente despintadas. El contenido del hoyo fue registrado y llevado al museo de la UCSM de Arequipa. También fueron recolectadas algunas lajas en superficie.

163

9. Estudio de la pintura de las lajas

El estudio de la pintura se hizo tomando cerca de 500 lajas encontradas *in situ*. Como material comparativo usamos unas 100 lajas procedentes de la superficie o de sitios disturbados. La mayoría de los ejemplares procede de Pampacolca, mientras que el material-base para la comparación proviene de otros sitios del departamento de Arequipa (ya mencionados al inicio del artículo).

9. 1. Tipo de base para la pintura

La mayoría de las piezas estudiadas está elaborada en piedra arenisca de grano fino. Solo algunos ejemplares de Huayaja, sondeo 2, y de Ampipuquio, sondeo 3, están hechos en granito; una pieza, de Puca (abrigo I) está hecha de cerámica. Generalmente se usaba piedra laja, que en forma natural aparece en las cercanías de todos los sitios estudiados. Independientemente de su procedencia, las lajas tenían tamaño y peso diferenciados. Junto a objetos muy delgados, de apenas unos milímetros de grosor, se encontraron ejemplares con espesor de 10 centímetros. Mientras algunos ejemplares medían entre 5 por 7 cm y tenían peso de algunos gramos, otros alcanzaban 90 por 50 cm, pesando cerca de 50 kilogramos.

En la mayoría de los casos, las lajas de piedra fueron labradas por percusión, hasta obtener las dimensiones y formas deseadas. Muy raramente la superficie o los bordes de la piedra estaban alisados o pulidos. Se puede advertir que para pintar se eligieron las caras más planas de la piedra.

Aparte de las formas básicas descritas por Kauffmann Doig (1992) para las tejas de Chucu (cuadrangulares, rectangulares, circulares, elípticas, trapezoidales o irregulares), podemos además agregar otra forma en abanico.

9. 2. Pigmentos, pintura y fijadores

Se usaron pigmentos obtenidos de arcilla de color o de minerales pulverizados, como óxidos de metales (Schlosser, 2003). En algunos casos se advierte el uso de un colorante morado, transparente y muy líquido, que parece tener procedencia vegetal (probablemente jugo del fruto de molle). Este colorante aparece muy frecuentemente como base (¿fijador?) para pigmentos con tonos metálicos, obtenidos de la especularita.

164

La pintura se aplicaba directamente a la superficie de la piedra. Solo en el caso de algunas lajas de Antaura y Puca, la superficie de la piedra está cubierta, por debajo de la pintura, por una capa de color blanco o crema, cuya naturaleza, suponemos, es más natural que artificial.

Los colorantes terrosos se rajan, desfolian o despegan muy fácilmente al tacto por el dedo, lo que puede indicar que, probablemente, fueron mezclados solo con agua. Una excepción: algunas lajas de Puca (abrigo I) donde a la pintura celeste se añadió un fijador fuerte de procedencia desconocida, produciendo un efecto parecido al de la pintura al óleo. Ciertas lajas de Chuquibamba (registradas en el año 2001, y erróneamente expuestas durante un mes en una vitrina insolada y caliente) muestran pintura quemada, bronceada, en una reacción que normalmente muestran las pinturas de base orgánica con pigmentos diluidos en jugo de plantas, leche, orina, huevos, etc.

Las pinturas son usadas en forma «pura». Esto significa que no se advierten mezclas de varios pigmentos para obtener otros colores como, por ejemplo, mezclando pigmentos azul y amarillo para obtener el color verde.

Los colores de las pinturas fueron comparados con el libro de colores de Kornerup & Wanscher (1963), habiéndose evidenciado el uso de los siguientes colores: blanco, crema, rojo claro, rojo anaranjado, rojo oscuro, rojo marrón, rojo morado, rosado, rosado gris, morado, morado gris, marrón claro, marrón oscuro, marrón chocolate, negro, verde claro, verde oscuro, verde gris, azul, celeste, amarillo, amarillo anaranjado, anaranjado, brillo metálico.

Son más frecuentes los colores rojo y verde; se advierte que el color rojo muchas veces es acompañado por el verde. Con menos frecuencia aparecen los colores azul, celeste y rosado.

En la conservación de la pintura influyen muchos factores. La fuerza y la resistencia de los colores dependen sobre todo del tipo de la superficie pintada, de la consistencia de la pintura, de los fijadores y de las condiciones ambientales. Más resistentes a los daños son las pinturas sobre piedra arenisca y cerámica que, en gran parte, absorben los colores. Más fácilmente se despinta la ornamentación aplicada sobre lajas de granito y canto rodado, como también la decoración hecha con pinturas líquidas, más transparentes o sin fijadores.

Las pinturas muy densas o mezcladas con fijadores dan colores más fuertes. Las pinturas densas sin fijadores tienen tendencia al exfoliado y a separarse de la superficie pintada. Los mayores daños son causados por la humedad y la luz solar. Por esto, los sitios secos y protegidos de la luz diurna son los más óptimos para la conservación de la pintura.

9. 3. Técnicas de pintar

Las lajas llevan principalmente pintura solo en una de sus caras. Entre las lajas que examinamos no hay ejemplos de pintura en ambos lados. En algunos casos (Grieta Antaura, Puca), las caras posteriores de las piedras llevan huellas de pintura, con rasgos de manchas estampadas de otras superficies pintadas. Esto permite suponer que la decoración de las lajas pudo ser hecha cerca o en el sitio mismo de su ubicación.

El análisis de la ornamentación de las lajas nos permitió diferenciar varias técnicas de aplicación de la pintura. La más frecuente es la pintura con brocha o un utensilio semejante. Menos frecuente es la ornamentación hecha con dedos embadurnados de pintura o el dibujo con un terroncito de pigmento; muy rara vez se encuentra el ornamento estampado.

Las figuras ornamentales fueron ideadas en el momento, sin un croquis previo. Parece que, en muchos casos, varios de los colores de la ornamentación fueron aplicados sucesivamente antes de que se sequen. Para mantener la limpieza de las partes pintadas se dejaban espacios sin pintar, de apenas un milímetro de grosor. En estas condiciones era importante el uso de pintura bastante densa, aplicada con una brocha fina, u otro utensilio bastante suave o semiduro.

Se puede advertir la perfección en la aplicación de los colores, sin huellas visibles de mejoramiento de las líneas. Frecuentemente se observa la tendencia del pintor a rellenar con adornos toda la superficie de la piedra, hasta el último centímetro cuadrado, incluso si esto llegaba a deformar las figuras. Se nota, en la mayoría de los ejemplares, un excelente sentido del equilibrio en el ornamento y la calidad de la pintura, lo que permite suponer que los autores de las pinturas tenían cierto conocimiento de las técnicas pictóricas.

Es importante admitir que, al igual que en el carácter de la escritura, cada persona tiene su propia técnica o forma de dibujar o pintar. En el caso de las lajas, nuestro análisis de su ornamentación confirma la semejanza de las técnicas aplicadas. Por ejemplo, la bien conservada pintura de los ejemplares de Puca, muestra semejanzas de iconografía, pintura y técnicas utilizadas dentro de los diferentes grupos de lajas. Las técnicas de pintado y coloreado difieren entre los sitios que denominamos abrigo I, II, y III. Esta observación nos permite suponer que los ejemplares proceden de diferentes momentos de ofrenda o que fueron ofrecidos por distintos grupos de gente.

166

Una situación algo diferente está dada por las 58 lajas encontradas en Huayaja (tumba 2). Tomando en cuenta que estos objetos pertenecían al ajuar de la tumba, podemos constatar que fueron depositados en una sola oportunidad. Por eso también es interesante advertir las semejanzas en la ornamentación y los colores utilizados para decorar algunas de estas lajas.

Solo determinadas lajas de los varios sitios estudiados muestran ornamentos elaborados por manos poco diestras en la pintura. De ello podemos deducir que, al parecer, una persona podía decorar más de una piedra y que la ornamentación podía ser hecha no solamente por gente con capacidades artísticas.

Por las condiciones climáticas que tiene Pampacolca no se pudieron conservar brochas u otros utensilios para pintar, elaborados en material orgánico. No obstante, durante el trabajo de gabinete pudimos hacer algunas observaciones sobre varias técnicas de aplicación de pintura y de la técnica de pintar, confirmadas luego en una pintura y un dibujo experimentales.

En nuestros experimentos empleamos fragmentos de los terroncitos de pigmento, encontrados como ofrendas entre las lajas. Como base para la pintura usamos una de las lajas superficiales (ejemplar suelto) sin pintura; preparamos dos muestras de pintura con un terroncito de pigmento diluido en agua, una más densa y otra semilíquida. El pintado se realizó usando varios pinceles modernos de pelo de animales: una brocha suave para acuarelas y una brocha dura para pintura al óleo (fig. 13). Brochas semejantes pudieron ser elaboradas sin ningún problema en tiempos antiguos, usando cabello humano o pelo de animales silvestres de la zona. Efectos semejantes de líneas suaves se pueden obtener usando plumas largas de aves: gansos o patos silvestres.

Otros efectos artísticos pueden obtenerse aplicando la técnica de dibujo con un terroncito de pigmento. Esta técnica es muy fácil y no es necesario el uso de pinceles u otras herramientas para pintar, pero el ornamento pierde regularidad y finura. Algunas de las lajas de Puca Abrigo I muestran una ornamentación compuesta de pequeños conjuntos de círculos, elaborados por estampado; al parecer se trata de huellas dejadas por una caña cortada transversalmente. En otros casos hay ornamentación con puntos pintados mediante dedos embadurnados en pintura.

No pudimos recolectar mucha información acerca de los recipientes o de la preparación de la pintura. En Ampipuquio (sondeo 8) llegamos a ubicar un fragmento de olla con restos de pintura amarilla (figs. 14-15). En Huayaja (sondeo 2) y en Ampipuquio (sondeo 1), encontramos algunas lajas pequeñas que muestran anfractuosidades naturales rellenas con restos de pintura roja.

9. 4. Iconografía

Las imágenes iconográficas muestran formas geométricas, simbólicas, zoomorfas y antropomorfas. No se identificaron figuras fitomorfas. Las formas geométricas incluyen puntos, rayas, cuadrángulos o círculos. Más frecuentes son las rayas rectas, simples o agrupadas, onduladas, en zigzag o arqueadas. Entre las formas simbólicas se pueden reconocer motivos radiales o solares. Los motivos zoomorfos representan zorros, llamas y, muy raramente, pájaros (cóndores o lechuzas). Los motivos antropomorfos aparecen frecuentemente junto con los zoomorfos y geométricos.

Casi en todos los sitios estudiados se encontraron lajas con escenas narrativas. En algunos casos se pueden observar escenas compuestas por animales colocados en fila. Más comunes son las escenas donde las figuras humanas aparecen solitarias, agrupadas, en filas, en compañía de las figuras zoomorfas o rodeadas por objetos de forma redonda o cuadrada. Las lajas no muestran escenas de la vida cotidiana o de caza. En las escenas narrativas se observa la falta de perspectiva; solo en algunas de las lajas de Puca Huaqueo (fig. 16), Ampipuquio (sondeo 6) y de Viraco (fig. 17) se puede observar una perspectiva lineal o topográfica.

Las figuras humanas, al igual que las zoomorfas, están representadas de manera muy esquematizada. En la mayoría de los casos, las imágenes antropomorfas están en una posición estática, frontal, con pocos detalles anatómicos y con las manos extendidas, puestas a los costados del cuerpo, los pies en posición de descanso. Casi siempre están provistas de ojos pero sin otros detalles faciales o de la cabeza. A veces tienen rasgos masculinos o femeninos y raramente son representados en movimiento, con las manos levantadas y en posición de caminar, correr o saltar.

Las figuras zoomorfas (llamas, zorros o pájaros) se caracterizan por sus contornos corporales bien delineados, pero solo los pájaros tienen ojos. Cabe resaltar que los ojos de las figuras humanas y de los pájaros son de grandes dimensiones, ocupando gran parte de la cara. Frecuentemente, las figuras zoomorfas o antropomorfas están rodeadas por «aureolas» de un color diferente al del cuerpo.

Llama la atención el alto grado de simetría y equilibrio del ornamento, logrado por la composición de las figuras o la combinación de los colores. La repetición de los colores no parece tener un orden casual y recuerda las cuerdas de los quipus.

Conclusiones finales

Las lajas de piedra o placas de cerámica con motivos pintados o dibujados constituyen objetos de valor particular para las investigaciones arqueológicas e históricas. En nuestro trabajo de campo pudimos identificar lajas y placas con pintura no solamente como hallazgos característicos de las cuevas sino que, también, se pudo confirmar su presencia (cuestionada antes) en tumbas, donde aparecen abundantemente. Aparte de esto encontramos lajas con pintura enterradas dentro de abrigos rocosos o depositadas en nichos naturales, cerca de fuentes de agua o bordes de arroyos. También hallamos lajas pintadas en las paredes de los andenes de cultivos.

168 La ubicación de los sitios con lajas pintadas, así como la presencia de otros objetos (por ejemplo cerámica, placas de metal, fragmentos de concha, etc.) indican su valor ceremonial y su relación con diferentes actividades de la vida religiosa de la gente. Para poder entender el código de los símbolos y de los colores, es necesario continuar los estudios y recolectar más material para fines comparativos.

La presencia abundante de alfarería decorada y de arquitectura facilitó la tarea de identificar más precisamente la secuencia cronológica a la que pertenecen las lajas y placas con decoración pintada. La presencia de las lajas se observa en contextos arqueológicos de la cultura Wari, del Horizonte Medio y, también, acompañando ejemplares del estilo local Chuquibamba, hasta los inicios del Horizonte Tardío. No se encontraron intactas lajas o tejas pintadas asociadas a objetos incaicos.

Hasta ahora se han podido encontrar ejemplares de lajas pintadas en las provincias de Condesuyos y Castilla, en el departamento de Arequipa. Parece que las lajas de piedra, cantos rodados o tejas con pintura tienen características regionales y específicas de este departamento.

Referencias citadas

- DISSELHOFF, H. D., 1968 – Bemalte Geröllsteine, Steinplatten und nach dem Brande bemalte Tonscherben in Süd Peru. *Tribus*, 17: 69-80; Stuttgart.
- DISSELHOFF, H. D., 1971 – Südperuanische Felsbilder. *Antike Welt*, 1: 33-44; Zürich.
- ESCOMEL, E., 1940 – *Estudios científicos*; Lima.

- KAUFFMANN DOIG, F., 1986-1987 – Placas cerámicas de la cueva de Chucu, Condesuyos. *Revista del Museo Nacional*, **XLVIII**: 187-191; Lima.
- KAUFFMANN DOIG, F., 1992 – Pinturas mágicas sobre las placas de cerámica (Chucu/Condesuyos, Arequipa). *Arqueológicas*, **21**; Lima: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.
- KORNERUP, A. & WANSCHER, J.H., 1963 – *Taschenlexikon der Farben*; Göttingen.
- LINARES MÁLAGA, E., 1973 – Anotaciones sobre cuatro modalidades de arte rupestre en Arequipa. *Anales Científicos*, **2**: 133-267; Huancayo: Universidad Nacional del Centro del Perú.
- LINARES MÁLAGA, E., 1987-1990 – *Prehistoria de Arequipa*, t. I; Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín.
- LINARES MÁLAGA, E., 1991-1992 – *Prehistoria de Arequipa*, t. II; Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín.
- LINARES MÁLAGA, E., 1999 – *El arte rupestre en Sudamérica-Prehistoria*; Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín.
- MEJÍA XESPE, T., 1955 – Arequipa pre-histórico. *Folclor*, **35**; Lima.
- MEJÍA XESPE, T., 1978-1979 – Cultura puquina. *Amerikanische Studien*, **2 (5205)**; Alemania.
- PROYECTO ARQUEOLÓGICO CONDESUYOS, 1998 – Informe de la temporada 1997; Arequipa/Polonia: Universidad Católica de Santa María, Universidad de Varsovia.
- PROYECTO ARQUEOLÓGICO CONDESUYOS, 2001 – Informe de la ampliación de los trabajos en el año 2000; Arequipa/Polonia: Universidad Católica de Santa María, Universidad de Varsovia.
- RAVINES, R., 1967 – El arte mobiliario de la cueva de Toquepala. *El Mensajero*, **VIII (150)**: 3, 14; Toquepala/Moquegua.
- RAVINES, R., 1970 – Piedras pintadas del sur del Perú. *Revista del Museo Nacional*, **XXXV**: 312-319; Lima.
- SCHLOSSER, S., 2003 – *Pigmentenanalyse polychrom gefasster Steinplatten aus Pampacolca, Peru*; Freiberg: TU Berg Akademie. Studienarbeit.



Figura 3 – Puca
Vista general del valle
Tuhualquí

171

Figura 4 – Puca
Ofrenda al arroyo



Figura 5 – Puca (abrigo I)
Concentraciones de lajas

Actos del Primer Simposio Nacional
de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004)

Figura 6 – Huayaja (tumba 1)
Ceramos de la ofrenda con una
laja pintada



172



**Figura 7 – Huayaja (tumba 2) y el
depósito de lajas pintadas**

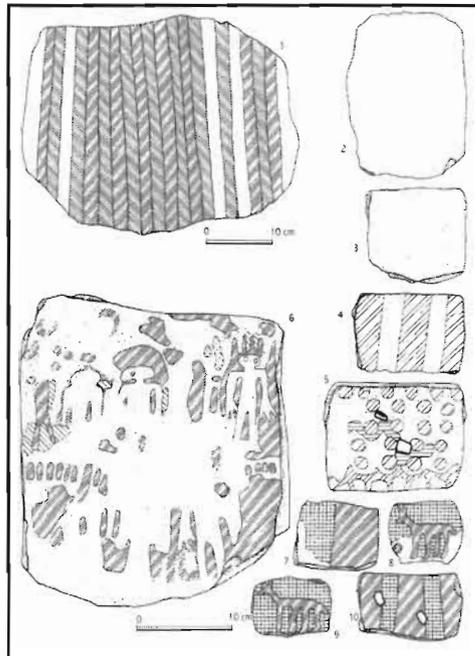


Figura 8 – Huayaja, Sondeo 2
1. una de las lajas del grupo 2
2-10. algunas lajas del grupo 3
5-10. lajas con pequeñas cuentas de cobre



Figura 9 – Vista general de Gentilar-Choquamarca

Figura 10 – Gentilar-Choquamarca (sondeo 1)
Ceramics de ofrenda en andeneria



Figura 11 – Gentilar-Choquamarca
Tumba 3 con lajas pintadas



Figura 12 – Ampipiquio, vista suroeste del valle

Figura 13 – Ampipiquio (tumba 3)
Nicho con lajas



Figura 14 – Experimentos con técnicas de pintar
A la izquierda laja original con pintura; a la derecha pintura experimental



Figura 15 – Ampipukuio (sondeo 8)
Fragmento cerámico utilizado como paleta

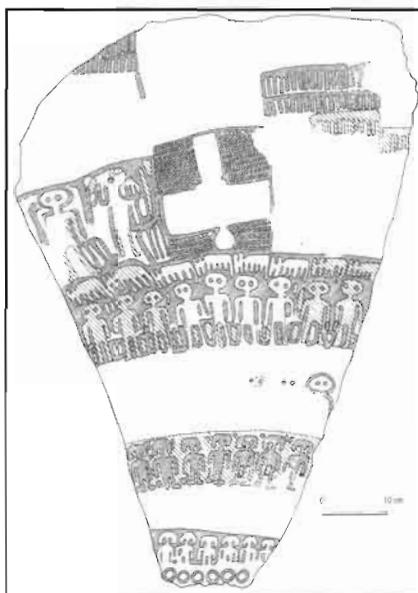


Figura 16 – Puca, Huaqueo
Laja con escena figurativa

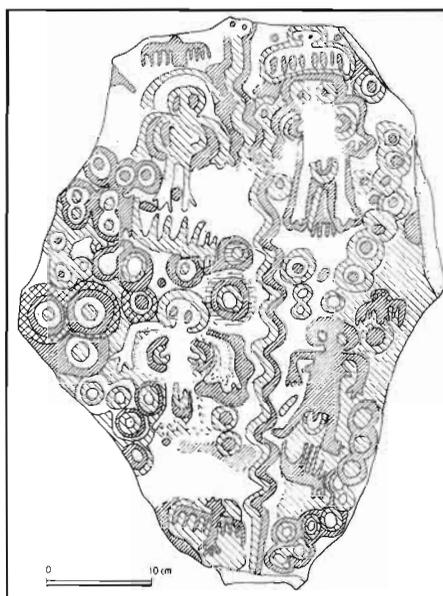


Figura 17 – Viraco, hallazgo suelto con ornamentación figurativa

Análisis geológico de algunos sitios rupestres del Cusco

177

Raúl Carreño Collatupa
Manuel Gibaja Gonzáles
Ronald López Zapana
Rolando Chevarría Ochoa

Introducción

Uno de los factores esenciales para la conservación de sitios y especímenes de arte rupestre está relacionado con los elementos de soporte que, en todos los casos, son materiales geológicos sometidos a procesos de deterioro por transformaciones físico-químicas y mineralógicas, tanto de origen natural como inducidos por procesos de origen tecnológico y antrópico o por deterioro ambiental, sin contar, por supuesto, con el vandalismo.

El Grupo AYAR ha iniciado un proyecto de evaluación de la naturaleza y los procesos de deterioro geológicos del arte rupestre en la región del Cusco, con el fin de proponer lineamientos y acciones específicas para su conservación o recuperación. Los sitios hasta hoy estudiados, en una primera fase de diagnóstico, comprenden: Chahuaytiri, Mant'o, Demarcación, Machupicchu, y las iglesias de San Jerónimo, Oropesa, Huaró, Kaninkunka, San Blas y Urcos, así como algunas

viviendas de barrios tradicionales del Cusco. Se presentan aquí los resultados preliminares de los estudios realizados hasta hoy. Los afloramientos y ejemplares rocosos pertenecen a diferentes unidades y edades geológicas como, por ejemplo: granitos del batolito pérmico de Machupicchu, andesitas shoshoníticas de la formación Plio-Cuaternaria de Rumicolca, cuarcitas y areniscas cuarzosas de formaciones sedimentarias y esquistos metamórficos del Paleozoico.

1. Litología y descripción petrográfica

178

De los ejemplares hasta hoy analizados, predominan los objetos tridimensionales tallados en rocas volcánicas, en especial pertenecientes a la formación Rumicolca, de edad Plio-Pleistoceno. En Machupicchu, la roca empleada es el granito, asociado a granodioritas. En Mant'o, el afloramiento es también de granito, mientras que en Chahuaytiri, se trata de areniscas cuarzosas. En Demarcación, la roca es pizarra, aunque en la zona hay también presencia de esquistos y cuarcitas.

1. 1. Formación Rumicolca (andesitas shoshoníticas)

La formación Rumicolca es un conjunto de cuerpos de roca volcánica aislados y dispersos, cuya dimensión varía de menos de un kilómetro cuadrado hasta un máximo de 5 km². Su origen se debe a una serie de erupciones volcánicas ocurridas en un periodo que abarca desde aproximadamente un millón de años hasta hace unos 600 000 años. Los afloramientos más importantes se ubican en Rumicolca, Huacoto, Tongobamba-Oropesa, P'isaq (quebrada de K'itamayu, en el grupo arqueológico), pampa de Maras-Moray, Qoriqocha, Juch'uyqosqo, Huarcondo, Limatambo, etc. Su color es gris oscuro y se reconoce, además, por la abundancia de escamas de mica. Desde un punto de vista geoquímico la roca, por su composición, se define como una andesita shoshonítica y se presenta en las variedades de andesitas biotíticas, hornbléndicas y basálticas. Su textura es predominantemente porfiroidea a microlítica. Esta roca es muy usada hasta la actualidad como material de construcción. Las canteras de Huacoto, Huarcondo y Rumicolca se mantienen en explotación continua desde la época preinca hasta nuestros días. Las shoshonitas se presentan en varios colores; las más abundantes son las de color gris oscuro; también hay otras de color rojo ladrillo, gris claro e incluso de tono verduzco (fig. 1). Las más usadas en los ejemplares rupestres analizados fueron las primeras, aunque se encuentran varios bloques tallados en shoshonita roja, que, a pesar de su color y mayor contenido de hierro, presentan menores índices de intemperismo. La coloración rojiza a marrón de algunas rocas volcánicas shoshoníticas se debe a la presencia de hornblenda marrón.

1. 2. Batolito de Machupicchu (granito y granodiorita)

Los ejemplares rupestres de Machupicchu fueron hechos sobre un afloramiento de granito, en proximidad de granodioritas; ambas rocas forman parte del batolito de Machupicchu, gran cuerpo de roca intrusiva predominantemente ácida, de edad Pérmica, que aflora sobre un área de alrededor de 350 km² y cuya mayor altitud se encuentra en el nevado Salkantay (6 271 m.s.n.m). Una datación radiométrica revela para estas rocas una edad de 246 ± 10 millones años (Priem citado en Egeler & De Booy, 1961). Este batolito, litológicamente, está conformado por granitos, granodioritas, tonalitas y diques de rocas hipoabisales (aplitita, andesita, etc.). Describiremos las rocas presentes en la zona de interés.

1. 2. 1. Granito

Es la roca más abundante. Su textura varía de un lugar a otro, con presencia de cuarzo y fenocristales de ortosa. Por lo general, los minerales característicos, como la biotita y la hornblenda, se presentan en bajos porcentajes. El granito casi siempre es leucocrático, es decir que presenta una coloración blanquecina.

1. 2. 2. Granodiorita:

Se encuentra asociada a los granitos; su textura es granular. El porcentaje de plagioclasas es superior al 25 %; otros minerales importantes son la biotita, la hornblenda y los piroxenos, los cuales otorgan a estas rocas un aspecto general grisáceo.

1. 3. Granito de Mant'o

Las pinturas de Mant'o se hallan sobre afloramientos graníticos pegmatíticos con desarrollo de cuarzo, generalmente anhedral, de dimensiones que alcanzan hasta los 10 cm. Similares a los granos de cuarzo se tienen cristales de plagioclasas de hasta 3 cm; esto quiere decir que el desarrollo de cristales es pronunciado. Las micas alcanzan dimensiones de 0,8 cm. Estas rocas son mencionadas por Carlotto *et al.* (1996) como pertenecientes al Batolito de Mesa Pelada.

1. 4. Pizarras de Demarcación

Este sitio fue dinamitado hace algunos años. Por los restos obtenidos se tratarían de rocas metamórficas de tipo pizarroso (esquistos pizarroso), con superficies muy lisas. Estas rocas, por la abundancia de pizarras con unas pocas intercalaciones de cuarcitas, pueden atribuirse a la formación Sandia, que es la que se extiende hacia la zona oriental. En esta formación se han encontrado trilobites del género *Phacops* (Ramírez, 1996).

Aún cuando por ahora la mantenemos a nivel de hipótesis, es muy probable que quienes hicieron estas figuras en la roca encontraron huellas naturales correspondientes a fósiles (en este caso trilobites del Paleozoico), las que trataron de imitar con estas representaciones. Las evidencias muestran que para hacer estas figuras se escogieron afloramientos de pizarras que tenían coloraciones amarillenta y violácea, diferentes al color de la roca no alterada (negra a gris). Esta coloración distinta es producto del intemperismo: la tonalidad amarillenta resulta de la oxidación por el proceso de limonitización, mientras que la tonalidad violácea es producto de la absorción de los óxidos por el contenido orgánico que tienen las pizarras (fig. 2).

180

1. 5. Grupo Mitu (Chahuaytiri)

Las pinturas rupestres de Chahuaytiri se hicieron tanto sobre diastemas como sobre afloramientos cortados de arenisca cuarzosa. Los diastemas (planos que limitan un estrato de roca separándolo del yuxtapuesto y que corresponden a separaciones que marcan diferentes periodos de sedimentación) son superficies muy lisas, favorables para la pintura. Las rocas pertenecen al Grupo Mitu del Pérmico superior-Triásico inferior y están constituidas, en la parte basal, por una intercalación de areniscas y limolitas rojas, conglomerados y brechas, y que se conoce como Formación Pisac (Gabelman & Jordan, 1964). Estas secuencias de rocas se pueden observar bien en el corte de la carretera Calca-Lamay (margen derecha del río Vilcanota).

2. Naturaleza espacial

Consideramos los especímenes bidimensionales (pinturas) y tridimensionales (grabados, incisiones, altorrelieves, bajorrelieves, etc.). Resalta el hecho de que los objetos bidimensionales se mantienen casi siempre en su lugar original (afloramientos rocosos), mientras que los tridimensionales han sido cortados, trasladados y retallados en bloques o sillares que luego fueron empleados en construcciones posteriores. En los sitios examinados hasta la fecha no se han encontrado objetos tridimensionales en los afloramientos rocosos, debido, tal vez, a la dificultad del tallado sobre las rocas.

3. Texturas

Como indicamos, los diastemas de las rocas sedimentarias son, por su lisura, las más favorables para ser pintadas. Las rocas volcánicas de la formación Rumicolca y el granito muestran superficies mucho más rugosas, donde el intemperismo ha pulido, de algún modo, los afloramientos. En algunos casos, la disolución del

cuarzo hialino y de otros componentes de las rocas ácidas han dado lugar a una textura más lisa en ciertas superficies de estas rocas graníticas. En los bloques tallados, la rugosidad es grande; no se nota trabajo de pulido. En el caso de la shoshonita, la rugosidad de las superficies talladas es mayor incluso que el de las superficies de corte natural, esto debido, seguramente, al impacto de las herramientas empleadas para el modelado, las que rompen la estructura interna de estas rocas. Los bloques de shoshonita, de algún modo, tienen una dirección favorable de fractura o diaclasamiento, por la microfracturación originada en la fase del enfriamiento de lava. Este enfriamiento pudo ser más lento o más rápido; las estructuras formadas por procesos de enfriamiento más lento tienen incluso una disposición de estructuras primarias, como las disyunciones columnares prismáticas que se observan en la zona de Huamburío (P'asñahuarkuna).

4. Procesos de deterioro geológico

Son varios los procesos de degradación o deterioro geológico que afectan a los especímenes de arte rupestre. Según su naturaleza, estos procesos significan la degradación del ejemplar (erosión física y química), su ruptura y, en otros, su enterramiento o arrastre (procesos de geodinámica externa, como deslizamientos, derrumbes y huaycos). De los procesos o fenómenos geológicos identificados hasta la fecha podemos mencionar:

4. 1. Degradación mecánica

Se observan procesos de descamación por intemperismo esferoidal, disgregación térmica y acuñamiento mecánico por raíces. La mayoría de estos procesos están directamente relacionados a la degradación químico-mineralógica de las rocas, la misma que debilita ciertos componentes y favorece la disgregación mecánica. Estos mecanismos actúan tanto a gran escala como a nivel microscópico.

Las rocas más propensas a sufrir estos efectos son las rocas graníticas (granito, diorita, por la oxidación de sus feldespatos) y las shoshonitas de la formación Rumicolca (por la oxidación de sus micas y de otros minerales ferromagnesianos). En otros casos se da una especie de arenización, es decir pérdida de cohesión entre los granos minerales y su matriz de vidrio, lo que da origen a la disgregación en polvo, en pequeñas escamas o como arena.

La erosión por tránsito (efecto de abrasión) es (y ha sido) uno de los factores de mayor efecto sobre los petroglifos (fig. 3). Esto es evidente en varios sillares que formaron (o aún forman) parte de caminos y gradas.

Esta erosión o pulimento se da en diversas etapas:

- desgaste de aristas o vértices de cristales y granos
- pérdida progresiva de la rugosidad de los bordes
- pulimento de todas las superficies circundantes
- pérdida de volumen según una dirección horizontal descendente

Al acentuarse esta última fase, las figuras pierden nitidez y se difuminan. Curiosamente, las figuras más pulidas sufren menos ataque químico debido, tal vez, a que al pulirse recristalizan o se reacomodan, formando una suerte de pátina a manera de una capa de pintura o barniz natural que protege a la roca de los agentes físicos y químicos, que son los que «corroen», reducen el volumen de sus poros o los colmatan, aumentando su impermeabilidad, lo cual reduce en mucho su capacidad de absorber fluidos que generan las reacciones químicas de degradación. Existen también muestras de ruptura por impacto de herramientas o vandalismo.

182

4. 2. Alteración mineralógica

Entre los procesos de deterioro geológico derivados de cambios mineralógicos (transformación de un mineral en otro diferente, con nuevas condiciones físicas de dureza y resistencia) se han podido identificar procesos como: cloritización, epidotización, seritización, caolinización, oxidación en bajo grado, pero existente en las rocas de Machupicchu y Mant'o. En Chahuaytiri, estas transformaciones no son muy visibles, debido a que es una roca sedimentaria cuyo cemento es el cuarzo, pero que debe sufrir una alteración silícica, la misma que no ha afectado mayormente su compacidad, es decir sus condiciones de densidad y resistencia. En las andesitas shoshoníticas, la oxidación de micas y ferromagnesianos parece ser el proceso más significativo de deterioro físico de las rocas, el mismo que se manifiesta en la formación de arena, en la separación de escamas y en el desgaste de bordes. La hornblenda marrón de las shoshonitas rojizas, al alterarse da lugar a minerales opacos («alteración basáltica»), por lo que no se nota la disgregación (fig. 4). En cambio la disgregación sí se da por la alteración de las biotitas, que se transforman principalmente en cloritas, produciendo tonos verdes.

4. 3. Procesos geodinámicos mayores

En algunos casos, los especímenes de arte rupestre están amenazados por fenómenos o procesos de geodinámica externa de gran magnitud, en especial deslizamientos y derrumbes.

El caso de Machupicchu es el más representativo de esta categoría, por cuanto el afloramiento rocoso está afectado por diaclasamiento de origen tectónico. Esto ha originado una disposición en discontinuidades paralelas, en especial a manera de capas verticales a subverticales, y como característica de la estructura interna de las rocas graníticas por su contenido de feldespatos, cuya disposición interna forma ángulos de 90°, lo que se refleja en la estructura externa, facilitando la formación de diaclasas como una forma de clivaje en ángulos rectos en los minerales, originando paralelepípedos o formas prismáticas.

El proceso comúnmente conocido como «envejecimiento» de las rocas ígneas, es la particularidad de ir separándose en capas —como las capas de una cebolla— desgajando bloques generalmente tabulares que caen de tiempo en tiempo, individualmente o en forma de derrumbes. Como consecuencia del intemperismo físico, generado por los cambios bruscos de temperatura entre el día y la noche (generalmente en la costa y zonas altas de la sierra) y de la humedad relativa que permite al agua atmosférica penetrar en la roca hasta cierta profundidad —a modo de percolación—, se produce una alteración de las estructuras de los minerales, según capas, cada vez más profundas, paralelas a la superficie. Pasado cierto tiempo se genera una separación de bloques, a manera de un descascarado, que permite una mayor acción del agua, lo que acelera el proceso de caída. Para los ejemplares rupestres de Machupicchu, este fenómeno parece, por el momento, descartado, por el clima relativamente poco cambiante en relación a la costa o la sierra.

El peligro de soterramiento por deslizamientos o por huaycos es otro de los procesos que amenazan a ciertos ejemplares rupestres. En Huaró se recoge el testimonio de un antiguo huayco, que habría enterrado muchos petroglifos, que hoy yacerían a unos tres metros de profundidad. Esto parece ser cierto, por cuanto la zona se encuentra en el cono aluvial o de deyección de la quebrada de Huaró, la misma que muestra evidencias de haber formado huaycos en el pasado.

4. 4. Acción de líquenes

Los líquenes se desarrollan en varios ambientes, adhiriéndose y expandiéndose sobre todo en las caras verticales de los sillares y afloramientos. Las andesitas shoshoníticas de la formación Rumicolca muestran una mayor tendencia a albergar líquenes de color verde blanquecino y anaranjado. Los líquenes se nutren de algunos de los componentes minerales de las rocas, descomponiendo ciertos minerales. Para que ocurra este proceso es importante la presencia del agua como solvente y como agente de disolución. Si consideramos unos pocos milímetros de roca con humedad constante, estamos frente a un fenómeno de intemperismo generado y apoyado por la presencia de líquenes, esto debido a que estos organismos utilizan la roca como «suelo» (fig. 5).

Aún cuando su acción es mínima y al parecer, en muchos casos, solo usan las piedras como soporte, sin alimentarse directamente de ellas (o extrayendo de ellas solo una parte mínima de sus nutrientes), los líquenes pueden causar ante todo efectos indirectos, en especial cuando son raspados o cuando se trata de extirparlos. Se ha podido observar que, por otro lado, ejercen cierta función protectora contra otros agentes de intemperismo y degradación mecánica. No se tiene mayor información acerca de los efectos geoquímicos que sus funciones biológicas causan sobre las rocas. En cualquier caso, parece ser una acción muy restringida y extremadamente lenta.

4. 5. Otros elementos agresores de la integridad física de los elementos rupestres

De las observaciones hechas en campo, se ha podido determinar que, aparte del vandalismo (fig. 6) y de los accidentes que rompen o causan abrasión en los petroglifos, existen otros hechos que dañan o podrían dañar los especímenes rupestres. De estos podemos citar: la continua suciedad de grasas o aceites usados para cocer alimentos (fig. 7), que se nota sobre todo en el atrio de las iglesias de Andahuaylillas y Urcos, hecho que se da tanto en fiestas tradicionales como en otras ferias. En otros casos es la cera que cae en los elementos tallados. Los juegos infantiles en los pedestales de las cruces donde se ubican buena parte de los bloques tallados también causan deterioro, al incrementar la abrasión o al sacar escamas o astillas de roca en proceso de separación por intemperismo.

Finalmente se tiene otro tipo de vandalismo de origen, por decirlo de algún modo, «esotérico-mercantil», en el museo de Huaró, donde varios ejemplares han sido regrabados para «resaltar» las figuras (fig. 8). Este desgaste ha creado un frente de alteración químico-mineralógica que se manifestará progresivamente en el futuro. Cabe resaltar que en este museo de Huaró existen también falsificaciones (de autor fácilmente identificable), algunas de ellas por demás grotescas. Con relación a ciertas explicaciones que se dan a los visitantes en dicho museo, es necesario aclarar por lo menos dos puntos de interés geológico: todos los ejemplares que se señalan como meteoritos son, sin lugar a dudas, bloques o guijarros de roca caliza, mineral magnetita (conocido en quechua como *Jihuayo*) y rocas volcánicas del grupo Mitu, de edad permotriásica. Del mismo modo, un ejemplar de color verde (no sabemos si original o manipulado recientemente), y que es definido como la misma diorita de Jatunrumiyoq del Cusco (roca intrusiva cristalina extraída del stock de Saqsayhuaman) es, en realidad, una variante de la andesita shoshonítica (roca volcánica) que se ha descrito anteriormente y que proviene, muy probablemente, de las canteras de Rumicolca.

5. Algunos lineamientos para la protección y conservación de arte rupestre sometido a deterioro geológico

Los grados de deterioro son variados, en función a la ubicación, la funcionalidad del espacio donde se encuentran y el tránsito de visitantes. Contra los procesos erosivos por tránsito humano y animal, la mejor medida de protección es reemplazar o trasladar los bloques expuestos horizontalmente y ubicarlos en repositorios o áreas de exposición o en paramentos verticales. Para los bloques que forman parte de gradas, la solución es también sencilla, como se ha hecho en Oropesa: cambiarlos de su posición horizontal a otra vertical.

Es la alteración químico-mineralógica la que representa mayor peligro y más dificultad de tratamiento, por cuanto, en muchos casos, se trata de procesos naturales irreversibles e inevitables. Una menor exposición al agua, al sol y a la orina disminuye la degradación. Ciertos casos de descamación o astillado pueden ser parcialmente tratados con pegamentos especiales o plásticos inyectados. En todo caso, existen nuevas sustancias de carácter relativamente inocuo (aunque no necesariamente en el mercado) que pueden emplearse para contrarrestar el deterioro de las manifestaciones rupestres y sus soportes. En los afloramientos rocosos *in situ*, la protección contra la infiltración, el fuego, la vegetación es indispensable. Esto puede lograrse mediante drenajes, enrejados, uso de herbicidas en la zona más próxima a los ejemplares expuestos, o mediante la remoción de raíces, aún cuando existen principios, normas y recomendaciones (y ante todo malas experiencias) que puedan oponerse a estas prácticas. En todos los casos, el factor educativo y la señalización son esenciales para preservar este patrimonio.

185

Referencias citadas

- CARLOTTO, V., GIL, W., CÁRDENAS, J. & CHÁVEZ, R., 1996 – Geología de los cuadrángulos de Urubamba y Calca, hojas 27-r y 27-s. *Boletín*, 65: 221-233; Lima: Instituto Geológico Minero y Metalúrgico.
- EGELER, C. G. & DE BOOY, T., 1961 – *Preliminary note on the geology of the Cordillera Vilcabamba (SE Peru), with emphasis on the essentially pre-Andean origin of the structure*, 8 p.; Lima: IFEA.
- GABELMAN, J. & JORDAN, V., 1964 – *Geology of the Cusco-Anta-Urubamba area, Cusco Department, Perú*; Whashington: U.S. Atomic Energy Commission, division of raw materials.
- MAROCCO, R. & GARCÍA ZABALETA, F., 1974 – Estudio geológico de la región entre Cusco y Machupicchu. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 3(2): 1-27; Lima.
- MAROCCO, R., 1978 – *Estudio geológico de la cordillera de Vilcabamba*; 157 p.; Lima: Boletín del Instituto geológico minero y metalúrgico. Serie D: estudios especiales.

Anexo

186



Figura 1 – Descamación y arenización de shoshonitas por intemperismo y por oxidación de micas y hornblenda



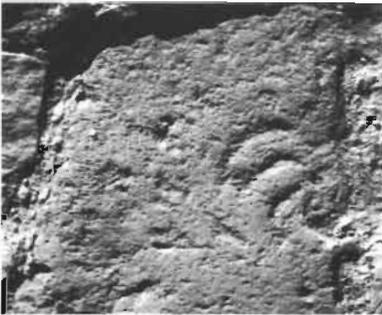
a



b

Figura 2 – Demarcación: pizarras con evidencia de oxidación-limonitización y reducción

Los dibujos se hicieron raspando la pátina de alteración (Los colores naturales están resaltados para apreciar mejor las pátinas de alteración)



a



b

Figura 3 – Desgaste por acción mecánica (abrasión) en andesitas shoshoníticas

También se nota disgregación por oxidación de minerales básicos



Figura 4 – Andesita afectada por disgregación por alteración mineralógica (oxidación de micas y hornblendas principalmente)

Figura 5 – Liqueños anaranjados y blanquecinos sobre ejemplar tallado en andesita (Andahuaylillas)



Figura 6 – Ejemplo de bloque andesítico deteriorado por procesos de intemperismo y vandalismo



Figura 7 – Bloque afectado por líquenes, por grasas y kerosene (Andahuaylillas)

188

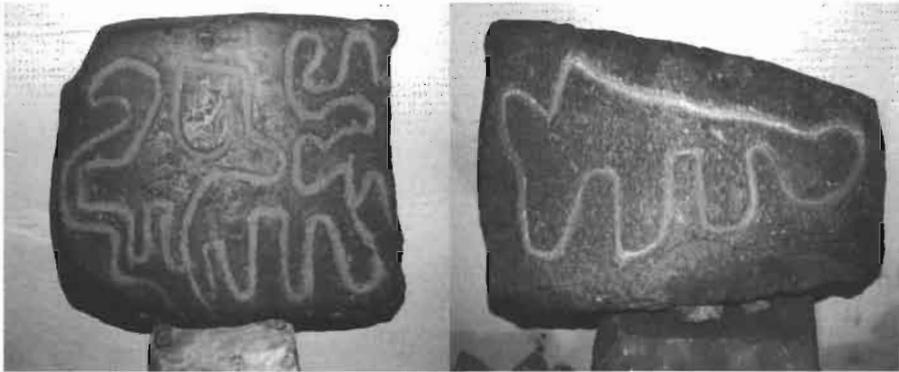


Figura 8 – Ejemplares vandalizados por raspado o regrabado (museo de Huaro)



Arte rupestre indígena y religioso de épocas postcolombinas en la provincia de Espinar (Cusco)¹

Rainer Hostnig

Introducción

El arte rupestre postcolombino, en las modalidades de pinturas rupestres y grabados, se encuentra a todo lo largo de los Andes peruanos en una gran cantidad de localidades, ya sea como manifestación rupestre única o yuxtapuesta o sobrepuesta a imágenes más antiguas. A pesar de su existencia tan difundida y de constituir un porcentaje significativo de las representaciones rupestres a nivel nacional, no ha sido objeto de estudios específicos y, en muchos casos, fue ignorado o soslayado en las investigaciones o tratado de manera muy marginal, restándole importancia con relación a las expresiones rupestres precolombinas. Aparte de esta desatención notoria hacia las manifestaciones rupestres postcolombinas, o como resultado de ella, se dan a veces lecturas equivocadas de imágenes y signos coloniales, tales como la tendencia a interpretar la cruz cristiana como una figura antropomorfa con los brazos extendidos y asignando a los paneles de arte rupestre colonial y republicano hasta miles de años de antigüedad (Informes del Proyecto



¹ Artículo publicado originalmente en el Boletín 18 (2003: 40-64) de la SIARB. Esta es una versión ligeramente modificada y ampliada.

Qhapaq Ñan, INC-Cusco, 2004). Esta tendencia se ve reforzada por la idea (todavía muy difundida entre algunos arqueólogos egresados de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco) de que todas las pinturas rupestres, por defecto, se adscriben a la época de cazadores recolectores.

Los hallazgos recientes de una descomunal concentración de lugares de arte rupestre colonial y republicano en las provincias altas de Cusco, similar a la registrada en el lado noreste del lago Titicaca de Bolivia —Querejazu (1992), Strecker & Taboada (2004)— obligan a plantear una revisión del enfoque tradicional en el estudio del arte rupestre en el país.

190 La ponencia da a conocer los resultados de un estudio de sitios rupestres postcolombinos de la provincia cusqueña de Espinar, realizado por el autor entre los años 2001 y 2004.

1. Sobre la zona de estudio

Espinar, una de las llamadas provincias altas de Cusco, está ubicada en el extremo sureste del departamento; colinda hacia el sur con el departamento de Arequipa, al este con las provincias de Melgar y Lampa del departamento de Puno, y hacia el norte y oeste con las provincias cusqueñas de Chumbivilcas y Canchis, respectivamente. Las alturas oscilan entre los 3 800 y 5 200 m.s.n.m. (la altura promedio es de 3 950 m.s.n.m.); su clima es frío y seco, propio de la puna.

Orográficamente, la provincia se caracteriza por la presencia de extensas altiplanicies interrumpidas por el cauce del río Apurímac y sus tributarios, generalmente en forma de quebradas encañonadas y sinuosas, de paredes empinadas a verticales.

En los acantilados de las quebradas, en rocas que afloran en los flancos de los cerros y en las planicies, predominan las tobas volcánicas de color rojo, gris y blanquecino. Son rocas relativamente blandas, sujetas a erosión hídrica y eólica, lo que ha dado lugar a la formación de numerosos abrigos rocosos en sus bases. En varios lugares de la provincia se presentan afloramientos rocosos que por sus características peculiares han recibido el nombre popular de «bosques de piedra». (figs. 1-2)

La provincia, de una superficie de 5 311 km², está dividida en ocho distritos. Yauri, la capital de la provincia, dista 215 km de la ciudad de Cusco y está ubicado a 3 950 m.s.n.m. Tiene una población de aproximadamente 20 000 habitantes, casi una tercera parte de la población total de la provincia, establecida en 67 000 habitantes según el censo nacional del 1993.

La actividad principal de la población es la ganadería de vacunos, ovinos y camélidos. Sigue en importancia la minería de cobre (empresa Tintaya) y polimetálica (Condoroma) y el comercio.

La presencia humana en lo que ahora es la provincia de Espinar se remonta al Holoceno tardío, cuando grupos de cazadores recolectores comenzaron a frecuentar las cuevas y abrigos al pie de los farallones o afloramientos rocosos, utilizándolos como refugios periódicos en sus campañas de caza de camélidos silvestres y cérvidos. Las evidencias arqueológicas de su permanencia en la región se presentan en forma de abundante material lítico —como producto de la fabricación de instrumentos—, restos óseos, así como pinturas rupestres con representaciones de escenas de caza, su principal actividad económica y base de su subsistencia.

191

Con la domesticación de los camélidos silvestres hace aproximadamente seis mil años, las extensas llanuras altioplánicas de Espinar se convirtieron en un recurso natural renovable de alto valor económico y en la base de la actividad pastoril para las aproximadamente trescientas generaciones de pastores de puna que se sucedieron allí a lo largo de los milenios hasta nuestros días.

Hacia el año 1000 d.C., luego de la desaparición de la cultura Huari, el territorio fue ocupado por los kanas, una etnia de los señoríos aymaras y cuya lengua fue el aymara o haque-anu. Los kanas (que tuvieron su centro en Hatuncana o Kanamarca, cerca de Pichigua, y ocupaban el territorio situado sobre la margen izquierda del río Vilcanota), formaban una confederación con los canchis. Ancocahua era su centro religioso y representaba, según Cieza de León, una de las más importantes huacas de Cusco. Según el mismo cronista, los pobladores de Ayaviri, en la actual provincia puneña de Melgar, «fueron de linaje y prosapia de los kanas» (Cieza de León, 1973 [1553]: 224).

Los kanas se convirtieron en vasallos del estado inca recién bajo Lloque Yupanqui, quien, hacia el año 1260, logró conquistar su territorio y luego ampliar el imperio hasta el oeste del Collao. Al parecer lograron liberarse más adelante de la dependencia inca, lo que según el cronista español Cieza de León (1977: 152-155) motivó a Wiracocha, padre del inca Pachacútec, a incursionar nuevamente en su territorio por el año 1410. Sin embargo, esta vez el ejército inca no encontró resistencia y, por ser recibido pacíficamente, el inca respondió con la entrega de grandes presentes a los ídolos del templo de Ancocahua, donde sacrificaban llamas y alpacas en honor a sus muertos. Durante el incanato, Espinar llevaba el nombre de K'ana Wamani o K'ana K'iti.

Cieza, en su viaje por el país hacia fines de los años cuarenta del siglo XVI, entró en la provincia de los kanas, donde aún encontró una escultura de piedra «del tamaño de un hombre, con su vestidura y una corona o tiara en la cabeza», la cual,

según él, representaba al dios Kana llamado Ticiviracocha, «hacedor de todas las cosas criadas, [...] y padre del sol», y no un apóstol cristiano con quien algunos lo identificaban (Cieza, 1973 [1553]: 223-225; 1977: 18-23). En el capítulo dedicado al dios Ticiviracocha, Cieza de León menciona que en el momento de su visita los pobladores de este lugar no habían escuchado aún la palabra del Santo Evangelio, pero que sus templos antiguos se encontraban profanados y que por todas partes estaba puesta la cruz gloriosa (1977: 21).

192 La observación de Cieza de León es interesante, puesto que nos hace ver que la evangelización de los kanas, encargada al clero secular, resultó ser un proceso relativamente lento en las primeras décadas después de la Conquista, con una conversión paulatina de la población a la nueva religión introducida, mientras que el principal símbolo cristiano, la cruz, logró tener una difusión y asimilación más precoz.

En la época colonial, la Intendencia del Cuzco abarcaba los departamentos de Cusco y Apurímac, incluyendo el partido de Canas y Canchis con su capital Tinta. Este partido comprendía las provincias actuales de Canas, Canchis y Espinar. Durante los primeros tres siglos de la Colonia, el principal pueblo de Espinar fue Coporaque. En 1615, Coporaque figuraba como cabeza de curato y proveedora de fuerza de trabajo para la labranza en obrajes y chorrillos de Cusco y para las minas de Potosí. La parroquia de Coporaque, en su condición de cabeza de doctrina, era el punto de partida para las visitas anuales del cura del pueblo a las capillas de puna. Coporaque, además, fue el centro de engorde para las mulas traídas de Salta a Cusco (Glave, 1990).

En 1645, el virrey Marqués de Mancera observa con preocupación la fuga de numerosos indios de sus reducciones y el creciente incumplimiento de la mita de Potosí. Entre 1600 y 1650 se había perdido el tercio de la población tributaria que ese año fue censada en 4 391 tributarios indígenas en Pichigua, 3 300 en Yauri y 1 751 en Coporaque. En 1689, la quinta parte de la población de la zona de estudio fue reportada en Potosí (Glave, 1990: 105). Piel (1967) menciona que la zona, compuesta por las tres reducciones de Yauri, Pichigua y Coporaque, no tiene otro interés económico que alimentar con mitayos a la cercana mina de La Condorama y de mantener en el régimen de aparcería los ovinos, bovinos y camélidos que constituían el capital principal de las iglesias de las cofradías. El pastoreo de altura que allí se practicaba, constituyó la base esencial de su reproducción económica y étnica. La mita se cumplía en forma de trabajo minero o de pastoreo con los rebaños de la iglesia o de las cofradías religiosas. Hubo, a lo largo de la época colonial, una fuerte influencia religiosa expresada en numerosas visitas pastorales dirigidas desde la sede episcopal del Cusco. La marcada religiosidad se reflejaba también en el gran número de cofradías que existían en la región.

La primera referencia sobre conflictos sociales transformados en acciones bélicas data de fines del siglo XVIII, cuando Espinar se había convertido en uno de los escenarios más sangrientos de la insurrección de José Gabriel Condorcanqui, cacique de Tungasuca, autoproclamado Inca Túpac Amaru II, contra los españoles por los abusos que estaban cometiendo contra los indígenas. Varios capitanes del ejército rebelde provenían de la actual provincia de Espinar, como Francisco Huambo Túpac, Nicolás Sanca y Diego Meza, este último mestizo; además, un porcentaje importante de la población tomó parte en el movimiento revolucionario. Durante la guerra contra los españoles, Espinar se convirtió en el principal proveedor de carne de bovinos para las huestes revolucionarias. Tras la derrota del ejército rebelde, José Gabriel Condorcanqui y su familia, como es conocido, fueron cruelmente ejecutados en el Cusco el 18 de mayo de 1781.

193

Luego del aplastamiento de la revolución tupacamarista reinó una paz forzada de casi treinta y cinco años en la región, hasta que, en 1814, Espinar nuevamente fue escenario de acciones bélicas, esta vez a raíz de la rebelión emancipadora. Anselmo Andía, quien logró sublevar a los pueblos de Pichigua, Coporaque, Checca y Yauri contra la corona, murió asesinado por un vecino español de Yauri. Las numerosas quebradas, cañones y cuevas de Espinar se convirtieron en refugio ideal para las fuerzas revolucionarias que contaron con el apoyo logístico de la población local, que les abastecía con alimentos e información.

Después de la Independencia, las provincias altas entraron en un prolongado periodo de estancamiento, por la desaparición de la industria textil en Cusco y la desaparición de los circuitos comerciales de Arequipa-Cusco y Potosí-Cusco. Recién en los años setenta del siglo XX, al iniciarse la explotación de la mina Atalaya, primero y, a partir de 1985, de la de Tintaya, Espinar vuelve a cobrar vida y se dinamiza su economía en torno al comercio y los servicios requeridos por la actividad minera.

2. El arte rupestre espinareense: antecedentes de investigación

La primera noticia sobre el arte rupestre espinareense data de los años 80 y la debemos al arqueólogo cusqueño Fernando Astete. Su informe sobre las pinturas rupestres de Ekowasi, en el cañón de Virginniyoc, cerca del complejo arqueológico de Maukallaqta, y que representan cazadores armados con dardos y camélidos silvestres compuestos en una escena de caza, despertó mucho interés en los círculos de investigadores cusqueños, puesto que fue una prueba más de la presencia humana en el departamento desde la época del precerámico (Astete, 1983; Barreda, 1995).

Le sigue, hacia fines de la década de los ochenta (1987) y nuevamente en 1997, la arqueóloga Silvia Flores Delgado, quien estudia algunas de las numerosas pinturas rupestres de Torrene, en el distrito de Alto Pichigua, y publica sus resultados en la revista del Instituto Nacional de Cultura de Cusco (Flores, 1998), centrandó su atención en la descripción de un panel con una escena de caza de camélidos silvestres. Agrega un cuadro con dibujos de motivos coloniales, pero sin comentarios.

194

En los resúmenes del Congreso Internacional de Arte Rupestre realizado en Cochabamba (Bolivia) en abril de 1997 (SIARB, 1997: 86), aparece una breve mención de los sitios prehistóricos de Hatun Kuru y Huisa Jaluyo, ambos pertenecientes a la exhacienda Torrene, cuyas pinturas rupestres habían sido registradas por los arqueólogos Raymundo Béjar y Silvia Flores.

En 1999, el Plan COPESCO, proyecto especial del entonces Consejo Transitorio de Administración Regional Cusco, lleva a cabo un primer inventario de los atractivos turísticos de la provincia, dando cuenta de tres lugares con arte rupestre (Maukallaqta, Pullpera o Titircani, este último también llamado Mallqui Huayco y Ocoruro).

Béjar, con financiamiento de la minera Tintaya, realiza un inventario arqueológico de la zona minera que es publicado en forma de una brochure de lujo de circulación restringida. Contiene varias fotografías de sitios rupestres ubicados en terrenos explotados por la mina y en su zona de influencia.

En el 2002, la Fundación Tintaya contrata a un equipo multidisciplinario, bajo la dirección del arqueólogo cusqueño Walter Zanabria, para llevar a cabo el primer registro arqueológico de Espinar, reportando un número importante de sitios de arte rupestre pre y postcolombino en casi todos los distritos.

Los informes del Proyecto Qhapaq Ñan del INC-Cusco, cuyo objetivo consiste en el inventario y puesta en valor del camino inca y los restos arqueológicos asociados, contienen datos sobre sitios ya reportados en los inventarios anteriores y algunos nuevos, principalmente en la zona de Condorama, débilmente estudiado hasta la fecha.

El autor de este artículo, contando con la compañía y el apoyo de profesionales de diferentes ramas, inició sus estudios del arte rupestre de Espinar hacia fines del 2001 y llegó a realizar, hasta fines del 2004, un total de siete viajes de exploración, registro y documentación de sitios rupestres en los ocho distritos de la provincia, pero con mayor detenimiento en los distritos de Coporaque, Yauri y Alto Pichigua.

3. Vestigios de arte rupestre prehispánico

Los registros realizados en los últimos cinco años demuestran que en Espinar, al igual que en las regiones vecinas de Cusco, Puno y Arequipa, hubo continuidad en la producción de arte rupestre, desde la época de los cazadores recolectores hasta los Horizontes Intermedio y Tardío, y un renacimiento hacia fines del periodo colonial y comienzos de la época republicana.

Las primeras expresiones del arte rupestre de Espinar se manifiestan en la modalidad de pinturas sobre paredes de abrigos o acantilados. Las más antiguas halladas hasta la fecha son las de Torrene (fig. 3a; Flores, 1998), Ekowasi (fig. 3b; Astete, 1983), Hutumayo (figs. 3c-d), Achahui, Chullu y Chullumayo. Las primeras cuatro tienen similitudes estilísticas y temáticas con pinturas rupestres prehistóricas de Puno, Arequipa y Moquegua, donde, en los sitios de altura, predominan escenas compuestas por camélidos silvestres de estilo seminaturalista y cazadores armados con estófica y dardos. Tienen en común el encontrarse en áreas donde abundan paneles con arte rupestre postcolombino. La pintura rupestre de un camélido de grandes dimensiones (90 cm de largo por 60 cm de alto) encontrada en el penúltimo viaje de exploración del 2004 hacia el final de la quebrada de Chullumayo, en la margen derecha del río Apurímac, pertenece a otro estilo y guarda semejanza con la tradición pictórica de las punas altas de Apurímac y de los departamentos del centro.

De épocas notablemente más tardías son los petroglifos de la cueva 1 de Achahui y de un gran panel en una confluencia de quebradas en el pequeño cañón de Anqomayo, en Coporaque, donde encontramos representados cazadores armados con arco y flecha (instrumento de caza que para entonces había reemplazado el uso del lanzadardos o estófica en esta región), pumas (fig. 3i), camélidos (figs. 3k-l) y motivos abstractos, así como un número considerable de grabados rupestres de facción tosca, hallados en diferentes quebradas laterales del río Apurímac, en su margen izquierda, al sur del mismo distrito (Anqomayo, Hutupampa, Apachaco Huayco-Hutumayo y Challhuayocmayo).

Entre estos petroglifos llaman la atención las figuras de felinos y antropomorfos realizadas mediante la agrupación de puntos, poco usual en el arte rupestre de la región (Achahui, Anqomayo y Hutupampa).

Merecen un estudio específico los petroglifos en forma de máscaras (fig. 3f) y grandes figuras hieráticas silueteadas, con cabeza-máscara y ataviadas con túnica o unku ceremonial adornado con flecos, y portando un bastón en la mano derecha, realizadas mediante la técnica de incisión con líneas en ángulos rectos y de trazo delgado y preciso, hallados en las quebradas de Anqomayo y Hutupampa en Coporaque y en el sitio Hutu Pukara, en la comunidad de Suero y Cama, cerca de Yauri (figs. 3f-3g). Resulta interesante al respecto la comunicación personal

proporcionada por nuestro guía, el hijo de un campesino pastor de la comunidad de Suero y Cama, quien aseguró que no hace mucho tiempo atrás la gente del lugar acostumbraba realizar cada año una ceremonia con baile frente a la pared rocosa con las máscaras, utilizando máscaras similares a las que aparecen grabadas en la roca. En octubre del 2004 encontré el petroglifo de una máscara casi idéntica a la de Suero en un gran abrigo a la altura del km 11 de la carretera de Macusani-San Gabán, a más de 200 km de distancia. Otro paralelismo encontrado entre un sitio de pinturas de cazadores recolectores de Espinar y sitios de Carabaya (Puno) es la representación de los dardos «atravesando» el cuerpo de los cazadores a la altura de la cadera, el uso de la estólic y el motivo en forma de una delgada banda reticulada identificada como cerco. De épocas precolombinas más tardías data el grabado rupestre de un motivo «ornamental» formado por triángulos alineados (Anqomayo), que se repite en la modalidad de pintura rupestre en varios sitios de Macusani-Corani.

Un icono frecuente en los paneles precolombinos de Espinar, y ampliamente difundido en sitios rupestres del suroriente del Perú, es el rectángulo vertical o cuadrángulo cruzado por dos líneas diagonales, semejante a un escudo (fig. 3h). En Bolivia, Roy Querejazu (1992: 60, 61, 64) vincula este signo de origen prehispánico encontrado en paneles del cerro Tunari con el arte rupestre colonial, como una muestra más del sincretismo simbólico plasmado en el arte rupestre postcolombino.

En Espinar, terminada la época de los cazadores recolectores, todo indica que fue discontinuada la práctica de pintar sobre las rocas. Cuando fue retomada por las sociedades posteriores de pastores de camélidos, se sustituyó el uso del pincel por el del cincel, prevaleciendo durante miles de años los petroglifos realizados en diversas técnicas, hasta que, desde comienzos de la época colonial, los artistas se acordaron nuevamente del uso de los pigmentos (privilegiando el color rojo) como medio de expresión pictórica, dejando los grabados rupestres en un segundo lugar, pero sin abandonarlos por completo.

4. El arte rupestre postcolombino

Para mis estudios sobre el arte rupestre colonial de Espinar me sirvieron de referencia los trabajos pioneros de Freddy Taboada Téllez, Matthias Strecker, Roy Querejazu Lewis y otros, publicados en las Contribuciones de la Sociedad de Investigación de Arte Rupestre de Bolivia (Querejazu ed., 1992), esto por la proximidad geográfica de algunas localidades estudiadas en Bolivia y la similitud de las representaciones. Es importante recordar al respecto que los kanas provienen del pueblo de los aymaras, por lo que deben compartir con él una herencia cultural común, reflejada en percepciones y representaciones similares.

Fue especialmente reveladora la semejanza estilística y pictórica encontrada entre motivos rupestres postcolombinos de Espinar, con figuras y escenas del sitio Chirapaca, al norte del lago Titicaca, y con algunos íconos de los famosos cueros y plaquetas con escritura pictográfica hallados en la península de Copacabana (Taboada, 1992: 11-167; Strecker & Taboada, 1992: 103-110), así como en Moquegua y Puno (Linares, 1992: 224).

Las pinturas rupestres y petroglifos de origen postcolombino registrados en el departamento de Arequipa por el arqueólogo Linares Málaga, que podrían constituir un referente importante para las investigaciones en la zona sur del Perú, lamentablemente no han sido divulgados más allá de algunos apuntes muy generales que no permiten comparaciones estilísticas o de contenido

197

Otra referencia importante para fines comparativos la constituye el corpus de representaciones coloniales encontradas por el autor en la provincia de Carabaya entre los años 2003 y 2004, que han sido documentadas preliminarmente y cuyos datos faltan ser procesados y analizados. Representan escenas de fiestas de pueblo, corridas de toros, ceremonias religiosas y figuras de camélidos y de jinetes a caballo.

A escala del Perú, parece haber una disminución gradual de manifestaciones rupestres postcolombinas de sur a norte, observación que se basa en la revisión de bibliografía disponible sobre sitios rupestres a nivel nacional y en estudios propios realizados en el suroriente del país (Apurímac, Cusco, Puno).

5. Distribución geográfica de sitios

Se ha registrado hasta la fecha un total de 69 sitios² de arte rupestre en la provincia de Espinar (fig. 4). De ellos, 41 fueron visitados personalmente por el autor, siendo 40 los registros nuevos para la ciencia. Con excepción de los sitios precolombinos de Huisa Jaluyo y Quelcata, todas las demás localidades rupestres contienen o pinturas rupestres (67) o petroglifos (10) o arte mueble de tradición rupestre (3) pertenecientes a las épocas colonial y/o republicana. En 14 sitios se registró petroglifos precolombinos y en seis localidades pinturas rupestres de clara datación prehispánica. En seis lugares ubicamos rocas con cúpulas.

Casi la mitad de los sitios (29) está ubicada en el distrito de Coporaque, en ambas márgenes del río Apurímac y al oeste de la provincia de Espinar. El segundo distrito en cuanto a frecuencia de localidades rupestres es Espinar (13),

² Un sitio puede contener uno o varios paneles.

seguido por Suykutambo (11), Ocoruro (7), Condoroma (3), Alto Pichigua (3), Pichigua (2) y Héctor Tejada (2). No se han registrado aún yacimientos de interés en Pallpata, más allá de la existencia de algunas cruces coloniales.

198 En cuanto a los emplazamientos, no se ha podido establecer una preferencia definida. Donde existen quebradas encañonadas, los paneles con arte rupestre se encuentran en cualquiera de las márgenes, con tal de que existan paredes rocosas planas y medianamente lisas en los farallones del cañón. Lo mismo vale decir para las zonas donde predominan afloramientos rocosos en las cumbres y laderas de los cerros o en el piso de los valles. Y no es raro encontrar tanto pinturas rupestres como petroglifos en bloques pétreos que se han desprendido de los farallones. Hay quebradas con una asombrosa cantidad de pinturas, como la de Apachaco (también llamado Hutumayo, desde la iglesia colonial hasta la cabecera), donde registramos un total de 55 paneles en ambas márgenes de la quebrada.

Aunque el mayor porcentaje de sitios se halla a la altura promedio de las planicies de Yauri, es decir, a unos 3 950 m.s.n.m., los artistas de la Colonia no escatimaron esfuerzos para plasmar sus obras en altitudes mucho mayores y en lugares verdaderamente inhóspitos, distantes de los asentamientos humanos más próximos, como en el caso de Ichu Anqoloma, en la comunidad de Totorá Alta, en el distrito de Coporaque, donde ubicamos un enorme «mural» de pinturas, al pie de un acantilado, a 4 638 m.s.n.m., uno de los sitios de arte rupestre más altos conocidos hasta la fecha en el suroriente del Perú.

6. Técnicas, estilos y colores

El arte rupestre colonial se diferencia de las manifestaciones rupestres prehispánicas principalmente por el repertorio iconográfico empleado, el significado de los iconos, el estilo, los colorantes usados en el caso de las pinturas y la técnica de grabado utilizado en el caso de los petroglifos.

El grabado rupestre ha sido la modalidad de arte rupestre dominante durante los siglos anteriores a la llegada de los españoles y fue continuado en épocas posteriores, pero perdió pronto su importancia frente a la pintura rupestre. Los petroglifos coloniales encontrados —generalmente se trata de motivos cruciformes y jinetes a caballo—, fueron realizados mediante diversas técnicas, según la dureza del soporte. En la toba volcánica se usó el rayado con surcos anchos y poco profundos, y, en tiempos más recientes, la incisión mediante herramientas de metal, produciéndose surcos estrechos y profundos. El piqueteado fue utilizado en rocas de mayor dureza, dando lugar a surcos menos precisos.

Al comparar las representaciones rupestres postcolombinas de casi medio centenar de sitios de Espinar, compuestos de varios cientos de paneles, se nota no solo una gran diversidad en las habilidades artísticas de los autores de las pinturas o grabados, sino, también, la existencia de «escuelas» o estilos heterogéneos y de convenciones bastante rígidas en la representación de determinados motivos.

En la mayoría de los sitios prevalece un estilo tosco con figuras de contornos imprecisos e irregulares, utilizado tanto en petroglifos como en pinturas. Los petroglifos de este estilo, realizados con la técnica de raspado o picoteado, delineado o con el interior vaciado, representan jinetes montando caballos, cruces, llamas y diseños abstractos. Son probablemente los más antiguos.

Otro estilo, marcadamente diferente y de mayor impacto visual, es de tipo lineal y extremadamente esquemático. Se restringe a las pinturas rupestres y llegó a su máxima expresión en los sitios de Morocaque (fig. 5) e Ichu Anqoloma (fig. 6), en la comunidad de Huayhuahuasi, y en Mallqui Huayco (fig. 7) y Supayhuasi (fig. 8), en la comunidad de Alto Huancané, posiblemente hacia fines de la época colonial. Las figuras antropomorfas y zoomorfas pertenecientes a este estilo son de tamaño relativamente pequeño y están dibujadas con mucho cuidado. Los seres humanos se asemejan a «hombres-palito» (*stick figures*), dibujados de perfil o de frente, generalmente en movimiento y portando algún objeto, sea este un arma, una lanza, un estandarte, un tambor o una trompeta. Los animales domésticos (como aves, caballos y toros), son representados con mayor grado de fidelidad y en un tamaño que guarda proporción con las figuras antropomorfas. Los artistas que emplearon este estilo, tendieron en sus obras hacia las composiciones complejas y monumentales, con gran cantidad y variedad de figuras antropomorfas y zoomorfas, así como de símbolos, objetos sagrados, la representación de ritos y de actos litúrgicos de la religión católica. Algunas de las figuras se encuentran interrelacionadas en pequeñas escenas, mientras que la mayoría de ellas aparentemente no tienen ninguna vinculación entre sí y sugieren elementos pictóricos independientes. En las escenas intervienen usualmente jinetes y hombres a pie armados con lanzas o armas de fuego, apuntando con su fusil a un adversario imaginario o real. En otras desfilan soldados a pie con un jinete armado al costado.

También se encuentran hombres en fila participando en ceremonias religiosas, como las procesiones patronales o de Semana Santa. A veces la interrelación entre las figuras no está del todo clara.

En contados sitios se ha encontrado representaciones naturalistas de figuras humanas y zoomorfas. En la quebrada de Challhuayocmay, o un hombre vestido de pantalones bombachos, y en la de Hutumayo dos mujeres vistiendo pollera. Existen referencias sobre un panel de pinturas rupestres mostrando a

dos personas enfrentadas llevando pantalones bombachos y portando espadas, en Licheyoq Mayo al sur de Yauri, al parecer de la época colonial temprana (Fundación Tintaya, 2003, ficha 75). En el sitio 4 de Morocaque observamos una escena con un buey de proporciones bastante realistas, seguido por un hombre que lo arrea. También las aves de corral representadas en el gran panel del sitio 2 son fácilmente reconocibles como tales, por los detalles de las patas, el pico y el plumaje.

200

Las pinturas rupestres coloniales y republicanas de Espinar se caracterizan por su monocromía: un color rojo claro y llamativo, visible desde considerable distancia. Únicamente en un panel de la quebrada de Hutumayo, en Coporaque, hallamos dos grabados rupestres: una ave (águila) y un motivo no identificable (¿custodia?), pintados de negro, y en Hutu Pukará una cruz de calvario bicolor (rojo-amarillo). En algunos sitios, el rojo se presenta en dos tonalidades, en un mismo panel o en una superposición de pinturas, apareciendo las subyacentes en un tono más claro o, como en el gran panel de Morocaque, de coloración violácea. Una mirada más detenida nos permite establecer que no siempre se trata del empleo de diferentes pigmentos, sino de un proceso natural de decoloración por causa de agentes climáticos, particularmente frecuente en paneles expuestos al fuerte sol de las alturas y al agua de las lluvias. En los dos paneles contiguos al gran «mutal» de Ichu Anqoloma se distinguen dos matices cromáticos del rojo en las pinturas: rojo ladrillo, en el panel a la derecha, con motivos figurativos y abstractos de claro origen colonial, y un rojo de tono violáceo, en el de la izquierda, con figuras antropomorfas y zoomorfas esquematizadas, posiblemente de mayor antigüedad.

7. El repertorio iconográfico postcolombino

Cada etapa cultural tiene su preferencia por determinados motivos. En la época inicial predomina la representación de la caza de camélidos silvestres. Luego, durante varios miles de años, los hatos de camélidos domesticados o en vías de domesticación, a veces asociados con antropomorfos y con signos abstractos, los felinos como animal totémico y depredador de los rebaños, las máscaras y personajes hieráticos, mientras que en la época colonial y republicana predominan la simbología, el costumbrismo, la arquitectura y la parafernalia religiosa del catolicismo, el caballo, con jinete o sin él, y la representación de conflictos armados o desfiles militares. En algunos paneles coloniales continúan siendo representados los camélidos domesticados y símbolos de origen prehispánico.

En el siglo XX, varios sitios de arte rupestre colonial y de la temprana época republicana fueron «enriquecidos» con dibujos de vehículos motorizados, casas

y figuras humanas, aparte de los graffiti (inscripciones de nombres y fecha de los visitantes) que lamentablemente están presentes ya en la mayoría de los paneles de arte rupestre de Espinar.

7. 1. Motivos religiosos

En el arte rupestre colonial de Espinar predominan claramente los motivos vinculados con el culto católico. El motivo más recurrente y más antiguo es, sin lugar a dudas, la cruz cristiana, símbolo representado en una gran gama de variaciones morfológicas. Pareciera que hubo una verdadera eclosión de modelos y tipos de cruces y que los pintores se esmeraron en representarla de la manera más variada posible. Su presencia en la provincia de Espinar es tan frecuente que escapa a cualquier intento de registro exhaustivo. El modo de pintar la cruz varía no solo entre los paneles de un mismo sitio sino, también, en un mismo panel. En cuanto a la morfología, predominando claramente la cruz latina, conformada por un solo brazo horizontal y un brazo vertical más largo.

Las cruces aparecen solas o asociadas con otros motivos eclesiásticos o profanos, figurativos o abstractos (figs. 9Ca-Cy; 10Ia-Ib³). Las iglesias, como lugar físico para la celebración del culto católico, han sido otro motivo popular de pinturas y grabados rupestres de Espinar. Encontramos estas representaciones arquitecturales en diferentes grados de estilización, en diferentes perspectivas, tamaños y detalles. Las más logradas a nivel artístico son las de la quebrada de Hutumayo, en el distrito de Coporaque (fig. 11Da). La media docena de iglesias encontradas ocupan paneles en la margen izquierda de la quebrada, cerca del templo colonial de Apachaco. Son verdaderas obras maestras que denotan mucha destreza en el dibujo arquitectónico. En los otros sitios, los dibujos son notablemente más sencillos y esquematizados (figs. 11Db-Dg).

Un objeto sagrado de la iglesia, la custodia u ostensorio, utilizado para exponer a la vista de los creyentes el «Santísimo Sacramento», es el tema central en un panel de Pongoña y aparece, junto con otros motivos, en Hutumayo y en Hatun Kuru de Torrene (figs. 9Cw-Cy; 12Ec). Nacida en el siglo XIII en Europa, la custodia cambia de forma a través de los siglos llegando, en el siglo XVII, a adquirir una tipología dominante: la custodia de sol radiante con rayos agudos o flameantes, como la encontramos reproducida en algunos paneles de arte rupestre de Espinar.

³ La combinación de cifras con letras del alfabeto está relacionada con el dibujo respectivo en las láminas que forman el anexo del artículo.

Un evento de mucho impacto visual en la secuencia anual de ritos católicos son las procesiones de las fiestas religiosas y, particularmente, las de Semana Santa. En Morocaque, el o los artistas las han representado en varias escenas, con los fieles portando estandartes, a los que tenemos que imaginarnos de múltiples colores y flameando con el viento, marchando en fila, tocando trompetas y haciendo sonar tambores (figs. 13Ai-Ak, Am; 14Hb, Hf; 10Ic). No faltan la Virgen María y los santos cargados en andas (figs. 11Dk, Dl) ni la representación de la crucifixión de Jesús (fig. 11Dh).

Otro motivo religioso hallado en un panel de Coporaque (*Ichu Anqoloma*) es la representación del Gólgota (cerro con 3 cruces) y el camino serpenteante con cruces en cada curva: el Via Crucis con las estaciones (fig. 10Id).

202

7. 2. Motivos fitomorfos y zoomorfos

Motivos florales o vegetales forman una parte importante de la iconografía colonial, tanto religiosa como profana, ya sea en el arte textil, en la alfarería como también en el arte rupestre. La hoja de palma, frecuentemente representada en forma de una rama de un solo eje o bifurcada, con hojas que se insertan de a dos a lo largo del eje y de las ramificaciones, está cargada de simbolismo religioso. Siendo el símbolo de paz para los cristianos, es probable que los campesinos indígenas lo hayan llenado de otros significados que desconocemos hoy en día. En zonas rurales de Alemania, por ejemplo, se conserva la hoja de palma o su sustituto durante todo el año, puesto que protege del rayo y de las brujas. Además sirve para adivinar la muerte o la enfermedad de una persona. En el Cusco, cruces de palma bendecidas el Domingo de Ramos y colocadas detrás de las puertas, protegen la casa (Raúl Carreño, com. pers.).

Encontramos este motivo en Mallqui Huayco (fig. 7), Hutumayo (fig. 12Eb) y Torrene (fig. 12Ec), asociado a figuras de diversa índole. En un panel de pintura rupestre colonial de Hutumayo, dos personajes con trajes suntuosos aparecen con ramas bifurcadas de una planta emergiendo de sus cabezas (fig. 15Be).

También fueron pintados motivos fitomorfos de carácter meramente decorativo, aislados de otras representaciones de pintura rupestre. Ejemplos son los floreros en Achahui (fig. 12Ed) y Qollpamayo y lo que pareciera ser el fragmento de un arbolito o una flor en un panel de Suero (fig. 12Ea).

En cuanto a la fauna, el animal predilecto en las representaciones coloniales, tanto de pinturas rupestres como de petroglifos, es el caballo o la mula. Generalmente aparece montado por un jinete (fig. 11Dd; 16Ga-Gf; 14Ha-Hc, Hh-Hj; 10Ia, Ie), también solo (fig. 17Fb; 16Gj; 10Ia, Ie) y en algunos casos con carga (fig. 16Gi; 14Hc, Hh). En su mayoría, y particularmente cuando se trata

de grabados, el caballo es de trazo tosco, dibujado de perfil con dos extremidades, o de medio perfil, mostrando las cuatro extremidades, una o dos orejas, cuello largo o corto, cola larga o corta. Predominan la representación en tinta plana y los grabados de cuerpo lleno; muy ocasionalmente lo encontramos pintado con línea de contorno. En el estilo figurativo-lineal, el cuerpo de los cuadrúpedos tiene casi el mismo grosor que las extremidades.

Otros representantes de la fauna silvestre y domesticada son el zorro o perro (figs. 17Fd, Ff; 14Hi), las aves de corral (figs. 13Am, 17Fa, 10Ic), el batracio (fig. 17Fg), el camélido (figs. 17Fg, 14Hh, 10Ia) y el buey (figs. 17Fb, 10Ie). Obviamente los equinos, con su capacidad de monta y carga, causaron un impacto mayor que los bovinos en la población indígena antes de la Conquista.

203

7. 3. Jinetes y representación de acciones castrenses

El caballo fusionado con el jinete es un motivo al que recurrieron la mayoría de los artistas de la Colonia. Los jinetes son dibujados con las piernas apareciendo por debajo del vientre del caballo, pero mayormente sin piernas. A veces aparecen también parados sobre el lomo de los caballos, en un aparente acto de acrobacia (figs. 16Gf; 14Ha, Hh) aunque la intención del pintor haya sido la representación de un jinete montado. Algunos portan lanzas o banderas. En un panel de Hutumayo figura un jinete sobre un caballo que es enfrentado por un personaje a pie, quien apunta con una lanza al jinete (fig. 16Gd).

Un tema recurrente en el arte rupestre colonial de Espinar son las representaciones de hombres armados con fusil. Los encontramos aislados o como parte de escenas de combate. En Morocaque aparecen marchando en fila, como soldados de plomo, con el fusil al hombro. En el panel principal de este sitio extraordinario en las punas de Huayhuahuasi y en el de Mallqui Huayco, en las alturas de Alto Huancané, se despliega un pelotón compuesto por unidades de infantería y caballería, revueltas en un campo de batalla. Sobresalen en número los mosqueteros o fusileros y los piqueros así como los jinetes montados sobre caballos, separados los unos de los otros o en pleno combate con el enemigo. En Supayhuasi, hombres con lanzas, algunos a caballo, están envueltos en una batalla campal y en el panel principal de Morocaque (fig. 10Ic, abajo) dos hombres-palito, en plena marcha, están tocando el tambor mayor y la corneta, dejando la duda sobre si se trata de un desfile militar con el trompetero y el tamborilero cerrando la fila o de músicos acompañando una procesión. En otro panel del sirio 2 de Morocaque, una fila de hombres flanqueados por dos jinetes a caballo portando armas y liderados por un trompetero está con alta probabilidad relacionada a una acción castrense.

Uno de los portaestandartes presentes en los paneles de Morocaque participa en un desfile militar o en una batalla (fig. 13Aj), mientras que otros están aparentemente vinculados con actos religiosos de la iglesia católica, como las cofradías y las procesiones (figs. 13Ai, Ak).

7. 4. Figuras antropomorfas diversas

Abundan las figuras humanas en los paneles de arte rupestre postcolombino, solos o en grupo y participando en alguna escena. Todas son, en menor o mayor grado, esquematizadas y, según el estilo, de cuerpo lleno y trazo tosco o formando un «palito» de contorno preciso. Las cabezas son usualmente redondas y, en menor medida, periformes o triangulares con el rostro vaciado o de tinta plana, sin detalles faciales como ojos, nariz y boca. El sombrero parece estar reservado para los jinetes y personajes de rango (figs. 14Ha, 15Bi, Bk; 16Gg). Las figuras que representan al pueblo, están en su mayoría representadas de perfil y en movimiento, mientras que los dignatarios eclesiásticos, los santos y las figuras de sexo femenino (posiblemente la Virgen María), vestidas con mantos o abrigos suntuosos, fueron dibujados frontalmente, mirando hacia el espectador, y en posición estática (figs. 15Ba-BI).

Son relativamente frecuentes, pero concentradas en pocos paneles, las representaciones de personajes que llevan vestimentas suntuosas, adornos cefálicos y un objeto a manera de báculo en la mano. En unos casos representan autoridades eclesiásticas como obispos o prelados; en otros, imágenes de santos y de la Virgen María. Algunos de los vestidos, largos y anchos en su extremo distal, están adornados en su interior. Casi todos llevan en una de las manos un bastón que podría también interpretarse como báculo y varios tienen adornos cefálicos peculiares. En Morocaque y Sallaliupata encontramos figuras antropomorfas de sexo femenino, vestidas de fiesta, con faldas anchas partidas por una raya vertical (figs. 18; 15Ba-Bd, BI).

Hemos visto que los seres humanos, en su mayoría, son representados ejerciendo una determinada función de fácil interpretación. Sin embargo, existen representaciones antropomorfas asociadas a objetos y apéndices cefálicos que no son identificables y cuyo significado se nos escapa. Un ejemplo son algunas figuras de antropomorfos de Mallqui Huayco cuyo cuerpo está formado por un círculo partido en dos por una línea horizontal o por un círculo con varias líneas que irradian desde el centro (figs. 13Ad, Ak), quizás la representación esquematizada del correa de los uniformes militares realistas. Otro, los tocados peculiares en forma de una planta ramificada que emerge de las cabezas de dos personajes (que, según opinión de Raúl Carreño, podrían representar bailarines que hacen de tarucas en algunas danzas de la región, quienes se colocan cornamentas de

cérvidos en la cabeza) en un panel de Hutumayo en Coporaque, o los extraños adornos cefálicos de figuras humanas ataviadas con vestimenta festiva que encontramos en Suero y Morocaque. Es en este último sitio donde también se repite la figura de un personaje femenino que porta un aro grande en una mano y un bastón en la otra (figs. 15Ba, Bc, Bl). Quizás se trate de la *tinya*⁴ y de la baqueta empleada para tañerlo. Las extrañas figuras humanas de Supayhuasi posiblemente representen bailarines vestidos con un traje típico (fig. 8).

7. 5. La figura solar

El sol radiante pertenece al repertorio iconográfico del arte rupestre desde tiempos precolombinos y mantuvo su presencia en el arte rupestre colonial, fusionándose en algunos casos con elementos cristianos. Mayormente ha sido representado de manera «clásica»: un círculo con rayos divergentes cortos o largos (figs. 14Hi; 19Jc, Jh). En Chullumayo encierra un ave identificable como paloma o águila con las alas abiertas. Taboada (1992: 120), quien encontró la misma figura en paneles de Chirapaca-Bolivia, sugiere que podría representar al Espíritu Santo o la Eucaristía (fig. 17Fc). En la misma quebrada registramos varios soles, uno de ellos encerrado por un círculo doble dividido por líneas verticales equidistantes (fig. 19Jd). El sol, con un círculo cuyo diámetro mide entre 5 y 20 cm de diámetro, aparece solo o asociado con otras figuras como jinetes y cruces. Lo hallamos también como adorno en el vestido suntuoso de un personaje que aparece en un panel de Suero (fig. 15Bg).

205

7. 6. Motivos geométricos y abstractos

Estos acompañan en muchos paneles a las figuras zoomorfas y antropomorfas, siendo en su mayoría de difícil interpretación. Se presentan en forma de cuadrángulos, rectángulos, círculos segmentados, líneas sinuosas o serpenteantes, ganchos y signos escaleriformes. En Ichu Anqoloma, una línea serpenteante, flanqueada por cruces, lleva al monte Calvario. Deducimos que otras líneas ondulantes asociadas a iglesias o no, representan también senderos o caminos de herradura que conducen al templo o a otros destinos. En el Sitio 1 de Morocaque (fig. 19Ja) llama la atención un pequeño panel de pintura rupestre que muestra un signo abstracto consistente en un eje central y una serie de elementos en forma de ganchos insertados a lo largo del eje. Este motivo y otros, con el mismo grado de abstracción, hallados en los paneles de Ichu Anqoloma (figs. 19Je-Jg), encierran conceptos hoy prácticamente ininteligibles.

⁴ La *tinya* es un pequeño tambor, de dos parches, utilizado junto con los pinkullos como instrumento musical en las fiestas y principalmente durante el carnaval.

8. Arte mobiliario y pintura mural colonial de tradición rupestre

En la provincia de Espinar existen múltiples muestras de lo que se define como arte mueble de clara tradición rupestre. Son los litograbados en el contexto de iglesias coloniales (Coporaque, Apachaco, Yauri), con grabados de forma geométrica o representando un juego de la época colonial.

Las manifestaciones más interesantes y mejor conservadas de esta modalidad de arte rupestre las hallamos en Apachaco, gracias al temprano abandono del lugar por su población, atribuida, según la tradición oral, a una peste que asoló el lugar. En las gradas de la cruz misional, que tiene una base de planta estrellada, podemos observar varias piedras labradas con grabados que, en su mayoría, representan espirales. En Coporaque existe una cruz muy similar, también de planta estrellada. Aquí, los grabados en las piedras de las gradas de la cruz han sufrido un fuerte desgaste por las pisadas de los feligreses durante siglos, por lo que son apenas reconocibles. La torre campanario exenta del templo de Santa Ana de Yauri se yergue a manera de un fortín sobre un promontorio detrás del atrio posterior de la iglesia y constituye un importante hito en el paisaje altiplánico de la provincia de Espinar, visible desde gran distancia. Es de estilo barroco mestizo, consta de tres cuerpos y fue construida en piedra sillar de origen volcánico. A cada lado de la entrada de la torre se encuentra empotrada una piedra labrada toscamente en cuya superficie plana se pueden distinguir los trazos de un tablero para el juego de la Leonera, una versión peruana del juego de Alquerque (figs. 20-21). Ubiqué en el 2002 un tercer tablero de juego con el mismo diseño en una piedra canteada en la esquina noreste de la torre (fig. 22). Al retornar en junio del 2003, ésta había desaparecido.

Otra piedra con grabados similares fue registrada por Walter Zanabria en el 2002. Se encuentra en una antigua casa española abandonada y en ruinas frente al templo colonial de Apachaco. Lo describe acertadamente como «tablero rayado con el juego de la Leonera» (Fundación Tintaya, 2003: ficha 107) (fig. 23).

En Suero, los antiguos pobladores aprovecharon las rocas planas, que afloran encima de un sector con farallones, para grabar en ellas este juego popular español de origen árabe.

Bajo el concepto de pintura mural colonial de tradición rupestre defino las manifestaciones pictóricas ejecutadas siguiendo los cánones estilísticos e iconográficos del arte rupestre y realizadas sobre las paredes de edificios eclesiásticos o civiles, coloniales o precolombinos. Para fines de este artículo interesan particularmente las pinturas coloniales acordes al patrón antiguo de arte rupestre, encima de los muros de la torre del templo de Yauri y de la chullpa central de Maukallaqta. Sus fachadas han sido utilizadas como lienzos para pintar

sobre ellas diferentes motivos religiosos de color rojo ladrillo, como cruces, figuras antropomorfas, iglesias, letras y motivos florales. Cabe señalar que la expresión más destacada de pintura mural colonial de tradición rupestre no la he hallado en Espinar, sino, años atrás, en las punas de Aymaraes, en el departamento de Apurímac, donde un pintor indígena plasmó en la fachada del templo colonial en ruinas de Huayllaripa una combinación de íconos precolombinos y coloniales, llamas y personajes con tocados de pluma y hojas de palma. En la iglesia colonial de Chuquinga, distrito de Chalhuanca, motivos florales y una hilera de camélidos silueteados adornan los restos de un arco en el interior del templo.

Por su exposición a la intemperie, las pinturas murales en las cuatro paredes externas de la torre campanario de Yauri se encuentran muy desvaídas, lo que dificulta la identificación de algunos los motivos. Los reconocibles son, en esencia, los mismos que aparecen en los paneles de pintura rupestre postcolombina de la región.

207

9. Inscripciones y graffitis coloniales

Cabe mencionar un motivo rupestre no pictográfico, que tiene en común con las pinturas rupestres el pigmento empleado (color rojo ladrillo) y comparte también muchas veces el mismo panel con pinturas rupestres o petroglifos. Se trata de las inscripciones o graffiti de la época colonial. Hemos localizado tres sitios (Hutumayo, Suero, Torrene, Morocaque), que contienen o textos o letras sueltas —pintadas o grabadas— separadas de las manifestaciones de arte rupestre precolombino y colonial o superpuestas sobre ellas. Su registro y documentación es importante, puesto que nos pueden brindar información valiosa para la datación absoluta de las pinturas halladas en el mismo sitio o panel. Es particularmente interesante una inscripción de color rojo en Hutu Pukará (fig. 24), en la comunidad campesina de Suero y Cama, en las afueras de Yauri, que, por un lado, nos da a conocer la costumbre de los vecinos del pueblo —en este caso de un tal Antonio de Soto y amigos— de realizar excursiones campestres a la zona y, por el otro, mucho más relevante para fines de nuestro estudio, la fecha que contiene: Agosto de 1689. Por el tipo de escritura empleada —la llamada «humanística cursiva» o «bastardilla» perteneciente a los siglos XVI y XVII—, se puede inferir que las pinturas yuxtapuestas de cruces cristianas son de la misma antigüedad.

Encontramos también textos cortos, dirigidos a un ser amado o simplemente el nombre de algún visitante, usando la misma escritura y pintura, en la quebrada de Hutumayo y en Torrene.

De un siglo y medio más tarde, exactamente del 6 de noviembre de 1862, datan unos versos de amor, grabados en la base de uno de los numerosos farallones de Suero que albergan profusas manifestaciones de pinturas rupestres y petroglifos que cubren varios siglos. Dice el texto: «Aquí dos amorosas amantes / el himno de sus glorias cantaban / y una risueña paz gozaban./ A la (ilegible) semejantes. Nobre. 1842 (o 1862)» (fig. 25).

10. Funcionalidad del arte rupestre colonial

208

Querejazu (SIARB, 1992: 6-7) postula tres motivaciones principales del arte rupestre postcolombino para el caso de Bolivia: la narrativa, la religiosa (con la fusión de elementos cristianos y precolombinos) y la iconoclasta y/o exorcista. Cambiando el orden, colocando la función religiosa en primer lugar; esta hipótesis también vale para Espinar, aunque no he encontrado casos notorios de actitud iconoclasta en los cientos de paneles hallados en esta provincia cusqueña.

Sobre el significado de la cruz en el arte rupestre postcolombino, Bednarik (1992) sintetizó las interpretaciones de varios autores, llegando a establecer que la cruz como símbolo del cristianismo, de conquista y ocupación durante la época colonial, se convirtió, asimismo, al fusionarse con «elementos importantes de la religión prehispánica», en un símbolo de la nueva «Religiosidad Popular Andina». La existencia de extensas tierras que pertenecieron a la Iglesia durante la época colonial y una fuerte religiosidad por parte de la población kana bajo el dominio de los curas y las frecuentes visitas pastorales explican en parte la concentración de arte rupestre de motivos religiosos en la zona.

El arte rupestre predominantemente religioso o sacro de Espinar debe haber cumplido varias funciones: una función eclesial o pedagógica catequética, utilizando el arte como vehículo de expresión religiosa y de formación cristiana. Al inicio de la Colonia, muchas de las cruces habrían sido pintadas o grabadas en un afán misionero, por el clero o los catequistas locales primero, y luego por los indígenas convertidos a la fe católica. En ciertas circunstancias, la cruz pintada o grabada tenía como fin también quitar el hechizo o desdiabolizar los lugares de los «gentiles», considerados peligrosos por los lugareños (varios de los pastores entrevistados dijeron tener miedo a los sitios de arte rupestre). No descarto la posibilidad de que tanto la cruz como otros íconos cristianos hayan sido pintados o grabados, en algunos casos, a manera de un acto votivo por los moradores locales.

La motivación religiosa mayormente iba mano a mano con un afán estético y decorativo, como lo demuestran tanto los dibujos de cruces e iglesias como algunas composiciones en su conjunto.

Más adelante, cuando los símbolos cristianos ya habían sido asimilados por la población local, el arte rupestre de carácter religioso fue enriquecido cada vez más con elementos de carácter narrativo, dando lugar a una combinación de arte religioso narrativo plasmado en paneles con gran concentración de motivos, cuyos principales exponentes son los de Morocaque, Ichu Anqoloma, Mallqui Huayco y Supayhuasi.

Es muy probable que varias de las cruces de origen colonial que encontramos pintadas en los lugares menos esperados de las serranías del Perú meridional, pueden haber tenido la función de hitos demarcadores territoriales de comunidades de indígenas o de propietarios españoles. Así lo atestigua un legajo colonial del año 1578, referente a la repartición de tierras en la comunidad de Coyllurqui, provincia de Cotabambas, en el actual departamento de Apurímac. Hallé el documento⁵ hace algunos años atrás en los archivos del ministerio de Agricultura de Cusco. Resulta que en el mes de septiembre del año 1578, el virrey del Perú, Francisco de Toledo, encomendó al general Raimundo Necochea, jefe de los ejércitos españoles y corregidor interino de las provincias de Apurímac, Cotabambas y Chumbivilcas, repartir tierras comunales sobrantes a favor de los naturales que habían cumplido ya cuatro años de servicio forzoso en las minas de Huancavelica. Los 374 pesos de oro de deuda acumulada, entregados en bonos a los naturales por parte de la Corona, podían ser canjeados con las tierras sobrantes. El dos de septiembre de dicho año, el corregidor Necochea hizo convocar a los vecinos del pueblo de Coyllurqui con repique de campanas en la plaza del pueblo para que lleguen a un acuerdo sobre la existencia, ubicación y asignación de las tierras eriazas y punas que carecían de dueños. Dos días más tarde, Raimundo Necochea, junto con las autoridades y vecinos principales como testigos, se trasladó a las tierras señaladas como sobrantes para demarcarlas mediante mojones y, de esta manera, amparar a los naturales interesados en su nueva posesión. Anduvo con las autoridades «por las tierras cedidas por el término de ocho días con el fin [*de*] dejar señales por donde debe amparar a los susodichos naturales [...]». Como primer mojón escogieron una piedra parada en una pequeña pampita en medio de una ladera, en cuya cara plana pintaron «figuras en diferentes formas» y «crucecitas» de color rojo. «[...] el segundo mojón (dejó) con la misma pintura i la misma señal», es decir las cruces. Más adelante, en una peñolería, «dejó (el) tercer mojón con la misma pintura i la misma señal, crucecitas (como en el mojón) anterior». Y así sucesivamente, con los siete mojones que demarcaban los linderos de las tierras a repartir.

⁵ El documento, transcrito y mecanografiado por un escribano de los años 40, forma parte del archivo «histórico» del Ministerio de Agricultura del Cusco. Lo encontré casualmente al recopilar información para un compendio en preparación sobre los títulos históricos de los Pueblos de Indios y actuales Comunidades Campesinas de Apurímac.

Como en Bolivia, podemos constatar también en Espinar la intención —durante la Colonia y la República—, de reutilizar paneles de arte rupestre de épocas prehispánicas. No obstante, son muy pocos los sitios donde las pinturas o grabados rupestres de la Colonia o de la era republicana comparten el mismo panel con pinturas o petroglifos precolombinos. Y donde se observa esta «convivencia», no hubo el intento explícito de destruir las manifestaciones rupestres precolombinas, algunas de las cuales datan de varios miles de años atrás.

11. Aproximaciones cronológicas

210 A pesar de ser relativamente recientes, encontramos muchas dificultades en las pinturas rupestres y petroglifos postcolombinos para una datación coherente y fiable. La datación absoluta del arte rupestre postcolombino de Espinar, es decir, la asignación a una época determinada dentro del periodo colonial o republicano, resulta problemática por falta de elementos diagnósticos claros en las figuras o motivos representados. Solo la presencia en algunos paneles de batallas o contiendas bélicas que involucran soldados a pie y jinetes armados, nos permiten relacionar determinadas manifestaciones rupestres con las contiendas bélicas que tuvieron lugar hacia fines de la era colonial en la región: la revolución tupacamarista y la guerra de la Independencia, con un lapso de 30 a 40 años entre ambas contiendas. Aunque la fuerte estilización de las figuras antropomorfas y de las armas en las escenas pintadas no permite asignarlas con certeza a uno u otro de los dos conflictos bélicos, es muy probable que sean del primer cuarto del siglo XIX (1811 a 1824) por la simple razón de que el movimiento emancipador duró más de una década y que las fuerzas guerrilleras usaron los escondites en las alturas de la provincia como lugar de retiro y refugio, con lo que hubo tiempo suficiente para que unos pocos artistas inspirados logren plasmar sus impresiones de la guerra y su pensamiento religioso en las paredes de los acantilados. Esta suposición encuentra su soporte en el hecho de que los grandes paneles con escenas de batalla se encuentran justamente en sitios alejados, inhóspitos, despoblados, de difícil acceso y muy por encima del fondo de las quebradas o altiplanicies controladas por las fuerzas realistas.

Resulta más difícil situar en el tiempo las representaciones tempranas de jinetes armados, pintados o grabados, hallados en las quebradas de Anqomayo, Hutupampa y Apachaco, que eventualmente podrían estar relacionados con reminiscencias de las guerras civiles del siglo XVI (figs. 16Ga, Gd).

Por un tiempo me parecía atractiva la idea de poder asociar algunas escenas de guerra con las batallas rituales, que aún se practican cada año a comienzos del carnaval en Chiaraque y Tocto en la vecina provincia de Canas, costumbre sobre cuyo origen y funcionalidad mucho se ha especulado y debatido (Gorbak *et al.*, 1962;

Barrionuevo, 1971; Hartmann, 1972; Hopkins, 1982; Remy, 1991, entre otros). Hopkins cita a los cronistas Gutiérrez de Santa Clara (1556), Molina (1574), Acosta (1590) y Cobo (1653), quienes hacen alusión a estas peleas a manera de «juego» entre comunidades o mitades de una comunidad en el incanato y durante la Colonia. Del año 1772 data el único documento colonial hallado hasta la fecha sobre la batalla ritual de Chiaraque en el contexto de un proceso criminal (Hopkins, 1982). La costumbre se ha mantenido intacta hasta hoy en día. Según una de las hipótesis que postulan Gorbak *et al.* (1962), podría datar de la época de los kollas y recordar las guerras que sostuvieron con los incas. Según testimonios recogidos por Gorbak *et al.* (1962), aún se celebraba hasta mediados del siglo XX una batalla ritual entre comunidades del distrito de Espinar, similar a la de Chiaraque y Tocto. Los ejércitos de cada bando se componen de caballería y guerreros a pie, armados de huaracas (hondas), boleadoras (lihuis) y piedras y, muy ocasionalmente, de armas europeas como zurriago, cuchillos y armas de fuego. En las escenificaciones de carácter bélico del arte rupestre espinarense de estilo figurativo lineal, sin embargo, faltan varios elementos claves como el uso de la huaraca y el lihui que permitirían relacionarlas con estas batallas rituales, mientras que otros elementos como desfiles militares y el uso de picas y fusiles son claros indicadores de preparativos o acciones castrenses.

La identificación de prendas de vestir en hombres y mujeres, teniendo en cuenta los cambios de la moda en el uso de la vestimenta a través de los siglos, podría servir para un fechado aproximado de las pinturas o grabados. Sin embargo, la extrema esquematización de la figura humana o su representación burda no permiten reconocer mayores detalles. El hombre solitario vestido de pantalón bombacho en un panel de Hurumayo, la figura de un español del siglo XVI (fig. 13Ao), es un caso aislado y excepcional, mientras que las escasas representaciones de hombres llevando lo que parecen ser ponchos, no permiten relacionarlas con una época determinada, puesto que el poncho fue utilizado como prenda de vestir por la gente del campo durante toda la época colonial y republicana hasta hoy en día.

En vista de estas limitantes, presenta mayores ventajas el fechado relativo mediante el análisis estilístico e iconográfico y el estudio comparativo de patrones estilísticos entre varios sitios y regiones, de las superposiciones, de la presencia o no de líquenes o capas de musgo o del color de la pátina en el caso de los petroglifos. Un conjunto de petroglifos de un panel de Anqomayo, por ejemplo, se encuentra patinado con el mismo color del soporte rocoso y cubierto parcialmente con una capa densa de líquenes. Otros petroglifos en la misma quebrada tienen colores más claros y los más recientes son de color blanco al igual que la roca debajo de la superficie.

Hemos encontrado varias superposiciones en el arte rupestre postcolombino de Espinar, sea de pinturas sobre pinturas o de pinturas sobre petroglifos. En Pongoña, un panel de petroglifos postcolombinos de trazos toscos está en parte superpuesto sobre un panel de pintura rupestre colonial de estilo figurativo-lineal, lo que nos indica la supervivencia esporádica del grabado mediante la técnica de percusión poco profunda hasta muy avanzada la época colonial (fig. 26).

212 Aunque considero todavía prematuro querer establecer una secuencia cronológica de los sitios registrados sobre la base de los análisis realizados, adscribo —en una primera aproximación— las composiciones sencillas o complejas con pinturas de estilo figurativo-lineal con la representación de enfrentamientos armados y profusa simbología religiosa, a las postrimerías de la época colonial. Paralelamente, durante toda la época colonial parecen haberse producido pinturas rupestres de trazo tosco y de estilo entre esquemático y seminaturalista, por pobladores locales que no contaban con mayor habilidad artística en el uso de los pinceles, como lo denotan los paneles de estilo figurativo-lineal. En cuanto a los petroglifos, éstos no cambiaron ni de estilo ni de técnica a lo largo de la Colonia. Hechos mediante percusión directa, sus contornos son sumamente irregulares. En la época republicana se comienza a emplear herramientas cortantes para realizar grabados con la técnica de incisión en roca suave, produciendo surcos angostos y profundos, pero de contorno mucho más preciso. Petroglifos de este tipo son fácilmente confundibles con grabados modernos o «fakes» recientes.

12. Estado de conservación de los sitios rupestres

Gran parte de los sitios de arte rupestre de Espinar tienen como soporte rocoso afloramientos de toba volcánica, muy propensos a la erosión eólica e hídrica y al efecto de descamación de la superficie de la roca debido al intemperismo (humedad, diferencial térmico, congelación, dilatación, etc.) y al ataque bioquímico. Estos fenómenos han causado en muchos lugares la pérdida de paneles enteros o de partes de paneles de pinturas rupestres o petroglifos. En muchos sitios se puede observar la presencia de líquenes y hongos, que cubren parte de los paneles, produciendo daños considerables, particularmente en las pinturas que tienden a desaparecer bajo su efecto.

Este problema se presenta con mayor intensidad en aquellos paneles ubicados en paredes rocosas verticales, sin abrigo y por los que escurre el agua de las lluvias desde el filo inclinado del acantilado. Otro factor que causa el deterioro de pinturas rupestres, son las capas de sales que se forman sobre ellas a raíz de la filtración del agua del subsuelo o el escurrimiento de aguas de lluvia sobre la superficie de la roca.

Además, a pesar de encontrar muchos sitios en lugares muy apartados, no escapan a los actos de vandalismo o a la costumbre universal de los visitantes de inscribir su nombre en los paneles. En sitios visibles desde las carreteras o trochas carrozables abundan las pintas de carácter político partidario que no respetan las manifestaciones del arte rupestre. El mayor peligro para la integridad de los sitios, sin embargo, proviene de los jóvenes que se dedican al pastoreo del ganado familiar en los pastizales comunales. Ellos, por aburrimiento y por desconocimiento de la importancia de los sitios, han borrado paneles enteros o parciales de pinturas en varios lugares o los han mutilado raspando, rayando o pintando encima de manera que las figuras ya no son reconocibles (sitio 1 de Morocaque y la parte inferior del sitio 2; varios paneles en Suero, Hutumayo, Tarcuyoc, Torrene y Tallweqaqa, para mencionar solo algunos de los sitios registrados por el autor). Afortunadamente encontramos también conjuntos de arte rupestre tanto pre como postcolombinos bien conservados, como los de Ichu Anqoloma, Anqomayo, Calera, Hutupampa, Lluchu Oqho Qaqa, Mallqui Huayco y Supayhuasi, cuyos paneles se prestan para el trabajo de documentación mediante calcos *in situ* o sobre imágenes digitalizadas por los contornos claros de las figuras y en algunos casos también por el contraste entre el color rojo de las pinturas y el color claro del soporte.

13. Análisis estilístico e iconográfico

En las múltiples visitas de campo realizadas en los últimos años a zonas de arte rupestre en los departamentos del suroriente peruano, encontré numerosos paneles con manifestaciones rupestres postcolombinas, mayormente con motivos repetitivos (cruces, jinetes) y al parecer realizadas por miembros de la comunidad poco versados en la técnica del dibujo.

En la última excursión a la provincia de Carabaya, el compañero Rommel Bravo encontró en la comunidad de Isivilla, distrito de Corani, varios paneles con escenas diferentes a las encontradas en Espinar: la corrida de toros, hileras de hombres alternados con mujeres que se agarran de las manos y otros. En el distrito de Marcapata, provincia de Quispicanchis, las roquerías del cerro Chiquis, en la comunidad del mismo nombre, están cubiertas de pinturas rojas de la época posthispánica, representando hombres, motivos geométricos y cruces.

Ante la falta de estudios sobre el arte rupestre postcolombino en la región, recurrimos, para fines de comparación estilística e iconográfica, a las investigaciones llevadas a cabo sobre el tema en la vecina república de Bolivia. Descubrimos que existe una gran similitud entre el corpus iconográfico colonial republicano de los sitios bolivianos de Betanzos, Quilima, Tunari y, sobre todo, el sitio aymara de

Chirapaca, en la provincia de Los Andes, departamento de La Paz, y la provincia de Espinar en Cusco (SIARB, 1992). Las coincidencias y diferencias pueden resumirse de la manera siguiente: en ambos casos predomina como motivo la cruz cristiana y son frecuentes los equinos y los jinetes a caballo, los hombres armados con pica o fusil o tocando trompeta o flauta, en movimiento, interactuando con otros en enfrentamientos bélicos; las iglesias, los caminos en forma de líneas sinuosas y la hoja de palma asociada o no a las iglesias. En cuanto a la técnica, prevalece en ambas regiones la pintura rupestre, cuyo repertorio iconográfico resulta más variado que el de los grabados. El carácter narrativo y religioso del arte rupestre colonial, así como la mezcla con elementos precolombinos, es otro de los denominadores comunes entre los sitios bolivianos y las localidades rupestres de Espinar. Del mismo modo, la presencia en algunos paneles del llamado «stick figure style», aunque de trazo aparentemente menos preciso en el caso de los sitios bolivianos.

El hallazgo reciente de pinturas rupestres con figuras humanas vestidas al parecer con trajes típicos de bailarines (Quebrada Chullo) representa otro ejemplo de la similitud con el repertorio de arte rupestre colonial de Bolivia.

Como rasgos distintivos se pueden señalar el uso de varios colores en las pinturas postcolombinas bolivianas versus la monocromía exclusiva en los paneles espinarenses. Observo asimismo un mayor grado de naturalismo en los motivos figurativos de los sitios de Bolivia y una mayor frecuencia de representación de la llama como ícono rupestre precolombino comparado con Espinar, donde aparece muy esporádicamente en algunos paneles.

Conclusiones

- La producción de arte rupestre en Espinar ha sido una práctica continua a través de varios milenios, desde la época de los cazadores recolectores. Sin embargo, fue durante la época colonial y comienzos de la era republicana que experimentó, en la modalidad de pintura rupestre, su máxima expresión en cuanto a variedad de motivos y de difusión.
- Mientras que durante el Arcaico fue exclusivo el uso de la pintura, esta técnica fue reemplazada en épocas posteriores por el grabado. Recién durante la Colonia se priorizó nuevamente la pintura, sin dejar de lado los petroglifos que, en un inicio, fueron hechos con la técnica de picoteo y rayado, produciendo trazos pocos precisos, y, más recientemente (época republicana), también mediante la técnica de incisión, logrando figuras de contorno más nítido.

- La mayor concentración de sitios de arte rupestre colonial se encuentra en el distrito de Coporaque, en ambas márgenes del río Apurímac, a lo largo de las quebradas encañonadas de Anqomayo, Hutumayo-Apachaco Huayco, Hutupampa, Challhuayocmayo, Chullu y Chullumayo. Algunos sitios coloniales no solo alcanzan mucha mayor altura que los precolombinos, sino que figuran, con 4 650 m.s.n.m. (Ichu Anqoloma), entre los sitios rupestres más altos conocidos hasta la fecha en el suroriente peruano.
- El arte rupestre postcolombino está dominado por la simbología cristiana y denota una fuerte motivación religiosa, sin dejar de lado los aspectos narrativos, como la representación de conflictos armados en un deseo de comunicar episodios importantes en la vida del pueblo. La simbología cristiana en el arte rupestre aumentó durante la época colonial, de simples cruces a complejas composiciones donde intervienen figuras y signos muy diversos.
- Existe una estrecha similitud de motivos y escenas entre sitios de arte rupestre colonial del occidente boliviano y la provincia de Espinar, posiblemente gracias al origen kolla del pueblo kana.
- El hombre en diferentes actitudes, atuendos, roles y funciones es el protagonista principal del arte rupestre postcolombino. Compite en frecuencia con la representación de la cruz latina (que es el máximo símbolo cristiano) en sus múltiples variantes y adornos⁶.

Referencias citadas

- ASTETE, F., 1983 – Evidencias Precerámicas de Espinar, Cusco. *Revista de Arqueología Andina*, 1; Cusco.
- BARREDA MURILLO, L., *s/f* – Cusco, historia y arqueología preinka, 99 p.; Cusco.
- BARRIONUEVO, A., 1971 – Chiaraque. Allpanchis Phuturinga. *Revista del Instituto de Pastoral Andina (IPA)*, 3: 79-84; Cusco.
- CIEZA DE LEON, P. de, 1973 [1553] – *La Crónica del Perú*; Lima: Peisa.

⁶ Un especial agradecimiento al amigo Raúl Carreño Collatupa, por el tiempo dedicado a la revisión y corrección del borrador de la ponencia y por sus acertadas sugerencias con respecto a la interpretación de determinadas escenas y símbolos de las pinturas rupestres.

- CIEZA DE LEON, P. de, 1977 – *El Señorío de los Incas*; Lima: Ed. Univ. Colección Autores Peruanos.
- FERNÁNDEZ GARCIA, E., 2000 – *Primitiva evangelización de Iberoamérica y Filipinas, 1492-1600, e Historia de la Iglesia en el Perú, 1532-1900*, 450 p.; Lima: Fondo Editorial PUCP.
- FLORES, S., 1998 – Pinturas parietales de Torrene. *Revista Sacsayhuamán*, 5; Cusco: INC-Cusco.
- GLAVE, L. M., 1990a – La sociedad campesina andina a mediados del Siglo XVII: estructura social y tendencias de cambio. *Historia y Cultura: Revista del Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú*, 20: 81-132; Lima.
- GLAVE, L. M., 1990b – Los Campesinos leen su historia: un caso de identidad recreada y creación colectiva de imágenes (los comuneros canas 1920-1930). *Revista de Indias*, L(190): 809-849; Madrid.
- GLAVE, L. M., 2000 – Canas 1780: El año de la rebelión. In: *Desde afuera y desde adentro. Ensayos de etnografía e historia de Cusco y Apurímac* (Millones, L., Tomoeda, H. & Fujii, T., eds.): 61-93; Osaka, Japón.
- GORBAK, C., LISCHETTI, M. & MUÑOZ, C. P., 1962 – Batallas Rituales del Chiaraje y del Tocto de la Provincia de Kanas (Cusco-Petú). *Revista del Museo Nacional*, XXXI: 245-304; Lima.
- HINOJOSA CORTIJO, I., 1988 – Población y conflictos campesinos en Coporaque (Espinar): 1770-1784. In: *Comunidades Campesinas. Cambios y permanencias* (Flores Galindo, A., ed.): 229-256; Lima: Centro de Estudios Sociales, Solidaridad.
- HOPKINS, D., 1982 – Juego de Enemigos. *Allpanchis Phuturinga*, 20: 167-187; Cusco.
- HOSTNIG, R., 2003 – *Arte rupestre del Perú. Inventario nacional*; Lima: CONCYTEC.
- HOSTNIG, R., 2004 – Arte rupestre postcolombino de la provincia de Espinar, Cusco. *Boletín SIARB*, 18: 40-64; La Paz: Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia.
- LINARES MÁLAGA, E., 1992 – Cuatro modalidades de Arte Rupestre Post-Colombino en el Perú, en especial en la región de Arequipa. In: *Arte Rupestre Colonial y Republicano de Bolivia y Países Vecinos. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* (Querejazu Lewis, R., ed.): 220-226; La Paz.
- MINISTERIO DE TRABAJO Y ASUNTOS INDÍGENAS, 1958 – Expediente relativo al reclamo interpuesto por los gestores de la comunidad de indígenas de Sijahui y anexo de Ñahuiña, contra Luis Hurtado Angulo, Matilde Montesinos de Huttado, Rubén Montesinos Castro y Graciela Valencia de Montesinos sobre mejor derecho a la posesión de tierras. Ministerio de Trabajo y Asuntos Indígenas; Dirección General de Asuntos Indígenas. Exp. N° 11392.
- PIEL, J., 1983/1985 – Pastoreo andino y espejismos de eternidad telúrica: la prueba en contrario de la historia demográfica de Espinar (Cusco), de 1689 a 1940. *Revista del Museo Nacional*, XLVII: 273-290; Lima.

REMY, M. I., 1991 – Los Discursos sobre la Violencia en los Andes. Algunas reflexiones a propósito del Chiaraje. In: *Poder y Violencia en los Andes* (Urbano, E., ed.): 261-276; Cusco: CBC.

SOCIEDAD DE INVESTIGACION DE ARTE RUPESTRE DE BOLIVIA (SIARB). 1992 – *Arte Rupestre Colonial y Republicano de Bolivia y Países Vecinos. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* (Querejazu Lewis, R., ed.), 230 p.; La Paz.

STRECKER, M. & TABOADA, F., 2004 – Arte rupestre en la cuenca del lago Titicaca, Bolivia; Cusco. Ponencia presentada en el marco del I Simposio Nacional de Arte Rupestre.

ZANABRIA, W., 2000 – *Panorama arqueológico de Tintaya-Espinar (sociedad pastoril)*; Arequipa: Editorial Ind. Gráfica Regentus S.R.L.

Anexo

218



Figura 1 – Paisaje de Torrekunka cerca de Torrene



Figura 2 – Quebrada de Tarukayoq (distrito Coporaque)

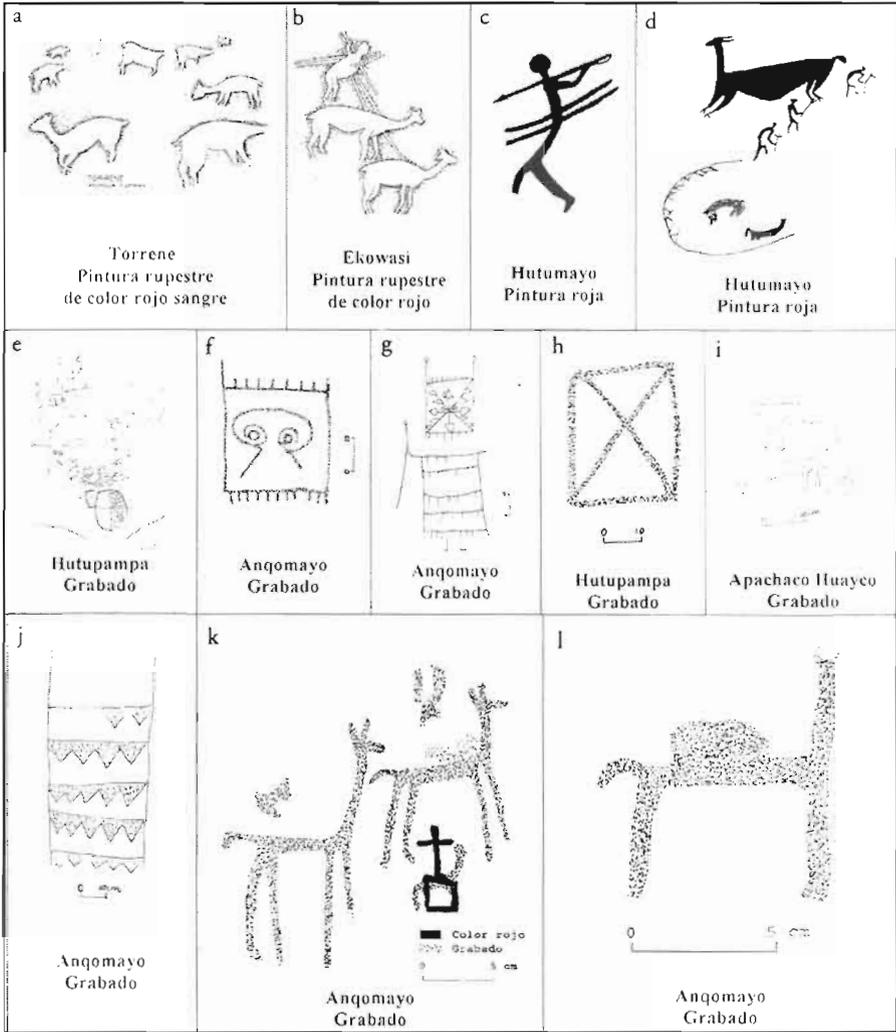


Figura 3 – Ejemplos de pinturas rupestres y petroglifos de la época precolombina (provincia de Espinar)

Actas del Primer Simposio Nacional
de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004)

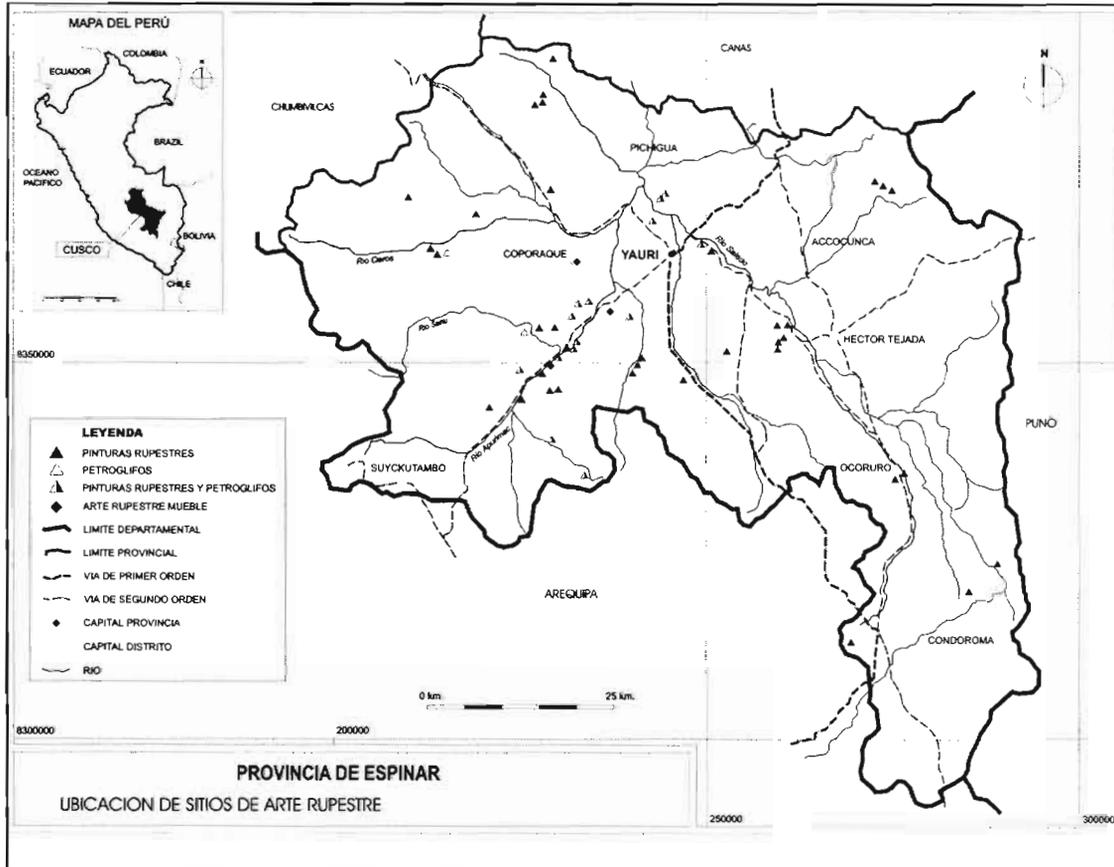


Figura 4 – Mapa de la provincia de Espinar





Figura 5 – Composición de grandes dimensiones en el sitio Morocaque

221



Figura 6 – Extracto del gran panel de Ichu Anqoloma



Figura 7 – Pinturas rupestres de Mallqui Huayco

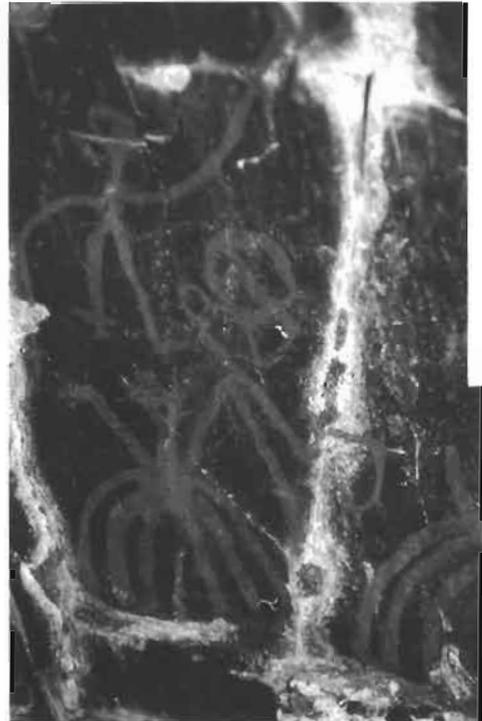


Figura 8 – Figuras antropomorfas de aspecto fantástico de Supayhuasi

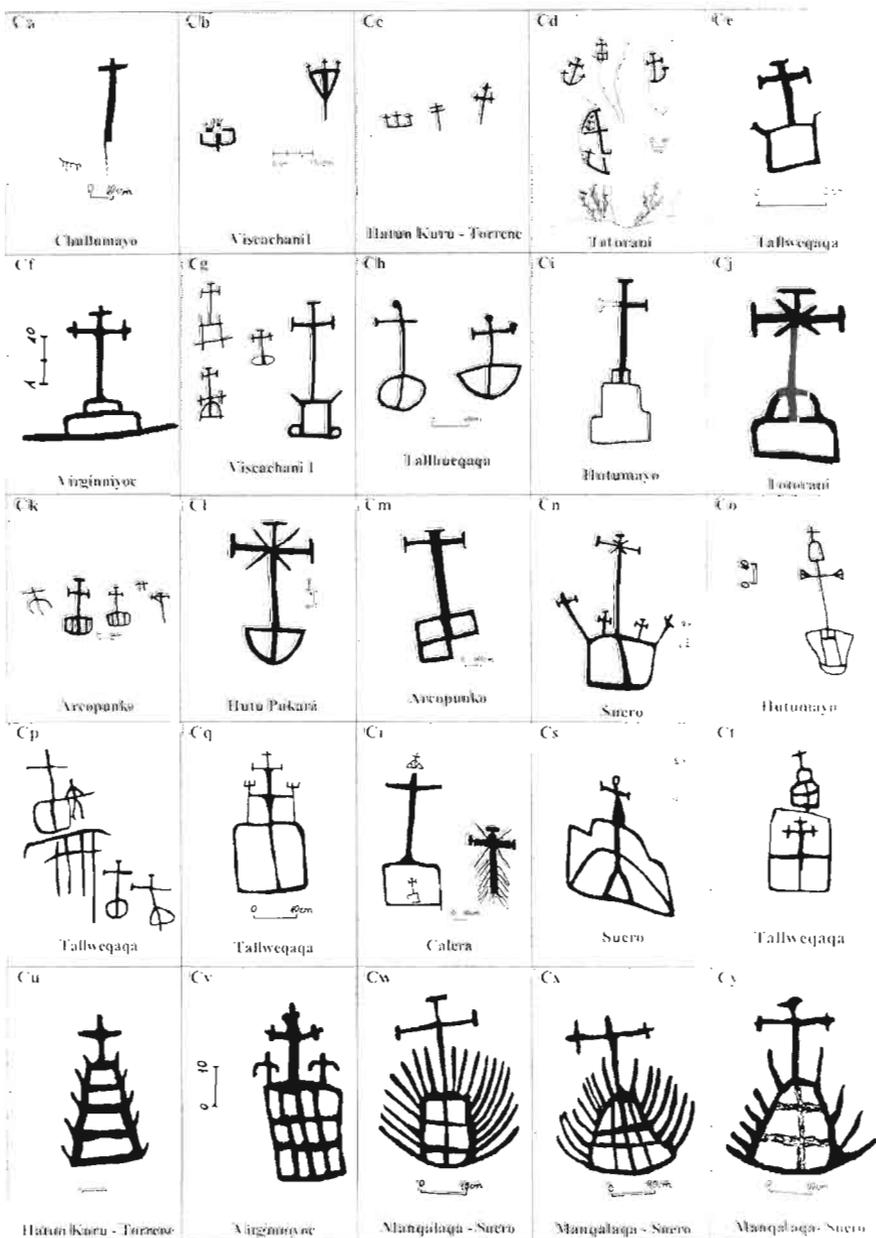
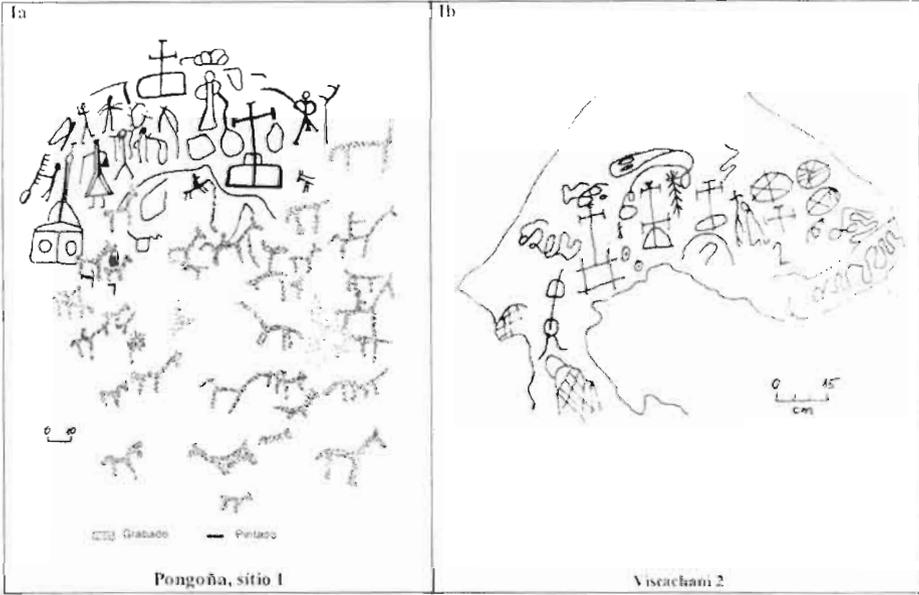


Figura 9 – Tipos de cruces⁷

⁷ Todos los calcos fueron hechos sobre la base de pinturas rupestres —con excepción de las figuras 11Dg; 16Ga-Ge; 14Ha; que son petroglifos señalados con la palabra «grabado»—.



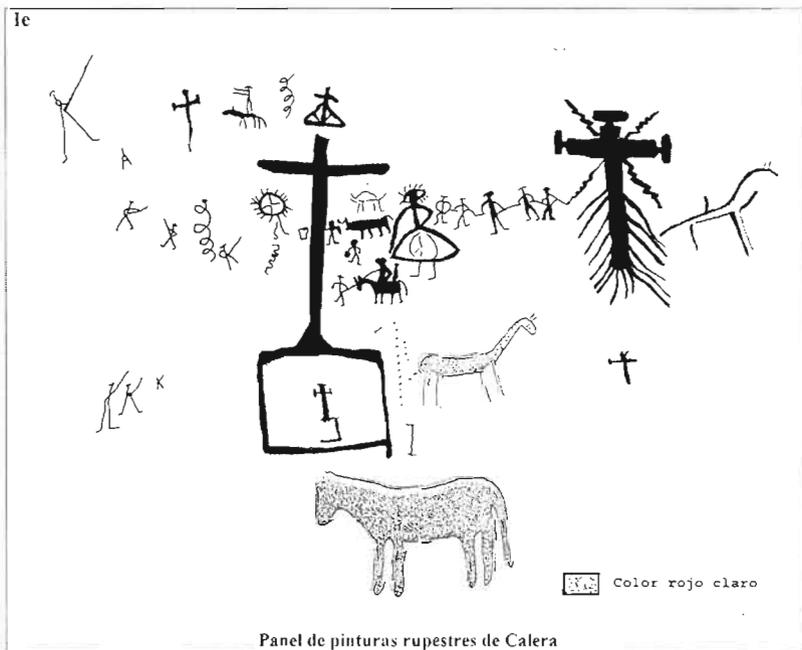
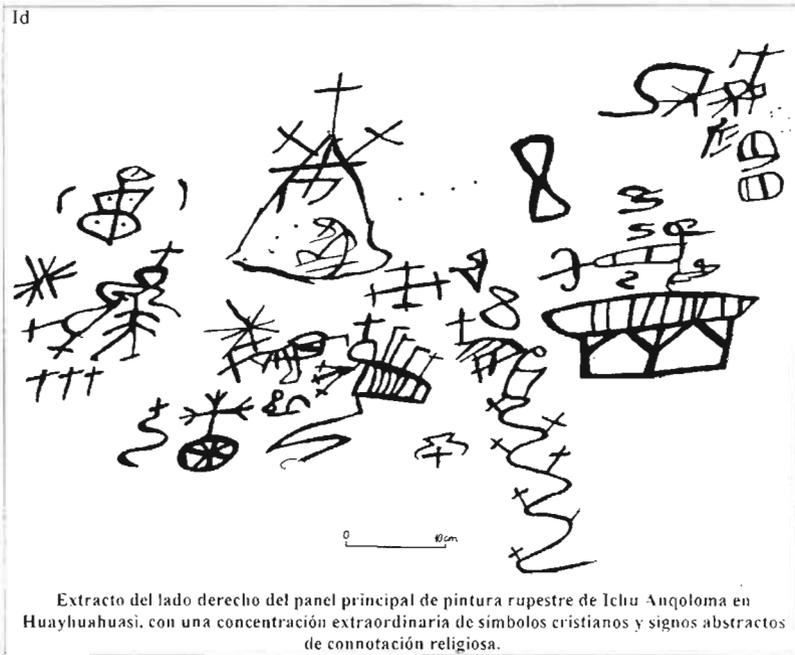


Figura 10 – Composiciones complejas

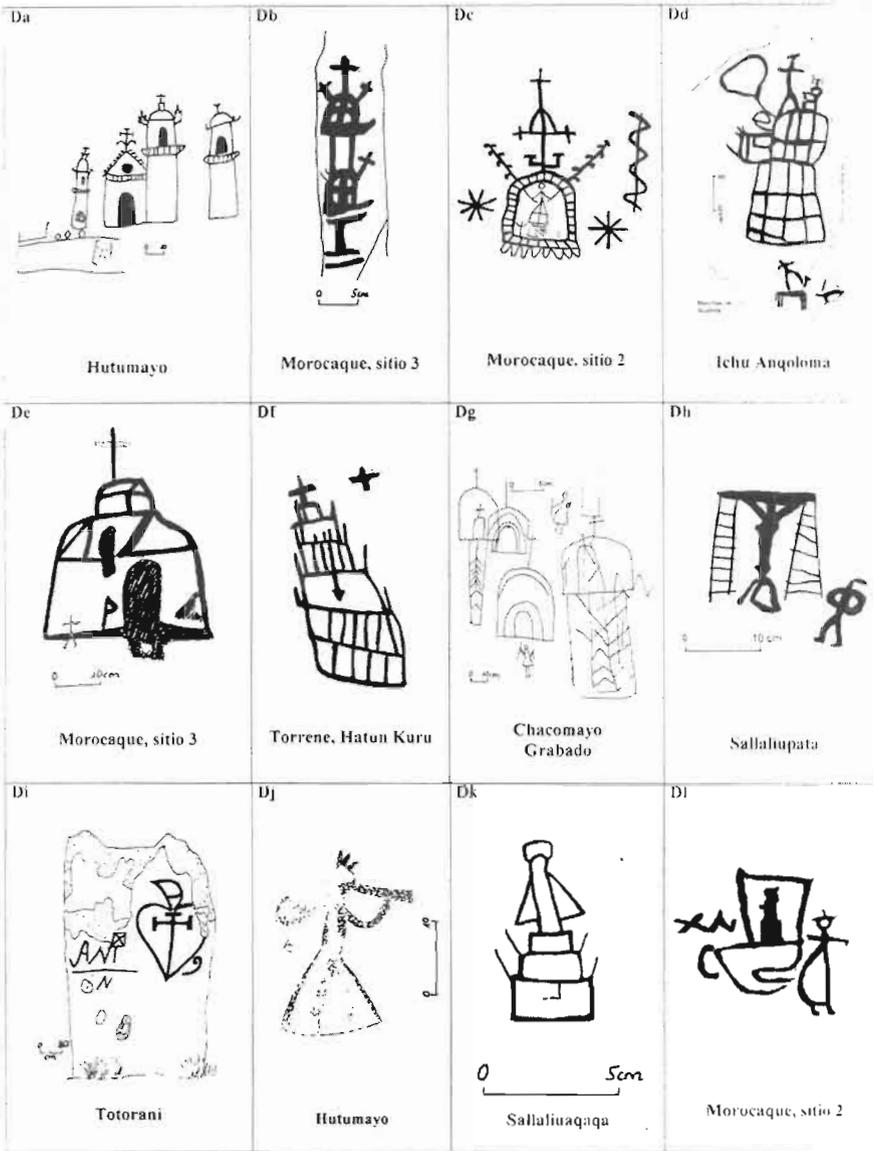


Figura 11 – Iglesias y otros motivos religiosos

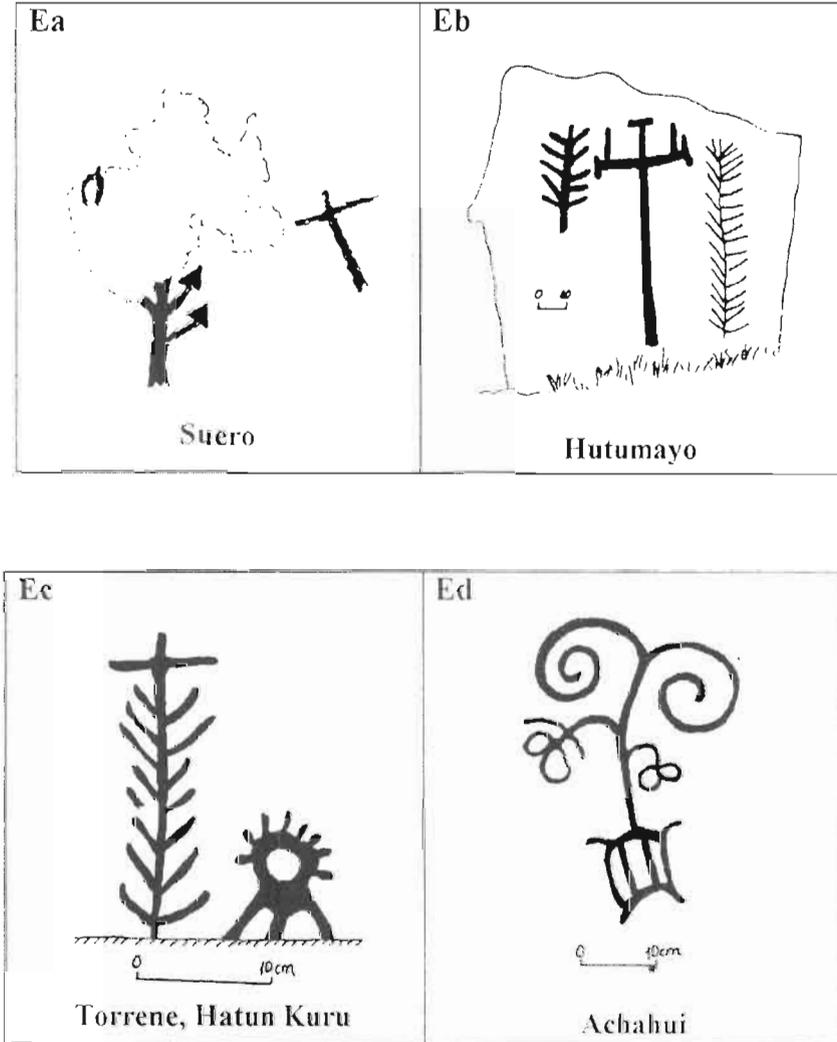


Figura 12 – Motivos fitomorfos



Figura 13 – Figuras antropomorfas

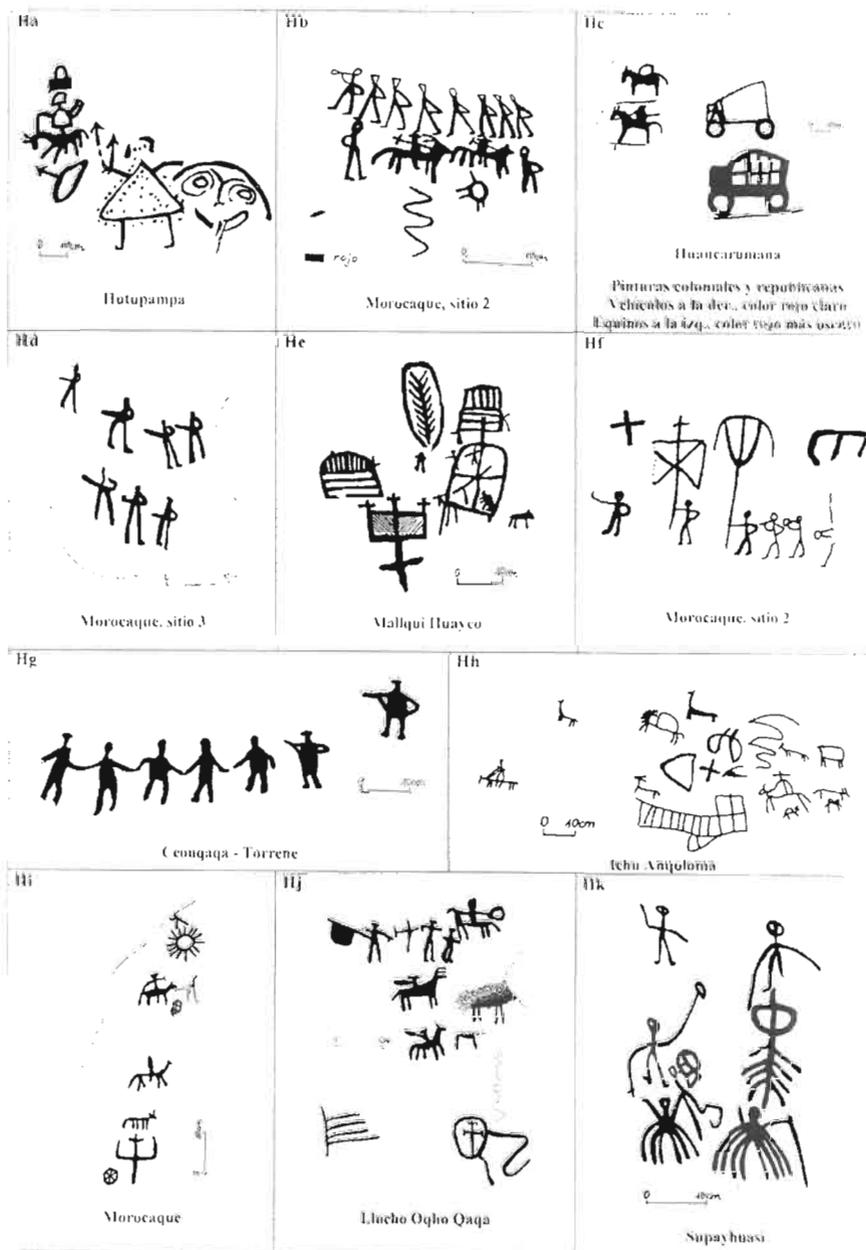


Figura 14 - Composiciones sencillas



Figura 15 – Figuras humanas con atuendos y adornos cefálicos

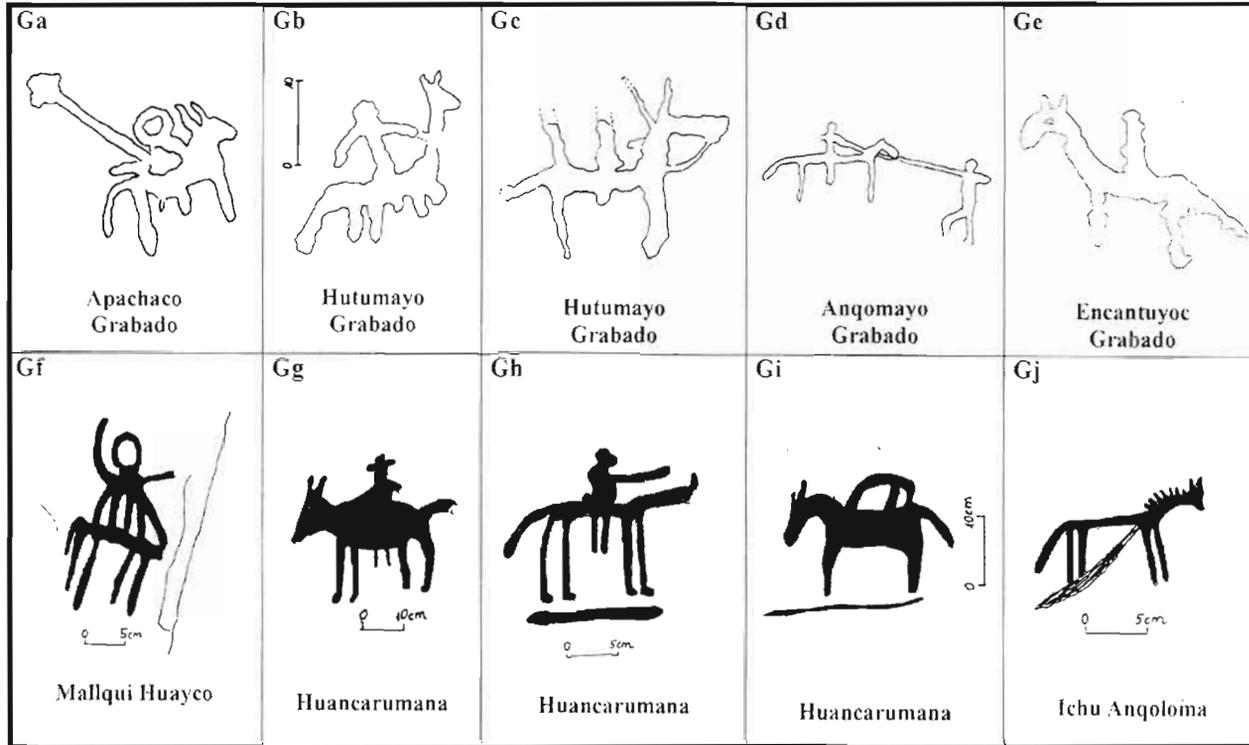


Figura 16 – Equinos con carga y jinete montado

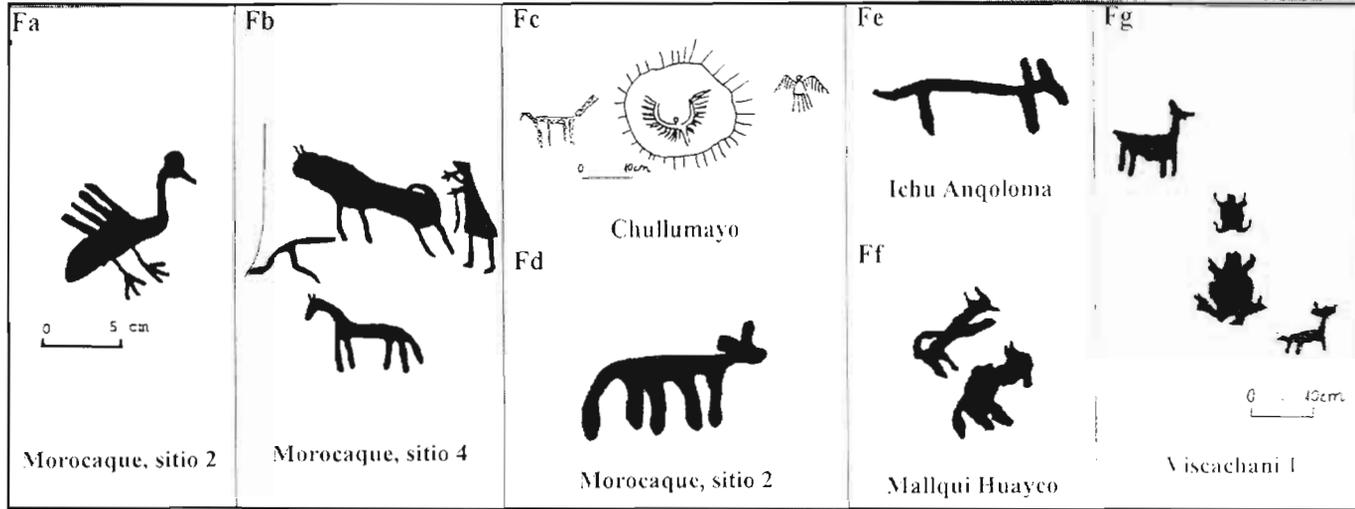


Figura 17 – Motivos zoomorfos diversos





Figura 18 – Personaje en traje de fiesta en Sallalliuapata

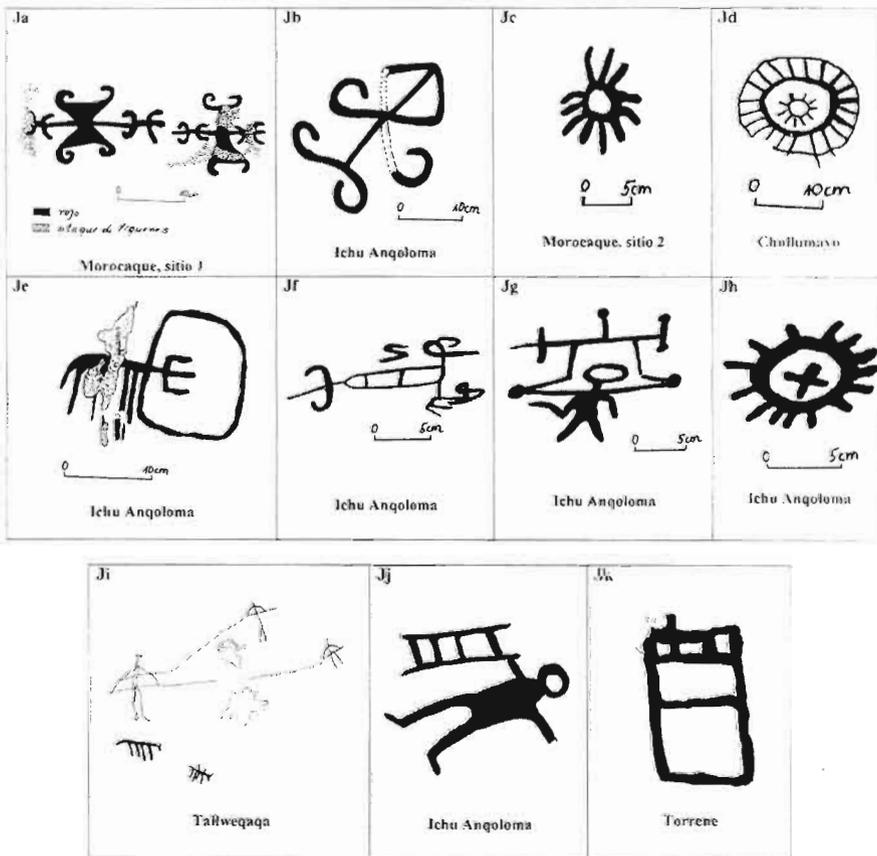


Figura 19 – Motivos diversos

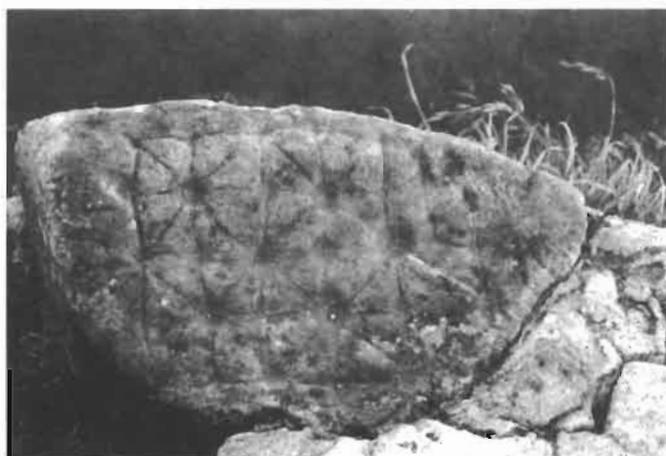
**Figura 20 – Litograbado
frente a la puerta de la
torre campanario del
templo de Yauri**



234



**Figura 21 – Pieza similar al frente de la
anterior**



**Figura 22 – Litograbado con tablero de
juego sustraído de su emplazamiento
en la esquina de la torre**



Figura 23 – Litogrado en casa colonial en ruinas frente a templo colonial de Apachaco

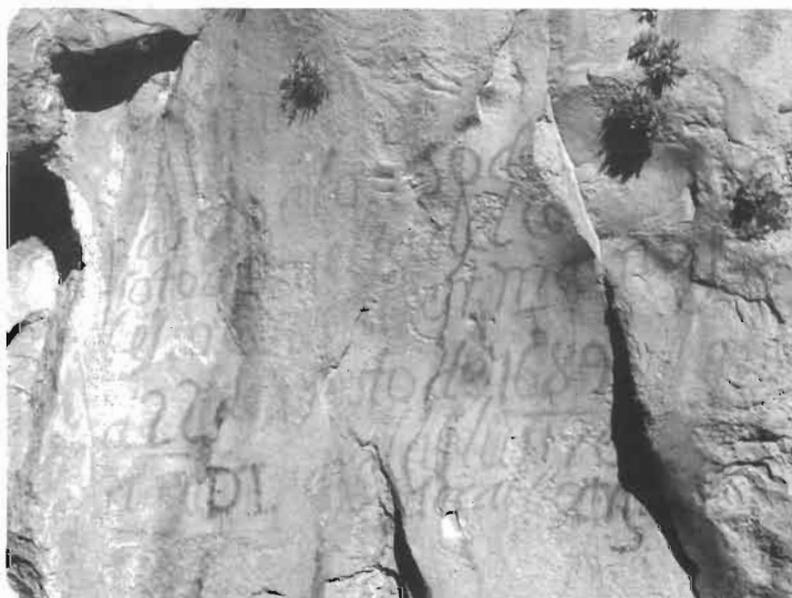


Figura 24 – Graffiti colonial en Hutu Pukara

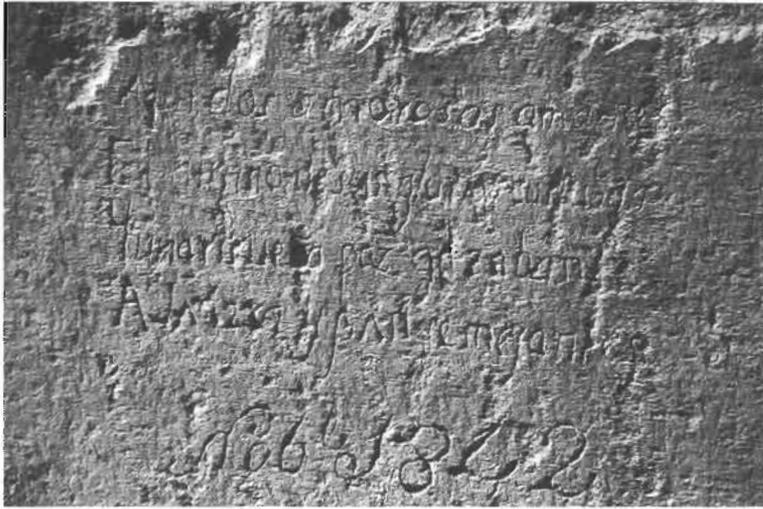


Figura 25 – Poema grabado en roca (Suero y Cama)



Figura 26 – Petroglifos superpuestos sobre pinturas rupestres de la época postcolombina (Pongoña, Cañón de Virginniyoq)

Las llamas de la Koka. Esculturas en andenes de Choquequirao*

Pércy Paz Flores

1. La ciudad inka de Choquequirao

La ciudad prehispánica de Choquequirao se halla en el distrito de Santa Teresa, provincia de La Convención, departamento del Cusco. El acceso más rápido y seguro que hasta el momento existe es por el camino de herradura de 30 kilómetros que se inicia en el centro poblado de San Pedro de Cachora. Desde Choquequirao se accede a la zona de Vilcabamba, Santa Teresa y Mollepata.

Desde 1986 a la fecha, el Plan COPESCO interviene en esta ciudad inca, realizando labores de restauración y puesta en valor. Dentro de sus acciones de conservación y preservación del sistema de andenes para cultivo, identificado como Sector VIII (fig. 1), se realizó un hallazgo especial en la parte oeste e inferior de los recintos de las fuentes de la plaza *Hauqapata*. El sábado 26 de octubre del 2002, en los muros frontales de contención, se hallaron representaciones de llamas y diseños geométricos en zig-zag, por lo que el sitio ha sido bautizado como *llamayog anden*, voz quechua que significa «andenes con llamas» o «el

* Expreso mis agradecimientos al ingeniero Rainer Hostnig, por hacer posible la publicación del presente artículo, y reconocer su labor de investigador del arte rupestre andino. Al personal técnico y administrativo del Proyecto Especial Plan COPESCO, por permitirme continuar realizando trabajos en la ciudad inca de Choquequirao. Asimismo a la arquitecta Marisela Tapia Puelles por su colaboración en el diseño gráfico.

andén de las llamas». Este hallazgo se dio a conocer, por primera vez, en el seminario «Choqek'iraw: avances de su investigación» (organizado por el Proyecto Choqek'iraw, que dirige el arqueólogo francés Patrice Lecoq), en la exposición «Investigaciones histórico arqueológicas del Complejo Arqueológico», que presenté el 2 de septiembre del 2004¹. A partir de nuestro análisis, podemos decir que esta manifestación del arte prehispánico se relaciona con un mito andino asociado con el cultivo de la coca y otros productos de la región.

238

El Plan COPESCO programó excavaciones arqueológicas en las áreas de los muros decorados y en la fuente ubicada junto a las llamas, paso previo al tratamiento integral de todo el sistema de andenes, para recuperar el acceso original y evitar su destrucción y preservar el entorno ecológico.

Choquequirao es una ciudad inca conformada por sectores que se comunican mediante senderos, siendo el núcleo central la plaza principal. En los doce años que dura la intervención del Plan COPESCO, se han identificado siete sectores de uso ceremonial, así como depósitos de diferentes productos (*golgas*). La plaza central está definida por los recintos del templo principal, los edificios destinados a la clase gobernante, la kallanka de uso colectivo y múltiple y los recintos que albergan dos fuentes de agua y un muro que soporta la plataforma de la plaza. Se tienen identificados dos sectores que pertenecen a los talleres vivienda, un cementerio colectivo, junto a uno de los templos, y sistemas de andenes agrícolas.

Los muros son de mampostería simple con mortero de tierra arcillosa. Las piedras asentadas insinúan hiladas, especialmente en los muros de contención de los andenes de cultivo. El acabado de las paredes interiores y exteriores de las viviendas fue con enlucido de tierra arcillosa de grano medio y fino. La cubierta fue de paja sobre rollizos de diferentes diámetros y longitudes.

El diseño arquitectónico de la época inca se observa en el sector de los depósitos, en las viviendas de dos niveles que se hallan en la plaza central y en la vivienda de los sacerdotes. Se asemejan a las construcciones de otras ciudades de la misma época, como Machupicchu, Ollantaytambo, Raqchi y K'ana Marca. Los otros sectores son de estilo diferente. Predomina la planimetría basada en cuadriláteros y otras formas alargadas. La arquitectura modular de carácter oficial del estado inca expresa con fuerza que Choquequirao es el resultado de una planificación urbana adecuada a las características topográficas y al clima de la parte media de la margen derecha del río Apurímac.

¹ En 2006, durante los trabajos de limpieza de los muros de contención, se halló en uno de los muros una figura antropomorfa realizada en la misma técnica que las llamas.

2. Llamayoq Anden o Andén de las Llamas

Se halla en la empinada ladera occidental, cubierta de vegetación arbórea (fig.1), transformada por el hombre en aproximadamente 130 plataformas cuyo ancho varía de 1,50 a 4 metros, limitadas por muros laterales que siguen la dirección de la pendiente. El andén de las llamas está ubicado debajo del templo *Urin* y de las fuentes adyacentes a la plaza principal. El acceso es por el lado noreste y se inicia en una caja de escalera que aloja las gradas y el canal de riego; luego se bifurca por los costados, «cercando» los principales muros de contención donde se halla la mampostería decorativa en forma de una caravana de llamas. Los muros frontales son de mampostería simple, teniendo una altura promedio de dos metros. Los muros tienen los mampuestos asentados con mortero de barro arcilloso, intercalados con elementos asentados en forma horizontal. Son escasos los tramos que muestran piedras colocadas oblicuamente. El ancho de las piedras es más o menos uniforme, debido a la naturaleza de la roca empleada (*esquistos micáceos* o *micasquistos*), que se separa en plaquetas. Los extremos de estas piezas están erosionados, debido al intemperismo, presente incluso antes de su empleo en la construcción. Se han identificado paramentos de mampostería decorativa que podrían emparentarse con el estilo Chachapoya en los sectores Pinchaunuyoq, Pikiwasi, Phaqchayoq y Paraqtepata.

239

2. 1. Los andenes decorados

Como sucede con todo trabajo de construcción y creación de una obra de arte, la fábrica de los andenes de las llamas debió hacerse con la participación de dos grupos de trabajadores, dirigidos por jefes de categoría, que laboraron de forma simultánea. El primer grupo debió cumplir las siguientes labores: efectuar pequeños movimientos de tierra, definiendo la profundidad y ancho de la cimentación de los muros, extraer piedras y clasificar los bloques de roca esquistosa y de tipo mármol que afloran en el espacio que ocupa el templo *urin* y, finalmente, la construcción. El segundo grupo estuvo dirigido por el *qollana*, o jefe quien habría definido el diseño de las llamas. La primera tarea de los artistas fue seleccionar los bloques de mármol, buscando correspondencia con las formas anatómicas de las llamas, y la proporción con el tamaño de la carga, anular los ángulos laterales hasta darles una ligera curvatura. Una vez dispuestos tales elementos, se colocaron las piezas en seco sobre las plataformas. El «armado» de las llamas se realizó de manera simultánea a la erección de los paramentos que las contienen, culminándose con la construcción del muro pretil que contiene la tierra agrícola, donde se cultivó coca asociada con otros productos, tal como se continúa haciendo en las laderas de ceja de selva.

Las 22 llamas registradas hasta la fecha se muestran de perfil, con la cabeza orientada hacia el lado izquierdo del observador, en dirección a las cumbres de las montañas Wiraqochan, Pumasillu, Choquetakarpu y la comunidad de Yanama. Todas llevan carga. Una de las llamas es diferente, pues, por debajo de la cabeza, presenta dos piezas planas, probablemente la representación de collares (fig. 2), que equivalen a los adornos, o *walqa*, que los actuales pastores de la puna colocan a la llama que encabeza la caravana en sus viajes de comercio (fig. 3). El otro elemento que se observa en todas las llamas, es la pieza lítica colocada sobre su espalda que, sin duda, representa la carga que transportan estos animales.

240

Las figuras más grandes miden, en promedio, 1,70 m de altura. La longitud del cuerpo es de 1,30 m. El espacio libre del muro, por encima de la cabeza de la llama es de 0,25 m. Se puede decir que «las llamas están paradas a 0,15 m por encima de la plataforma de cultivo». Una llama pequeña con carga mide un metro de altura por 0,75 m de longitud, pudiendo representar una llama de raza pequeña, como alguna variedad que se encuentra en la actualidad (fig. 4). Las llamas que se muestran en los muros de contención, tienen distintos trazos. Las que están hechas siguiendo una sola línea de trazo como se ve en las imágenes anteriores, y las que muestran doble trazo del cuerpo. La línea superior corresponde al lomo y termina en la pieza que corresponde a la cola, y la inferior precisa el vientre (fig. 5).

Los andenes de *Llamayoc*, antes de ser abandonado Choquequirao, debieron recibir mantenimiento periódico, recomponiéndose los muros de contención que se desplomaban por fallas en la estabilidad de los paramentos frontales y laterales de las terrazas, por el relleno poco consistente y/o por el rebose de las aguas de riego, que también afectaron a los muros pretil que se hallan en la cabecera de los muros de contención.

El doble trazo que se presenta en la llama de la figura 5 es el resultado de la recomposición del muro, donde no se rearmó la llama en su integridad luego del colapso del mismo (fig. 6). La pieza que corresponde a la cabeza se halla asentada a la altura de la cruz del animal, y las del cuello fueron ubicadas en el lomo y la cola. La pieza que corresponde a la carga se halla colocada en posición no horizontal, como está en las otras llamas. Finalmente, las piezas del muro de contención se asientan sin guardar la armonía que presentaba originalmente el resto del paramento. Futuros estudios de estos elementos decorativos ayudarán, quizás, a establecer la asociación con la fuente que se halla al lado sur de las llamas y con un muro que presenta líneas en zig-zag.

2. 2. La Paqarina (lugar de origen)

Al sur de los muros de las llamas se halla una fuente de agua en proceso de destrucción por efecto del crecimiento de la vegetación y por la presencia esporádica de osos de anteojos en los meses de secas, cuando buscan alimento y usan la fuente como madriguera. La fuente es un elemento arquitectónico referido a los manantiales que mencionan los mitos de origen de las llamas y que se escuchan en las fiestas de fertilidad de animales:

«[...] las llamas y alpacas emergieron de las aguas de los manantiales, lagunas, lagunillas, ríos, y el mismo mar (que son identificados como lugares de nacimiento, *paqarina*); están entregados por nuestro padre creador en condiciones de préstamo, *mañasqa uywa*, por ello se deben realizar las ceremonias anuales [...]». (Flores Ochoa, 1988)

241

Es muy probable que la fuente ubicada en las inmediaciones del muro decorado con las llamas sea la representación de la fuente origen —*paqarina*— de las llamas cargueras de los andenes de Choquequirao (fig. 7).

2. 3. La kancha. El corral

El tercer elemento presente en los andenes *llamayoq* es el muro de la *kancha*, que presenta decoraciones en zig-zag, hechas con mármol en el muro de contención superior que limita el espacio que ocupan las llamas cargueras.

Este tipo de elemento decorativo es frecuente hallarlo en platos de uso ceremonial de la época inca. La decoración pintada de la cara interna de los platos inca de tipo A y B muestra hileras de llamas negras y blancas sobre fondo rojo del tipo A y B (comunicación personal del Dr. John H. Rowe, 1976). Tienen franjas rojas delimitadas con líneas negras laterales. En algunos casos, el borde interno de los platos está decorado con el mismo elemento geométrico del mismo color (fig. 8). En los platos planos con decoración pintada en la cara interna, se aprecian hileras de llamas. Las líneas quebradas en el borde son de color blanco. Son escenas relacionadas con mitos de origen y de la presencia de llamas en la tierra y los servicios que ofrecen al hombre andino. Estas vasijas son conocidas como *qocha*, o laguna. Como resultado de los trabajos que venimos realizando, pensamos que la mayoría de los sectores de la ciudad de Choquequirao tiene cierta similitud con el estilo Chachapoya. Esta afirmación se basa en los diseños que tienen las estructuras arquitectónicas, en el tipo de los paramentos (que cuentan con asentado de piedras en forma vertical, horizontal y oblicua), en las llamas, así como en la cerámica.

La incorporación de elementos decorativos en los paramentos exteriores de los muros de contención de los andenes, que soportan las plataformas de cultivo o las edificaciones, se observa también en Pajatén, donde existen representaciones de aves y rombos horizontales (Pimentel Gurmendi, 1969), y también en Tuich (Ruiz Estrada, 1970) (figs. 9-10).

2. 4. Las uywa kancha de Yanama

242 La influencia cultural inca de Choquequirao abarca las punas del valle colgante alto andino de Yanama (información verbal del geógrafo Jorge de Olarte, 1994), cuya margen izquierda está ocupada por los campesinos de Yanama. En la margen derecha del río se ha identificado un camino empedrado de la época inca, que tiene aproximadamente doce kilómetros de longitud, un ancho promedio de tres metros, con tramos construidos sobre pedregales y humedales donde crece variado pasto para camélidos.

En la ruta se han identificado bases de puentes de mampostería simple, los que, por su estado de conservación, no permiten definir su asociación cronológica con el camino prehispánico. Esta vía une catorce grupos de corrales para camélidos (*uywa kancha*), que definen espacios abiertos y caminos internos que comunican las viviendas de los pastores. El grupo mejor conservado y de mayor extensión está en el sitio denominado «Kachichina pampa» por los campesinos contemporáneos (fig. 11).

En la actualidad, estos pastizales son utilizados para el pastoreo de ganado vacuno y equino, con presencia estacional de ovejas y cabras. A partir de estos datos podemos plantear que entre los dos sitios, Yanama —que se halla en la puna— y Choquequirao, en el valle cálido y húmedo, circulaban caravanas de llamas, pasando por los sitios de Pajonal, Pinchaunuyoq, Kota Coca (que en aymara significa «laguna de coca»), en dirección a Yanama. De aquí pudieron dirigirse a Vilcabamba o Mollepata. Las llamas con cargas de coca y otros productos representados en los muros podrían así estar saliendo de Choquequirao en dirección a Yanama (fig. 12). Las relaciones comerciales dentro de la economía andina, estudiadas con mucho cuidado por John Murra (1975; 2002), permiten, una vez más, afirmar que se organizó una dinámica económica dentro del control de diversos pisos ecológicos que los pastores de la puna siguen practicando en la actualidad (fig. 13).

3. Llamas en los Andes

3. 1. La llama *Urau*

La literatura sobre el uso y manejo tradicionales de la *mama kuka* muestra su relación con mitos andinos. Franklin Pease G. Y. (1982) transcribe uno que refiere al origen de la coca. El personaje principal es la llama *Urau*, que fue portadora de la semilla de la coca desde la morada del sol a la zona de Canta, en el departamento de Lima. Por esta razón fue deificada, construyéndose sitios ceremoniales con el mismo nombre, que fueron destruidos por los extirpadores de idolatrías:

«Y a esta causa hallaron los padres en muchos pueblos de aquella comarca huacas llamadas Hurau que decían ser hijas de una que estaba en otro llamado San Pedro de Hacas que es la de todas estas aventuras la quel quemó un padre de Santo Domingo que antiguamente anduvo sacando huacas y mallquis por esta tierra. Y aora solo adoran un pedazo que los de aquel tiempo escondieron y de las cenizas de los guesos que quemó». (Pease G. Y., 1982: 163)

243

Esta narración explica la multiplicación de adoratorios con el nombre de la misma deidad, *wauqe*. La llama era considerada mensajera humana, por haber llegado a la presencia del padre sol, *Inti Tayta*, y trasladado la semilla de coca, *muqllu*, para que los humanos dispongan de este producto que, al principio, era exclusivo de la deidad.

La presencia de la llama *Urau* y la *Mamakuka* como elementos sagrados en la sociedad andina ha sido motivo para que se represente a la llama en diferentes formas dentro del arte prehispánico y como parte de la ideología sagrada de los pastores y agricultores contemporáneos. A la sacralidad de la llama (al mito) se agrega la utilidad de este animal para el transporte, la alimentación, el uso de la fibra y los huesos, el empleo de la boñiga como abono y combustible. En concreto, se aprecia la relación que el propietario tiene con sus animales.

Esta relación entre el hombre y las deidades andinas ha hecho que en la época inca se haya representado una tropa de llamas cargueras en los muros de contención de uno de los sistemas de andenes de cultivo de coca y otros productos en Choquequirao. En estos murales líticos se representa uno de los mitos de origen de los camélidos y la coca. Las llamas están orientadas en dirección a la puna, donde se halla la actual comunidad campesina de Yanama, yendo por el camino que fuera construido con este propósito, el *seqe* o camino de los yanameños, trasladando fardos de *Mamakuka* y otros alimentos producidos en los andenes.

Esta expresión artística en la arquitectura prehispánica corresponde, por consiguiente, a un ideograma basado en un mito. A partir del siglo XVI, los documentos históricos contienen información sobre la ideología andina, denominada «acto de idolatría de los indios del Perú» (Cristóbal de Molina, 1947). Esta versión permite plantear, utilizando registros arqueológicos, que en la arquitectura prehispánica, se pueden encontrar elementos decorativos formando figuras. En este caso se trata de la representación del mito de origen de las llamas cargueras.

3. 2. La llama en el arte andino

244

El tema de las llamas en el arte está sustentado en los mitos y beneficios que obtiene el pastor de los rebaños de llamas y alpacas, gracias al manejo y aplicación de una tecnología desarrollada durante siglos. La llama, al igual que los otros tres camélidos sudamericanos (alpaca, vicuña y guanaco), ha sido tema preferencial en diferentes formas de expresión artística de la cordillera de los Andes, desde la época del Formativo hasta la actualidad. En la zona del Cusco, se han registrado manifestaciones rupestres que representan estos animales desde el Periodo Precerámico hasta la época inca. Se tienen ejemplos de pintura rupestre monocroma en el abrigo de pastores en la comunidad de Thuqsa, camino a Sibinaqocha, en el abrigo Llamayoqqaqa en Chawaytiri, donde existen decenas de figuras de llamas estilizadas de diferentes edades (Paz Flores, 1988).

Entre las publicaciones sobre la historia del Cusco se tiene el trabajo de Barreda Murillo (1995), que muestra la presencia de llamas en diferentes manifestaciones de la cultura material, especialmente en pintura parietal, petroglifos y, en mayor abundancia, en la cerámica, con decoraciones incisas o pintadas. Dice Barreda:

«[...] En el periodo de los Estados Regionales de los Qotakalli, Killki y Lucre, que ocupan el Valle del Cusco entre los años 600 d.C., se tiene el cuidado de mantener la decoración con el tema de las llamas en los diferentes objetos de cerámica, en la decoración plástica, los objetos de metal y la escultura en piedra. Dentro del desarrollo de las diferentes fases de la sociedad Inka abunda la representación de llamas: en la decoración pintada de platos, escudillas, vasos de arcilla y madera (*qero*), escultura en diferentes tipos de rocas y huesos de animales domésticos y silvestres, y los orfebres trabajan esculturas de llamas en distintos metales, etc».

El mayor porcentaje de trabajos de arte andino son esculturas en miniaturas —que en quechua se conocen como *enqa*—, destinadas al uso ceremonial. El registro más completo y actual de representaciones de llamas, y otros animales en el arte rupestre de diferentes épocas del desarrollo cultural andino, se encuentra

en el libro de Rainer Hostnig *Arte Rupestre del Perú. Inventario Nacional* (2003). Abunda en información sobre el sur del Perú, indicando numerosos sitios de valor arqueológico e histórico donde la llama tiene una prolongada presencia y representación (incluso en sitios donde ha desaparecido el pastoreo), distribuidos en una vasta geografía, que posee larga tradición artística, con representaciones de llamas, consideradas de origen mítico y de valor socioeconómico.

Los documentos históricos a partir del siglo XVI referidos a la época prehispánica en los Andes, mencionan con frecuencia a los camélidos; la falta de uniformidad en la información impide distinguir llamas de alpacas. Pero tales documentos indican los beneficios que ofrece la llama, como su uso ceremonial. Además, esos manuscritos muestran la importancia de los grandes rebaños estatales que transportaban productos entre las diferentes zonas ecológicas. Es el caso de la comunidad campesina de Yanama, donde existen kanchas —corrales— para camélidos, que proporcionaban llamas de carga y de uso ceremonial a Vilcabamba, Choquequirao y Mollepata.

Los vasos de arcilla y de madera constituyen otro material informativo, arqueológico e histórico, sobre el tema de la llama; en ellos es permanente la imagen incisa y policroma de llamas asociadas con ceremonias. Las ilustraciones del libro *Qeros* (1998) y de *Pintura Mural en el Sur Andino* (1993) presentan copioso registro fotográfico y dibujos donde están presentes imágenes de llamas, como una muestra de continuidad tradicional desde la época prehispánica hasta la contemporánea (Flores Ochoa *et al.*, 1998).

En el dibujo número 318 de Felipe Guamán Poma de Ayala (1980 [1615]), se presenta al inca cantando con su llama colorada, *pukallama*, durante una fiesta de la familia real. Con la finalidad de buscar respuestas a la presencia de llamas en la tumba de un señor moche, se plantean las siguientes interrogantes: ¿el señor de Sipán, tenía en vida, en sus rebaños, dos llamas blancas que eran sus compañeras? Para la familia del Señor de Sipán, ¿la llama blanca fue símbolo de dignidad, mientras que para una de las panaka inca fue la colorada? Antes de la invasión europea, las llamas eran seleccionadas, pues, entre los andinos tenían distintos valores, lo que permitía distinguir a la nobleza del resto de pobladores e incluso distinguir los vecinos, algo que, dentro de los contextos arqueológicos, permite identificar a las diferentes clases económicas y sociales. Otro aspecto a analizar es el significado o las razones por las que se sacrificaban llamas; tal vez porque eran parte de las pertenencias del difunto.

Los pastores contemporáneos de llamas y alpacas de las partes altas de la cordillera andina, conservan la tecnología tradicional de manejo y crianza de estos animales. En las ceremonias de los q'ero de Kiko, durante las fiestas de carnaval, *puqllay*, se modelan llamas cargueras que se depositan en cajas de piedra, llamadas pukara,

con el propósito de que se conserven, que se mantengan sanas, y dispuestas a continuar los viajes de la rutina anual, y así conseguir los alimentos que no se producen en la puna.

Nuestro análisis se sustenta en tres fuentes de información: el material cultural arqueológico prehispánico, colonial y republicano; la información que se halla en documentos de los siglos XVI al XX; la etnografía de pastores, iniciada a escala mundial en la década de 1960.

246

En varias ponencias presentadas al I Simposio Nacional de Arte Rupestre, efectuado del 26 al 30 de noviembre del 2004 en la ciudad del Cusco, se observaron imágenes cuyo tema principal eran llamas en petroglifos, geoglifos y pintura parietal. Describen mitos de origen y la multiplicación de las llamas, hatos en las lomas u caravanas de llamas cargueras, como las de Choquequirao.

Los estudios y publicaciones de historia del arte peruano y/o andino muestran ilustraciones de arte rupestre prehispánico con camélidos sudamericanos, donde resaltan las llamas aisladas, en grupos o conformando caravanas. El tema de las especies domesticadas y silvestres de ganado lanar andino se ha abordado en el libro *Oro de los Andes: las llamas, alpacas, vicuñas y guanacos de Sudamérica* (Flores Ochoa, 1994); aquí se habla sobre el desarrollo del arte andino en sus diversas manifestaciones, mostrando que el tema de las llamas es muy frecuente en diferentes manifestaciones del arte andino desde hace mucho tiempo y hasta la actualidad, como lo confirma el hecho de que, entre los siglos XIX y XX, la figura de la llama (y de otros camélidos, como la vicuña), fue incorporada como elemento simbólico oficial, lo cual muestra su importancia en la actividad económica.

3. 3. Los pastores y sus llamas

El tema de los camélidos y de los pastores toma cada vez mayor importancia entre los investigadores de distintas especialidades. Flores Ochoa (1988) muestra la temporalidad ancestral y la presencia continua de estos animales en un espacio geográfico amplio, especialmente la puna, a pesar de haberse introducido nuevas especies, las cuales no han logrado desarrollarse mayormente, aún cuando tengan más de cinco siglos de implantados. Los ancianos y jóvenes de la puna, al explicar la importancia de la llama en los diferentes aspectos de su cultura, indican que:

«[...] la llama nos acompaña en esta vida y lo seguirán haciendo cuando muramos. Es el compañero inseparable de viajes estando en grupo o a solas. La llama viaja solamente con su dueño y no con otra persona, [...] comunica con anterioridad el comportamiento climático en la zona quechua y la puna, o donde se halle, por medio de movimientos que realiza

durante la madrugada, tutamantan, o en el ocaso del día, inti chinkaykuy, cuando se está ocupando la vivienda permanente o temporal, astana, al igual que en las moya; es lo que todo pastor debe aprender a observar. [...] Ellas también se alegran al igual que el dueño, y también expresan penas días antes de que fallezca alguna persona allegada a la familia, [...] Además, nos ofrece carne, piel, huesos y fuerza [...] nos ayuda en nuestras tareas cotidianas. Cuando morimos, nos siguen acompañando en nuestro caminar hacia la gloria de nuestro creador; por eso se hacen llamas de cuero de llama o de masa de pan, con la finalidad de que sigamos caminando apoyados en ellas, agarrados de nuestra llama preferida seguimos viviendo en la otra vida».

247

Esta información permite explicar la presencia de esqueletos completos o huesos sueltos y fragmentados de camélidos en los contextos funerarios humanos. Un acontecimiento de importancia en la arqueología peruana de fines del siglo XX fue el hallazgo de la tumba del Señor de Sipán, donde se han identificado dos esqueletos de llama. En el catálogo de la exhibición (Alva & Donan, 1993: 120) se describe, en forma hipotética, cómo pudo haberse realizado cada una de las etapas del proceso del entierro:

«[...] En momentos en que la cerámica estaba siendo colocada en la cámara funeraria, dos llamas sacrificadas fueron puestas en el piso, una a cada lado adyacente al pie del ataúd».

En la figura 134 se incluyen dos llamas blancas (algo posiblemente determinado por la presencia de fibra blanca). Este hallazgo evidencia que, en la vida terrenal, este alto dignatario moche disponía de hatos de llamas, habiéndose seleccionado dos llamas blancas (*qoyllu* en quechua) que eran de su estimación. Tomando en consideración la información de actuales pobladores de puna, estas dos llamas blancas «le siguen acompañando en la vida de los muertos».

3. 4. Esculturas contemporáneas de llamas

Una tradición de los llameros, cuando realizan sus viajes interzonales, es representar a los animales de carga en los sitios y abras de los caminos de herradura. En el abra por donde pasa el camino de *Phinaya*, en la cordillera de Canchis, a Marcapata, los llameros erigen esculturas de llamas, utilizando piedras cuya forma puede recordar la de un camélido. Las colocan con la cabeza orientada al destino del viaje. Concluyen la ceremonia, colocando en el lomo de la llama una piedra pequeña representando la carga (fig. 14). Los pastores me explicaron este acto de la siguiente manera:

«[...] es obligación de todo viajero hacer estas esculturas, con el propósito de que el trato del comercio sea amigable y, como consecuencia, disponer de muchos productos, y que las llamas tengan suficiente fuerza como para cargar los productos obtenidos mediante trueque. Y la mirada está orientada hacia el sitio de vivienda permanente de los agricultores de papas y de maíz».

Otro ejemplo de esta ceremonia se tiene en el abra de Apacheta Wichay, en el camino que une Phynaya, centro poblado cerca de Sibinaqocha, con la comunidad de Kiko, del grupo de los Q'ero. La recuerdan comentando que:

248

«Los qolla de Phinaya llegaban a Kiko hasta hace quince años, y después de atravesar el sitio de Apacheta Wichay, también hacían esculturas de llamas, utilizando piedras que tenían la forma de una llama, pintaban las piedras de color rojo, representando las sogas del aparejo y la carga, y, en vez de colocar una piedra, echaban arena con la mano derecha sobre la parte de la espalda».

Los habitantes de Kiko, como parte del calendario de las festividades de carnaval, modelan llamas cargueras utilizando sebo de llama con mordiente de arena o piedra molida. Esta labor la cumplen en la ceremonia conocida como *Pukara*. Sobre una laja de piedra se colocan figuras de animales: en la parte central, las llamas cargueras y a los costados, uno o dos perros. En la línea posterior se ubica un varón con una o dos mujeres. La representación de las llamas y perros se denomina *uywa qhuya*, mientras que la de los humanos es la *setima* (fig. 15). Para completar esta instalación, se cubren las figuras con coca, rodeadas de dos o tres valvas. Nuevamente se representa el mito de origen de las llamas por medio del conjunto que forman la laja, las esculturas y las valvas, a pesar de no estar físicamente juntas. Todas representan la *paqarina*, la fuente de origen.

De acuerdo a lo expuesto por Murra (1975; 2002) acerca de la importancia de los rebaños en la economía del estado inca, se puede inferir que los pastores de Yanama contaban con chacras para cultivar coca y otros productos en Choquequirao, y/o que los rebaños ubicados en Yanama pertenecían al Estado y estuvieron al servicio de los ocupantes de esta ciudad.

4. Comentarios finales

Los muros decorativos de *Llamayoq Andén* tienen algunas características que podrían permitir establecer cierta similitud con el estilo Chachapoya. De ser el caso, estos trabajos quizás pudieron haber sido realizados por mitimaes traídos durante el gobierno del Inka Pachakuti, que expandió el territorio del Tahuantinsuyo hasta esta zona norteña. Estos mitimaes habrían cumplido

la tarea de construir andenes con riego permanente, destinados al cultivo de coca asociada con otros productos. Decoraron los muros de Choquequirao a semejanza de los que se hallan en la zona de Chachapoyas, cambiando las aves y figuras geométricas por llamas cargueras que probablemente transportan coca y otros productos.

Estas características arquitectónicas podrían indicar que los constructores y ocupantes también fueron los chachapoya y otros grupos étnicos implantados allí por los gobernantes de Cusco. De otro lado, este sería un ejemplo de la presencia continua de un elemento arquitectónico similar en las sociedades inca y chachapoya. Debemos señalar que a los chachapoya se los encuentra en el año 1689 en el pueblo de Cachora, formando el ayllu «Chachapoia» y el ayllu «Viracochani»:

«Padron de los Españoles e yndios que asisten en el Pueblo de Cachora Anejo deste dho Pueblo de Curahuasi el qual se compone de dos aillos llamados Chachapoya y aillo Tairoma y de dos Estansias llamadas Viracochani que dista una legua del Pueblo y otra legua a la Estansia llamada Pantipata lo que asisten en el dho Pueblo [...]». (Villanueva Urteaga, 1982: 182)

Los muros decorados con llamas, la fuente, la decoración geométrica en la parte superior y el camino hacia Pinchaumuyoc y Yanama, en dirección a los cerros tutelares de Pumasillu y Choquetakapu, al que se agrega la geografía de las zonas cálidas y frías, en conjunto representan los diferentes elementos que se mencionan en los mitos de origen de las llamas.

Los cicales en los andenes fueron explotados por el estado inca, dándose la posibilidad de que los andenes pertenecieran a los pastores que habitaron el valle alto andino del río Yanama, hasta donde circulaban las caravanas de llamas transportando coca, por un camino regiamente construido, pasando por el sitio de Qota Coca, donde se tenían productos de otro tipo (yuca, achira, virraca, yacome, antiporoto, maní, o inchis, unkucha, calabazas, o k'usi, frutos silvestres y plantas medicinales) que tienen mucha demanda en la puna.

Referencias citadas

250

- ALVA, W. & DONNAN, C. B., 1993 – *Timbas Reales de Sipán*; Hong Kong: Regents of the University of California.
- BARREDA MURILLO, L., 1995 – *Historia y Arqueología Pre-Inka*; Cusco: Instituto de Arqueología Andina Machupiqchu.
- FLORES OCHOA, J. A., 1988 – *Llamichos y Paqocheros: pastores de llamas y alpacas*; Cusco: Centro de Estudios Andinos Cuzco.
- FLORES OCHOA, J. A.; KUON ARCE, E. & SAMANEZ ARGUMEDO, R., 1993 – *Pintura Mural en el Sur Andino*; Lima: Banco de Crédito del Perú, AUSONIA S.A. Colección de Arte y Tesoros del Perú.
- FLORES OCHOA, J. A.; MACQUARRIE, K. & PORTÚS, J., 1994 – *Oro de los Andes: Las Llamas, Alpacas, Vicuñas y Guanacos de Sudamérica*; Barcelona, España. Edición y dirección artística de Jordi Blassi.
- FLORES OCHOA, J. A.; KUON ARCE, E. & SAMANÉZ ARGUMEDO, R., 1998 – *Qeros: arte Inka en vasos ceremoniales*; Lima: Banco de Crédito del Perú, AUSONIA S.A. Colección de Arte y Tesoros del Perú.
- GUAMAN POMA DE AYALA, F., 1615 [1980] – *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* (Murra, J. V. & Adorno, R., eds.); México: Siglo Veintiuno editores.
- HOSTNIG, R., 2003 – *Arte Rupestre del Perú. Inventario Nacional*; Lima: CONCYTEC.
- MOLINA, C. de, 1572 [1947] – *Ritos y Fábulas de los Incas*; Buenos Aires: Editorial Futura S.R.L.
- MURRA, J. V., 1975 – *Formaciones Económicas y Políticas del Mundo Andino*; Lima: Insrituto de Estudios Peruanos.
- MURRA, J. V. 2002 – *El Mundo Andino: población, medio ambiente y economía*; Lima: IEP.
- PAZ FLORES, M. P., 1988 – Ceremonias y Pinturas Rupestres. In: *Llamichos y Paqocheros: pastores de llamas y alpacas* (Flores Ochoa, J. A., ed.): 217-223; Cusco: Centro de Estudios Andinos Cuzco.
- PEASE G. Y., F., 1982 – *El Pensamiento Mítico: antología*; Lima: Mosca Azul editores. Biblioteca del Pensamiento Peruano.
- PIMENTEL GURMENDI, V., 1969 – Pajarén. *Cultura y Pueblo*, VI (15-16): 30-38; Lima: Casa de la Cultura del Perú.
- RUIZ ESTRADA, A., 1970 – Exploraciones Arqueológicas en los Valles del Utcubamba. *Cultura y Pueblo*, VI (19-20): 32-35; Lima: Casa de la Cultura del Perú.
- VILLANUEVA URTEAGA, H., 1982 – *Cuzco 1689: economía y sociedad en el sur andino*; Cusco: Centro de Estudios Andinos Bartolomé de las Casas. Prefacio de Pablo Macera.

Anexo



Figura 1 – Vista panorámica de la ciudad inca de Choquequirao (2000)



Figura 2 – Llama con collar: Naupaq llama o delantero llama (2002)



Figura 3 – Llamas cargueras en Niwapata - Marcapata (1992)



Figura 4 – Llama pequeña con carga - Tinku llama (2002)

Figura 5 – Llama con el cuerpo de doble trazo (2002)



Figura 6 – Llama recompuesta antes del abandono de Choquequirao (2002)



Figura 7 – Fuente: Paqarina-Paqcha (2002)

253

Figura 8 – Llamas pintadas en qocha (2004)



Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004)



Figura 9 – Pajatén: figura del cóndor en el muro exterior del edificio 2
Foto: Pimentel G., 1969



Figura 10 – Complejo arqueológico de Tuich, Amazonas
Foto: Arturo Ruiz Estrada, 1970



Figura 11 – Camino inca, corrales y viviendas (1995)

Figura 12 – Caravana de llamas cargueras - Uywa trupa (2002)



Figura 13 – Caravana de llamas en Kiko- Qheswa ñan (1992)

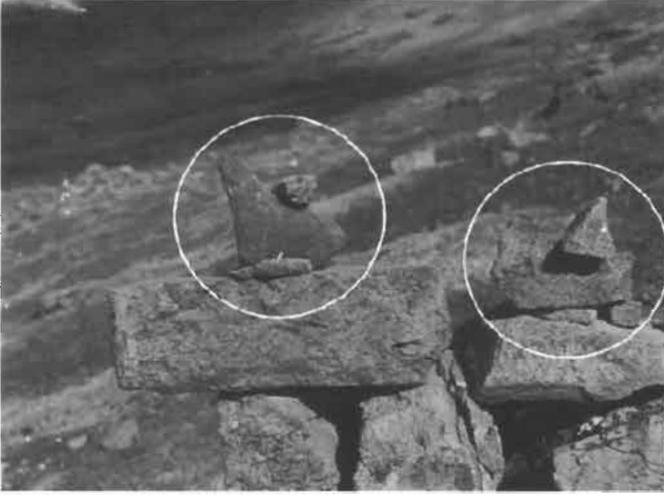


Figura 14 – Escultura de llamas en Phinaya, en el Runa ñan (1992)

255



Figura 15 – Pukara: Uywa qhuya y Setima (2001)

Arte rupestre en la Amazonía cusqueña. Una lectura de los petroglifos de la provincia de La Convención

Henry Gamonal Quillilli

Alberto Pineda Justiniani

Introducción

El estudio de arte rupestre en la provincia de La Convención fue iniciado por Bües (1942), quien hizo un registro de petroglifos entre los años 1921 y 1944 (Barriales, 1982). Bües, ingeniero agrónomo de origen alemán y afincado en la provincia, desarrollaba trabajos de agrimensura y aprovechó sus frecuentes salidas al campo para, paralelamente, realizar colecciones arqueológicas, geológicas, de especies maderables y medicinales. También llevó a cabo una importante colección etnográfica de la provincia, la que pasó a formar parte del Museo de la Granja de Misiones de Quillabamba, hoy desaparecido. A este trabajo pionero de registro de petroglifos de La Convención (fig. 1) se sumaron, posteriormente, algunos hallazgos hechos por misioneros dominicos, entre ellos el de Pió Aza, en Buena Vista (registrado el 12/7/1924), Quebrada Honda (18/11/1928) y Chaco (23/12/1921; 6/11/1922; 21/8/1928); Cenitagoya en Pangoa-Piedra Pintada (1928); y Silverio Fernández en Shihuaniro-Timpia (4/4/1970).

Desde entonces no se tenía noticia de nuevos registros en la zona hasta el descubrimiento reciente, en septiembre de 1996, de los petroglifos de Siete Tinajas en Echarati, por los autores de esta ponencia. Posteriormente, con la participación de Raúl Figueroa, Camilo Serrano y Carlos Zúñiga, se logró hacer una documentación parcial de estos petroglifos, trabajo que fue presentado como parte de la asignatura de Prácticas Preprofesionales de la carrera de Arqueología en la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco en 1998.

258

Con el hallazgo de los petroglifos de Siete Tinajas comenzamos —a partir de los antecedentes de Bües, Pío Aza y Vicente de Cenitagoya (Pardo, 1942; Barriales, 1982) e información etnológica recogida entre la población local— un trabajo de exploración sistemática en la cuenca del río Vilcanota, entre las poblaciones de Quillabamba y Echarati, logrando ubicar 22 sitios con petroglifos. Escogimos Quebrada Honda como sector para realizar un trabajo más sistemático, tanto en términos de exploración como de registro y relevamiento, logrando ubicar 10 sitios con 28 rocas labradas (cuadro 1).

2. Ubicación de la zona de estudio y acceso

La provincia de La Convención se ubica al norte del departamento de Cusco, en la cuenca del río Vilcanota que abarca diversos pisos ecológicos, desde los nevados de la cordillera de Vilcabamba hasta el llano amazónico, en la frontera con el departamento de Ucayali. Desde la ciudad de Cusco se tiene que hacer un recorrido de 8 horas por una carretera para llegar a la ciudad de Quillabamba, capital de la provincia.

La zona de estudio comprende los distritos de Santa Ana-Quillabamba y Echarati, en el piso ecológico de ceja de selva o selva alta, que comprende altitudes entre los 1 000 y 2 200 m, con topografía variada, entre ondulada y accidentada, con pendientes que varían entre 25° y 45°.

En general, la provincia de La Convención está constituida por un complejo fisiográfico originado por la orientación estructural de la cordillera oriental y sus ramificaciones. En cuanto a relieves topográficos se distinguen la región de la sierra, la ceja de selva o selva alta y el llano amazónico o selva baja. Su clima predominante es el tropical lluvioso, con invierno seco; la temperatura promedio anual en la ciudad de Quillabamba alcanza 23°C con pequeñas fluctuaciones entre 25°C en enero, y 22°C en julio. El periodo húmedo se presenta entre primavera, verano y otoño. En cambio, la estación de invierno se caracteriza por su sequedad.

3. Datos etnohistóricos

Las referencias más antiguas sobre la zona nos las proporcionan los cronistas de la época colonial. Según ellos, fue el Inca Pachacútec quien en el siglo XV conquistó Vilcabamba, donde luego fueron establecidos varios centros urbanos como Vitcos y Espíritu Pampa, en el actual distrito de Vilcabamba; Choquequirao, en Santa Teresa, y Huaman Marka e Incatambo, en Huayopata. Después de la invasión española, Manco Inca se refugió en esta región y organizó desde allí su resistencia contra los españoles.

La zona amazónica de La Convención recibió las primeras incursiones de españoles medio siglo después de la invasión. Llegaron para colonizar el valle, como una forma de pago de la Corona a los servicios de los conquistadores. El 4 de noviembre de 1575, el virrey Francisco de Toledo otorga a Martín Hurtado de Arbieta «[...] las libertades mercedes y priuilegios» para «pacificar» los territorios de los Guanucamarca, Momori, Mararies y pilcozones (Maurtua, citado en Aparicio Vega, 1999: 8) que habitaban, grosso modo, el área ocupada por nuestra zona de estudio. Quillabamba es mencionada por primera vez en un interrogatorio y declaración de testigos de una probanza de servicios del año 1581 (Aparicio Vega, 1999: 68-69)¹.

El año de 1790, el valle de Quillabamba era todavía considerado territorio «salvaje» y refugio de indígenas que escaparon del yugo de los españoles, como nos informa José Pablo Oricain en su descripción geográfica del Partido de Urubamba y Vilcabamba (Aparicio Vega, 1999: 147).

En 1838 recorre el valle el explorador francés Eugène de Sartiges, describiendo los caminos y parajes desde el Cusco hasta la hacienda de Huadquina, desde donde inicia su entrada hacia la aldea de Palotegui, en el río Yanatile, haciendo mención de la parroquia de Santa Ana, Echarati y después Cocabambilla, donde toma el primer contacto con los nativos de Palotegui, a quienes describe, muy al estilo de la época, como:

¹ En el ítem 9 de la probanza se lee: «si saben, &, que el dicho Alonso Xuárez fue con el Señor Capirán Antonio Alvarez al descubrimiento de la provincia de Guanocamarca, y fue uno de los doze hombres que con él fueron y descubrieron todo el dicho camino y gente; digan lo que saben, &» (Aparicio Vega, 1999: 64).

A esta novena pregunta arriba mencionada declaró Francisco Pérez Fonseca: «[...] que es verdad que el dicho Alonso fué uno de los que fueron con el dicho Señor Capirán Anrón Dálvarez á los confines y descubrimiento desta provincia de Bilcabamba. Y en el discurso del dicho descubrimiento sabe é vido quel dicho Alonso Xuarez lo hizo muy bien como buen soldado, é con mucho y diligencia, hasta que fue descubierro un valle que se dize Quillabamba, el mas fértil y abundoso para el sustenro de la vida humana que podia aver en el Perú; y en el dicho valle se hallaron y prendieron cantidad de gente que abia mucho tiempo que estava allí recussa, sin saber ni aver visto en su vida españoles ni venir á su noticia nuestra Santa Fee Católica; y ansi por esta causa los dichos yndios fueron presos y traydos á dicha cibdad, en donde recibieron agua de baprisimo, y se enpezaron a catetizar y enseñar en las cosas de nuestra Fee Católica, ley natural y buena pulicia como cristianos; en lo qual se sirbió mucho a Dios Nuesro Señor y á S.M. y fué muy señalado servicio» (Aparicio Vega, 1999: 68-69).

«hombres semi desnudos, con la piel amarillenta y roja, con los ojos pequeños, negros y oblicuos, con los pómulos salientes, con la melena espesa y que llevan por todo vestido una larga camisa de corteza de árbol tejida. Esos salvajes venían a la misión a cambiar arcsos, flechas, monos, loros y polvo de oro, por sal, hachas, cuchillos y brujerías». (Sartiges, citado en Aparicio Vega, 1999: 187)

Para el año de 1838, Valdez y Palacios describen la misión de Cocabambilla como el:

«[...] límite oriental de los valles de Santa Ana y por consiguiente el último lugar civilizado del departamento del Cusco [...] hasta donde venían los Antis y los Chontaquiros en la temporada de verano [...] trayendo papagayos, ararás, sacos (vestimentas salvajes) canoas de cedro, mujeres esclavizadas de otras tribus, cacao silvestre, goma, resina y otras preciosidades que cambiaban por cuchillos machetes pedazos de espejo, tijeras, clavos, sal, etc. [...]». (Aparicio Vega, 1999: 205)

260

Si bien estos datos nos permiten establecer que el valle de La Convención, probablemente desde la actual ciudad de Quillabamba, estaba habitado casi exclusivamente por etnias amazónicas hasta la entrada masiva de colonos en la segunda mitad del siglo XIX, queda por resolver la interrogante: ¿a qué pueblo amazónico pertenecían los que ocupaban el territorio objeto de nuestro estudio en tiempos precolombinos?

Las etnias actualmente presentes en la provincia de La Convención son los matsiguengas, yines, ashaninkas, nantis y kirineris, pertenecientes al tronco lingüístico Arawac o Arahua. Los matsiguengas² forman la población más numerosa de la provincia, principalmente en el Bajo Urubamba, aunque también existen comunidades matsiguengas asentadas en el Alto Urubamba³. Los ashaninkas están asentados principalmente en la cuenca del río Ene o Tambo, estando también presentes en la cuenca del Bajo Urubamba. Los yines, conocidos como piros, ocupan el área que colinda con el departamento de Ucayali, siendo Miaria su comunidad más representativa. Los nantis y kirineris se ubican en las cabeceras de los ríos Camisea y Timpia, afluentes del Bajo Urubamba. Son comunidades en aislamiento voluntario y permanecen parcialmente aislados de otras etnias así como de la sociedad mayor.

² Los matsiguengas, etnia conocida bajo este nombre desde la época republicana, eran anteriormente conocidos con diversos nombres. Los incas los conocieron como anris, por ocupar la región suroriental del Antisuyo. Los primeros españoles los denominaron shimpeñaris, pureranaris, chiochopataris, chonchoites, mariareguis o manaris y opataris. En la época virreinal se les conoció como pilcozones (Rivera Chávez, 1991: 11).

³ El río Urubamba recibe la denominación de alto y bajo de acuerdo a su ubicación geográfica. Se le denomina Alto Urubamba al tramo entre la confluencia de los ríos Vilcanota y Yanatile hasta la confluencia con el río Yllavero, mientras que a partir de este lugar recibe el nombre de Bajo Urubamba.

Es muy probable que la distribución étnica en la región no haya variado significativamente por mucho tiempo, lo que significaría que la zona de estudio estaba habitada también en tiempos precolombinos por grupos étnicos de la familia lingüística Arawac o Arahauco, posiblemente matsiguengas, cuyo territorio de ocupación se fue reduciendo recién a partir del siglo XIX, con la paulatina colonización de la zona por campesinos mestizos de la sierra cusqueña y del sur peruano.

Es posible que en tiempos prehispánicos los matsiguengas compartieran parte del territorio de la actual provincia de La Convención con los piros, navegantes y comerciantes por excelencia que, según Camino:

«[...] atravesaban el vasto territorio de los Machiguenga, robándoles, atacándoles y esclavizándolos. Estas correrías obligaron a los Machiguengas a abandonar las márgenes del río mayor y establecer curacas mediadores en la boca de los afluentes». (Camino, 1977: 28)

Con los bienes obtenidos a través de estas incursiones en el territorio matsiguenga, los piros realizaban el trueque con los quechuas (Camino, 1977: 28).

4. Registro y documentación de los petroglifos

Como actividad previa al trabajo de localización, registro y documentación de sitios, se revisó documentos históricos sobre la región y se desarrollaron diferentes exposiciones fotográficas⁴ (sobre los petroglifos de Siete Tinajas en un inicio) de carácter artístico-informativo en la ciudad de Quillabamba, explicando la importancia de estas manifestaciones culturales en el contexto del proceso histórico de la región. Esta actividad fue acogida con gran interés por la población y fue el punto de partida para un proceso de recopilación de datos etnográficos. En el transcurso de la exposición logramos recoger una interesante cantidad de información sobre la existencia de yacimientos con petroglifos en otros puntos de la zona de estudio⁵.

⁴ Estas exposiciones se desarrollaron entre 1996 y 2000 en el marco de la Semana Turística, organizado por la Cámara de Comercio de Quillabamba.

⁵ Como dato anecdótico podemos mencionar la información del señor Rodríguez quien recordó que había visto estas «inscripciones» en un lugar dentro de los territorios de la hoy ex-hacienda Pavayoc. Nos pusimos de acuerdo para visitar el sitio y en el trayecto buscamos a otro ex-trabajador de dicha hacienda, con quien había descubierto la roca grabada. Luego de un recorrido de medio hora desde la ciudad de Quillabamba, llegamos a un desvío donde coenzaba un sendero que nos condujo al lugar. Después de una hora de búsqueda, logramos encontrar la roca con petroglifos, casi medio siglo después de su descubrimiento por el señor Rodríguez. Para nosotros representó el segundo hallazgo de un sitio rupestre aún no registrado científicamente en nuestro ámbito de estudio.

El siguiente paso fue realizar las visitas de campo, en las que nos apoyamos en la información recopilada mediante el estudio bibliográfico, en las comunicaciones verbales proporcionadas por los asistentes de la exposición y en el material gráfico disponible (fotografías y dibujos de petroglifos hechos por los investigadores pioneros mencionados en la introducción).

Contando con el apoyo de la población local, y usando como referencia los documentos de Christian Bües y los misioneros dominicos, logramos, finalmente, reubicar un total de siete yacimientos con petroglifos y hallar quince sitios nuevos que aún no habían sido registrados.

262 Durante el año 2000 nos centramos en la exploración de Quebrada Honda, logrando ubicar inicialmente la roca con petroglifos conocida como «Candelabro» (figs. 2-3), que ya había sido registrada por Pío Aza el 28 de noviembre de 1928 (Barriales, 1982: 90). Este sector fue considerado como sitio-tipo para el estudio del arte rupestre de la provincia, principalmente por la concentración de sitios, variedad de técnicas de manufactura y de diseño. Se logró registrar diez yacimientos con un total de veintiocho rocas con petroglifos

En Quebrada Honda ubicamos y registramos los sitios de Llamachutana, Puquiopata, Lechelecheyoc⁶, Candelabro, Llamaphitana, Llama Ñan, carretera a la Joya⁷, camino a La Joya (con las mismas características que la anterior pero en el camino peatonal), Llamachayoc y Llamapampa-Manzanares.

Para el registro y relevamiento de Quebrada Honda elaboramos dos fichas: una, llamada «Ficha de sitio», para la recopilación de información básica sobre el yacimiento (principalmente; nombre del sitio, localización, espacio geográfico, descripción del sitio, asociaciones culturales, antecedentes, registro gráfico y fotográfico, croquis, descripción y observaciones); la segunda, denominada «Ficha de panel», para registrar datos sobre el soporte rocoso, el o los paneles, los grabados, las características del surco grabado y el registro fotográfico correspondiente.

Las técnicas de documentación empleadas en el registro de los petroglifos fueron variadas, siendo el registro fotográfico la más usada. Se trabajó con cámaras fotográficas reflex (Canon, Nikkon y Zenith), registrando las rocas y el entorno, los paneles y el detalle de los grabados.

⁶ Se descartó la documentación de estos petroglifos porque la roca estaba rodeada de plantas de café que hubieran tenido que ser cortadas.

⁷ Por carecer de una denominación, se bautizó con este nombre a una roca con petroglifos que se encuentra en medio de la carretera hacia el caserío de la Joya. El descubrimiento fue hecho de manera fortuita por Alberto Pineda, al limpiar la roca.

También se empleó el *frottage*, técnica de calco que consiste en colocar un papel suave y sensible en la superficie de la roca y frotar encima con papel carbón, quedando los surcos en «negativo». Esta técnica se restringió a paneles con superficie uniforme y sin mayor presencia de grietas naturales (fig. 4).

Se utilizó también, y con mayor frecuencia, el calco, empleando para ello material plástico transparente y plumones indelebles, logrando la documentación de la totalidad de los grabados. Esta técnica resulta ser muy dinámica y propicia para cualquier tipo de superficie.

Uno de los mayores inconvenientes para la ubicación de los petroglifos fue la abundante vegetación arbustiva y la presencia de musgos y líquenes que cubrían la mayor parte de las rocas. Fue preciso hacer la limpieza de cada roca a medida que se avanzaba en las exploraciones. La tierra que cubría las rocas con petroglifos fue de gran ayuda en ocasiones donde los niveles de luz no eran óptimos para la toma de fotos. En estos casos se dejaba los surcos con el relleno de la tierra para resaltar las figuras (fig. 5).

263

5. Distribución de los petroglifos

A partir de nuestras exploraciones y la revisión bibliográfica identificamos la presencia de yacimientos con petroglifos en los distritos de Vilcabamba, Santa Teresa, Huayopata, Maranura, Ocobamba, Santa Ana y Echarati. Uno de los distritos con mayor abundancia de sitios es Ocobamba, al este de la capital provincial, en la cuenca del río del mismo nombre, cuyas aguas desembocan en el río Yanatile, el que, a su vez, afluye al Vilcanota formando el Alto Urubamba. Gran parte de estos petroglifos ya habían sido descubiertos y registrados por Christian Bües hacia fines de los años veinte y comienzos de los treinta del siglo pasado (Barriales, 1982).

El patrón de ubicación de los yacimientos es heterogéneo, aunque se puede observar cierta concentración en quebradas o cerca de fuentes de agua. También se ubicaron petroglifos en las inmediaciones de caminos y en laderas con pendientes suaves a pronunciadas.

Gran parte de los yacimientos se encuentra en chacras o terrenos de cultivo, principalmente de café (la provincia es uno de los más importantes productores de café en el ámbito nacional), aunque también encontramos pedrones con petroglifos en bosques secundarios o «purmas» (fig. 6), en cultivos de coca y maíz. Los sitios se encuentran aislados de otros vestigios arqueológicos.

La distribución espacial de los petroglifos en la zona de estudio fue abordada por Bües, quien planteó como hipótesis la existencia de una «línea totemística» desde Tipón, en Quispicanchi, hasta el Pongo de Mainique en La Convención, pasando por Ocobamba y Lares, basándose en la presencia de elementos zoomorfos en la mayoría de los yacimientos. Además, concluyó que los autores de los grabados no franquearon el río Vilcanota, que constituyó una barrera natural, estableciéndose como una zona exclusiva con presencia de petroglifos la margen derecha de este río. La «línea totemística» estaría señalada por la presencia de numerosos dibujos, grabados en forma cruda sobre rocas de cuarcita o granito. Los dibujos corresponderían generalmente a representaciones de animales de la región donde están ubicados; son menos los de carácter antropomorfo. Conforme cambia la región, al avanzar la «línea totemística», cambia su fauna y aparecen muchos dibujos convencionalizados, como las variadas formas de espirales (Barriales, 1982: 39-42).

Este planteamiento ya no es sostenible desde que fueron descubiertos los petroglifos de Siete Tinajas en 1996, ubicados en la margen izquierda del río Vilcanota, en el distrito de Echarati (Gamonal, 1998). Aunque los autores no lograron ubicar más yacimientos con petroglifos en la margen izquierda, pudieron recoger información sobre la probable existencia de otros sitios, al parecer ocultos en la floresta. Los yacimientos con petroglifos de Quebrada Honda están ubicados en una quebrada lateral del río Vilcanota, en su margen derecha (figs. 6-8).

6. Características de los soportes

Las rocas-soporte de los petroglifos son generalmente bloques de arenisca, aunque también hay calizas y granitos. El sector de Quebrada Honda, en cuanto al material pétreo, presenta una combinación de estas rocas. Los únicos petroglifos grabados en un afloramiento rocoso (granito), son los de Siete Tinajas en Echarati.

Los petroglifos fueron grabados principalmente sobre superficies naturales planas o aprovechando el corte de las diaclasas naturales (fig. 9), aunque también aparecen grabados sobre superficies previamente preparadas con un ligero pulimento (fig. 10).

7. Técnicas usadas

Las técnicas usadas para la confección de los petroglifos fueron la abrasión, el percutido y el rayado.

7. 1. Abrasión

Técnica que produjo surcos pulidos y uniformes, de textura fina, en forma de «U», con ancho variable entre 0,80 cm y 4 cm, y una profundidad que varía entre 0,4 y 2 cm. Excepcionalmente se encuentran grabados con ancho y profundidad mayores, como en la roca conocida como El Candelabro (fig. 3). Las figuras obtenidas con esta técnica son generalmente delineadas.

7. 2. Percutido

Da lugar a surcos con superficie irregular de textura tosca, con anchura y profundidad también irregulares. Las figuras obtenidas con esta técnica son principalmente vaciadas en la totalidad de su área (figs. 5, 9). Esta técnica fue usada con menor frecuencia en comparación con la primera.

7. 3. Rayado

Solo se encontró un ejemplo de empleo de esta técnica en el sitio de Pacaypata-Echarati, cerca de rocas con petroglifos elaborados con la técnica de abrasión. Muestra regularidad en el trazo así como en el ancho y profundidad del surco en forma de «V». Los petroglifos producidos con esta técnica delimitan tanto formas terminadas como inconclusas.

No se ha encontrado una combinación entre las primeras dos técnicas en un mismo soporte ni en un mismo panel, aunque sí en rocas diferentes ubicadas en un mismo sitio (El Candelabro en Quebrada Honda), donde aparece la roca principal con una técnica de elaboración abrasiva, mientras que en las inmediaciones se ubicaron rocas con petroglifos hechos con la técnica de percutido.

Dentro de las técnicas de manufactura es preciso resaltar la presencia del vaciado y el delineado en la elaboración de las figuras. En el vaciado se ha removido la capa superficial de la roca al interior de la figura (figs. 7, 8, 11), sea mediante la técnica del percutido o con el abrasivo. En el delineado, la elaboración, en cualquiera de las dos técnicas mencionadas, es a partir de líneas que contornean la silueta de la figura (figs. 5, 10, 12).

8. Tipología

En cuanto a la tipología de los diseños, hemos discriminado cuatro tipos básicos que son el figurativo, el geométrico-abstracto (simple o complejo) y el mixto.

8. 1. Figurativos

Son representaciones zoomorfas, principalmente de camélidos (figs. 5, 13), caninos, cérvidos, primates y reptiles. También se han encontrado algunas pocas representaciones antropomorfas.

Las figuras de los cuadrúpedos —posiblemente camélidos domesticados—, se presentan de manera muy esquematizada y estereotipada. También encontramos peculiares figuras bípedas y trípedas, aunque con mucho menor frecuencia. Las figuras de camélidos están asociadas generalmente a figuras antropomorfas en actitudes de caza o sujetando un camélido (figs. 14-16).

266 Los cuadrúpedos identificados como camélidos se presentan tanto en la técnica del vaciado (figs. 7, 15, 17) como en la de delineado (figs. 5, 13, lado derecho). Los atributos de los cuadrúpedos varían según la técnica empleada: en la primera son generalmente representadas en movimiento, con las extremidades hacia fuera o hacia adentro; en la segunda (delineado) aparecen con solo dos extremidades en posición recta y rígida.

Los motivos antropomorfos se presentan en menor número que los zoomorfos, pero siempre asociados a figuras de camélidos y cérvidos, en actitud de caza o sosteniendo un animal (posiblemente llama) con una cuerda. En Poroncoo se encuentra una roca con un número comparativamente mayor de representaciones antropomorfas. Las cuatro figuras humanas de este panel se encuentran asociadas con figuras zoomorfas y geométricas abstractas simples. Una de las figuras está sosteniendo un animal del cuello mientras que otra está en actitud de danzar con un brazo levantado y el otro portando un instrumento. La cabeza parece estar adornada con un tocado. En la parte central se observa dos figuras antropomorfas, una frente a la otra, ambas con los brazos extendidos. En la parte inferior del panel se puede observar lo que interpretamos como una escena de apareamiento: adelante la hembra (posiblemente camélido) con la cola levantada, seguida por el macho, con las extremidades delanteras levantadas para montar a la hembra (fig. 18). En Llama Ñan, Quebrada Honda (fig. 15), podemos encontrar dos representaciones antropomorfas (una grande y otra pequeña) sujetando un camélido en una clara representación de tránsito. En el sitio de Siete Tinajas aparece una figura antropomorfa asociada a motivos abstractos (fig. 19).

También podemos encontrar otros animales esquematizados, probablemente caninos —¿zorros?— (fig. 13), y figuras zoomorfas estilizadas no identificables, con 6 patas y cola en espiral (fig. 16).

En el sector de Quebrada Honda, los motivos zoomorfos representan principalmente cuadrúpedas, luego figuras bípedas y, en menor medida, animales trípedos y sextípedos (cuadro 2).

8. 2. Geométricos abstractos simples

Son representaciones de espirales, espirales concéntricas, círculos, círculos concéntricos, polígonos, líneas, líneas onduladas, cúpulas u hoyitos, etc. (figs. 12, 19, 20).

8. 3. Geométricos abstractos complejos

Son diseños en su mayoría compuestos por más de una forma geométrica abstracta. Aparecen aglutinados sin orden aparente (figs. 2-3, 11).

Las figuras están compuestas principalmente por círculos, espirales o círculos concéntricos con apéndices de líneas ondulantés, asociadas a cúpulas y líneas serpenteantes independientes.

267

8. 4. Mixtos

Son representaciones que combinan los atributos anteriores. Un ejemplo frecuente son las representaciones figurativas zoomorfas con apéndices de espirales como parte de la cola o rabo (figs. 8, 16, 18, 21).

El universo de motivos de Quebrada Honda está formado básicamente por los cuatro tipos descritos (cuadro 3). En este sector existe una fuerte recurrencia de motivos figurativos, principalmente de figuras zoomorfas, seguidos de diseños abstractos simples con líneas ondulantés, cúpulas u hoyitos y espirales, y de motivos mixtos formados básicamente por figuras zoomorfas con extensiones de líneas onduladas y espirales. En Siete Tinajas también se encuentran estas figuras asociadas a cúpulas dispuestas en un orden longitudinal y transversal, ubicadas en el borde del inicio de la caída de agua (fig. 20).

Las representaciones abstractas complejas se observan con menor frecuencia y aparecen principalmente en los sitios de El Candelabro y Llamapampa.

9. Estado de conservación

El estado de conservación de la mayoría de sitios con petroglifos es entre regular y malo, principalmente porque las rocas están expuestas a los cambios climáticos de la zona (meteorización). La presencia de líquenes, musgos y hongos representa también un peligro para la mayoría de los grabados.

Las rocas en su mayoría permanecen cubiertas con una capa de humus, producida por la descomposición de material vegetal, lo que induce la presencia de musgos, vegetación arbustiva e, incluso, vegetación mayor. Empero, esta presencia vegetal ha logrado proteger en cierta medida los grabados del clima húmedo y caluroso

propio de la ceja de selva. También ha ayudado a esconder muchos de los petroglifos de la vista de curiosos. En muchos casos, los pobladores locales han visto con asombro la aparición de estas representaciones en sus terrenos, después de vivir muchos años allí.

Otro problema es el vandalismo generado por la equivocada idea de que los petroglifos son señales de tesoros escondidos. En el año 2002, en una visita al sector de Poroncoo, en la jurisdicción de Huayana, distrito de Santa Ana, los pobladores nos informaron sobre la destrucción de una roca con un petroglifo en forma de espiral por huaqueros llegados de otro lugar con la intención de recuperar tesoros dejados por los misioneros jesuitas.

268

10. Posibles autores de los petroglifos

Aunque no se puede comprobar la filiación matsiguenga de los petroglifos, suponemos, en concordancia con los datos históricos consignados en el capítulo 2, que los autores deben haber sido grupos étnicos de la familia Arawac. De acuerdo al cronista Maurtúa⁸, los manaries fueron los que habitaron esta región y éstos, a su vez, tenían como vecinos a los pilcozones (matsiguengas), cuyo territorio colindaba con el de los yine yamis.

Actualmente, tanto los matsiguengas como los yines han sido desplazados por los colonos inmigrantes hacia el interior de la selva convenciana. Solo quedan en la actualidad las comunidades de Chirumbia, Koribeni, Shima y Monte Carmelo en la cuenca del Alto Urubamba. Las demás comunidades se encuentran en el Bajo Urubamba, pasando el pongo de Mainique.



⁸ «[...] Y este testigo fue con el dicho Gobernador y gente que a dicho asra el embarcadero del rrio grande de Quillabamba; donde se habian de embarcar para hacer el dicho viaje; allí estuvieron dos o tres meses, y este testigo con ellos, em tanto que hicieron las balsas y canoas, en que se embarcase el dicho Gobernador y su gente... Y por causa de que el dicho rrio es peligroso, angosto y de muchos peñascos y saltos, aviendo comenzado a navegar y aogandose algunos soldados y quebrandose algunas canoas, por serles forcosso, por no aventurar ni arriesgar la vida; los dichos sacerdotes y soldados le requirieron al dicho Gobernador y Capitan General se volviese, por que era imposible pasar adelante sin aogarse todos; y ansi se volvieron y este testigo con ellos, por ser uno de las personas que yban en su compañía [...]» (Aparicio Vega, 1999: 8, citando a Maurtúa quien a su vez cita la declaración de Andrés Gómez Marrón, conquistador, vecino y encomendero de Vilcambaba, hecha el 23 de noviembre de 1590 y que aparece en un documento colonial sin nombre).

«Sin embargo Martín Hurtado de Arbieta, Gobernador de la Provincia le comisiono para que continúen la incursión a la provincia de los Manaries como mensajeros, al Capitán Antón de Álvarez, a Alonso Xuárez, a Luis Chuimasa y al portugués Pedro Gudiño; a todos ellos, los Manaries les recibieron amistosamente «Y los regalaron con muchas comidadas, vacas de anta, puercos de monte, que tienen el ombligo á las espaldas, pavas, anades, y otras monterías, muchos sábalos en gran cantidad, yuca, mani, maiz tostado y cosido, muchas frutas y sabrosas desta tierras y especialmente mucha atolada plantada de inteno, de paltas, guayavas, pacayes y gran cantidad de almendras mucho mayores y mejores que las de Castilla y árboles de cacao» esto de acuerdo a la descripción de la provincia de San Francisco de la Victoria de Vilcambaba, Baltasar de Ocampo Conejeros» (Aparicio Vega, 1999: 9, citando a Víctor Maurtúa, 1907: 332).

Es ya un hecho que después de 500 años de constantes migraciones, esta zona, que fue eminentemente Matsiguenga o Arahua, se ha convertido en tierra de colonos. De la cultura arahuaca sólo se conservan algunos topónimos que, con el tiempo, se han castellanizado o quechuizado. Edgar Barrientos, profesor de la etnia matsiguenga, nos informó sobre la deformación de algunos topónimos como Saboroari a Sambaray, Potogoshi a Puticusí, entre otros.

11. Significado de los petroglifos

Es difícil establecer el significado de los petroglifos encontrados en la Amazonía cusqueña. Las aproximaciones a su interpretación halladas en la bibliografía se basan exclusivamente sobre trabajos etnográficos y etnológicos, a partir de una relación etnoterritorial.

Bües, el primero en proponer una interpretación de los petroglifos, planteó una cuestión totémica, por la presencia de figuras zoomorfas (Barriales, 1982: 39-42). Posteriormente, y con argumentos más etnológicos, el padre Ricardo Álvarez (s.f.) considera que los petroglifos:

«[...] tienen dos significados principales: representan una estructura territorial y una estructura sagrada. Indican una estructura territorial por cuanto dividen el mundo conocido por ellos en dos secciones: lo que los Inca llamaban el Tahuantinsuyo y el Antisuyo. Los Piro, al ver los petroglifos, significan esta dicotomía diciendo *Gewi putukanu* (quédate aquí, porque la otra tierra es de otro) y los Campa la señalan diciendo *Pineakerora otsaapatakara ario okaratake nashi* (cuando veas esta pintura quédate ahí porque la tierra de arriba es de otro)».

Opina que «otra forma de expresar la estructura territorial a partir de los petroglifos es la siguiente: arriba-abajo; frío-caliente; seco-lluvia; piedra-arena. Arriba, frío, seco y piedra corresponden al Cuzco. Abajo, caliente, lluvia y arena, corresponden a la selva» (Álvarez, s.f.), lo que haría suponer que los petroglifos sirvieron como una suerte de hitos fronterizos o culturales. Para Álvarez:

«[...] los petroglifos tienen también un significado espiritual, religioso, mítico. Indican la ruta que conduce a una gran ciudad: el Cuzco, para los Inca; pero para los Nativos de la Selva significan el Centro del Mundo, que es el fin de sus ideales. La aspiración del nativo es hacer un recorrido siguiendo las indicaciones de los petroglifos hasta su fin, en donde será absorbido por la sociedad de los ancestros. Algunos de los signos que pintan los nativos en sus caras u otras partes del cuerpo, en los vestidos, utensilios, árboles, evocan esa peregrinación que todo ser humano está haciendo como ideal de su vida. Dicen: cuando uno termina de recorrer la

espiral grabada en su cara o en la piedra, muere [...]. Cuando uno recorre por tierra el camino indicado en su cara o en la piedra a en la madera, encontrará otro, y otro, y al final muere [...] allí descansa y es feliz [...].» (Álvarez, s.f.).

Barriales (com. pers., 2004) sigue la misma línea de argumentación y nos informa que sabe de la existencia de una roca con petroglifos en medio del río Alto Picha. Por el lado que mira a los cerros tiene dibujados soles, círculos: por el lado que mira a la llanura de la selva tiene dibujadas kushmas, indicando claramente que hacia arriba están los Incas y hacia abajo los matsigenka.

270 Luis Román, en cambio, plantea que los petroglifos fueron una especie de hitos fronterizos de intercambio (Román, 1983: 37). Renard-Casevitz, quien relaciona los petroglifos con los matsiguengas y su cosmovisión, manifiesta que «ellos lo perciben como el símbolo mismo de su expresión cultural, obra de sus semidioses chaingabe» (Renard-Casevitz, 1972: 217).

Para los petroglifos del sitio Piedra Pintada, en la margen izquierda del río Urubamba, Baer indica que:

«[...] los machiguenga atribuían el origen de estos petroglifos a algunos de los héroes de su cultura, y se supone que fueron los embaucadores Chaenka'vane y Ya'vireri [...] Incluso los Machiguenga creen que estas grandes rocas a lo largo del río son moradas o palacios habitados por lo 'invisible', los espíritus». (Baer *et al.*, 1983)

Para los petroglifos del río Shinkibenia o Pusharo, ellos recogieron algunos datos de los propios matsiguengas que creen que:

«[...] estas inscripciones, las cuales ellos llaman sankenarintsí, han sido hechas por el héroe de la cultura Chaenka'vane y visitan el lugar a intervalos irregulares; sobre todo cuando salen a cazar un tipo especial de mono que vive en esta parte de sus terrenos destinados a la cacería, a través del Sinki'benia. Durante estas visitas los petroglifos son pintados con pintura vegetal de color azul-negro, preparada en base a Genipa americana; la misma pintura es usada para el rostro y el cuerpo. Esta es hecha después que la celebración de la cacería comienza, y es mantenida en una pequeña calabaza guardada en una mochila. Los Machiguenga procuran terminar el pintado de los petroglifos y abandonar el lugar antes que caiga la noche. No todos los petroglifos son pintados, sólo aquellos que ellos consideran ser los más importantes: rostros, una señal indicando la corriente del río, la huella de un puma (interpretaciones hechas por los Machiguenga)». (Baer *et al.*, 1983; texto traducido del inglés)

12. Discusión y conclusiones

La lectura de los petroglifos de la zona de estudio podría coincidir con las propuestas de los investigadores arriba mencionados, en razón, como ya lo planteamos, de que la zona de estudio fue un territorio de grupos étnicos arawac. Los petroglifos de Siete Tinajas se ubican en un contexto geomorfológico excepcional (fig. 22). El nombre del sitio se debe a la presencia de siete hendiduras, a manera de tinas, producidas por la erosión hídrica. Los petroglifos están grabados en el macizo rocoso, en la margen izquierda del riachuelo, encima de la catarata. Representan básicamente figuras geométricas abstractas simples, como espirales con apéndices de líneas onduladas, círculos concéntricos y una figura antropomorfa (figs. 12, 19). Es posible que en el futuro se encuentren más petroglifos en el área, removiendo la vegetación que cubre las rocas.

271

El emplazamiento particular de estos petroglifos hace pensar en que cumplían una función ceremonial, probablemente de culto al agua. Igualmente, los petroglifos de Piedra Pintada en Pangoa tienen una connotación ceremonial, como lo indica Baer. Sitios como Llama Ñan en Quebrada Honda (fig. 15), ubicado a un costado del camino antiguo de Quebrada Honda hacia Huayanay, nos grafican claramente una situación de tránsito, con lo que podríamos inferir que este petroglifo está señalizando un camino. Por otro lado, la presencia de figuras zoomorfas en los petroglifos podrían estar indicando zonas de caza o sitios para ceremonias de fecundación —como se representa en la zona de Llamapampa en Quebrada Honda (fig. 15), donde se observan tres figuras zoomorfas de tamaños diferentes, unidas por una línea—, y en escena de apareamiento propiamente dicha en Poronccoe (fig. 18).

Por otro lado, es difícil establecer el significado de los petroglifos con motivos abstractos, constituidos principalmente por líneas ondulantes asociadas a círculos concéntricos o espirales. Probablemente estén asociados a sitios de culto.

La presencia de dos técnicas de manufactura distintas en cuanto a la elaboración de las figuras, el vaciado y el delineado, hace suponer que, en cuanto a los autores, se trata de dos grupos culturales diferentes o que los grabados fueron producidas durante periodos diferentes de ocupación.

En el área estudiada no se logró ubicar sitios arqueológicos con arquitectura, de lo que podría desprenderse que los autores de los petroglifos no desarrollaron mayores técnicas arquitectónicas, o que usaron materiales perecibles, como lo hacen las comunidades amazónicas actuales.

La presencia de figuras de camélidos —animales cuyo hábitat predilecto es la sierra—, en gran parte del área estudiada corrobora la información etnohistórica sobre un prolijo sistema comercial entre gentes de estas dos regiones naturales. La

amazonía proveía, tanto a la sierra como a la costa, productos como el maní, la coca, la chonta, ajíes, la yuca, pieles y plumas, etc.; que eran intercambiadas por hachas de piedra, metales, piedras preciosas, etc.

Como consecuencia de este intercambio, los amazónicos se movían a grandes distancias entre la espesura de la floresta, y para ello se debió tejer una red de caminos que conectaban diversos puntos de intercambio.

Actualmente, las comunidades amazónicas de la provincia de La Convención aún emplean diferentes diseños en sus trabajos artesanales y decoraciones faciales y corporales (fig. 23). Algunos de estos diseños pueden encontrarse en algunos sitios con petroglifos.

272

La zona de estudio fue habitada por grupos étnicos arawac, probablemente desde la actual ciudad de Quillabamba hacia el interior (río abajo). Los petroglifos debieron, por tanto, ser obra de miembros de este grupo.

La presencia de petroglifos en Siete Tinajas y Pangoa —Piedra Pintada (fig. 24)— contradice el supuesto de Bües, según el cual los autores de los petroglifos no habrían franqueado el río Vilcanota y Urubamba⁹.

Referencias citadas

- ÁLVAREZ, R., s.f. – La unión pan-indígena. *Boletín del Centro de Estudios Sepahua*, 1; Lima.
- APARICIO VEGA, M. J., 1999 – *De Vilcabamba a Camisea. Historiografía de la Provincia de La Convención*; Cusco: UNSAAC. Serie: Ediciones Especiales UNSAAC-SIGLO XX.
- BAER, G., 1993 – *Cosmología y shamanismo de los Matsigenga*; Ecuador: Edic. Abya-Yala.

⁹ Los trabajos realizados entre los años 1996 y 2004 fueron apoyados principalmente por nuestras familias. A ellas la gratitud por su ayuda y comprensión. Gran parte de los hallazgos se realizaron con la valiosa ayuda de las familias asentadas en los lugares mencionados. Vaya un agradecimiento especial para ellos. A Rainer Hostnig, por su incansable apoyo y a Raúl Carreño por la corrección final del presente artículo.

- BAER, G., FERSTL, E. & DUBELAAR, N. C., 1983 – Petroglyphs from the Urubamba and Pantiacolla rivers, eastern Peru. *Verhandlungen der Naturforschenden Gesellschaft Basel*, **94**: 229-306; Basel.
- BARRIALES, J. O. P., 1970 – Petroglifos y restos de una cultura en el río Sihuaniro. *Boletín del Seminario de Arqueología*, **5**; Lima.
- BARRIALES, J. O. P., 1982 – Petroglifos en la Cuenca del Alto y Bajo Urubamba. *Revista Antisuyo*, **2**: 33-107; Lima.
- BÜES, C., 1942 – Contribución a la petropicrografía pre-colombina en el Sur del Perú. *Revista del Instituto Arqueológico*, **VI (10-11)**: 31-38; Cusco.
- CAMINO DIEZ CANSECO, A., 1977 – Trueque, correrías e intercambio entre los Piro y Matshiguenga de la montaña peruana. *Amazonia Peruana*, **1(2)**: 123-140; Lima.
- DE CENITAGOYA, V., 1943 – *Los Machiguengas*; Lima: Edit. Sanmartí.
- GAMONAL QUILLILLI, H., 1998 — Introducción al estudio de los petroglifos de La Convención; Cusco: UNSAAC, Carrera de Arqueología. Informe de Prácticas Pre-profesionales.
- GAMONAL QUILLILLI, H. & PINEDA JUSTINIANI, A., 2003 – Los Petroglifos de Siete Tinajas. Reconsideraciones en el estudio de arte rupestre de La Convención; Jujuy. Ponencia preparada para el VI Simposio Internacional de Arte Rupestre, 29 de noviembre al 4 de diciembre.
- MAURTÚA, V. M., 1907 – Juicio de Límites entre el Perú y Bolivia. In: *Contestación al alegato de Bolivia*; VII: 210; Buenos Aires. Imprenta Europea de M.A. Rosas.
- MENÉNDEZ RÚA, Á., 1948 – *Paso a la civilización*; Quillabamba.
- PARDO, L. A., 1942 – Los petroglifos de La Convención. *Revista del Museo e Instituto de Arqueología*, **6 (10-11)**; Cusco: UNSAAC.
- RENARD-CASEVITZ, F. M., 1972 – Les Matshiguenga. *Journal de la Société des Américanistes*, **61**: 215-253; París.
- RENARD-CASEVITZ, F. M., 1981 – Las fronteras de las conquistas en el siglo XVI en la montaña meridional del Perú. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, **10(34)**: 113-140; Lima.
- RIVERA CHÁVEZ, L., 1991 – El Área de Influencia del Proyecto Camisea; Cusco. Documento de Trabajo CEDIA.
- VALCÁRCEL, L. E., 1926 – Petroglifos de La Convención. *Revista Universitaria*, **XVI (51)**: 4-14; Cusco.
- VEGA CENTENO ALZAMORA, P. M., 2003 – Algunos apuntes sobre la investigación etno-arqueológica de un sitio con petroglifos en la selva sur peruana. *Arqueológicas*, **26**: 59-72; Lima.

Anexo

274

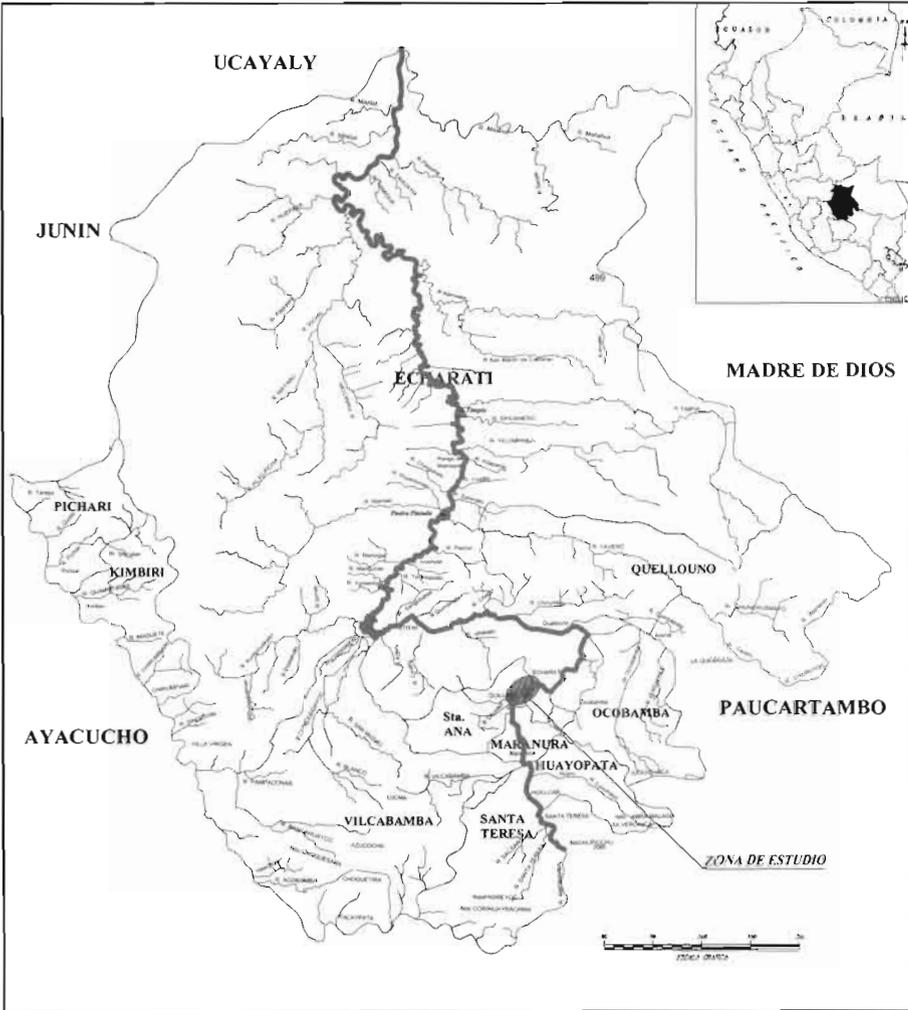


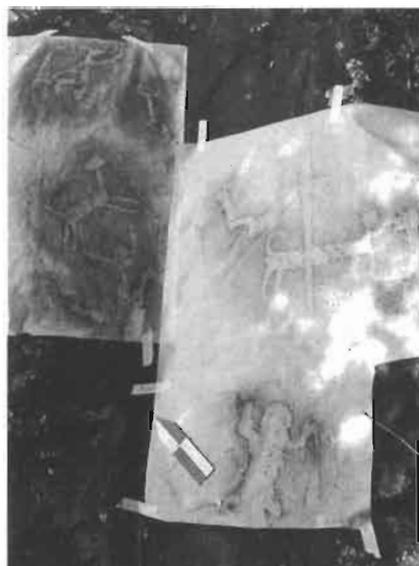
Figura 1 – Mapa de la provincia de La Convención



**Figura 2 – Candelabro,
Quebrada Honda**
Roca con petroglifos antes de
efectuar la limpieza

275

**Figura 3 – La misma roca
luego de haber retirado
la capa de musgo y líquenes**



**Figura 4 – Calco con técnica de frottage
(Llamachayoc, Quebrada Honda)**

Figura 5 – Huallpapuclo, Santa Ana
Resaltando figuras con tierra



276



Figura 6 – Llamachutana-Pulpitayoc,
Quebrada Honda



Figura 7 - Llamapampa, Quebrada Honda



Figura 8 – Llamapampa, Quebrada Honda



Figura 9 – Llamachayoc, Quebrada Honda



Figura 10 – Chaco-Huayanay

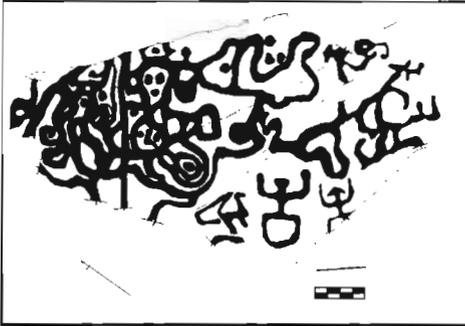


Figura 11 - Candelabro



Figura 12 - Petroglifo de Siete Tinajas

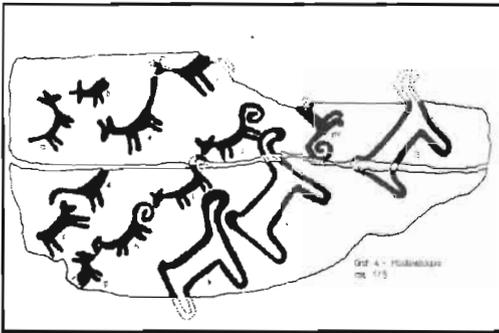


Figura 13 - Huallpapuquio

Figura 14 - Villa Manzanares,
Quebrada Honda



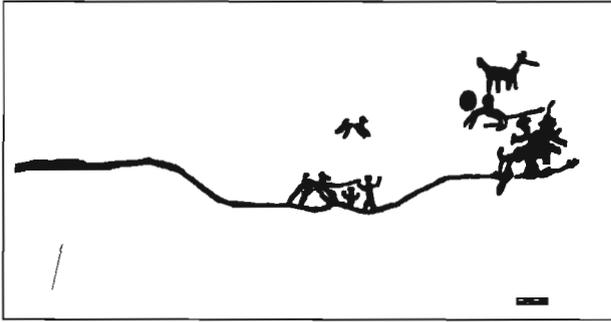


Figura 15 – Llama Ñan

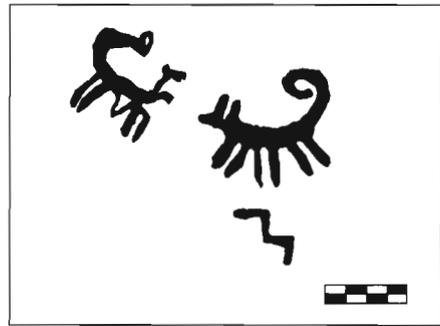


Figura 16 – Llamapampa

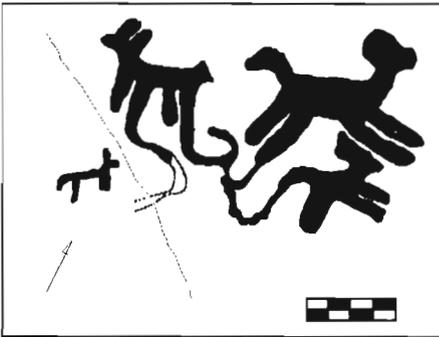


Figura 17 – Llamapampa

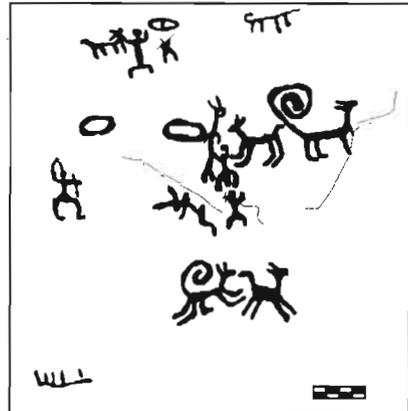


Figura 18 – Poronccoe



Figura 19 – Siete Tinajas

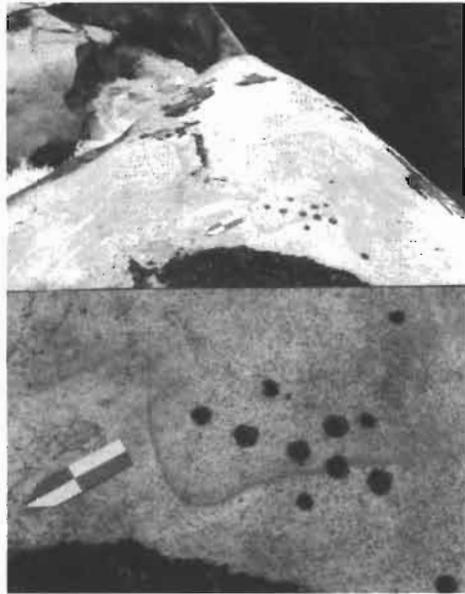


Figura 20 – Cúpulas en la cascada de Siete Tinajas



Figura 21 – Puqipata



Figura 22 – Cascada de Siete Tinajas



Figura 23 – Mujer matsiguenga con pintura facial de la comunidad nativa de Nueva Luz



Figura 24 – Piedra «Pintada» de Pangoa

Cuadros

Cuadro 1 - Relación de sitios con petroglifos

Nº	SITIOS CON ARTE RUPESTRE	Nº de rocas grabadas	COMUNIDAD-SECTOR	DISTRITO
1	Huallpapuquio*	2	Pavayoc Alto	Santa Ana
2	Llamachutana-Pulpituyoc*	3	Quebrada Honda	Echarati
3	Puquiopata*	2	Quebrada Honda	Echarati
4	Lechelecheyoc*	1	Quebrada Honda	Echarati
5	Candelabro**	6	Quebrada Honda	Echarati
6	Llamaphitana*	1	Quebrada Honda	Echarati
7	Llama Ñan*	1	Quebrada Honda	Echarati
8	Carretera La Joya*	1	Quebrada Honda	Echarati
9	Camino a la Joya*	1	Quebrada Honda	Echarati
10	Llamachayoc*	1	Quebrada Honda	Echarati
11	Llamapampa-Manzanares**	7	Quebrada Honda	Echarati
12	Llamarumi	1	Poronccoe	Echarati
13	Pedregal	1	Poronccoe	Echarati
14	Fundo Serrano*	1	Poronccoe	Echarati
15	Huayanay Alto*	4	Huayanay	Echarati
16	Chaco	1	Huayanay	Echarati
16	Torontoy*	1	Chaco-Huayanay	Echarati
17	Fundo Condori	2	Huacayoc	Echarati
18	Siete Tinajas*	1	Calzada	Echarati
19	Pacaypata*	4	Limonpampa	Echarati
21	Pangoa	5	Rio Urubamba	Echarati
22	Cosñec*	1	Calzada	Echarati
23	Shihuaniro	1	Limpia-Bajo Urubamba	Echarati

* Sitios ubicados por los autores.

** Sitios ubicados a partir de datos históricos. En Candelabro y Manzanares se conocía la existencia de una sola roca con petroglifos, después de una exploración en los alrededores se logró ubicar las demás.

Cuadro 2 – Distribución de motivos zoomorfos según el número de extremidades

Sitio	Zoomorfos			
	Bípedos	Trípedos	Cuadrúpedos	Sextípedos
Huallpahuquio	X		X	
Llamachutana-Pulpituyoc	X		X	
Puquiopata	X		X	
Candelabro			X	
Llamaphitana			X	
Llama Ñan			X	
Carretera La Joya	X		X	
Camino a la Joya	X	X		
Llamachayoc	X		X	
Llamapampa-Manzanares	X	X	X	X

Cuadro 3 – Tipología de motivos en Quebrada Honda

Sitio	Figurativo	Geom. Abst. Simples	Geom. Abst. Complejos	Mixtos
Huallpahuquio	X	X		X
Llamachutana-Pulpituyoc	X			
Puquiopata	X	X		X
Candelabro	X	X	X	X
Llamaphitana	X			
Llama Ñan	X	X		
Carretera La Joya	X	X		X
Camino a la Joya	X	X		X
Llamachayoc	X	X		
Llamapampa-Manzanares	X	X	X	X

Litograbados indígenas en la arquitectura colonial del departamento de Cusco. Avances de su registro y documentación

César del Solar
Rainer Hostnig

1. Introducción y antecedentes de estudio

En el departamento de Cusco existen alrededor de 60 templos y varios centenares de capillas rurales, construidas a lo largo de la época colonial. Las iglesias de mayor importancia arquitectónica y artística, muchas de ellas restauradas en los últimos años, se han convertido en atractivos turísticos y forman parte de circuitos visitados por miles de turistas extranjeros y nacionales cada año. Son pocas las personas, sin embargo, que en estas visitas se fijan en los peculiares signos grabados en varias de las piezas líticas que forman parte de la estructura arquitectónica del templo.

El primer testimonio escrito sobre los litograbados de las iglesias virreinales del Cusco lo encontramos en un texto del sacerdote cusqueño Jorge Lira (1953: 46), quien los describió como «documentos paleolíticos», interpretándolos como «escritura fonética, además de simbólica e ideográfica». Consideró, además, que los de Chinchero contenían «el más completo de los signos», seguidos por Andahuaylillas, Huaró, Acomayo y Ccatca.

Entre 1975 y 1976, el arqueólogo español José Alcina Franch, entonces director de excavaciones de la Misión Científica Española en el complejo arqueológico inca de Chinchero, en la provincia de Urubamba, tomó especial interés en el estudio de los litograbados del templo colonial del lugar y, aparte de realizar una minuciosa descripción de motivos y estilo, aportó interesantes teorías sobre su función. Dió a conocer el resultado de sus investigaciones en varias conferencias y publicaciones científicas, relacionando los litograbados con un antiguo ritual funerario que, según él, subsistiera en la época colonial (Alcina, 1976; 1977).

286

En el año 2000, las entonces estudiantes de arqueología de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco (UNSAAC), Carmela Cáceres Silva y Carmen Jurado Carrasco, presentaron su tesis sobre la iconografía de los grabados de Chinchero. Su trabajo se basa en los estudios de Alcina Franch y no aporta elementos nuevos, con excepción del registro de tres litograbados hallados en las fachadas de casas civiles del pueblo y de varias fotografías que ilustran el texto y en las cuales se observa el uso de la tiza para resaltar los grabados, técnica que altera el carácter de los motivos originales.

El estudio sobre los litograbados fue retomado en los años 90 por el arquitecto cusqueño Germán Zecenarro (2001: 50-52), quien basó su análisis e interpretación en varias piezas encontradas en diversos templos y casonas virreinales del Cusco. En su libro «Arquitectura Arqueológica en la Quebrada de Thanpumach'ay» dedica un párrafo entero a las piedras grabadas y su carácter simbólico y sagrado, divulgando una primera lista de edificios con litograbados en la ciudad de Cusco y sus alrededores. Su ponencia sobre la materia, preparada para el I Simposio Nacional de Arte Rupestre realizado en Cusco, fue publicada hace poco, de manera resumida, en la revista de arquitectura *Arkinka* (Zecenarro, 2005: 88-97).

Otro investigador que aportó recientemente al estudio de los litograbados del Cusco, esta vez desde el punto de vista petrográfico y mineralógico, es el geólogo cusqueño Raúl Carreño Collatupa, quien, junto con otros miembros del Grupo AYAR, presentó los resultados de sus investigaciones en el simposio arriba mencionado con la ponencia titulada «Análisis geológico de algunos sitios rupestres del Cusco».

El presente trabajo es el fruto de una investigación conjunta llevada a cabo entre el 2002 y el 2004 por los dos autores, sobre la base de un estudio preliminar que Rainer Hostnig había iniciado en el año 2000, motivado por la lectura del informe de Alcina Franch sobre Chinchero. En esta primera etapa, Hostnig había identificado 36 iglesias coloniales con litograbados en el Cusco y departamentos vecinos, sin haber tenido aún conocimiento de su existencia en casas particulares del Cusco y de la región, habiendo publicado el resultado de ese trabajo inicial en el *Boletín* de la SIARB (Hostnig, 2002: 39-46).

La conjunción de esfuerzos a partir del 2002 permitió, mediante visitas sistemáticas y repetidas a los templos de la época colonial y a edificios civiles de la región, un avance significativo en el registro y documentación de los litograbados encontrados. Presentamos, a continuación, el resultado intermedio del estudio realizado, conscientes de que determinados aspectos —como la datación de los grabados, su función y su significado— tienen que ser investigados con mayor profundidad, para poder llegar a conclusiones valederas.

2. Litograbados y petroglifos: diferencias y similitudes

El término arte rupestre abarca principalmente las modalidades de pintura rupestre y petrograbados o petroglifos; por extensión, también a los geoglifos. Los petroglifos son definidos como imágenes grabadas en superficies rocosas¹. Definimos los litograbados como grabados en piezas líticas labradas o canteadas, destinadas a servir como elemento arquitectónico en obras de carácter religioso o civil. La diferencia primordial entre petrograbado y litograbado consiste, por ende, en el tipo de soporte: roca o bloque pétreo en estado natural, en el primero, y piedra extraída de la cantera y convertida en pieza arquitectónica mediante un trabajo artesanal, en el segundo.

El investigador arequipeño Eloy Linares Málaga (1992; 2000) ha incluido los litograbados en una nueva categoría de modalidad rupestre, proponiendo para ello el término «arte mobiliario o mueble de tradición rupestre», que definió como una forma de paleoarte hecha sobre objetos lo suficientemente pequeños como para ser transportados por humanos. Como objetos soporte menciona: lajas de piedra, piedras labradas, tejas, conchas y huesos, que pueden ser trabajados mediante la técnica de aplicación de pintura o de incisión (grabados). Con excepción del término «paleoarte» que no corresponde, nos parece una definición acertada. Ha sido también Linares quien, por primera vez, se fijó en las piezas líticas con grabados existentes en algunas de iglesias coloniales del valle de Colca y en la iglesia de la Compañía, en la ciudad de Arequipa, a los que registró bajo esta nueva categoría propuesta por él.

Conviene señalar que no consideramos como litograbados a las esculturas líticas en alto o bajorrelieve, que abundan en la región de Cusco, ni a las piezas líticas decoradas con altorrelieves de serpientes u otros motivos sagrados de los incas

¹ Existen petroglifos sobre rocas o cantos rodados de dimensiones lo suficientemente pequeños como para poder ser cargados por un hombre de buena condición física. Ejemplos de petrograbados sobre soportes rocosos transportables los encontramos en los extensos campos petroglíficos de la costa, desde Tacna hasta Piura. Es de suponer que muchas de estas piedras grabadas de tamaño pequeño ya fueron removidas de su lugar original y reutilizadas en la construcción de cercos u otras estructuras, o que forman ahora parte de colecciones en casas particulares o en negocios de antigüedades.

(incorporadas en los muros externos de las casas incas del Cusco). Para evitar confusiones, y teniendo en cuenta las definiciones arriba dadas, nos abstenemos de emplear el término «petroglifo» o «grabado rupestre» para los grabados sobre piezas líticas labradas.

A pesar de esta reserva, tenemos que admitir que existe un parentesco sorprendente entre los litograbados y petroglifos de la región en lo referente a la iconografía, la técnica de confección y, en algunos casos, también a la función. Muchos de los motivos petroglíficos encontrados en la región del Cusco se repiten en los litograbados, particularmente el símbolo de la espiral —en sus diferentes formas y combinaciones (figs. 1-5)—, el signo serpentiforme (fig. 6), los motivos curvilíneos intrincados o laberínticos y, sobre todo, las tacitas o cúpulas, solas o unidas a surcos o canaletas (figs. 7-8). Los autores hallaron tres motivos casi idénticos, identificados como tableros de juego, grabados en la superficie de afloramientos rocosos en la provincia de Espinar en 2004 (figs. 9-10).

Por otro lado, a diferencia de los petroglifos, no existen en los litograbados superposiciones de grabados o de pinturas sobre grabados o viceversa, y se observa, en algunos diseños (Chincheró, Zurite, Huaracocondo, San Jerónimo), una mayor libertad en el diseño y un patrón estilístico menos rígido que en gran parte de los petrograbados de la región.

3. Litograbados en complejos arqueológicos del Cusco y la región

Es muy probable que en la mayoría de los edificios sagrados de los incas fueran incorporadas piezas líticas con grabados cuyo significado estaba relacionado con conceptos religiosos. Habiendo sido demolidas gran parte de las huacas o templos para construir encima las iglesias del Virreinato, lamentablemente muy pocos ejemplares se han conservado *in situ*. Hasta la fecha hemos logrado ubicar solamente dos sitios, Tarahuasi y Tipón, con litograbados incaicos emplazados en su ubicación original en estructuras arquitectónicas inca. Representan valiosas evidencias sobre la proveniencia de una parte de las piedras grabadas que hoy encontramos en estructuras arquitectónicas de la época colonial.

En tres sitios arqueológicos inca —Qochasuntur en Urubamba, nuevamente Tipón, en Quispicanchis y Sillustani, en la provincia y departamento de Puno—, se han encontrado grabados en piezas líticas sueltas, que seguramente formaban parte de la estructura de un edificio del cual se desprendieron. Veamos más de cerca cada uno de los casos mencionados.

3. 1. Tarahuasi

Es el nombre de un complejo arqueológico inca ubicado en el distrito de Limatambo, provincia de Anta, a 76 km de Cusco, en la margen izquierda de la carretera asfaltada a Abancay, cerca del pueblo de Limatambo (que, como lo indica su nombre, fue un *tampu* en la ruta al Chinchaysuyo) (fig. 11).

Entre las piedras alero que sirven de remate al muro de contención de la terraza de base de la plataforma ceremonial o *usno*, dos contienen grabados. El mejor conservado muestra una espiral simple de cuatro vueltas que ocupa toda la superficie de la piedra de un extremo a otro (figs. 12-13). El grabado en la segunda pieza está muy erosionado. Aún así se reconoce lo que debe ser una espiral, de cuyo centro parte un surco que atraviesa las vueltas de la espiral en el centro de la piedra y llega hasta el borde del otro extremo. Llamen la atención en Tarahuasi dos cruces latinas grabadas sobre piedras incaicas «almohadilladas» ubicadas en la fachada del templo: una cruz encerrada por un círculo y, en el lado opuesto, otra cruz de la que solo se ha conservado el pedestal y la parte inferior del brazo vertical. La parte faltante estaba grabada sobre la pieza adyacente que se ha perdido (figs. 14-15).

289

3. 2. Tipón

En el Parque Arqueológico de Tipón, un sitio de filiación cultural preinca e inca, en el distrito de Oropesa, provincia de Quispicanchis —conocido por su extraordinaria ingeniería hidráulica vinculada a una sucesión de grandes terrazas de cultivo y fuentes ceremoniales (fig. 16)— se han encontrado petroglifos de origen precolombino y colonial a lo largo del antiguo camino que sube a la cumbre del cerro Cruzmoqo, con una concentración mayor de petrograbados prehispánicos en la cumbre misma. Además, durante los trabajos de excavación del sector de las terrazas, fueron desenterrados varios sillares sueltos que contienen grabados en una de sus caras. Dos de ellos se exhiben actualmente encima de la sexta terraza, cerca de la fuente principal de agua. Una de las piezas tiene grabada una línea curva en forma de un gancho (fig. 17; grabado lamentablemente tizado) y la otra una depresión circular o cúpula con surcos que llegan hasta el borde de la piedra (fig. 18). Una pieza similar, pero más grande, sirve de remate para un pequeño muro a la entrada del sector de las viviendas incas, en el lugar conocido como Trankapunku. En esta pieza, de una cúpula tallada cerca del borde, parten varios surcos que llegan hasta los bordes opuestos y que deben haber servido para la evacuación de un líquido sagrado usado en alguna ceremonia inca (fig. 19). Frente a una de las fuentes que manan del muro lateral de la sexta terraza, se encuentra una pieza lítica en forma de mesa, en cuya superficie están grabadas tres cúpulas. En uno de los costados de la misma ubicamos una piedra suelta, de

forma piramidal, con una cúpula en la parte superior, de la cual se derivan dos surcos o canaletas hacia la parte inferior. Es notoria la similitud entre los motivos de estos litograbados y aquellos empotrados en templos coloniales de la región.

3. 3. Qochasuntur

290

Es el nombre de un pequeño complejo arqueológico situado en el valle del río Chicón, a 5 km del pueblo de Urubamba. Al costado de una casa campesina, erigida en las inmediaciones de un edificio inca en ruinas, descansa una pieza lítica de forma prismática rectangular, que probablemente sirvió de dintel en la portada del edificio (fig. 20). En una de las caras anchas de la pieza, colocada ahora en posición horizontal, están grabadas varias espirales de diferente tamaño, con 2 a 4 vueltas (fig. 21). Podemos fácilmente imaginar que varias piezas como ésta pueden haber sido retiradas de su emplazamiento original para ser integradas luego en obras de arquitectura virreinal.

3. 4. Sillustani

El complejo arqueológico de Sillustani, ubicado en una pequeña península a orillas de la laguna Umayo, cerca de Puno, es conocido por las grandes chullpas o torres funerarias de las épocas qolla e inca (fig. 22). A pesar de encontrarse a considerable distancia del Cusco, lo tomamos en cuenta en este estudio, porque los motivos de los litograbados (fig. 23), localizados en el museo de sitio de Sillustani por Núñez Jiménez en los años setenta, guardan mucha similitud con aquellos emplazados en el entorno de los templos coloniales de Cusco. Núñez los llama «petroglifos muebles o móviles» afiliados a la cultura inca, describiéndolos como «líneas, espirales, círculos, rediformes, punteadas y otras» (Núñez J., 1987: 301, 304). A corta distancia de Sillustani, en el pueblo de Atuncolla, Rainer Hostnig halló en el año 2001 un litograbado en forma de doble espiral invertida en la segunda grada de la cruz misional ubicada en el atrio del pequeño templo colonial. Representa el primer hallazgo de un litograbado en el entorno de un templo colonial puneño.

4. Distribución actual de los litograbados

Al tratar el tema de la distribución, debemos subrayar que su ubicación actual solo nos proporciona información relativa, considerando que muchos de estos elementos arquitectónicos han desaparecido en el transcurso del tiempo por diferentes motivos, principalmente durante las restauraciones y cambios estructurales de los templos, la demolición de casas coloniales y el colapso de edificios por terremotos y descuido.

4. 1. Distribución geográfica

Hemos llegado a registrar un total de 78 sitios con litgrabados (sin considerar los sitios arqueológicos) en 10 de las 13 provincias del Cusco. La mayoría de ellos se encuentran en el valle del Huatanay, desde la ciudad de Cusco hasta Oropesa. La segunda área en cuanto a frecuencia es el valle de Vilcanota, desde el pueblo de Quiquijana hasta Yucay, incluyendo Canincunca en el abra que separa el distrito de Huaru del de Urcos; la tercera, la parte noroccidental de la pampa de Anta, incluyendo los distritos de Chinchero y Maras. Hay una cuarta concentración, algo más desperdigada, en la provincia alta de Espinar, en el extremo sureste del departamento, donde se localizaron tres lugares con litgrabados. Los demás sitios se encuentran mucho más dispersos y distantes, como Colquepata, en la cuenca alta del río Paucartambo; Maracaonga en la provincia de Acomayo, Huanca Huanca en la cuenca del río Apurímac; Vilcabamba, en la parte alta de la provincia de La Convención (fig. 24). El cuadro 1 muestra la distribución de los sitios con litgrabados, en orden descendente de frecuencia.

291

Cuadro 1 – Distribución de sitios con litgrabados en las provincias de Cusco

Provincias	Edificios eclesiásticos	Edificios civiles	Total edificios eclesiásticos y civiles	Sitios arqueológicos	Museos
Cusco	10	30	40	-	-
Urubamba	6	4	10	1	-
Quispicanchis	7	2	9	1	(-80) ²
Anta	4	1	5	1	-
Calca	4	-	4	-	-
Espinar	3	1	4	-	-
Paucartambo	3	-	3	-	-
Paruro	2	-	2	-	-
Acomayo	1	-	1	-	-
La Convención	1	-	1	-	-
Total	40	38	78	3	-

Revisando la bibliografía sobre el arte rupestre y la arquitectura colonial del sur peruano, encontramos referencias sobre litgrabados similares en contextos arquitectónicos coloniales del valle de Colca, en Arequipa (iglesias de Coporaque,

² Mencionamos las 80 piezas del Museo de Huaru con reserva, debido a lo dudoso de su procedencia y autenticidad.

Tisco y Yanque), y en la iglesia de la Compañía, en la ciudad de Arequipa. Representan, junto con Atuncolla en Puno, los sitios más australes de existencia de litograbados en el territorio peruano. Hacia el noroeste, el área de distribución de litograbados se extiende hasta la provincia de Grau, en Apurímac, donde, en las gradas de la cruz misional del templo colonial de Ayrihuanca ubicamos varias piezas con grabados.

Cabe mencionar que mediante una prospección sistemática de los templos, capillas y edificios civiles de la colonia en los departamentos de Puno, Arequipa y Apurímac y de las provincias altas del Cusco, el número de sitios con litograbados probablemente se incrementaría considerablemente, permitiendo establecer su patrón de distribución con mayor exactitud.

292

4. 2. Distribución por tipo de edificios

4. 2. 1. Edificios eclesiásticos

La mayor cantidad de litograbados se encuentra en los templos, capillas y monasterios o conventos virreinales de la región, erigidos, en su mayoría, sobre adoratorios incaicos, conocidos también bajo el nombre de usno o huacas. Contabilizamos 36 templos, 2 capillas y 4 monasterios o conventos de origen colonial con piezas líticas grabadas, haciendo un total de 42 edificios de carácter eclesiástico. Algunos pocos, como la Catedral de Cusco, fueron construidos poco después de la invasión española, mientras que la mayoría data de fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII. El antiguo Seminario de San Antonio Abad (hoy Hotel Monasterio), por ejemplo, ha sido construido en 1595, la iglesia de Chinchero en 1607 (según una inscripción en el arco total), sobre los cimientos de un palacio inca, mientras que la capilla de Canincunca lo fue en 1620, también sobre un adoratorio de la época inca.

La historia de estos templos se caracteriza por sus múltiples remociones y adiciones de elementos arquitectónicos, por lo que varios de los litograbados, originalmente integrados en su estructura, ya no existen o han sido desplazados a otros lugares, donde ya no son visibles.

4. 2. 2. Edificios civiles

Las construcciones incas no solo fueron aprovechadas por los maestros de obra de los templos virreinales como fuentes baratas para el abastecimiento de piedras labradas, sino que también sirvieron de cantera para que los españoles construyeran sus casas en el Cusco, en los solares asignados por las autoridades coloniales. Al

examinar las paredes externas de las viejas casonas del centro histórico del Cusco, los autores encontraron varias piezas grabadas, que se sumaron a las ya registradas por el arquitecto Germán Zecenarro. Otra fuente importante de información sobre la ubicación de litograbados en casas particulares de Cusco es el Proyecto de Catalogación del Centro Histórico, iniciado por la Municipalidad de Cusco en el año 2003, bajo la dirección de la arqueóloga Mónica Paredes.

Durante los trabajos sistemáticos de documentación del estado actual de las casas, manzana por manzana y predio por predio, ella y su colega pudieron registrar (entre las numerosas piezas líticas incaicas sueltas o integradas en muros, gradas, antepechos en el interior de las casas o en las portadas), numerosas piezas líticas con grabados de las cuales no se tenía conocimiento hasta la fecha.

293

En total, suman 30 los edificios civiles del centro histórico de Cusco donde se halló un total de 59 litograbados. En la mayoría de las casas solo se han hallado una o dos piezas, siendo raros los edificios civiles que exhiben un número mayor.

En muchos patios y traspatios de Cusco existen piedras labradas amontonadas de origen colonial e incaico (fig. 25). No descartamos la posibilidad de que entre estas piedras se oculten litograbados aún no registrados, al igual que en las casonas del centro histórico donde no se ha logrado ingresar.

Fuera de la ciudad del Cusco encontramos litograbados en antiguas casonas y «casas hacienda» de Huarcocondo, Yucay, Urquillos, Huaró y Chinchero y en el pueblo colonial abandonado y en ruinas de Apachaco, en Espinar. En el mapa de la figura 26 se muestra la localización de las casas con litograbados en el centro histórico del Cusco. Puesto que aún quedan muchos interiores de casas por inspeccionar, la distribución actual mostrada en el mapa tiene solo carácter preliminar.

4. 3. El «Museo de Piedras Sagradas de Huaró»

En el centro poblado de Huaró existen varios litograbados en las gradas y plataforma del atrio y en el atrio frente al templo colonial, famoso por sus pinturas murales. También existe una piedra con grabados en las gradas de una casa antigua cuya puerta da hacia la plaza del pueblo. Pero la razón por la que este pueblo requiere una mención aparte, se debe a la existencia del llamado «Museo de Piedras Sagradas de Huaró», instalado en el año 2000 por iniciativa del antropólogo cusqueño Renato Dávila Riquelme (figs. 27-30).

Este museo, que consta de un solo ambiente ubicado en el patio de la Alcaldía distrital, forma parte de un circuito turístico de varias agencias cusqueñas y es visitado por un creciente número de turistas nacionales y extranjeros. Representa, sin embargo, bajo la consigna de la conservación y rescate cultural,

un caso insólito de maltrato del patrimonio arqueológico del Cusco. En un afán coleccionista, el mencionado antropólogo ha reunido, hasta la fecha, aproximadamente 80 piezas, encontradas, según se informa en una página web (<http://bb.lasphost.com/ninred/qol2004/default.asp?action=70&what=70&type=0>), en los valles del Huatanay y del Vilcanota, desde San Sebastián hasta Quiquijana (Cusco) por Renato Dávila en los últimos 26 años. No contento con ello, el mencionado antropólogo, egresado de la UNSAAC, buscó retirar los litograbados del entorno de los templos coloniales de la región, como lo da a conocer su colaboradora Liliana Bringas en un artículo periodístico publicado en *El Peruano*, el 21 de junio de 2001. Alega que los pobladores apoyaron al museo con la entrega de piezas «como respuesta a la negativa de las iglesias regionales de entregar las piedras que forman las escaleras de atrios, los umbrales y muros de sus templos».

Lamentablemente no existe un registro de la procedencia de las piezas y, aún peor, la mayoría de las piezas ha sido intervenida por el Sr. Dávila mediante la profundización de los surcos con el fin de hacerlos más visibles. En unos casos, los surcos fueron retrazados siguiendo la imaginación del antropólogo, adicionando surcos o configurándolos de tal manera que se asemejen a un ser humano (fig. 29); en otros, al no ser posible extraer las piezas grabadas de los atrios o gradas de las cruces de piedra, se conformó con copiar algunos grabados, pero exhibiendo las piezas generalmente como originales (figs. 30, 31).

Los visitantes del museo no solo reciben explicaciones erróneas sobre el origen geológico de las piedras (meteorito obviamente suena más interesante y atrayente que roca andesítica o simples calizas) sino, también, interpretaciones fantasiosas en torno a los motivos grabados, algunos de los cuales son descritos como representaciones de cúpulas o penetraciones («el yanati, la hembra unida al macho») o de serpientes como «el cundalini, con 7 curvas que representan los 7 niveles de superación o reencarnación hasta llegar a la perfección».

Los signos son interpretados como «escritura criptográfica inca», con mensajes metafísicos y esotéricos. El caso tiene cierta similitud con el del tristemente célebre «Museo de Piedras» o «Biblioteca Gliptolítica» de Ica, montado por el ya difunto médico coleccionista Javier Cabrera.

4. 4. Distribución numérica de litograbados por sitios

El conteo de los litograbados registrados en edificios eclesiásticos y civiles del sur peruano (incluyendo los del departamento de Arequipa —no visitados personalmente por los autores— y aquellos encontrados en sitios arqueológicos), arrojó la cifra de 551. De este universo de más de medio millar de bloques líticos

con grabados, el 84,3 % (465) corresponde a templos, capillas y monasterios o conventos coloniales, el 12,3 % (68) a edificios civiles y el resto (3,2 % ó 18) a complejos arqueológicos.

Considerando solo las 450 piezas grabadas registradas en edificios eclesiásticos (templos, capillas y monasterios) del departamento de Cusco, constatamos que existe una gran variación en cuanto al número de litgrabados por edificio y con respecto a la distribución entre edificios. Del total de 42 edificios, 27 tienen entre 1 y 10 litgrabados; 10 edificios, entre 11 y 20 piezas; y solo 5 de ellos más de 21. La iglesia con mayor cantidad de litgrabados es San Jerónimo, con 76 piezas (16,8 % del total), seguida por la de Andahuaylillas, con 47 (10,4 %) y Chinchero, con 42 (9,3 %). Si a San Jerónimo y Andahuaylillas le sumamos los litgrabados del templo de Oropesa (18, o sea 4 %), de la iglesia de Huaro (16 o 3,5 %), de la capilla de Canincunca (7 o 1,5 %) y de las iglesias del centro histórico del Cusco (18 o 4 %), vemos que la mitad (48,5 %) de todos los litgrabados hallados en el entorno de los edificios eclesiásticos coloniales del departamento corresponden al valle de Cusco.

5. Emplazamiento de los litgrabados

El registro de las piezas líticas con grabados encontradas en edificios eclesiásticos virreinales de Cusco y la región permite concluir que existe, en cuanto al emplazamiento de los litgrabados, una clara preferencia por las gradas de la cruz misional o catequística, que generalmente está ubicada en el atrio de las iglesias y capillas (figs. 32-42). En 22 de los 42 edificios eclesiásticos registrados en el departamento del Cusco, se han contado 240 piezas líticas grabadas (53,3 % del total) —sea en la cara horizontal o vertical—, utilizadas como peldaños de las gradas en la base de la cruz. En 14 edificios, los litgrabados se encuentran exclusivamente en las gradas de la cruz de piedra. El segundo lugar lo ocupan las gradas al atrio, con 113 litgrabados (25,1 % del total). Estos dos emplazamientos son ocupados por el 78,4 % de los litgrabados hallados hasta la fecha. Las demás piezas grabadas fueron encontradas en las jambas o en los marcos de portadas, en las gradas a la portada principal o lateral, en la plataforma del atrio, en el zócalo y muro exterior del templo (figs. 43-44), en el muro exterior de la espadaña o en el interior de los edificios.

Llama la atención el caso de dos litgrabados colocados, uno en el centro de la grada frente al altar del templo de Oropesa y otro en el mismo emplazamiento en el templo de San Salvador, precisamente en el lugar donde los feligreses suelen hincarse para recibir la sagrada hostia. En Ccatca, una piedra similar fue colocada en el centro de la grada que conduce al atrio de la iglesia. El caso de Oropesa

manifiesta una intención deliberada de parte del maestro de obra de introducir un litograbado precolombino de probable connotación religiosa en el espacio sagrado del catolicismo. Lo mismo vale decir para las piezas líticas con grabados que fueron incorporadas en la base de las cruces erigidas en el atrio frente al templo.

296 Sorprende también la ubicación de una pieza lítica en el zócalo del muro del Claustro del Convento de la Merced en la calle Almagro, que tiene grabado el juego de Alquerque o la versión peruana conocida como «Leonera», apenas visible, en la cara que da hacia la calle. Otro litograbado fue incorporado en una de las jambas del Claustro del Convento de San Agustín. Obviamente se trata de casos de reuso, como material de construcción, de piezas líticas que originalmente tenían otro emplazamiento y función.

En los edificios civiles de Cusco (departamento), la ubicación más frecuente de los litograbados es en las gradas que conducen a la galería del segundo piso (19 del total de 68: el 27,9 %), las jambas y el marco de las puertas de ingreso (15 piezas, o 22 %) y las piedras de albardilla en las galerías (10 o 14,7 %), los que, en conjunto, abarcan el 64,6 % de los litograbados encontrados en construcciones coloniales de carácter civil. En los patios de las casas se ha podido localizar un total de 13 piezas, en su mayoría sueltas (figs. 25, 45) y algunas empotradas como losas. Las 10 piezas restantes se reparten entre los muros externos e internos de los edificios.

El emplazamiento preferencial en las gradas de las escaleras al segundo piso (figs. 47-48) y en las cornisas de las galerías de las casas (figs. 46,49), nos induce a pensar que ello encerraría una intencionalidad que desconocemos, quizás la de querer proteger a sus habitantes contra intrusiones maléficas mediante la fuerza mágica de las piedras sagradas, colocadas adrede en los accesos al espacio íntimo de la vivienda familiar.

6. Aspectos litológicos y petrográficos del soporte y estado de conservación de los litograbados

Según el geólogo cusqueño Raúl Carreño, el grueso de las piedras con grabados fueron cortadas de rocas volcánicas (andesitas shoshoníticas), pertenecientes a la formación Rumicolca, del Plio-Pleistoceno. Los afloramientos más importantes de esta formación se ubican en Rumicolca, Huacoto, Tongobamba-Oropesa, P'isaq (quebrada de K'itamayu, en el grupo arqueológico), pampa de Maras-Moray, Qoriqocha, Juch'uyqosqo, Huarcocondo y Limatambo. En varios de estos lugares (Huacoto, Huarcocondo y Rumicolca) existen canteras que se mantienen en explotación continua desde la época preinca hasta nuestros días (ver ponencia del autor). No se descarta que algunas andesitas de Oropesa y Tipón provengan del grupo Mitu, de edad permotriásica.

La roca andesita —muy usada en las construcciones desde la época preinca hasta nuestros días, por su excelente calidad y relativa abundancia en la región—, se presenta en varios colores, siendo la más abundante la de color gris oscuro, existiendo también las de coloración rojiza e, incluso, verde. Aparte de las piedras grabadas en este tipo de roca, encontramos piezas líticas hechas de toba volcánica (especialmente riolítica en los sitios de Espinar), riolita, riodacita y dacita (de coloración que va desde el gris acero hasta el azulado y verduzco), de cuarcita y arenisca cuarzosa, de color blanco rosáceo, estas últimas empleadas como peldaños en la base de la cruz de piedra de Quiquijana.

Los grabados fueron realizados, sin excepción, en piezas líticas talladas de las rocas disponibles en la zona, por lo que se deduce que los símbolos grabados no requerían de un soporte especial, sino que podían hacerse en cualquier tipo de roca.

297

Los litograbados están expuestos a diferentes procesos de degradación y deterioro, los que han sido descritos minuciosamente por Carreño Collatupa en la ponencia arriba mencionada. Este investigador detectó, entre otros, en los litograbados estudiados, deterioro por degradación mecánica (descamación, arenización), alteración mineralógica, ataque de líquenes (fenómenos a los que son propensos sobre todo las rocas shoshoníticas de la formación Rumicolca), la erosión por tránsito (efecto de abrasión, particularmente en aquellas piezas que forman parte de gradas, losas del atrio, etc.) y por vandalismo. Algunos litograbados de Huaro parecen haber sido sepultados por un huayco que arrasó parte de ese pueblo, posiblemente en algún momento del siglo XVI.

En Písac, la gran cantidad de velas encendidas anualmente sobre las gradas de la cruz misional ha impregnado las piedras con cera, mientras que en Andahuaylillas la cocción de alimentos encima de las gradas de las cruces misionales durante las fiestas religiosas ha manchado los litograbados con grasas y kerosene. Pero el daño antrópico de mayor magnitud es, sin duda, el causado por el pisoteo de la gente.

Otro problema lo representa la pérdida de piezas líticas sueltas por sustracción o reutilización en lugares desconocidos. Por ejemplo, una pequeña pieza con un bello grabado de una espiral de varias vueltas perfectamente trazadas (fig. 48), encontrada durante los trabajos del proyecto de Catalogación del Centro Histórico de Cusco en una casa de la calle Desamparados, ya no pudo ser ubicada por los autores hacia fines del año 2005. Otra pieza con un tablero del juego de la «Leonera» desapareció de la torre campanario de Yauri en el año 2003, sin que las autoridades se percataran de la pérdida. Así mismo suponemos que numerosos litograbados se han perdido durante las obras de restauración de las iglesias del Cusco, a cargo del CRYF-Cusco (Corporación de Construcción y Fomento de Cusco) después del terremoto de 1950. Hace pocos meses atrás,

durante los trabajos de embellecimiento de la plaza del pueblo, fueron cubiertos con cemento los antiguos litograbados en la base de la cruz misional del templo de Caycay en el valle del Vilcanota.

7. Procedencia, formas y tamaños de las piezas líticas con grabados

Como ya se indicó, a lo largo de la época colonial, las edificaciones incas de carácter sagrado o profano sirvieron de cantera para la construcción de templos y de casas particulares. Sobre el fundamento de las huacas demolidas crecieron las iglesias, construidas en buena parte con los materiales de los edificios destruidos. Las piezas faltantes fueron cortadas y talladas por los picapedreros indígenas en las canteras de roca andesítica más cercanas.

Según Diego Esquivel y Navia (*Noticias Cronológicas de la Gran Ciudad del Cusco*), el Cabildo Eclesiástico del Cusco, por acuerdo del 6 de octubre de 1559, mandó trasladar piedras de Sacsayhuaman a la ciudad, para la construcción de la catedral. Este acuerdo fue anulado en 1561 por el Cabildo de Cusco, prohibiendo retirar piedras de este lugar para los edificios de la ciudad, bajo pena de multa de cien pesos de oro, extendiendo la prohibición a los muros de contención de los andenes, exceptuando los edificios incas fuera del ámbito urbano del Cusco.

Alcina Franch llegó a la conclusión de que los grabados del templo de Chinchero fueron realizados en el lugar de la obra por artesanos indígenas. Aunque no puede aportar evidencias concretas para sostener esta hipótesis, nos parece bastante pertinente y extensible a otros sitios con presencia de litograbados como Taray, Yucay, Caycay, San Salvación y otros. En la mayoría de los templos, sin embargo, se puede observar un empleo combinado de litograbados precolombinos con piezas grabadas en la época colonial. En determinadas iglesias (San Jerónimo, Oropesa y Andahuaylillas) predominan incluso las piezas de origen prehispánico sobre las coloniales, mientras que en templos como San Cristóbal, Huaro y en la capilla de Canincunca hallamos únicamente lo que parecen ser litograbados precolombinos.

En la construcción de los templos coloniales se empleó una gran variedad de piedras labradas, tanto piezas de cantería inca como talladas por picapedreros indígenas en la época postconquista. Como soporte para los litograbados precolombinos podía servir cualquier tipo de piedra labrada, ya sea canteada en forma prismática o de paralelepípedo recto —como los dinteles—, cónica, de poliedros irregulares, de uniforme convexidad (almohadillado), piedras de forma irregular, piezas líticas con formas, ángulos y lados variados.

Para la elaboración de litograbados en la época colonial se usaron como soporte piedras labradas y pulidas, destinadas a ser usadas como peldaños de grada, como

piedra de albardilla para coronar un muro, o para algún ritual de reminiscencia precolombina (cúpulas con surcos) o como tablero de juego. El tamaño de los soportes varía según el tipo de pieza lítica usada, siendo los dinteles inca los más grandes, llegando a medir hasta 1,6 m de largo por 50 cm de ancho (Maras). En San Jerónimo abundan los litograbados elaborados en piedras irregulares de factura inca, con tamaños que van desde muy pequeños (18 cm de largo por 5 cm de ancho por 12 cm de alto) hasta grandes de 114 cm por 38 cm por 29 cm.

8. Características de los litograbados

8. 1. Técnica y lugar de grabado

Para la confección de los litograbados se utilizó la técnica de la percusión indirecta complementada, en la mayoría de las piezas registradas, por pulimento. La misma técnica fue empleada en la producción de petroglifos del cerro Cruzmoqo en el complejo arqueológico de Tipón, Quispicanchis y en Torrecunca, Paucartambo.

Existen diferencias marcadas de calidad en el acabado de los grabados y en el trazo de los diseños, como se puede observar cuando se comparan las espirales de las figuras 45 y 47. Como en los petroglifos, también en los litograbados los surcos varían en profundidad y anchura, aunque todos tienen el perfil de «U» invertida. Frecuentemente, y sobre todo en las combinaciones con cúpulas, los surcos tienen aspecto de verdaderas canaletas, seguramente para facilitar la evacuación de los líquidos sagrados usados en las libaciones dentro del contexto de ceremonias religiosas.

En algunos casos, los grabados cubren la superficie entera de la pieza lítica; en otros, solamente la mitad, o incluso menos. Encontramos también grabados que se extienden sobre más de una pieza, como los registrados por Alcina Franch en Chinchero y por los autores en Colquepata y Andahuaylillas. Probablemente todos los grabados que cubren más de una pieza lítica son de datación colonial y deben haberse realizado en piedras ensambladas en obra.

Como ya se indicó, Alcina Franch sostiene que los litograbados de Chinchero fueron hechos por artesanos indígenas en plena obra, cuando se construyó la iglesia a comienzos del siglo XVII; otros debieron ser hechos después de la remodelación del atrio y de la plaza. Nos adherimos a este supuesto que, a nuestro parecer, es válido para todos los grabados en piezas líticas elaborados durante la época colonial; es muy probable que también los litograbados de origen inca hayan sido originalmente elaborados en talleres inca, implementados en las inmediaciones de las obras.

8. 2. Clasificación de los motivos

Para poder describir este corpus de casi medio millar de piezas líticas con grabados muy diversos en cuanto a forma, disposición y composición de signos, hemos buscado una manera de clasificarlos por categorías o tipos de motivos que tienen una o varias características en común. Tratándose de signos cuyo significado y función ignoramos (con excepción de aquellos diseños que representan juegos), decidimos basar la clasificación (siempre subjetiva) de los motivos en criterios estrictamente formales y geométricos, para lo que, a manera de préstamo, recurrimos a los conceptos empleados para la descripción de manifestaciones rupestres.

300

Descartamos como criterios de clasificación la afiliación cultural o el emplazamiento de los litograbados, ya que no se ha podido detectar diferencias claras entre grabados precolombinos y coloniales (nuevamente exceptuando las figuras de los juegos) ni, tampoco, una correlación entre tipo de motivo y emplazamiento en la estructura de los edificios.

Sobre la base de aspectos formales hemos agrupado los motivos de los litograbados en las siguientes categorías:

- Motivos geométricos o abstractos
- Motivos figurativos (serpentiformes, cruces cristianas)
- Depresiones circulares (cúpulas o tacitas)
- Diseños cuadrangulares o rectangulares con división interior (versión peruana del juego de Alquerque)

Es importante aclarar que no existe una línea divisoria definitiva entre las tres primeras categorías, debido, por un lado, al alto número de motivos compuestos o combinados y, por otro, a la ambigüedad de determinados signos como, por ejemplo, algunas espirales o líneas onduladas que pueden representar también serpientes o viceversa.

8. 2. 1. *Motivos geométrico abstractos*

La gran mayoría de los grabados pertenece a esta primera categoría de motivos, que se presentan en una gran variación de formas, tamaños, disposiciones y combinaciones (véase figs. 50-52). La hemos subdividido en:

- Espirales simples, dobles y combinadas
- Motivos intrincados o laberintiformes, simples y complejos
- Motivos curvilíneos sencillos

El motivo o símbolo más sugestivo entre la gran cantidad y variedad de signos que aparecen en los litograbados es, sin duda, la espiral, por su carácter universal y su forma intrigante. La encontramos frecuentemente aislada, pero también asociada a cúpulas o combinada con otros motivos. En cuanto a su forma, distinguimos entre espirales simples con dos o más vueltas, asociaciones de espirales como espirales dobles inversas u opuestas, grabados en sentido de una «S» o en sentido contrario o unidas mediante una línea sinuosa (por ejemplo Casa Urbina en Cusco), espirales opuestas en el mismo sentido, espirales cuyo extremo externo se convierte en una línea curva, recta o quebrada, espirales cuyo extremo interno termina en una cúpula, espirales con apéndices o entrando en contacto con otros signos y un caso de espirales dobles, siendo uno de ellos de retorno interno (Tiobamba, fig. 51Ah). Hay sitios donde el símbolo de la espiral está prácticamente ausente (Chincheru), mientras que en otros abunda (San Salvador, Colquepata, Apachaco, Andahuaylillas).

301

La segunda subclase de motivos abstractos abarca todos aquellos que, por su forma, la disposición y asociación de los signos, tienen una apariencia intrincada, llegando a veces a representar verdaderos laberintos, definidos como una acumulación de líneas curvas y rectas, dispuestas en forma aparentemente anárquica o desordenada que hace difícil orientarse. Pertenecen a este tipo gran parte de los litograbados de Chincheru, Zurite, Huarucondo y algunos de San Jerónimo y de otros sitios. Pueden estar combinados o en contacto con cúpulas o yuxtapuestos a ellas. Los de Chincheru frecuentemente terminan en ganchos abiertos o cerrados. Los motivos intrincados o laberintiformes aparecen tanto en las superficies horizontales como verticales de las piezas líticas. Los motivos de esta categoría ocupan mayormente la superficie entera de un bloque lítico; en algunos casos, solo una esquina, el borde o un determinado sector de la superficie. En Chincheru, Zurite, Andahuaylillas y Colquepata se encuentran motivos que se extienden sobre dos y hasta tres piezas, sumando una longitud de hasta 1,45 m, con un ancho medio de hasta 40 cm. El motivo más pequeño registrado en Chincheru cubre un área de 10 por 10 cm. El ancho de los surcos es muy variable y puede ser de pocos milímetros o de varios centímetros, mientras que la profundidad oscila entre 5 mm y 2 cm. En las piezas grabadas expuestas al pisoteo de la gente, la profundidad de los surcos puede haberse reducido considerablemente, debido al desgaste (efecto de abrasión).

La observación de Alcina Franch con respecto a los litograbados de Chincheru, según la cual las curvilíneas predominan sobre las rectas, es válida para el universo de litograbados registrados. Las únicas representaciones realizadas exclusivamente con rectilíneas son las cruces cristianas. En los demás grabados solo constituyen segmentos cortos o largos de motivos curvilíneos simples o complejos.

8. 2. 2. Motivos figurativos (serpentiformes y cruces)

Esta categoría de motivos se reduce a la representación de figuras serpentiformes o de serpientes reconocibles como tales (fig. 53). No hemos podido identificar otras figuras zoomorfas, representaciones antropomorfas u objetos; por ello consideramos que las suposiciones de Alcina Franch —quien llega a interpretar algunas signos curvilíneos asociados con otras formas geométricas en Chinchero como «llaves de madera», «puntas para caza de aves o peces», «boleadora», «estrellas» y «animal de una pata»—, son producto de la imaginación del autor y algo que no puede ser corroborado objetivamente.

302

Así como la espiral en algunos casos se asemeja a la figura de la serpiente, también varios de los motivos clasificados como serpentiformes (especialmente aquellos sin cabeza y cola distinguible) son ambiguos en su forma y podrían igualmente colocarse en la subcategoría de motivos curvilíneos. Aún así, nos inclinamos a pensar que la gran mayoría de las líneas ondulantes sí representan serpientes cuya forma sencilla se presta para la abstracción. Venerados en tiempos preincaicos e incaicos como animales de carácter sagrado, aparecen no solo con frecuencia tallados en piedras, en alto o bajorrelieve (p. ej. en la Casa de las Serpes), sino, también, como elemento iconográfico en la cerámica y en la textilera precolombinas, y como motivo recurrente en petroglifos y pinturas rupestres de la región.

Las formas básicas de representación de las serpientes son la espiral y la línea sinuosa con un extremo en forma de un pequeño hoyuelo ovoide y el otro terminando en punta. Prototipos de estas formas los encontramos en Canincunca (fig. 53Eb) y en la antigua casa ubicada en la esquina entre la Plaza San Francisco y la calle Tordo. En Chinchero, donde los artesanos de los litograbados han desarrollado un estilo local propio que Alcina Franch ha denominado «cursivo», las numerosas figuras interpretadas como serpientes, generalmente, tienen la cabeza en forma de un gancho cerrado.

La figura serpentiforme puede aparecer sola o en asociación con otros signos y cúpulas. En algunos templos coloniales, como el de Chinchero (piedras alero), o San Jerónimo (gradas al atrio), representa el motivo más frecuente.

Otro motivo figurativo, indudablemente colonial, es el símbolo de la cruz cristiana, grabada en elementos líticos que generalmente sirven como marco de puertas o portadas. Hemos encontrado grabados de cruces en el centro histórico del Cusco y en Pisac (sobre la cruz de piedra de la Capilla Patacalle), la más elaborada y de notable antigüedad —una cruz latina con base escalonada— en el intrados de una de las jambas de la portada del antiguo Beaterio de San Antonio Abad, también conocido como «Casa de las Serpes», en la Plazoleta de Nazarenas. Dos cruces, ubicadas en las jambas de puertas de la calle Hospital, están colocadas de

cabeza, lo que nos indica que se trata de piezas reutilizadas. Una de ellas tiene forma de cruz potenciada y una base triangular de cuyos costados salen cuatro líneas curvas hacia arriba, dos a cada lado.

8. 2. 3. *Depresiones circulares (cúpulas)*

Los pequeños hoyos hemisféricos, de planta circular y fondo cóncavo, son uno de los motivos más frecuentes en los litgrabados de los templos coloniales del Cusco. En Maras, Caycay y Huayllabamba, estas depresiones —conocidas como cúpulas o tacitas en la terminología rupestre— representan los motivos predominantes, mientras que en Pucyura resultan siendo los únicos motivos, existiendo gran cantidad de ellas en las gradas de la cruz de piedra.

Las cúpulas aparecen solas o agrupadas, en combinación con surcos o asociadas a otros signos, con los que pueden entrar en contacto o no (fig. 54). Su diámetro varía entre 2 y 5 cm y su profundidad entre pocos milímetros hasta 4 cm. Por su fino acabado y la profundidad de varias de ellas, son especialmente impresionantes las cúpulas grabadas en las gradas de la cruz de piedra del templo de Maras. El emplazamiento de los litgrabados con cúpulas alrededor de la cruz misional no deja duda sobre la función ritual de estos motivos, que se encuentran también con frecuencia en los petroglifos prehispánicos de la región. Su función dentro de la religiosidad andina nos la reveló un campesino de Caycay, quien había escuchado narrar a su abuelo que estas depresiones eran utilizadas antes como quemaderos de *untu*, el cebo de la llama, en ceremonias nocturnas.

8. 2. 4. *Diseños cuadrangulares o rectangulares con división interior (el juego de la Leonera)*

Alcina Franch (1976), al analizar los grabados de Chinchero, encontró dos piezas líticas con diseños que describió como rectángulos equiláteros, «cuyo interior se halla dividido en 4 cuarteles, en los cuales se han conseguido ocho triángulos, mediante el trazado de las medianas y las diagonales respectivas». Los interpretó como el juego de la taptana, Alquerque o tres en raya, vinculado con ceremonias funerarias.

Entre 2001 y 2004, los autores encontraron diseños idénticos en otros lugares del departamento de Cusco. Tres de ellos están en diferentes edificios del centro histórico de Cusco; otros dos en las gradas de la cruz de piedra del templo de Zurite; uno, apenas reconocible, en la base de la cruz de piedra del templo de Caycay (ahora oculto bajo una capa de cemento y lozas modernas) y otro en el interior de una casa colonial en ruinas de Apachaco (Espinar). Ubicamos también tres litgrabados con juegos al pie de la torre campanario de Yauri. El antropólogo

cusqueño Percy Paz Flores (quien estudió el juego de la oca y está preparando un artículo sobre el juego del Alquerque), logró ubicar otros cinco grabados de tableros, cuatro de ellos también en el centro histórico de Cusco (con lo que el número de juegos hallados hasta ahora en la ciudad de Cusco se ha incrementado a siete)³ y uno en la cruz de piedra del templo colonial en ruinas del pueblo de Maracaonga, en Acomayo, con lo que el número total de juegos hallados a la fecha llega a 17, sin incluir los dos juegos descubiertos en la superficie plana de afloramientos de toba volcánica en los rerenos de la ex hacienda Suero y Cama en Espinar. Dos de los litograbados en forma de tablero de juego, hallados por César del Solar en la calle Almagro y por Percy Paz Flores en la calle Ruinas de la ciudad de Cusco, se encuentran empotrados en el muro exterior de dos antiguos monasterios, pero con el tablero en posición vertical y mirando a la calle. Son dos casos de emplazamiento secundario, es decir, de reutilización de litograbados como material de construcción. Percy Paz sospecha que el cambio de uso de las piezas líticas con grabados de tableros se debe a que los clérigos, como principales aficionados de este juego, habían perdido el interés en él durante la época colonial, sustituyéndolo por otros pasatiempos.

Al igual que en el caso de Chinchero, el diseño de las piedras en los demás sitios consiste en 5 líneas horizontales, 5 líneas verticales y líneas diagonales, a manera de un tablero de 5 puntos por 5 puntos. En las intersecciones fueron grabados pequeños hoyuelos, seguramente para colocar en ellos las fichas (posiblemente semillas de árboles, frijoles y/o granos de maíz de diferentes colores). En general, los tableros son cuadrados. Solo en Chinchero uno de los dos juegos hallados por Alcina Franch forma un rectángulo con 30 cm de largo por 25 cm de ancho. En cuanto al carácter del juego, se trata de una adaptación regional y peruana del juego de Alquerque, un juego estratégico para dos jugadores, fácil de aprender, que los moros introdujeron en España en el siglo X y que fue descrito por primera vez en el manuscrito llamado «Libro de Acedrex, dados y tablas», confeccionado por orden de Alfonso X, rey de León y Castilla, en el siglo XIII. Las líneas horizontales, verticales y oblicuas indican las rutas por donde pueden moverse las fichas. En el Alquerque peninsular, llamado de doce, intervienen doce fichas por cada oponente, cuya disposición al inicio del juego se muestra en la figura 55.

El objetivo del juego original consiste en capturar todas las fichas del oponente. Al respecto, es particularmente interesante (y una prueba conrudente del origen peninsular del juego) el hallazgo de petroglifos y litograbados con diseños casi idénticos en Galicia (<http://www.geocities.com/galirupestre/juegos.html>) (figs. 56).

³ Percy Paz F. encontró uno de los tableros en el palacio del Almirante, hoy Museo Inca de la Universidad Nacional de San Antonio Abad, casona colonial construida por el almirante español Francisco Alderete Maldonado a principios del siglo XVII.

El juego de Alquerque llegó al Perú con los conquistadores. Una prueba de ello nos la proporciona Poma de Ayala, quien dibujó a Pizarro y Atahualpa jugándolo, mientras el último estuvo en cautiverio (2004: 389; ver fig. 57). Aunque Poma de Ayala describe el juego como ajedrez, no queda la menor duda de que se trata del juego de Alquerque de XII, por la forma del tablero.

En el Cusco, las reglas del juego pronto experimentaron —posiblemente a comienzos del siglo XVII— un cambio radical y el Alquerque se convirtió en el juego peruano conocido como «Leonera», con doce fichas llamadas ovejas y una que representa al león. El juego consiste en que el león busca comerse todas las ovejas, mientras que las ovejas pueden defenderse y ganar el juego encerrando al león. El cambio de las reglas hizo necesaria la modificación del tablero, al que fue agregado, a uno de los lados del cuadrángulo o rectángulo un apéndice en forma de pequeño triángulo invertido, partido en cuatro secciones por una línea horizontal y otra vertical. En algunos tableros (Yauri) aparece un triángulo idéntico en el lado opuesto. Un ejemplo bien conservado se encuentra grabado en una de las piedras que coronan el antepecho de la galería del segundo claustro en el antiguo seminario de San Antonio Abad, actualmente ocupado por el Hotel Monasterio. Según Percy Paz Flores (com. pers.), quien recuerda haber jugado el juego en su infancia, el triángulo es la «casa del león», de donde sale para atacar a las ovejas que se encuentran congregadas en el lado opuesto del juego (ver la disposición de fichas del juego de la Leonera en la figura 58).

Cabe señalar que los juegos hallados en piedras de albardilla que sirven de remate al antepecho de la galería en el segundo piso de dos edificios del centro histórico de Cusco, se ajustan al tamaño de las piezas y son, por ello, mucho más pequeños (18 cm x 18 cm) que los juegos grabados sobre antiguos dinteles inca o piedras especialmente labradas para servir de tabla de juego, como el de Apachaco, que mide 45 cm por cada lado. Por su emplazamiento en el atrio de la iglesia (que durante la primera parte de la época colonial sirvió de cementerio para la gente común del pueblo), Alcina Franch relacionó el juego con ritos mortuorios. Aunque encontramos el mismo juego emplazado en las cruces de piedra en otros tres templos coloniales de la zona de estudio (Zurite, Caycay y Marcaconga), predominan claramente los grabados de tableros ubicados en contextos diferentes que no permiten deducir ninguna relación con ceremonias funerarias. Tampoco existen elementos que permitirían pensar que estos grabados daten de la época prehispánica. El emplazamiento de juegos grabados en piedras de albardilla del ex monasterio de los Agustinos y en una casa particular de Cusco, a los costados de la puerta y en una esquina⁴ de la torre campanario del templo de Yauri (figs. 59Ab, Ba, Bb), erigido sobre un promontorio que domina

⁴ Litograbado que desapareció en el año 2003.

el pueblo, y en la superficie de las rocas que afloran en la ex hacienda de Suero y Cama (figs. 9; 59Aa), cerca de Yauri, evidencian una función no de ritual, sino de entretenimiento y distracción en tiempos de ocio.

8. 2. 5. *Marcas de canteros*

No deben confundirse con los litograbados objeto de este estudio aquellos signos incisos, habitualmente letras o geométricos sencillos que aparecen en la cara exterior de los sillares y que representan las llamadas marcas o monogramas de canteros destajistas. Estos servían como una clave para diferenciar el trabajo de cada cantero o grupo de canteros. Los canteros deben haber cobrado su trabajo en función de la cantidad de piezas trabajadas y el pago debe haberse realizado según el conteo de las piezas marcadas en cantera.

Hemos encontrado las mismas marcas o signos lapidarios en diferentes templos del Cusco y de la región, lo que no necesariamente indica el trabajo de un mismo cantero, sino que se trata de símbolos convencionales usados por los canteros en general. Coincidimos con la opinión de otros estudiosos en el sentido de que estas marcas no tenían ninguna función decorativa ni, mucho menos, mágica gremial como lo afirman algunos investigadores de la corriente esotérica. Su función era exclusivamente práctica y corresponde a lo arriba señalado.

8. 3. **Estilos**

Comparando el diseño de medio millar de litograbados con motivos de las categorías 1 (geométrico-abstractos) y 2 (figurativos), podemos diferenciar dos estilos. Uno, caracterizado por intrincados dibujos geométricos, comúnmente entrelazados o de tipo laberíntico, al que denominamos «estilo curvilíneo complejo»; y otro, representado por la gran mayoría de los grabados, que denominamos «estilo curvilíneo simple». El primero corresponde a lo que Alcina Franch (1976) ha definido como «estilo cursivo», para el caso específico de los litograbados de Chinchero, al asociar sus formas intrincadas con este tipo de caligrafía caracterizada por la inclinación y ornamentación de las letras, los rasgos superfluos y los lazos envolventes.

El estilo curvilíneo complejo —caracterizado por la gran libertad desplegada por el artesano indígena en el diseño de las líneas y, en el caso particular de Chinchero, por una inusitada frecuencia de los elementos llamados «ganchos de cayado» por Alcina Franch— lo encontramos también en litograbados de Huarcocondo, Zurite y San Jerónimo, algunos elaborados durante la época colonial y otros de posible datación prehispánica.

El estilo curvilíneo simple —al que pertenecen los motivos aislados o compuestos sin formar diseños complicado— se caracteriza por formas más rígidas y convencionales. Suponemos que la mayoría de los litograbados de este estilo fue elaborada por artesanos del incanato, habiendo estado originalmente emplazados en edificios inca de la región.

Consideramos esta definición de estilos como preliminar y sujeta a revisión y mayor afinamiento. Falta profundizar el análisis sobre la antigüedad de los grabados, puesto que, en muchos casos, aún no contamos con criterios convincentes para distinguir un grabado netamente colonial de uno precolombino.

9. Función y significado de los litograbados

No ha sido objetivo de nuestro estudio el de determinar la posible función y significado de los litograbados, ya que esto requiere de un extenso trabajo de archivo, asociado a una investigación etnohistórica. Quien se ha ocupado del tema, aunque exclusivamente para el caso de los grabados de Chinchero, es nuevamente el reconocido arqueólogo español Alcina Franch, quien planteó la hipótesis de que todos los grabados de Chinchero representen juegos de carácter ceremonial, relacionados con ritos funerarios y que fueron elaborados, sin excepción, por artesanos indígenas durante la época colonial.

Sobre la función lúdica de los grabados en el pasado más reciente, nos informaron personas mayores de Colquepata y Zurite, quienes se habían enterado por sus abuelos que los niños de su época usaban los grabados como «tablero» de juego empleando chuchos, que son semillas redondas de color negro del árbol sulluku o suyly luku (*Sapindus saponaria L.*), o *huayruros*, las semillas de color rojo con manchas negras del árbol de Huayturo (*Ormosia sp.*), para desplazarlas soplando a lo largo de los surcos de las espirales, líneas sinuosas y rectas, procurando llegar como primero a la meta al final del grabado. Se trata de un juego infantil, y no «ritual», muy difundido en la sierra peruana y que se remonta posiblemente a tiempos precolombinos.

No tenemos argumentos para refutar la hipótesis de Alcina Franch sobre el uso lúdico ritual de los grabados de Chinchero, basada sobre varias citas bibliográficas relacionadas a juegos precolombinos y costumbres funerarias del ámbito andino (1976: 24-26). Sin embargo, queremos señalar que esta hipótesis no se puede generalizar para los demás sitios, por dos razones: la primera, porque existen grabados de tipo «curvilíneo complejo» en la cara vertical de varias piezas encontradas en San Jerónimo y Huaracocondo, que, puestos de esta manera, no pueden haber servido de juego, salvo que estas piezas originalmente se hayan encontrado en posición horizontal y que el emplazamiento actual sea el resultado

de la remodelación del templo; la segunda: hemos hallado varios litograbados en contextos (edificios civiles, sitios arqueológicos) que no pueden ser relacionados con entierros.

Si la función de los grabados sigue siendo una incógnita, lo es aún más el significado de los motivos. Germán Zecenarro (2001: 90) argumenta que los litograbados son piedras sagradas que encerrarían «una serie de contenidos mágico religiosos, vinculados íntimamente con el culto a los astros y a la misma naturaleza, considerada como la Madre telúrica o Pachamama». Reconoce el carácter especulativo de las interpretaciones por ignorarse los códigos que permitirían la lectura de los símbolos.

308

Como en muchas otras culturas, también en el espacio andino, la piedra o roca ha tenido, y sigue teniendo, una función religiosa. Esta función puede haber sido reforzada mediante los grabados, que posiblemente representen ideogramas, símbolos o mensajes codificados cuyo significado solo era comprensible para un grupo de especialistas, una clase de *quelccaycamayoc*, vinculados con los cultos precolombinos. Por el antiguo emplazamiento de los litograbados en las huacas o *usnos*, nos inclinamos a pensar que podrían constituir elementos que conferirían mayor sacralidad al ambiente, cuya funcionalidad principal consistía en la comunicación con los seres divinos. La vinculación con actividades religiosas es bastante clara en el caso de las piedras con cúpulas unidas a surcos o canaletas (p. ej. Tipón), que deben haber servido para ritos de libación, es decir para el vertido de líquidos sagrados a manera de ofrendas en el marco de ceremonias religiosas.

El atrio con la cruz misional, que a veces se proyecta a la propia plaza, era el espacio para la catequización. La cruz de piedra, levantada sobre un breve podio como sostén, en el atrio de la iglesia o en la entrada del pueblo, es una tradición española de la Edad Media. Fue empleada en el Perú desde la llegada de los españoles, para simbolizar las conquistas territoriales, por un lado, y la espiritual, es decir la extirpación de la religión andina, por el otro. Arriaga (1999: 137), en sus instrucciones para proseguir con las visitas a los pueblos, indica que se debe «arribar los adoratorios y machais y que se pongan en los lugares donde estaban las principales huacas, cruces grandes». Y más adelante (1999: 139) hace referencia a la costumbre de los indios de realizar ofrendas (sacrificios de cuyes y otras cosas) a las huacas alrededor de la cruz de piedra, delante de las iglesias donde «habían enterrado o que sobró de la quema de las huacas de aquel pueblo», por lo que se debe hacer «lo que el arzobispo tiene mandado», aprovechando alguna buena ocasión para sacar, esparcir y echar «en ríos donde no pueda quedar memoria ni rastro de ello».

¿Cómo explicar entonces el emplazamiento de la mayoría de los litograbados con simbología precolombina justamente en el entorno de la cruz de piedra? No tenemos una respuesta clara al respecto, pero, al revisar la bibliografía sobre la iconografía indígena en el contexto de la arquitectura virreinal, encontramos una pista para el entendimiento de este fenómeno, que nos ofrece Teresa Gisbert (2004: 62), quien sostiene que muchos símbolos andinos de la iconografía prehispánica fueron aceptados como parte de la decoración arquitectónica a la par de los «motivos paganos grecolatinos a través de las formas renacentistas», una vez que las campañas de extirpación de idolatrías habían perdido fuerza en los Andes. En zonas bajo control de los agustinos y jesuitas, estas campañas no tuvieron éxito, debido a la tolerancia de estas congregaciones hacia ciertas expresiones de la religiosidad precolombina y sus símbolos, cuya incorporación en la arquitectura marcó el estilo mestizo. El símbolo de la serpiente o *amaru*, por ejemplo, cargado de significados no solo en la cultura andina, sino también en la tradición occidental, se encuentra representado, con diferentes grados de abstracción, en muchas piezas líticas empleadas como elementos arquitectónicos en iglesias coloniales del Cusco y la región, a pesar de la advertencia de los religiosos agustinos «que [los indios] no pinten serpientes ni culebras» (Agustinos, 1964), por considerarlas objetos de idolatría. En Chinchero, «pueblo de indios» evangelizado por los dominicos primero y los franciscanos después, ambos celosos guardianes de la pureza de la fe católica, los artesanos indígenas grabaron 42 piedras labradas con signos extraños, muchos de ellos representando serpientes.

A cien años de la Conquista, época en que fueron construidos la mayoría de los templos virreinales, es de suponer que ya no existía gente entendida en la lectura de los signos o ideogramas precolombinos de carácter religioso grabados en piedra. Estos, sin embargo, mantenían su valor mágico y sagrado para la población indígena, lo que motivaba a los artesanos del pueblo a perpetuarlos en las piedras o a usar las piedras grabadas elaboradas en tiempos prehispánicos en la construcción de los templos y viviendas de la época colonial.

10. Consideraciones finales

Con este primer registro de los litograbados del departamento de Cusco, llevado a cabo por los autores de manera intermitente en un lapso de cinco años, entre 2001 hasta la fecha, hemos logrado dos propósitos: el de generar información precisa sobre la ubicación, emplazamiento, dimensiones y motivos de un número importante de grabados localizados, datos imprescindibles para que las autoridades pertinentes puedan propiciar su conservación y rescate (no debemos olvidar que muchos de estas piezas pueden perderse fácilmente a causa de remodelaciones y demoliciones de edificios o la sustracción por coleccionistas,

especialmente en el caso de piezas sueltas; y el de disponer de un voluminoso banco de datos gráficos (fotografías y dibujos) sobre estos elementos arquitectónicos peculiares que pueden servir de materia prima para futuras investigaciones sobre el tema, investigaciones que a nuestro parecer deben centrarse en aspectos como cronología y autoría, función y significado.

La extensión de las visitas de prospección a las provincias altas del Cusco y a los departamentos vecinos (templos, capillas y casonas de la época virreinal), permitirá por un lado incrementar significativamente el número de piezas halladas hasta la fecha y por el otro, definir con mayor precisión los límites geográficos de su distribución.

310

A través del análisis de los datos recopilados, hemos arribado a las siguientes conclusiones preliminares sobre el fenómeno de las piezas grabadas:

- La mayoría o quizás todos los grabados hallados en las gradas de las cruces de piedra deben haber sido elaborados en el proceso de construcción de los templos o erección de las cruces y probablemente sobre las piezas líticas *in situ*. En algunos casos, los signos y cúpulas fueron grabados sobre piezas líticas de origen incaico, utilizados como material de construcción.
- La mayoría de las piezas encontradas fuera del ámbito de la cruz de piedra en el atrio de los templos, por su forma y tipo de grabado, parecen ser de origen precolombino, proviniendo, probablemente, de construcciones incas que sirvieron de cantera.
- Muchos litograbados emplazados en las gradas de las cruces de piedra de los templos virreinales de Cusco han desaparecido durante el siglo pasado durante el proceso de remodelación de las plazas y la reubicación de las cruces junto con sus bases, para permitir la circulación de vehículos motorizados. En pocos lugares (Pisac, Yucaj, Guayllabamba y Urquillos), los restauradores— concientes o no del valor cultural de estas piedras— han dispuesto el traslado manteniendo intacta la estructura original de las cruces.
- Todos los tableros de juego, encontrados en el entrono de iglesias coloniales o edificios de la época y hechos probablemente por artesanos indígenas bajo la dirección de clérigos y españoles comunes durante los siglos XVI y XVII, corresponden al juego de la Leonera, una versión peruana del juego ibérico del Alquerque. Llama la atención que este juego llegó hasta la Patagonia argentina (conocido allí como el «Juego de la Yagua»), donde la arqueóloga Ana Bizet (fallecida en un accidente de buceo) encontró un petroglifo del tablero en la alta cuenca del río Neuquen, en la zona cercana a uno de sus afluentes, el río Curi Leuvu (comunicación personal de Carlos Juárez).

- Es muy probable que los grabados representen signos a manera de un lenguaje simbólico relacionado con la religión prehispánica, pero de ninguna manera algún tipo de escritura. Pensamos más bien, que no es desatinado atribuirles un carácter sacro, debido a su emplazamiento original en usnos y huacas de la época inca y su reuso en el ámbito, también sagrado, de los templos católicos. Un claro ejemplo son los numerosos litograbados con el símbolo de la serpiente o *amaru*, al mismo tiempo animal mitológico, emblema totémico y deidad incaica y andina. El significado simbólico de los demás motivos se ha perdido, pero su carácter sagrado y mágico perduró por mucho tiempo.
- El uso predilecto de litograbados como elementos arquitectónicos de la base de la cruz misional debe corresponder a una intencionalidad oculta o manifiesta del maestro de obra indígena encargado de la construcción. Queda como incógnita si el emplazamiento de los litograbados en el entorno de los templos fue posible gracias a la tolerancia, la ignorancia o, incluso, debido a una disposición concreta de las autoridades eclesiásticas, buscando la «de-» o resacralización de los grabados en un contexto católico cristiano.

Agradecimientos

Un especial agradecimiento a Raúl Carreño y a Matthias Strecker por la corrección del texto y las sugerencias útiles. A Mónica Paredes por proporcionarnos valiosa información sobre la ubicación de litograbados en el centro histórico de Cusco y por permitirnos usar sus fotografías para la ilustración de la ponencia. A Pécry Paz Flores, por sus explicaciones sobre el juego de la Leonera y la indicación de varios sitios con tableros grabados en el Cusco, registrados por él, lo que nos hizo reformular el capítulo sobre este tipo de representaciones.

Referencias citadas

AGUSTINOS, 1964 [1865] – *Relación de la religión y ritos del Perú, hecha por los primeros religiosos agustinos que allí pasaron para la conversión de los naturales. Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en América y Oceanía, sacados en su mayor parte del Real Archivo de Indias* (Pacheco, J. F. & Cárdenas, F. de, eds.); Vaduz: Kraus reprint LTD.

- ALCINA FRANCH, J., 1976 – Los grabados de Chinchero. *In: Arqueología de Chinchero. Cerámica y otros materiales. Memorias de la Misión Científica Española en Hispanoamérica*, III(2): 7-26; Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.
- ALCINA FRANCH, J., 1977 – Juegos y ritual funerario en Chincheros (Cusco). *In: III Congreso Peruano del hombre y la cultura andina* (Matos Mendieta, R., ed.), IV: 441-456; Lima.
- ARRIAGA, P. J. de, 1999 – *La extirpación de la idolatría en el Perú (1612)*, 200 p.; Cusco: CBC. Estudio preliminar y notas de Henrique Urbano.
- BRINGAS, L., 2001 – Perroglifos sagrados del Cusco. *El Peruano*, sección Cultural, jueves 21 de junio: 14; Lima.
- 312 CÁCERES SILVA, C. & JURADO CARRASCO, C., 2000 – Iconografía de Chinchero: una introducción a su estudio, 192 p.; Cusco: UNSAAC. Tesis para optar al Título profesional de Licenciada en Arqueología.
- ESQUIVEL Y NAVIA, D. de, 1980 – *Noticias cronológicas de la Gran Ciudad del Cuzco*; Lima: Ed. Biblioteca Peruana de Cultura, Fundación Augusto N. Wiese.
- GISBERT, T., 2004 – *Iconografía y mitos indígenas en el arte*; La Paz: Editorial Gisbert y Cia.
- GUAMAN POMA DE AYALA, F., 2004 [1615/1616] – *El primer nueva corónica y buen gobierno*; Copenhague: Centro digital de investigación de la Biblioteca Real de Dinamarca. Facsimil del manuscrito autógrafo, transcripción anotada, documentos y otros recursos (<http://www.kb.dk/elib/mss/poma/frontpage.htm>)
- GUTIÉRREZ, R., ESTERAS, C. & MÁLAGA, A., 1986 – *El Valle de Colca (Arequipa). Cinco Siglos de Arquitectura y Urbanismo*, 184 p.; Cusco: Instituto Argentino de Investigaciones en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo con el auspicio del Fondo nacional de las Artes.
- HOLM, O., 1958 – Taptana, o el ajedrez de Atahualpa: a los 425 años de Cajamarca. *Cuadernos de Historia y Arqueología*, 22/24: 91-109; Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- HOSTNIG, R., 2002 – Interrogantes sobre las piedras grabadas en templos coloniales del sur del Perú. *Boletín SIARB*, 16: 39-46; La Paz: Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB).
- LINARES MÁLAGA, E., 1992 – Cuarro modalidades de arte rupestre post-colombino en el Perú, en especial en la región de Arequipa. *In: Arte rupestre colonial y republicano de Bolivia y países vecinos. Contribuciones al estudio del arte rupestre sudamericano* (Querejazu Lewis, R., ed.), 3: 222; La Paz: SIARB.
- LINARES MÁLAGA, E., 2000 – *Arte Rupestre en Sudamérica-Prehistoria*, 114 p.; Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- LIRA, J., 1953 – Los resos arqueológicos del Cusco. Su valor paleolítico. *Perú Indígena*, V-1(2): 42-47; Lima.

MUNICIPALIDAD PROVINCIAL DE QUISPICANCHI-URCOS, 2000 – *En la ruta mística del Dios Wiracocha. Circuito Turístico Waro*; Cusco. Tríptico con ilustraciones.

PAZ FLORES, P., 2005 – *La Casa de la Oca*; Puno: Municipalidad Provincial de Lampa.

ZECENARRO BENAVENTE, G., 2001 – *Arquitectura arqueológica en la quebrada de Thanpumachay*, 301 p.; Cusco: Municipalidad del Cusco.

ZECENARRO BENAVENTE, G., 2004 – Piedras sagradas del Cusco milenario. Los relieves y petroglifos como expresión mágico religiosa; Cusco. Ponencia preparada para el I Simposio Nacional de Arte Rupestre en Cusco.

ZECENARRO BENAVENTE, G., 2005 – Piedras sagradas del Cusco Milenario. Los relieves y petroglifos como expresión mágico religiosa. *Arkinka*, **110**: 89-97; Lima.

Anexo

Figura 1 – Círculos simples y concéntricos unidos por canaletas en Anqomayo (Espinar)



314



Figura 2 – Espiral grabada en una peña de Torrekunka (Paucartambo)



Figura 3 – Detalle de petroglifos en la cumbre de Cruzmoqo (Quispicanchis)



Figura 4 – Espirales especulares unidas por una hilera de puntos en una roca de la cumbre de Cruzmoqo (Quispicanchis)

315

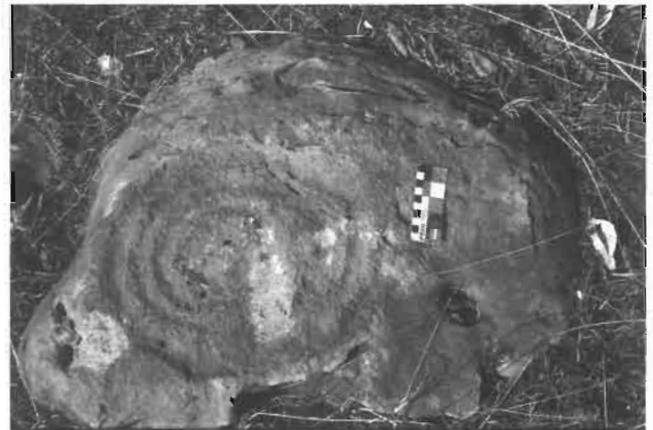


Figura 5 – Círculos concéntricos grabados en afloramientos calcáreos de Rumimoqo (Anta)



Figura 6 – Petroglifo de serpiente en el morro de Maukallaqta (Espinar)



Figura 7 – Roca con
cúpulas en Cruzmoqo-
Tipón (Quispicanchis)

Figura 8 – Gran
concentración de cúpulas
en un bloque pétreo del sitio
Olla (Urubamba)

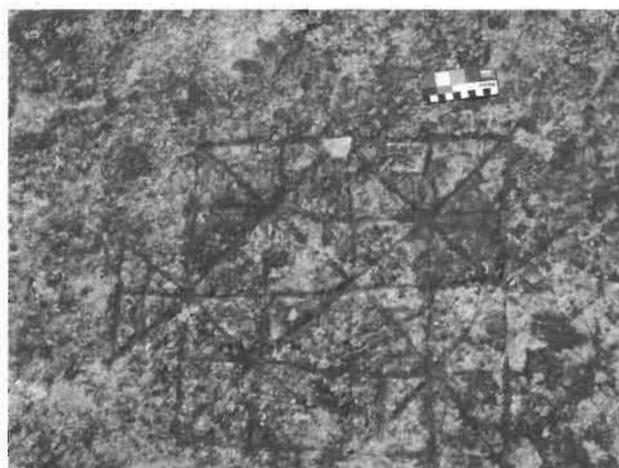


Figura 9 – Tablero de juego
grabado en la superficie plana
de un afloramiento rocoso en
Suero y Cama (Espinar)



Figura 10 – Otro tablero de juego de la Leonera grabado en la roca madre en Suero y Cama (Espinar)



Figura 11 – El tambo de Tarahuasi, construido sobre una plataforma elevada



Figura 12 – Litgrabado en forma de espiral en el cimero del muro de contención de la plataforma (Tarahuasi)

Figura 13 – Emplazamiento del litgrabado en el muro (Tarahuasi)

318



Figura 14 – Pedestal de cruz cristiana grabado en una piedra almohadillada del edificio (Tarahuasi)

Figura 15 – Grabado de cruz latina encerrada en un círculo en el lado sur del edificio (Tarahuasi)





Figura 16 – El núcleo del complejo arqueológico de Tipón, formado por andenes de cultivo con imponentes muros de contención y fuentes ceremoniales

319

Figura 17 – Piedra labrada suelta con grabado en forma de gancho (Tipón)



Figura 18 – Pieza lítica suelta con litograbado en forma de cúpula céntrica y canaletas (Tipón)



Figura 19 – Pieza lítica con cúpula céntrica unida a canaletas (Tipón)

Figura 20 – Pieza lítica inca en forma de un dintel frente a casa campesina
Complejo arqueológico
Qochasuntur (Urubamba)



Figura 21 – El motivo recurrente de las espirales decora la pieza en toda su extensión (Qochasuntur)



Figura 22 – Chullpas de Sillustani en una península del lago Umayo (Puno)

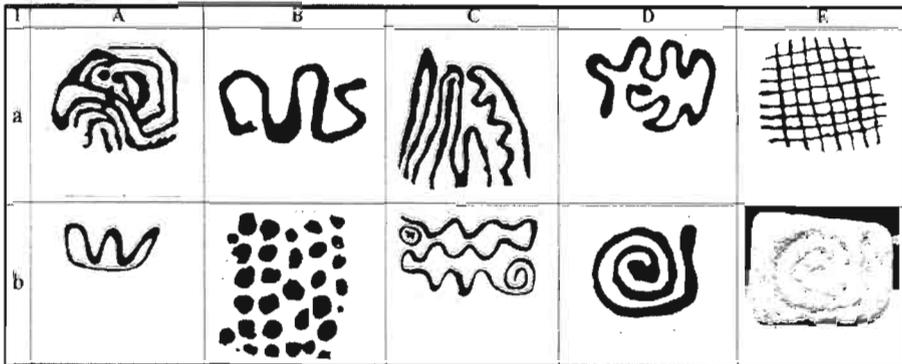


Figura 23 – Dibujos (aA-aE; bA-bD) y fotografía (bE) de litografiados encontrados por Núñez Jiménez (1986: 301-310) en Sillustani (Puno)

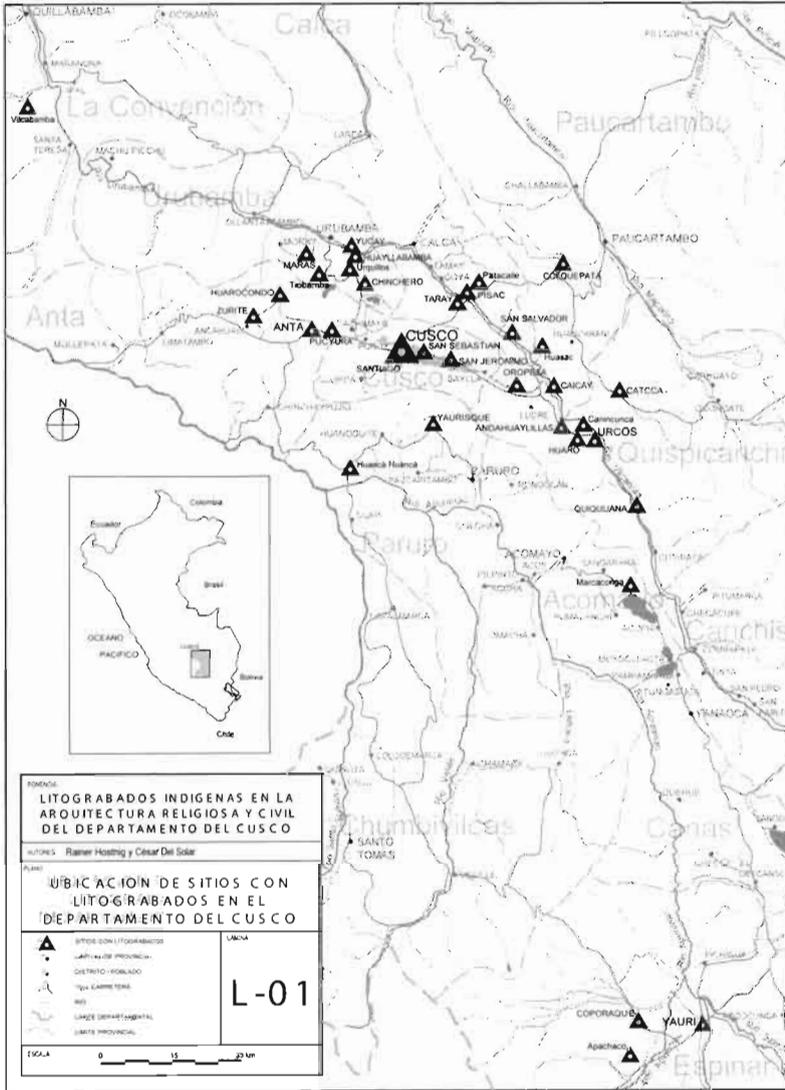


Figura 24 – Distribución de templos coloniales con litograbados en el departamento de Cusco



Figura 25 – Litograbado en el patio de una casa particular de Cusco

Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004)

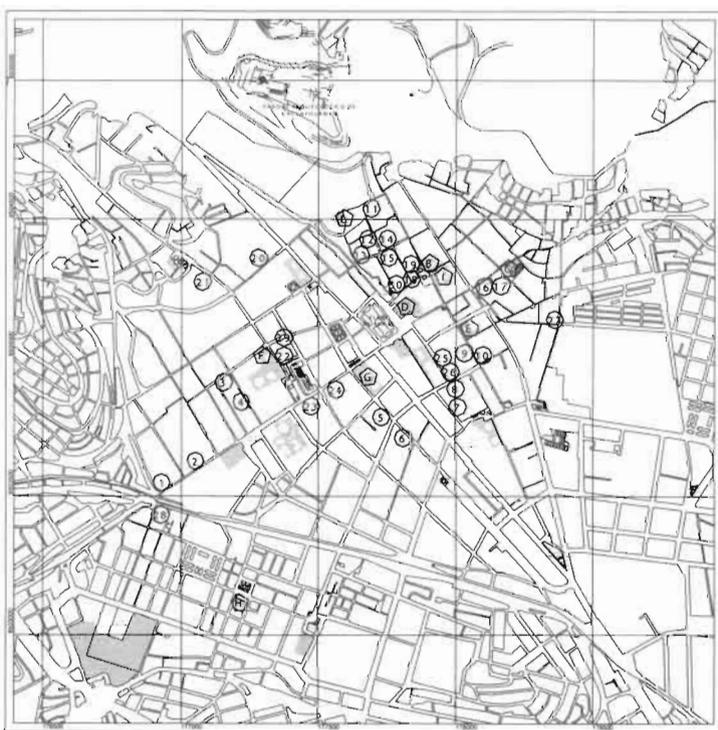


Figura 26 – Distribución de litograbados en el centro histórico del Cusco



Figura 27 – Museo de Piedras Sagradas de Huaró: litgrabados de dudosa procedencia amontonados en forma de un muro artificial



Figura 28 – Pieza con surcos regrabados

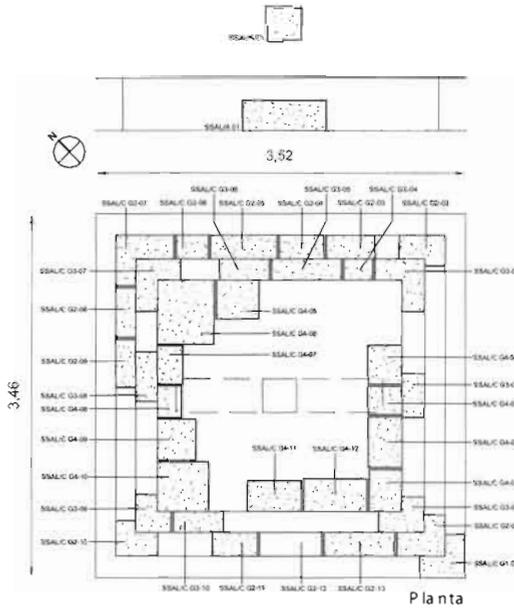


Figura 29 – Motivo antropomorfo inverosímil



Figura 30 – Imitación de litgrabado de Canincunca

326



CRUZ MISIONAL
Iglesia de San Salvador

Figura 33 – Litograbados en la base de la cruz del templo colonial de San Salvador en el valle del Vilcanota



Figura 34 – Iglesia de Apachaco



Figura 35 – Litograbados en la base de la cruz de piedra del templo colonial de Apachaco (Espinar)

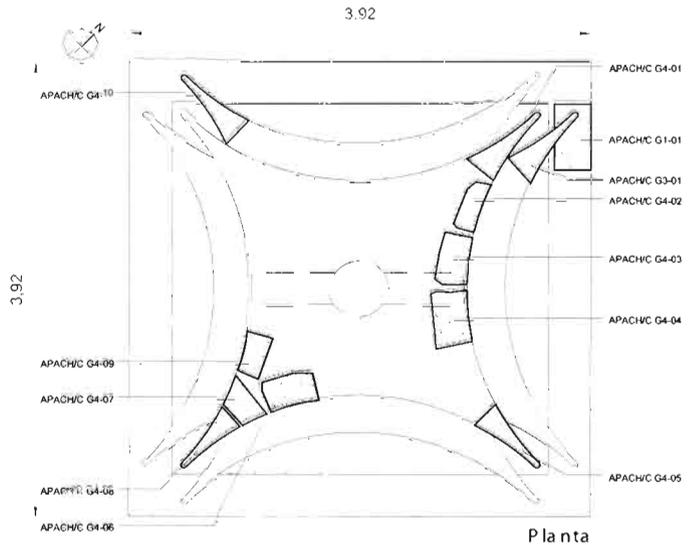
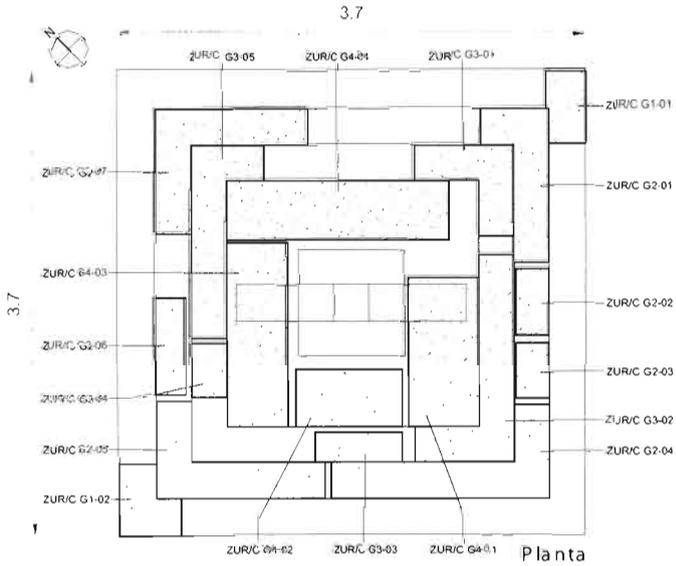


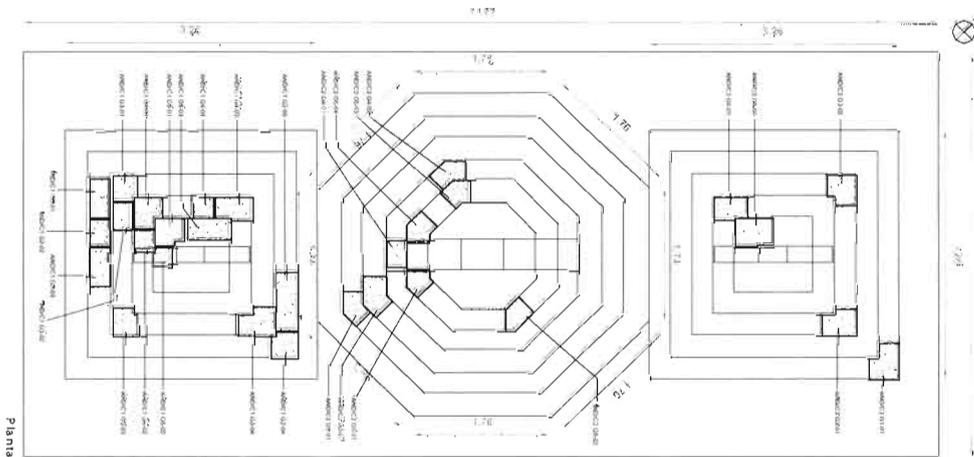
Figura 36 – Ubicación de los litograbados en base «estrellada» de la cruz de piedra de Apachaco

CRUZ MISIONAL
Iglesia de Apachaco



CRUZ MISIONAL
Iglesia de Zurite

Figura 37 – Litograbados en las gradas de la cruz misional del templo de Zurite



CRUCES MISIONALES
Iglesia de Andahuayllitas

Figura 38 – Litograbados en las gradas de las cruces misionales del templo de Andahuayllitas



a

c

Figura 39 – Cruz misional del templo colonial de Yucay



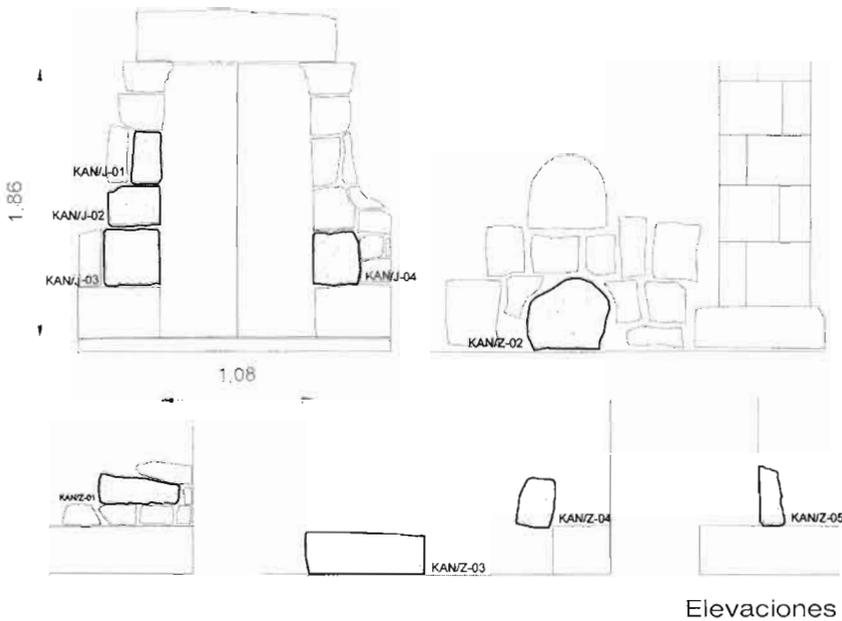
Figura 40 – Cruz de piedra del templo colonial de Colquepata, Paucartambo



Figura 41 – Detalle de las gradas de la cruz misional de Colquepata



Figura 42 – Litograbado extendido sobre dos piezas líticas (Colquepata, Paucartambo)



IGLESIA DE CANINCUNCA

Figura 43 – Ubicación de litograbados en la portada y base del muro exterior de la iglesia de Canincunca (Quispicanchis)



a



b

331



c



d

Figura 44 – Templo colonial de Hurocondo (Anta)

Actas del Primer Simposio Nacional
de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004)



Figura 45 – Calle Desamparados s/n
Cortesía de la arqueóloga Mónica Paredes del Proyecto de «Catalogación del Centro Histórico del Cusco»



Figura 46 – Calle Ruinas 432
Cortesía de la arqueóloga Mónica Paredes del Proyecto de «Catalogación del Centro Histórico del Cusco»



Figura 47 – Calle Hospital 792
Cortesía de la arqueóloga Mónica Paredes del Proyecto de «Catalogación del Centro Histórico del Cusco»



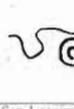
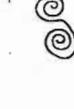
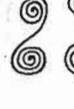
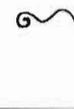
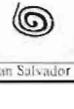
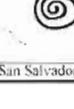
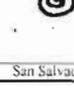
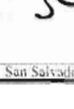
Figura 48 – Calle Nueva Baja 54



Figura 49 – Antiguo monasterio en la esquina Calle San Agustín con Calle Ruinas

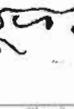
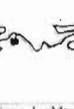
Nótese el juego de la Leonera a la izquierda de la espiral

Figura 50 – Motivos geométricos abstractos
Espirales simples, dobles y combinadas

	A	B	C	D	E
a					
	Canuncunca	San Jeronimo	San Jeronimo	Yaurisque	San Jeronimo
b					
	Canuncunca	San Salvador	Apachaco	San Jeronimo	San Jeronimo
c					
	Andahuayllillas	Quiquijana	Andahuayllillas	Andahuayllillas	Andahuayllillas
d					
	San Salvador	Colquepata	Colquepata	Colquepata	San Salvador
e					
	San Salvador	San Salvador	San Salvador	Colquepata	San Salvador

334

Figura 51 – Motivos geométricos abstractos
Motivos intrincados y laberínticos simples y complejos

	A	B	C	D	E
a					
	Andahuayllillas	Canuncunca	Andahuayllillas	Andahuayllillas	San Jeronimo
b					
	Ocupesa	Ocupesa	Urcuhero (Alcántara F., 1976)	San Jeronimo	Iglesia La Merced

Actos del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004)

c					
	San Jerónimo	San Jerónimo	San Jerónimo	San Jerónimo	San Jerónimo
d					
	San Jerónimo	Calle Nueva Baja	Cañacuica	San Jerónimo	San Jerónimo
	A		B		
e					
	Zurite	Zurite	San Jerónimo	San Jerónimo	
f					
	Chinchoero (Alcina F. 1976)	Chinchoero (Alcina F. 1976)	Cataca	Huarocondo	
g					
	Chinchoero (Alcina F. 1976)	Chinchoero (Alcina F. 1976)	Chinchoero (Alcina F. 1976)	Huarocondo	
	A			B	
h					
	Lobocambos			San Jerónimo	

Figura 52 - Motivos geométricos abstractos

Motivos curvilíneos sencillos

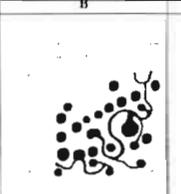
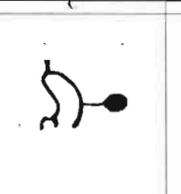
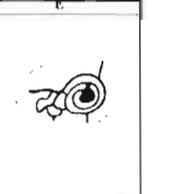
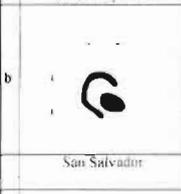
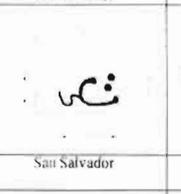
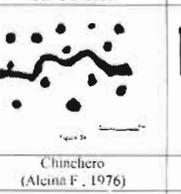
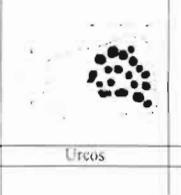
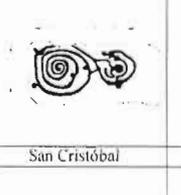
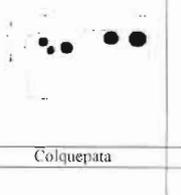
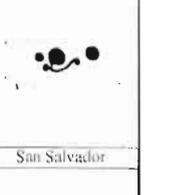
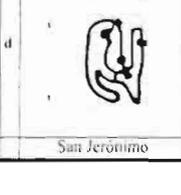
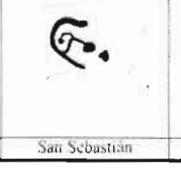
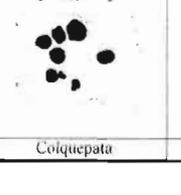
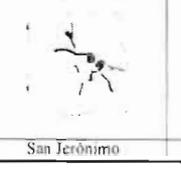
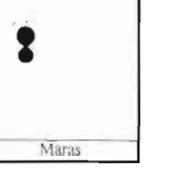
	A	B	C	D	E
a					
	San Jerónimo	San Jerónimo	San Jerónimo	San Jerónimo	Yaurisque
b					

	San Jerónimo	San Jerónimo	San Jerónimo	San Jerónimo	San Jerónimo
c					
	San Jerónimo	San Jerónimo	San Jerónimo	San Jerónimo	Canincunca
d					
	Chincheró (Alcina F., 1976)	San Jerónimo	San Jerónimo	Colquepata	Calle San Agustín
e					
	Chincheró (Alcina F., 1976)	Chincheró (Alcina F., 1976)	Chincheró (Alcina F., 1976)	San Jerónimo	San Jerónimo

Figura 53 – Motivos figurativos (serpentiformes y cruces)

	A	B	C	D	E
a					
	Andahuaylillas	Yaurisque	Andahuaylillas	Andahuaylillas	San Jerónimo
b					
	San Sebastián (Zecenas, 2005)	Yaurisque	Calle Tambo de Montero 140	San Jerónimo	Canincunca
c					
	Chincheró (Alcina F., 1976)	Chincheró (Alcina F., 1976)	Canincunca	Chincheró (Alcina F., 1976)	Chincheró (Alcina F., 1976)
d					
	Chincheró (Alcina F., 1976)	San Jerónimo	Calle Hospital 387	Casa de las Sierpes, Plazoleta Nazarenas	Calle Educandas, esquina calle Granada

Figura 54 – Depresiones circulares (hoyos y cúpulas solas o combinadas con otros motivos)

	A	B	C	D	E
a					
	Andahuayillas	San Salvador	San Salvador	San Salvador	San Salvador
b					
	San Salvador	San Salvador	San Salvador	Chincho (Alcina F., 1976)	Chincho (Alcina F., 1976)
c					
	Apachaco	Urcos	San Cristóbal	Colquepata	San Salvador
d					
	San Jerónimo	San Sebastián	Colquepata	San Jerónimo	Maras

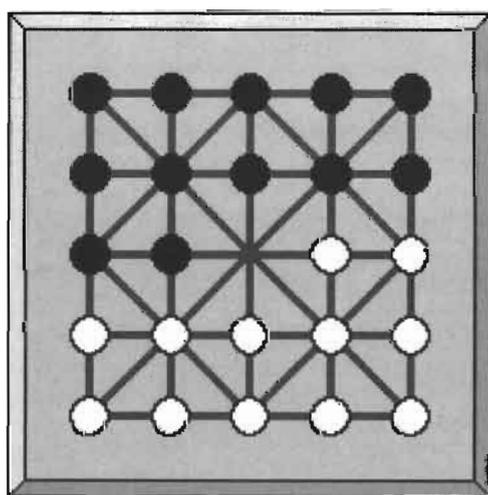


Figura 55 – Juego del Alquerque

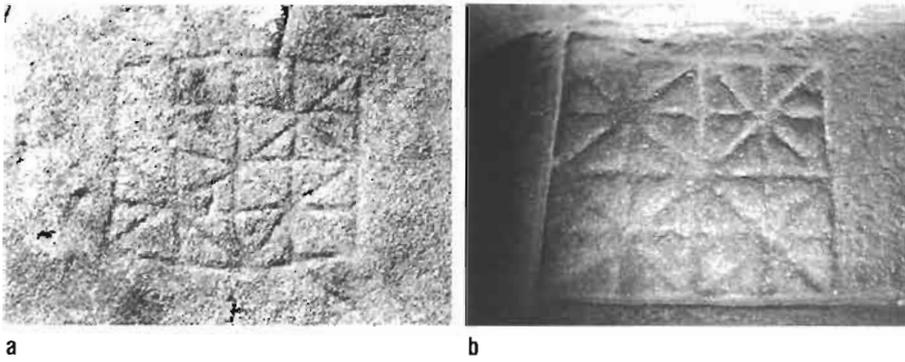


Figura 56 – Tableros de juegos de Alquerque grabados en piedra



Figura 57 – Juego de Alquerque en dibujo de Guaman Poma de Ayala

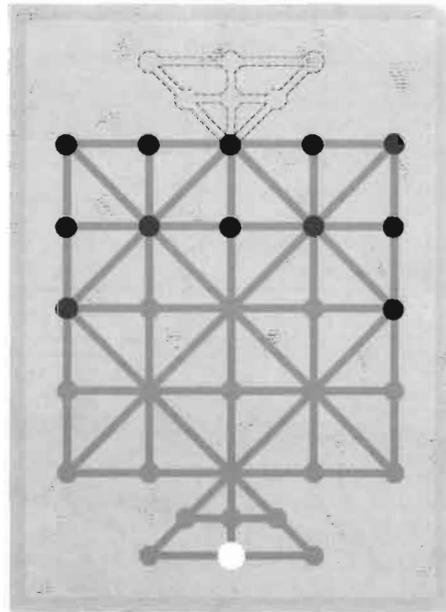


Figura 58 – Disposición de fichas en el juego de la Leonera

Figura 59 – Diseños rectangulares o cuadrangulares con división interior (versión peruana del juego de Alquerque)

	A	B	C	D	E
a					
	Suero (roca)	Yauri (torre de iglesia)	Apachaco	Chincheró (Alcina F., 1976)	Chincheró (Alcina F., 1976)
b					
	Yauri (torre de iglesia)	Yauri (torre de iglesia)	Casa Oblitas, Plazoleta Nazarenas, Cusco	Palacio del Almirante, Cusco	Hotel Monasterio, Cusco

Puesta en valor de los petroglifos de Miculla (Tacna-Perú)

Jesús Gordillo Begazo

Introducción

Miculla es uno de los complejos arqueológicos más extensos de arte rupestre en los Andes de Sudamérica. Se calcula aproximadamente un número de 1 500 petroglifos distribuidos en un área protegida de 2 205,43 hectáreas, de las cuales 43,5290 hectáreas con 496 petroglifos registrados han sido habilitadas al servicio del turismo. El Instituto Nacional de Cultura (Tacna), desde el año 1984 ha intensificado su estudio y puesta en valor, convirtiéndolo en un lugar ideal para la investigación científica y el desarrollo del turismo cultural, místico y de aventura. Se expone una experiencia para su recuperación liderada por el Instituto Nacional de Cultura de Tacna.

1. El sitio arqueológico

1. 1. Ubicación y geomorfología

El Complejo Arqueológico de Miculla está ubicado al este de la ciudad de Tacna, entre los kilómetros 20 y 26 de la carretera Tacna-Palca rumbo a Collpa y La Paz, a 1 300 m.s.n.m. —aprox.—, en las coordenadas 17 52'30" de latitud sur

y 70 05' 00" de longitud oeste (fig. 1). Políticamente, pertenece al distrito de Pachía, provincia y región de Tacna. La zona goza de un clima templado, cielo despejado y sol durante todo el año. En la antigüedad, Pachía fue una *llacta* (pueblo mayor) desde donde se ejercía el control y administración del agua; según el historiador Rómulo Cúneo Vidal, Pachía procede de Pachña, voz aymara que expresa «repartir valle abajo las aguas de un río represado». Por lo tanto tuvo en su origen el valor de repartición del agua de regadío del valle de Tacna, bajo la vigilancia de los curacas y principales de cada ayllu. En sus predios, el curaca Diego Caqui, entre los años cuarenta y ochenta del siglo XVI, tenía sembradas cerca de 46 000 cepas de vid, que le permitieron desarrollar una industria vitivinícola exitosa, exportando sus vinos al Alto Perú (Potosí, Cochabamba y otros lugares) y a Panamá.

1. 2. Descripción

La zona monumental más importante pertenece al denominado Complejo Arqueológico Pachía-Miculla, con una área protegida de 2 205,43 hectáreas, caracterizada por la presencia de restos de estructuras domésticas, geoglifos, centros ceremoniales, caminos, canales, terrenos de cultivos y áreas funerarias. Las evidencias culturales más relevantes son los petroglifos, que se encuentran concentrados en mayor número en la Pampa de «San Francisco» correspondiente al anexo de Miculla, sobre una topografía con sectores planos, laderas, cimas y quebradas muy propia del contexto geográfico de la confluencia del río Caplina y las quebradas de Palca y Uchusuma. El terreno es árido y asociado parcialmente a cultivos con plantaciones de viñedos, zapallo, ají, maíz, papas y alfalfa. El lecho de la Pampa de Miculla pertenece a la formación geológica del Cuaternario Reciente (cinco millones de años), originado por continuos fenómenos aluviales que dejaron regados en el camino cientos de cantos rodados de variadas formas y tamaños, que luego serían utilizados por los antiguos pobladores del Caplina para sus prácticas rituales y ceremoniales desde el Formativo, Tiwanaku (siglos IX, X, XI y XII), Desarrollos Regionales Tardíos (siglos X al XV), época Inca (1445-1532) e inicios de la Colonia. El lugar aún sigue siendo utilizado por yatiris y curanderos de la región.

1. 3. Los petroglifos

Son grabados bajo relieve, realizados en la superficie de determinadas rocas utilizando percutores de piedra, metal o hueso. En Miculla, los petroglifos fueron trabajados mediante las técnicas de percusión, presión, rayado y mixta, utilizando posiblemente instrumentos de piedra y metal.

Esta modalidad del arte rupestre se ha extendido en todos los valles costeros del Perú, en especial en la región sur, y su tradición se ha extendido a casi todos los países andinos y sudamericanos. La figura humana —representación de mayor relevancia— aparece formando parte de escenas de caza, música, danza, ritualidad sexual, faenas agrícolas, guiando hatos de llamas, en enfrentamientos étnicos con arco y flecha, cargando bultos, portando impresionantes tocados cefálicos y en actos estrictamente rituales del culto al agua, la tierra y el cosmos. Sus formas proyectan movimientos armoniosos y de mucha plasticidad, a pesar de lo esquemático y grotesco con que se han dibujado algunas de las figuras. Ningún diseño se repite idénticamente, todas las figuras humanas son diferentes. El género aparece representado por penes prominentes y tocados cefálicos para el caso del sexo masculino y dibujos de vulvas aisladas y peinados en forma de una «v» invertida, para el femenino. Las figuras zoomorfas también son frecuentes y están representadas por camélidos (llamas, alpacas y escenas de apareamiento), tarucas, felinos, perros, zorros, hurones, suris, culebras, sapos, lagartijas, roedores, peces, aves, mariposas, arácnidos, ciempiés y otras no identificadas. Son importantes también las representaciones de figuras fitomorfas (árboles, cactus, plantas de maíz); antrozoomorfas, geométricas y simbólicas como la figura denominada «El Laberinto». Estos dos últimos tipos de diseños están representados por círculos, círculos concéntricos, círculos con punto concéntrico, círculos enlazados, espirales, líneas onduladas y rectas, grecas, puntos encerrados en cuadrados y rectángulos.

Las composiciones abstractas, difíciles de identificar, también son recurrentes pero en menor escala. Aparecen representadas con mucho realismo las imágenes del sol, la luna, las estrellas y la «Cruz del Sur», sustentando la relación mágica del hombre andino con el cosmos; esta característica, sumada a la energía magnética atribuida al lugar, ha convertido a Miculla, últimamente, en un importante destino para el desarrollo del turismo místico.

1. 4. Cronología

Según investigaciones realizadas por los arqueólogos del arte rupestre en el ámbito de los valles occidentales de los Andes del sur peruano y norte chileno; y recientes estudios impulsados por el arqueólogo del INC (Tacna), los petroglifos de Miculla serían un producto cultural de los agricultores del Caplina y posiblemente de aquellos osados caravaneros que unían el desierto con la cordillera, trasladando bienes y productos alimenticios, durante el periodo cultural denominado Desarrollo Regional Tardío, entre los siglos IX y XV de nuestra era. Este periodo surgió después de la disolución del Estado Tiwanaku (siglo XI), emergiendo en nuestros valles occidentales y precordilleranos estilos culturales locales como

Chiribaya, San Miguel, Pocomá, Gentilar y Sitajara, con una identidad yunga definida y una lengua común conocida como el *Cole* o *Coli*. María Roswtowroski denomina a esta área común como la región Colesuyo, que abarcaba desde Camaná hasta Atacama. Fueron ellos los propulsores definitivos del desarrollo económico, social e ideológico en la región costera durante el periodo cultural señalado. No se descarta alguna vinculación cronológica de algunos petroglifos con los periodos Formativo (500 a.C. - 500 d.C.) y Tiwanaku.

344 En la región se han registrado otros importantes sitios con petroglifos asociados generalmente a rutas de tráfico como: Tocuco, Challatita, Pallagua, Pachía, Calana, Piedra Blanca, Pocollay, Causuri, Quebrada de los Molles y Quebrada Seca en la cuenca del Caplina; Meca Antigua y Punta Picata en el litoral; Coruca, Coropuro y Anajiri en la cuenca de Sama; y San Antonio, Mirave, Turulaca, Ilabaya y Colocaya en la cuenca del río Locumba. El sitio de Turulaca ha sido ubicado recientemente —e iniciaremos los trabajos de levantamiento topográfico y registro— en la cabecera del valle de Cinto (cuenca hidrográfica del río Locumba), se caracteriza por la presencia de petroglifos (fig. 2) en grandes bloques de toba volcánica de la formación Moquegua. Igual experiencia hemos iniciado con las pinturas rupestres del Complejo Vilavilani, ubicado en el distrito de Palca por encima de los 3 200 metros sobre el nivel del mar, y que agrupa un promedio de 60 abrigos rocosos con pinturas (figs. 3-4).

Muy cerca a los petroglifos de Miculla se encuentran las aldeas de Tocuco y Tocuco Alto, los túmulos funerarios de Miculla, el cementerio «El Alto» y otros pequeños asentamientos arqueológicos y petroglifos dispersos, ubicados en la quebrada de Palca y Caplina, pertenecientes a los periodos culturales antes señalados. Por la zona cruza el camino inca de Palca que al momento de ingresar a la zona arqueológica se ramifica en tres segmentos: uno se dirige hacia el valle Caplina, otro central continúa valle abajo y el tercero va recostado al sur pasando a espaldas del módulo de servicios y frente al «Wawapas» —cerro tutelar de Miculla— rumbo al sur.

1. 5. El contexto ritual y la función social

En la actualidad existen dos posiciones estrechamente vinculadas. Los arqueólogos sustentan que los petroglifos representan una suerte de indicadores o derroteros de rutas de tráfico, desarrolladas por los caravaneros andinos durante sus desplazamientos a corta y larga distancia, con el propósito de seguir manteniendo la tradicional interacción económica y cultural entre los valles costeros y los diversos pisos ecológicos de la región. Precisamente, los petroglifos de Miculla se encuentran asociados a la ruta inca de Palca, conectada al altiplano puneño.

La otra tesis le otorga a los petroglifos de Miculla un carácter eminentemente ceremonial y ritual. Es probable, que la condición semiárida del valle Caplina haya condicionado a sus pobladores a recurrir a actos ceremoniales propiciatorios con el objeto de «solicitar» agua y fertilidad a sus *apus* y *achachilas*, teniendo en consideración el alto sentido animista y utilitario que el hombre andino le atribuye a todos los elementos de la naturaleza (fig. 5). Esta función es entendida bajo un lenguaje simbólico que realiza el hombre frente a su realidad, representándola en grabaciones sobre la roca u otras modalidades del arte rupestre. En este contexto, aparece el puma como ícono referencial (fig. 6) vinculado al poder y como ícono principal la representación del «Señor de las Serpientes» o «Señor del Agua», que es un personaje que porta dos o más ofidios en sus manos, a manera de báculos sagrados, vinculado a rituales de culto al agua. En Miculla, los petroglifos están asociados a otros elementos culturales como geoglifos, canales de irrigación, terrenos de cultivo, caminos de tránsito interno y externo, apachetas, promontorios ceremoniales, estructuras de uso ritual y doméstico, huacas, tumbas y túmulos funerarios.

2. La puesta en valor del sitio arqueológico

2. 1. El proyecto inicial

El proyecto «Puesta en Valor de los petroglifos de Miculla» se inicia el mes de julio de 1996, dentro de los objetivos trazados por el INC (Tacna) en su política de conservación, defensa e investigación del patrimonio arqueológico. Se diseñaron mecanismos permisibles para convertir al complejo arqueológico de Miculla en una experiencia rentable con la finalidad de mejorar la calidad de vida de sus inmediatos beneficiarios y fomentar en ellos actitudes de reconocimiento e integración con sus valores culturales y procesos históricos. Evaluadas las potencialidades del sitio y los impactos de su intervención con infraestructura para el turismo, se definió un área de 43,5290 hectáreas (de las 2 205,43 hectáreas protegidas) para su intervención (fig. 7).

El INC (Tacna) elaboró la ficha de proyecto, el CTAR-Tacna (hoy Gobierno Regional de Tacna) se encargó del financiamiento y el MITINCI-Tacna (hoy DIRCETUR) de la ejecución en coordinación con el INC. El proyecto se planteó en tres etapas progresivas que involucran obras de infraestructura turística y trabajos de investigación.

- Avance físico (1^{ra} etapa, 1996)
 - Inventario de 446 petroglifos
 - Elaboración del expediente técnico de obras

Diseño del circuito turístico
Construcción de un módulo de información (1ra etapa)
Construcción de un puente colgante
Habilitación del circuito de visitas y señalización
Acondicionamiento del parqueo 1

- Avance físico (2^{da} etapa, 1997)
 - Construcción del 2^{do} puente colgante
 - Construcción de un mirador
 - Avance de obra del módulo de información
 - Construcción de dos ramadas de descanso
 - Señalización del circuito turístico
 - Pintado del mirador y muros de los dos puentes colgantes
 - Arborización restringida y sectorizada con plantas nativas (molles y vilcas)
 - Acondicionamiento del parqueo 2

346

La propuesta del diseño del circuito turístico contempló las siguientes variables: accesibilidad; concentración de petroglifos y evidencias culturales; monitoreo del área intervenida; seguridad y protección del sitio arqueológico. La habilitación de los dos puentes colgantes responden a facilitar el diseño del circuito peatonal sorteando la quebrada de Palca que divide el área en dos sectores. A partir de 1997, los petroglifos de Miculla ingresaron al servicio del turismo local y nacional. Del cuidado y seguridad del sitio arqueológico se encargaron dos vigilantes contratados por la Municipalidad Distrital de Pachía, y de la conservación e investigación se encargó el INC (Tacna).

2. 2. La participación ciudadana

Las jornadas de limpieza y habilitación del circuito turístico de los petroglifos de Miculla se realizaron con la participación de 32 madres de familia del pueblo de Miculla, ubicado en los límites del oeste de la zona arqueológica, bajo la supervisión técnica del INC (fig. 8). Su participación fue posible gracias a un convenio con el PRONAA a cambio de alimentos. Adicionalmente, se impartieron charlas de información sobre la zona arqueológica y la importancia de la conservación y protección del patrimonio cultural y su trascendencia en el desarrollo del turismo como alternativa de mejorar la calidad de vida de sus beneficiarios.

2. 3. Recuperación del proyecto

Desde el año 1997, el proyecto quedó estancado debido a la falta de financiamiento para la culminación de la segunda etapa e inicio de la tercera. La zona arqueológica comenzó a tener problemas de seguridad, falta de control y vigilancia. La Municipalidad Distrital de Pachía solo renovó el contrato de un vigilante. En consecuencia, la infraestructura turística comenzó a deteriorarse por falta de mantenimiento y aparecieron casos aislados de afectación de los petroglifos con graffitis y percutados, lo que causó la preocupación de las instituciones involucradas.

En atención a lo dispuesto por el Sistema Nacional de Inversión Pública (SNIP), el CTAR-Tacna, elaboró el plan estratégico con la participación de las instituciones de los sectores público y privado, la Mesa de Concertación, municipalidades y la sociedad civil representada por sus organizaciones de base. En dicho proceso se definieron los sectores y se formaron mesas temáticas de trabajo con el objeto de analizar la problemática del sector designado para cada Mesa y plantear las soluciones. La mesa temática concerniente al turismo fue la Mesa 3, en la cual se trataron los siguientes puntos: ordenamiento de infraestructura turística mejoradas; gestión turística concertada, servicios turísticos mejorados y marketing del producto turístico sostenible.

Sobre la base de estos cuatro puntos se plantearon las fichas de proyectos para lograr la optimización de los mismos, quedando aprobado el proyecto denominado *Recuperación y puesta en valor del Complejo Arqueológico de Miculla*, presentado y defendido por el INC-Tacna. Se elaboró el perfil de proyecto y fue aprobado mediante la Resolución Ministerial 421-2002-EF-15, por un tiempo de ejecución de dos años (2003-2004). Posteriormente, se elaboró el expediente técnico «Construcción y Mejoramiento de la Infraestructura Turística del Complejo Arqueológico de Miculla» (año 2003, por el Gobierno Regional de Tacna), a cargo del arquitecto Víctor Raúl Gamarra Villanueva. Las metas físicas ejecutadas por el proyecto fueron:

- Rehabilitación y culminación de un nuevo módulo de servicios (centro de información, servicios higiénicos, guardiana, comedor, boletería y stand de artesanías) (fig. 9)
- Rehabilitación de los dos puentes colgantes (fig. 10)
- Rehabilitación de un mirador
- Construcción de un mirador
- Construcción de cuatro módulos de descanso (fig. 11)
- Construcción del muro de los recuerdos
- Mejoramiento del circuito peatonal y señalización (fig. 12)

De acuerdo al Perfil, queda por ejecutarse:

- Habilitación del área de parqueo y áreas de sombra
- Mejoramiento de señalización interna y externa del circuito.
- Construcción y equipamiento del centro de investigación y conservación del arte rupestre.
- Implementación del centro de información.
- Construcción de cuatro cabañas de observación astronómica.
- Habilitación de servicios.
- Adquisición de tres carretas para paseo turístico.
- Equipamiento, amoblamiento y equipo.
- Culminación del registro e inventario de los petroglifos.
- Promoción mediante folletos, afiches, web, otros.

348

Actualmente, nos encontramos en la etapa de la formulación del Plan de Manejo y Administración del Sitio y el desarrollo de la 3ª Etapa del proyecto que contempla fundamentalmente la construcción y habilitación de un «Módulo o Centro para Investigadores del Arte Rupestre Andino», e infraestructura para el turismo místico y observatorio astronómico. Los costos totales de inversión fija ascienden a la suma de S/. 429 100,00; de los cuales se ha ejecutado un 60 %.

2. 4. El esquema de la formulación del perfil del proyecto

El esquema para la formulación del perfil se desarrolló de acuerdo a lo normado por el Sistema Nacional de Inversión Pública (SNIP), bajo los siguientes parámetros:

Capítulo 1: Aspectos generales

1. 1. Antecedentes
1. 2. Nombre del proyecto
1. 3. Unidad formuladora y ejecutora
1. 4. Participación de los beneficiarios y de las autoridades locales

Capítulo 2: Identificación

2. 1. Definición del problema
 2. 1. 1. Características del problema
 2. 1. 2. Población y zona afectada
 2. 1. 3. Características socioeconómicas de la población

- 2. 1. 4. Intento de soluciones anteriores
- 2. 1. 5. Posibilidades y limitaciones para implementar la solución al problema
- 2. 2. Análisis de objetivos
 - 2. 2. 1. Objetivo general
 - 2. 2. 2. Objetivos específicos
- 2. 3. Planteamiento de alternativas

Capítulo 3: Formulación

- 3. 1. Horizonte del proyecto
- 3. 2. Análisis de la demanda
- 3. 3. Análisis de la oferta
- 3. 4. Balance oferta demanda
- 3. 5. Costo de la situación «sin proyecto»
- 3. 6. Costo de la situación «con proyecto»
- 3. 7. Costos incrementales

349

Capítulo 4: Evaluación

- 4. 1. Impacto ambiental
 - 4. 1. 1. Impactos negativos
 - 4. 1. 2. Impactos positivos
 - 4. 1. 3. Mitigación del impacto negativo
- 4. 2. Evaluación económica
 - 4. 2. 1. Metodología costo efectividad
- 4. 3. Análisis de sostenibilidad
 - 4. 3. 1. Árbol de causas y efectos
 - 4. 3. 2. Árbol de medios y fines
 - 4. 3. 3. Matriz del marco lógico

3. El circuito turístico

El visitante, una vez que llega a Miculla, puede hacer uso de un cómodo y sugestivo circuito turístico peatonal señalado, habilitado en una extensión de 42 hectáreas de terreno arqueológico, donde podrá observar cientos de petroglifos, un extenso petroglifo de 120 metros de largo dedicado al culto del agua y la fertilidad, y

apreciar el paisaje mágico de la «Pampa de Miculla». El circuito peatonal se inicia en el kilómetro 25 de la carretera asfaltada a Palca, llega a una primera concentración de aproximadamente 150 petroglifos, un tambo y un posible *intihuatana*; luego, se cruza el primer puente colgante rumbo a la segunda y más importante concentración de petroglifos. El circuito peatonal continúa, pasando por la llamada «Piedra de la fertilidad» y el «Geoglifo del Agua»; más adelante, se cruza el segundo puente colgante, finalizando a la altura del kilómetro 23,7 frente al módulo de servicios y el desvío hacia el valle de Chuschuco. Para el descanso y contemplación del paisaje, en el circuito se han habilitado miradores y cómodas ramadas.

350 La infraestructura de servicio turístico cuenta con dos puentes colgantes de más de 72 metros de largo construidos sobre la quebrada de Palca, dos miradores, cinco ramadas de descanso, un muro de los recuerdos, dos playas de estacionamiento y un módulo de servicios implementado con sala de información, venta de souvenir, comedor al paso, servicios higiénicos y vigilancia las 24 horas. El circuito peatonal tiene un recorrido de 3 kilómetros lineales aproximadamente.

4. La conservación y protección del sitio arqueológico

Los petroglifos de Miculla forman parte del patrimonio cultural regional y por ello debe merecer nuestra estima, valoración y cuidado. Es obligación y responsabilidad de todos los peruanos proteger y conservar el patrimonio arqueológico de la Nación. Es importante que todos los visitantes al circuito turístico, ya sean nacionales y extranjeros, guarden el respeto y consideración a la zona arqueológica.

4. 1. Recomendaciones a los turistas

- Respetar el circuito peatonal y su señalización
- No arrojar basura ni alterar las figuras representadas en las rocas con escritos u otra modalidad, ni dañar las instalaciones turísticas del circuito
- No ingresar con vehículos al circuito turístico peatonal
- No hacer fogatas ni acampar en la zona arqueológica
- Usar los servicios higiénicos del módulo de información
- Las delegaciones con más de 10 turistas, deberán contar con un «Facilitador de Información Turística» debidamente capacitado y registrado en el INC-Tacna y el DIRCETUR-Tacna

Este monumento arqueológico está amparado por la Ley 28296 y el Título VIII del Nuevo Código Penal (DL N° 635), que sancionan drásticamente a los que atenten contra su integridad.

4. 2. El acceso (carretera asfaltada)

- Alternativa 1: Tomar los vehículos de servicio rural de la ruta Tacna-Calientes, bajarse en el desvío de la carretera a Palca (km 22) y caminar hasta el inicio del circuito en el kilómetro 27 de la carretera asfaltada a Palca
- Alternativa 2: Usar vehículo particular o servicio de taxi, hasta llegar al Módulo de Información ubicado a la altura del kilómetro 25,7 de la carretera Tacna-Palca, luego dirigirse al inicio del circuito en el km 27
- Distancia: 23 kilómetros promedio
- Tiempo: 25 minutos desde la ciudad de Tacna
- Temperatura promedio: 18°C
- Seguridad: dos vigilantes y monitoreo de la PNP
- Recorrido del circuito: 150 minutos aprox.

Anexo

352

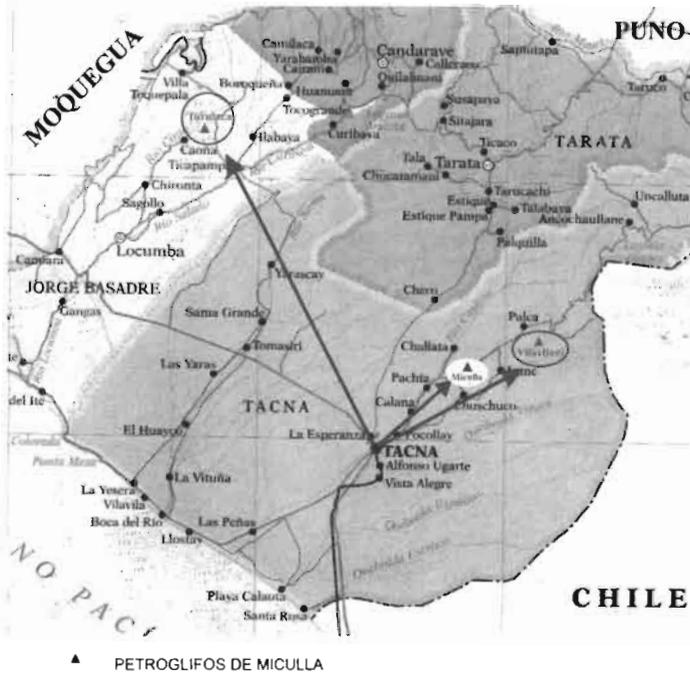


Figura 1 – Mapa de ubicación de los sitios Miculla, Vilavilani y Turulaca



Figura 2 – Petroglifo de Turulaca



Figura 3 – Abrigo rocoso de Vilavilani

Figura 4 – Pintura rupestre de Vilavilani
Representación de guanacos



Figura 5 – Petroglifo de Miculla
Probable Yatiri en actitud ritual



Figura 6 – Petroglifo de Miculla
Culto al felino



Figura 7 – Ubicación del circuito turístico de Miculla



Figura 8 – Comunidad del pueblo de Miculla apoyando los trabajos de limpieza y mantenimiento del circuito turístico de la zona arqueológica



Figura 9 - Módulo de interpretación de los petroglifos de Miculla



Figura 10 - Detalle de uno de los puentes colgantes que facilita el circuito peatonal de Miculla



Figura 11- Ramada de descanso en el circuito de Miculla
En total son cinco ramadas

355



Figura 12- Vista panorámica de la zona arqueológica de Miculla y del circuito turístico

OTROS PAÍSES

Arte rupestre en la cuenca del lago Titicaca (Bolivia)

Matthias Strecker

Freddy Taboada

Introducción

Desde la fundación de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB) en 1987, el altiplano del departamento de La Paz —y especialmente los alrededores del lago Titicaca— ha sido uno de los focos de las investigaciones de este grupo científico. Se registraron 50 sitios en la región de estudio que incluye las islas y una franja de unos 15 km a partir de la ribera, en las provincias Ingavi, Los Andes, Omasuyos y Camacho (fig. 1). Un sitio se encuentra a una distancia de solo 20 m del agua del lago y a una altura de 3 815 m.s.n.m. El sitio más alto se halla a 4 469 m. Existen varios estilos o tradiciones en este arte, pero todavía es muy difícil presentar una cronología. Inicialmente, nos concentramos en el estudio del arte rupestre colonial y republicano.

Posteriormente, nos ocupamos de pinturas indígenas históricas que muestran escenas de combate. Recientemente, presentamos el panorama de lo que nosotros llamamos «arte rupestre aymara de la región del lago Titicaca» y que abarca los periodos prehispánicos tardío, colonial y republicano; llegamos a definir dos tradiciones pictóricas prehispánicas, una dominada por representaciones geométricas o abstractas, otra con figuras de camélidos esquemáticos.

Actualmente, el proyecto se concentra en el registro y la documentación del arte rupestre en la región de Copacabana donde existe una cantidad de sitios con «cúpulas» o tacitas, pinturas, grabados y la llamada «arquitectura rupestre». Uno de los objetivos principales de nuestra ponencia es invitar a arqueólogos peruanos a que aporten a esta investigación con datos de sitios en la región del departamento de Puno para completar el panorama del arte rupestre del lago Titicaca.

1. Arqueología y etnohistoria del lago Titicaca

360 La región del lago Titicaca ha sido poblada desde tiempos muy antiguos debido a sus condiciones climáticas favorables (Bauer & Stanish, 2001: 23). El cuadro 1 resume la cronología de la cuenca del lago (según Bauer & Stanish, 2001: 33). Respecto al lado norte del lago, contamos con investigaciones de Arellano López (1985) y Portugal Ortíz (1985) quienes informan que entre Ancoraimes y Carabucos existen numerosos sitios arqueológicos que pertenecen a los siguientes periodos prehispánicos: Chiripa, Tiwanaku IV y V, Mollo, Señoríos Aymaras o Pacajes —que otros investigadores llaman Altiplano, ver Hyslop (1976), Bauer & Stanish (2001)— e Inka.

**Cuadro 1 – Cronología general de la cuenca del lago Titicaca
(según Bauer & Stanish, 2001: 33)**

Arcaico Temprano	9000-6000 a.C.
Arcaico Medio	6000-4000 a.C.
Arcaico Tardío	4000-2000 a.C.
Formativo Temprano	2000-1300 a.C.
Formativo Medio	1300-500 a.C.
Formativo Superior	500 a.C. – 400 d.C.
Tiwanaku	400-1100 d.C.
Altiplano	1100-1400 d.C.
Inka	1400-1532 d.C.
Colonial Temprano	1532-1572 d.C.

El idioma dominante es el aymara, seguido por el quechua. Documentos coloniales también mencionan *pukina* (que ahora es extinto, pero que fue hablado extensamente en los Andes centrales del sur en el siglo XVI) y *uruquilla* (ver Bauer & Stanish, 2001: 30-33). Inmediatamente después de la conquista, la distribución de estos idiomas se presentó en:

«un mosaico que es producto de la política incaica de asentar a la gente en nuevos lugares —y también— debido a migraciones más tempranas y conflictos y alianzas de los tiempos antes de los Inkas». (Bauer & Stanish, 2001: 32)

Según Bouysse-Cassagne (1988: 49) en el siglo XVI se hablaron tres idiomas en Carabuco y Ancoraimas: aymara, quechua y pukina. La mayoría de los etnohistoriadores concuerdan en que los aymaras llegaron a esta región después del fin de la era Tiwanaku, aunque algunos investigadores piensan que eran descendientes de la población tiwanaku. Mientras Espinoza (1980) y Gisbert (1987) asumen que vinieron del sur, Torero (1987) postula que su origen fue en el norte del lago Titicaca.

La prospección arqueológica en la región Lupaka de John Hyslop (1976) demostró que había un cambio en los asentamientos del periodo posterior a Tiwanaku que se trasladaron de las áreas cercanas del lago a los cerros más distantes donde se construyeron pukaras. Mientras las poblaciones del imperio tiwanaku habían sido concentradas en ciertos lugares, los asentamientos aymaras estaban más dispersos. También había un cambio marcado en la economía, se intensificó el pastoralismo con grandes rebaños de llamas y alpacas, actividad que se combinó con la agricultura, la pesca y el comercio (Bauer & Stanish, 2001: 43). Bouysse-Cassagne (1986: 211) identificó 12 señoríos o reinos aymaras en la región altiplánica que había sido dominada por Tiwanaku, incluyendo a Pacajes en el área central del antiguo imperio (fig. 2).

Los datos etnohistóricos muestran que el área controlada por los collas incluía el pueblo de Huaycho (Puerto Acosta), Escoma y Carabuco en el lado este del lago (Omasuyu). Los habitantes de Ancoraimas fueron mitimaes asentados por los inkas. Los pueblos al sur (Achacachi, Santiago de Huata, Pucarani y Laja) pertenecían a los pacajes (Gisbert, 1987: 2-3). Los aymaras de esta región constantemente se rebelaron contra el dominio inka y posteriormente también contra los españoles y el gobierno republicano.

2. Historia de la investigación del arte rupestre en la cuenca del lago Titicaca

El primer informe sobre rocas con grabados o pinturas del lago Titicaca fue publicado ya en el siglo XVII. Ramos Gavilán (1976 [1621]: 41) menciona que «en una isleta, no muy distante de Carabuco, en una peña están escritas unas letras que no se entendían, y al Corregidor de aquel partido, Don Diego Compi, vi con ánimo y determinación de ir a la isla y hacer sacar las letras». Suponemos que se trataba de arte rupestre prehispánico y lamentamos la pérdida de estas manifestaciones culturales.

Entre los posteriores investigadores de los sitios con arte rupestre de la región en estudio, ya en los siglos XX y XXI, podemos mencionar a Erland Nordenskiöld (1906), Hermann Trimborn (1967), Maks Portugal Zamora (1969; 1978), Max Portugal Ortiz y Valentín Vega (Portugal Ortiz, 1976; 1985; Portugal Ortiz & Vega, 1973; 1974), Roberto Mantilla (1972; 1986), Oswaldo Rivera Sundt (1977; 1978a, b), Claudia Rivera Casanovas (1989), Juan Albarracín-Jordan (1991), Enrique González (1992), Juan Reyes (1996), Jimena Portugal Loayza (2000), Eduardo Pareja y finalmente nuestro equipo de la SIARB, en el que participaron principalmente Matthias Strecker, Freddy Taboada y Renán Cordero.

362

3. El arte rupestre prehispánico de la región del lago Titicaca

El arte rupestre en la región del lago evidencia muy diversas tradiciones culturales. Suponemos que habían grabados o pinturas sobre rocas ya en periodos tempranos. Un sitio en los alrededores de la ciudad de Puno ha sido adscrito tentativamente al Arcaico (Bustintza Chipana, 1991). Consiste en un panel con figuras grabadas profundamente que representan animales y hombres estilizados. Puntas de proyectiles encontrados delante de este panel pertenecen al Arcaico. Sabemos de varios sitios más que tienen petroglifos con las mismas características, todos en el lado peruano del lago.

Un sitio extraordinario de arte rupestre se encuentra en los alrededores de Copacabana, conocido como Kopakati o Banderani (LP 018). Sus pinturas presentan un conjunto de formas rectangulares (que los aymaras actuales han identificado como representación de la wiphala, aunque sabemos que esta bandera recién apareció después de la conquista) y una cruz formada con cuatro líneas paralelas. Portugal Zamora & Ibarra Grasso (1957: 26-27) informan que en el mismo lugar se ubicaba la representación de un felino. Además, existen en el sitio numerosos grabados en forma de depresiones rectangulares o redondas («cúpulas» o tacitas) y una roca ha sido esculpida como los llamados «asientos incaicos» de Intinkala y Orkojawira en Copacabana. Otros numerosos rebajes existen en las rocas de la parte alta del cerro.

El cronista Ramos Gavilán (1976 [1621]: 103-104) informa que en Kopakati había un ídolo de piedra que fue destruido por los españoles. En la parte alta del cerro existen grabados coloniales y/o republicanos. Las pinturas rupestres extraordinarias de Kopakati merecen un estudio especial. En esta ocasión mencionamos solamente el parecido estilístico de la pintura geométrica con formas rectangulares o escalinaformes con relieves sobre una piedra tallada del sitio Titimani que pertenece al periodo formativo de Chiripa (Portugal Ortiz, 1998: 58) (figs. 3a, b).

En el cerro Quilima, al lado norte del lago, existen las famosas pinturas de Pintatani (LP 011), mencionadas en informes a partir de principios del siglo XX (Nordenskiöld, 1906: 345; Portugal Zamora, 1969) (fig. 4). El sitio ocupa un lugar espectacular a poca distancia del lago. Las pinturas representan figuras en forma de «X» pintadas en rojo, blanco o ambos colores, acompañadas por otros motivos como círculos, una posible planta y una figura antropomorfa con extensiones similares a alas. El arte se extiende hasta la Colonia como comprueban las representaciones de dos jinetes (Strecker, 1992: 83).

En la figura 5 presentamos una aproximación tentativa a algunos momentos estilístico-cronológicos, desde el Arcaico hasta la Colonia. Quisiéramos hacer énfasis en el carácter tentativo de esta secuencia estilística. No estamos seguros sobre todo respecto a las primeras fases, mientras las últimas (periodo tardío prehispánico, colonial y república) están más firmemente establecidas, pero también deberían ser precisadas en el tiempo y en sus diversos momentos estilísticos. Obviamente, existen muchas preguntas sin respuesta, por ejemplo, a qué periodo o periodos pertenecen las diferentes «cúpulas» (tacitas).

363

3. 1. Cúpulas

Quisiéramos referirnos brevemente al fenómeno de las «cúpulas» o tacitas. Las depresiones artificiales redondas en roca están muy corrientes a nivel mundial, pero recibieron poca atención hasta hace relativamente poco. Se trata de elementos rituales utilizados —por ejemplo en California (Norteamérica)— hasta el siglo XIX por los indígenas. Por otro lado, a algunas cúpulas en diferentes regiones se le han asignado considerable antigüedad, inclusive en Bolivia: Robert Bednarik (2001) estima que cúpulas en el sitio de Inca Huasi, región de Mizque, Cochabamba, pertenecen a tres periodos, los más antiguos podrían pertenecer al Holoceno temprano o ser aún más antiguo.

Las cúpulas encontradas en diferentes regiones de Bolivia (Methfessel, 1998; Querejazu Lewis, 1998) son muy diversas en su aspecto y tamaño y probablemente pertenecen a diferentes periodos. En la región del lago Titicaca encontramos los siguientes tipos:

- cúpulas grandes y profundas; por ejemplo en Chani, donde la depresión más grande tiene un diámetro de 33 x 28 cm y una profundidad de 20 cm. Este tipo a veces está conectado con una ranura o un canal de desagüe (fig. 6)
- cúpulas «medianas» de un diámetro de hasta aproximadamente 5 cm (fig. 7)
- cúpulas pequeñas, de un diámetro de 1 cm o menos, sobre una loza horizontal o sobre paredes verticales

Aunque en algunos casos existen cúpulas en sitios con otros elementos, como pinturas rupestres o arquitectura rupestre, no podemos afirmar una asociación entre ambos. Un caso excepcional es el grabado de un canal sobre una roca esculpida de Intinkala que sale de una depresión profunda ovaloide en la superficie alta de la roca y conduce a la tierra. Trimborn (1967) interpreta estos grabados como la representación de una serpiente y sistema de *ch'alla* que conduce líquido a la tierra como ofrenda para la *pachamama*.

4. Representaciones de camélidos

364

Las representaciones de camélidos pertenecen a los motivos más frecuentes en el arte rupestre andino, ya desde tiempos muy tempranos, debido a su importancia económica y ritual. Existen diferencias estilísticas notables entre los camélidos salvajes (guanacos o vicuñas) dibujados por los cazadores tempranos y los domesticados (llamas o alpacas) que más tarde fueron representados por pueblos pastores. Los investigadores Klarich & Aldenderfer (Klarich, 1999; Klarich & Aldenderfer, 2001) estudiaron tales diferencias en el sitio de Quelcatani (Puno) y en la región de Ilave, al occidente del lago Titicaca en el sur del Perú, tomando en cuenta también datos de la sierra de Osmore (Moquegua). Desarrollaron un modelo para distinguir las dos tradiciones pictóricas que también es válido para el altiplano de Bolivia. Los camélidos representados por los cazadores tempranos aparecen en forma naturalista y en movimiento, tienen tamaño uniforme y a veces están acompañados por figuras antropomorfas diminutas y muy simples. Por otro lado, los camélidos en el arte de los pastores son esquemáticos, de tamaño variado, y dejan reconocer animales adultos y crías; las figuras humanas que los acompañan normalmente tienen tamaño proporcional a los animales. Los datos en nuestra área de estudio apoyan este modelo. Las representaciones de camélidos que asociamos con la población prehispánica tardía, colonial y republicana siempre tienen apariencia esquemática, no naturalista.

Albarracín-Jordan (1991) estudió un sitio extenso de petroglifos (LP 034) en el valle inferior de Tiwanaku, donde la mayoría de los elementos son figuras de camélidos esquemáticos, formando filas, en grupos o en forma aislada, aparte de las representaciones de dos posibles serpientes, una cantidad de pies humanos, una mano, motivos geométricos y cabezas de animales. Relaciona los camélidos con figuras pintadas sobre cerámica, de los periodos Pacajes Temprano (Altiplano) y Pacajes-Inka (Inka) (figs. 8-9). Una cabeza muy elaborada, que posiblemente también representa a un camélido, estilísticamente es diferente a las demás representaciones y podría ser más antigua. Por otro lado, varios grabados de cruces cristianas y jinetes claramente pertenecen al periodo colonial.

En el sitio Kopakati, en los alrededores de Copacabana, existen tres paneles de grabados con una gran cantidad de figuras de camélidos, que adscribimos también al periodo colonial porque incluyen a varios jinetes. Ya mencionamos a Kopakati como un centro ceremonial prehispánico. Los grabados coloniales se encuentran en la parte alta del cerro en una localidad conocida por la población indígena local como *waranqa qarqan jaqi* ('«cerro de mil llamas»). El panel principal (LP 023) ha sido mencionado en informes anteriores bajo el nombre de Karpanake (Portugal Ortiz, 1976) (fig. 10). Como algunas figuras en otro panel carecen de pátina, podrían ser una producción reciente, tal vez imitando las figuras más antiguas. Los camélidos esquemáticos también aparecen en pinturas —mayormente rojas, a veces blancas— bastante uniformes que encontramos en varios sitios alrededor del lago Titicaca. Frecuentemente se presentan como figuras aisladas de un solo animal en postura rígida, algunas veces varias o múltiples figuras forman grupos de un rebaño.

365

Estilísticamente son muy parecidas a las representaciones de camélidos en la decoración de cerámicas durante el periodo Altiplano (figs. 8-9), en realidad la semejanza es aún mayor que en el caso de los petroglifos. En el sitio LP 042 encontramos una roca inmensa frente a un panel de pinturas con la representación de camélidos; vista desde el sitio, la forma de esta roca parece un camélido esquemático, lo que podría haber motivado la producción de las pinturas en el lugar. El tamaño de los camélidos grabados o pintados en las rocas varía considerablemente, desde figuras muy pequeñas (en algunos casos al parecer representando a las crías con sus madres) hasta animales grandes con un cuerpo exageradamente largo.

5. La tradición geométrica-estilizada

En otra tradición estilística en el arte rupestre tardío de la región del lago Titicaca prevalecen los diseños geométricos o abstractos acompañados por algunos animales y hombres estilizados. Mencionaremos tres sitios que son ejemplos de este grupo estilístico.

En el sitio LP 065, en la región de Santiago de Huata, provincia Omasuyos, existen dos cuevas decoradas. La primera es pequeña (6 x 4,20 m) y solamente posee dos diseños pintados en negro. La segunda es excepcionalmente grande (26 x 50 m). El techo en la zona de la entrada ha sido pintado con numerosas figuras abstractas de color rojo oscuro (según la Escala Munsell: 7.5R 4/8) y naranja (5YR 6/8); se notan además algunas figuras en amarillo ejecutadas en superposición encima de las figuras más antiguas (fig. 11). Un motivo aislado se encuentra en la pared del fondo de la cueva y solamente es visible con luz artificial.

La técnica de la pintura se caracteriza por sus líneas gruesas y un pigmento líquido que a veces dejó manchas por escurrimiento en algunos lugares. La cueva fue utilizada también en tiempos recientes, como evidencian una cantidad de artefactos modernos, huesos de animales, de ganado (*Bos taurus*) y ovejas (*Ovis aries*) según la identificación de la bióloga Eliana Flores de Capriles, y también por varias inscripciones y dibujos modernos ejecutados con carbón. Por otro lado encontramos algunos pedazos de cerámica que han sido asociados tentativamente al periodo Altiplano y podrían corresponder al tiempo cuando se produjeron las pinturas antiguas.

366

Otro grupo de pinturas, en parte geométricas, se halla en el Cerro Chiarake (LP 013) en la región de Quilima a una altura de 4 320 m. El sitio ha sido descrito brevemente por Portugal Zamora (1969), Portugal Ortiz & Vega M. (1973) y fue documentado en detalle por un equipo de la SIARB en 1989. La mayoría de las pinturas son de color rojo oscuro (Escala Munsell 7.5R 4/6), con algunas figuras en amarillo-rojizo (7.5YR 6/8). Varios motivos fueron pintados en ambos colores.

Como en la cueva 2 de LP 065, se usó una pintura líquida. Una característica especial de este panel es la utilización de varios huecos naturales redondos que fueron incorporados en la composición, en un caso representando la cabeza de una figura antropomorfa. Aunque la mayor parte de los motivos consta de diseños abstractos, también existe un número considerable de figuras de animales, hombres y posibles plantas, en gran parte muy estilizadas, algunas más realistas. Varios elementos nos indican que este arte podría pertenecer a un periodo prehispánico tardío y/o colonial temprano. Las figuras de plantas son parecidas a las que conocemos en los sitios coloniales LP 024-25 de la provincia Los Andes. Un cuadrúpedo con una línea vertical sobre su dorso podría representar un jinete. Una figura humana con pierna doblada al lado de una cruz cristiana para nosotros es una clara indicación de una representación colonial (Strecker, 1992).

El sitio LP 068 presenta otro caso de dibujos rupestres presumiblemente prehispánicos pero tardíos. Se encuentra en una quebrada llamada Kori Wari, nombre quechua que significa «llama dorada» y se refiere a una formación rocosa natural que parece una llama, aparte de otra en que los lugareños reconocen un cóndor. Según los informantes locales, estas figuras naturales brillan en el sol como oro, especialmente el 15 de agosto; también nos contaron que varias personas treparon la roca hasta la altura de las figuras para buscar un tesoro escondido, pero cayeron y murieron. En varios lugares de la quebrada existen dibujos rupestres ejecutados con carbón; la concentración más grande se encuentra sobre una cara vertical de la pared rocosa, justamente encima de una roca que forma una especie de plataforma y permitió a los dibujantes pararse para ejecutar sus obras.

Se han dibujado diseños abstractos (líneas en zigzag, rectángulos con una «X» en su interior, espirales y círculos concéntricos, una figura como escalera) y algunos pocos animales estilizados (varios cuadrúpedos y un ave con alas extendidas) y figuras antropomorfas con brazos levantados. Además detectamos varios motivos rojos superficialmente ejecutados, suponemos que también son recientes.

6. Arte rupestre colonial y republicano

En la provincia Los Andes existen sitios extraordinarios de arte rupestre colonial (LP 024-25/53) que describimos y analizamos en detalle en publicaciones anteriores (Taboada, 1988; 1992). Registramos centenares de pinturas rupestres y algunos motivos grabados, que evidencian una tradición indígena dentro del periodo colonial, con algunas figuras e inscripciones adicionales de tiempos recientes. Ofrecemos un breve resumen. El 77 % del corpus consta de representaciones figurativas que permiten fácilmente la identificación de elementos iconográficos y los eventos representados que todavía siguen en vigencia en nuestros días. Entre las representaciones principales tenemos:

- Camélidos (Taboada, 1992; fig. 10). Existen aquí sin ordenamiento espacial, pero también en escenas pastorales o con carga sobre su lomo
- Iglesias y escenas de peregrinaje. La iglesia católica es uno de los motivos más frecuentes. Aparece en festividades religiosas evidenciado también por la presencia de danzas folklóricas, peregrinos caminando sobre caminos hacia las iglesias, escenas de batallas rituales, etc. Este arte ha sido clasificado como «narrativo» por Querejazu Lewis (1992: 8) (fig. 12)
- Danzas folklóricas, como las de las Waca Thocoris, Uturuncus o Kena Kenas, Morenada, Diablada, Chunchus y Chatripullis (Taboada, 1992: 117-119)
- Escenas de batallas rituales o *tinkus*, con dos bandas enfrentadas
- Escenas rurales
- Motivos aislados que tienen un parecido asombroso a elementos de la escritura pictográfica andina (Strecker & Taboada 1992)
- Grabados de cruces y algunos motivos zoomorfos

Este panorama de arte rupestre colonial se ha ampliado con el descubrimiento de escenas de carácter histórico (sitios LP 072-73) que presentan un cuadro detallado de enfrentamientos relacionados con rebeliones indígenas en la Colonia o en la República y que hemos analizados en otra publicación (Medinaceli *et al.*, 2003) (fig. 13).

Finalmente, quisiéramos mencionar dibujos recientes de la población indígena rural como los que encontramos en el sitio LP 073 donde dibujos de una cholita y una casa moderna fueron plasmados en una roca aparte, respetando el arte más antiguo.

Conclusiones

368

En las investigaciones realizadas hasta la actualidad registramos 52 sitios de arte rupestre. Este registro comprueba una gran variedad de arte rupestre en la región: en 23 sitios encontramos pinturas prehispánicas o coloniales; en 2, dibujos a carbón; en 8, grabados; en 18, cúpulas; en 8, ejemplos de la llamada «arquitectura rupestre»; de un sitio, mencionado por el cronista Ramos Gavilán, no sabemos detalles.

La tradición de arte rupestre se inició posiblemente en un periodo muy temprano. Un sitio en los alrededores de la ciudad de Puno ha sido adscrito tentativamente al Arcaico (Bustinza Chipana, 1991). Consiste en un panel con figuras grabadas profundamente que representan animales y hombres estilizados. Puntas de proyectiles encontrados delante de este panel pertenecen al Arcaico. Debemos advertir que los resultados de nuestra investigación resumidos aquí se refieren a sitios en el territorio boliviano de la cuenca del lago Titicaca y que en una fase posterior del proyecto se debería incluir también los sitios de arte rupestre en territorio peruano que hasta ahora han sido escasamente estudiados. Un desafío grande es la ubicación cronológica de los sitios y su integración en la historia de los asentamientos humanos de la región. Para tal fin, esperamos recibir la colaboración de arqueólogos que contribuirían con los datos respectivos. Nuestro problema actual es que no tenemos datos claros de la cronología de los sitios. Como ejemplo, podemos mencionar el sitio de Kopakati en los alrededores de Copacabana. Sabemos que fue un lugar de cultos religiosos muy importantes, como evidencian los datos de cronistas (Ramos Gavilán) quienes hablan del ídolo de Kopakati destruido por los españoles.

En el sitio se hallan pinturas rupestres prehispánicas, cúpulas, una roca de la llamada «arquitectura rupestre» y en la parte alta del mismo cerro existen grabados coloniales. Max Portugal Ortiz llevó a cabo una excavación en Kopakati, pero Sergio Chávez no encontró ningún informe sobre esta actividad en el archivo de la DINAR. Por otro lado, hace años el mismo Sergio Chávez excavó un templete Chiripa en la cercanía de Kopakati y todavía no ha entregado el informe sobre este trabajo. Es posible que algunos elementos del arte rupestre de Kopakati se vinculen con Chiripa, pero es obvio que hay un uso prolongado del sitio y que el arte rupestre abarca diferentes periodos.

Nuestro intento es lograr una documentación completa de los sitios de arte rupestre para contar con una base de datos que permita el análisis de los elementos y sus asociaciones dentro de un panel. Además, la documentación se constituye en la base para la planificación de medidas de conservación y administración. En el caso de los sitios LP 024-25, investigados por Freddy Taboada a lo largo de siete años, tenemos una documentación minuciosa de dibujos y fotos que abarcan aproximadamente el 95 % del corpus total. Algunos otros sitios han sido documentados en forma parecida por nuestros equipos, pero en la gran mayoría de los sitios, hasta ahora el registro es parcial.

Esto es muy lamentable considerando la pérdida notable de estas manifestaciones culturales por agentes naturales y, en grado mucho mayor, por el vandalismo de los visitantes. Se ha perdido una parte considerable a causa de tales destrucciones sin que tengamos un registro. Aparte de la destrucción de arte rupestre en una isla del lago en tiempo colonial, mencionado antes, tenemos los casos de Kopakati y Pintatani. Según una referencia de Portugal Zamora & Ibarra (1957), entre las pinturas rupestres de Kopakati encontraron la representación de un felino, motivo que actualmente ya no existe. Estas pinturas han sido objeto de atentados por parte de los visitantes, y últimamente por escolares de Puno quienes escribían sobre la roca y remarcaron las pinturas.

Pintatani ha recibido mucha atención de investigadores a partir de los años 60 del siglo pasado. Es un sitio espectacular por su situación en el cerro Quilima y su proximidad al agua del lago. Se destaca a estas pinturas como uno de los pocos ejemplos de arte rupestre publicados en el libro *Historia de Bolivia* (Mesa *et al.*, 2001), de amplia difusión. El sitio se mantuvo en buen estado hasta el año 2000 cuando empezó el vandalismo de visitantes. A pesar de que asistimos a una reunión de la comunidad de Okola y sugerimos acciones conjuntas para proteger el sitio, estas destrucciones del sitio aumentaron todavía en gran escala. En Copacabana tenemos el parque arqueológico que protege el Monumento Nacional de Intinkala y Orkojawira, pero existen grandes problemas en su administración.

La SIARB ha seguido este asunto de cerca por muchos años, en 1996 logramos mejorar este parque con financiamiento del Servicio Alemán de Cooperación Social-Técnica, se instaló un letrero y se imprimió una hoja para visitantes. Uno de los problemas fundamentales es el trabajo deficiente del «guardarruinas», que fue cambiado recientemente por la DINAR. No funciona el control de los visitantes en este sitio, ni en la Horca del Inca donde cada vez más vemos inscripciones vandálicas. Es sumamente grave el caso mencionado de Kopakati donde solamente existe un «guardarruinas» voluntario sin sueldo.

Considerando que Copacabana es el pueblo de Bolivia que recibe la mayor cantidad de turistas nacionales y extranjeros, es muy preocupante esta falta de preservación de los monumentos arqueológicos que siempre son más afectados por el vandalismo de los visitantes.

Referencias citadas

370

- ALBARRACÍN-JORDAN, J., 1991 – Petroglifos en el Valle Bajo de Tiwanaku, departamento de La Paz, Bolivia. Sitios Hak'e Kayu y Cerro Pukara. *Boletín*, 5: 35-56; La Paz: SIARB, La Paz.
- ARELLANO LÓPEZ, J., 1985 – Síntesis cultural prehispánico de la zona circumlacustre norte de Bolivia. *Arqueología Boliviana*, 2: 6-16; La Paz: INAR.
- BAUER, B. S. & STANISH, C., 2001 – *Ritual and Pilgrimage in the Ancient Andes*; Austin: University of Texas Press.
- BEDNARIK, R., 2001 – Age estimates for the petroglyph sequence of Inca Huasi, Mizque, Bolivia. *Andean Past*, 6: 277-287; New York.
- BOUYSSÉ-CASSAGNE, T., 1986 – Urco and uma: Aymara concepts of space. In: *Anthropological History of Andean Politics* (Murra, J., Wachtel, N. & Revel, J., eds.): 201-227; Cambridge: Cambridge University Press.
- BUSTINZA CHIPANA, J. D., 1991 – *Arte rupestre en el valle de Salcedo. Una introducción a su estudio*; Puno.
- ESPIÑOZA, W., 1980 – Los fundamentos lingüísticos de la etnohistoria andina. *Revista Española de Antropología Americana*, 10: 149-181; Madrid.
- GISBERT, T., 1987 – Los cronistas y las migraciones aimaras. *Historia y Cultura*, 12: 1-10; La Paz: Sociedad Boliviana de Historia.
- GONZÁLES AYRES, E., 1992 – Informe preliminar del sitio rupestre Río San Bartolomé. Manuscrito, 3 p., 1 mapa, 5 fotos, 2 dibujos.
- HYSLOP, J., 1976 – An archaeological investigation of the Lupaca kingdom and its origins; New York: Columbia University, University Microfilms, Ann Arbor. Ph.D. diss., Department of Anthropology.
- MEDINACELI, X., STRECKER, M. & TABOADA, F., 2003 – Arte rupestre histórico de la región del lago Titicaca. In: *XV Reunión Anual de Etnología 2001*, 1: 99-118; La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore.
- MANTILLA M., R., 1972 – Arquitectura rupestre en Copacabana. *Arte y Arqueología*, 2: 61-69; La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos, Universidad Mayor de San Andrés.
- MANTILLA M., R., 1986 – La pieza lítica de Kesanani en Copacabana. Ponencia en la IV Reunión Internacional de Arqueología Boliviano-Peruana, Copacabana, octubre de 1986. Manuscrito.

- MESA, J. de, GISBERT, T. & MESA GISBERT, C. D., 2001 – *Historia de Bolivia*; La Paz. 4ª edición corregida, actualizada y aumentada.
- METHFESSEL, C. & METHFESSEL, L., 1998 – Cúpulas en rocas de Tarija y regiones vecinas. Primera aproximación. *Boletín*, 12: 36-47; La Paz: SIARB.
- NORDENSKIÖLD, E., 1906 – Der Doppeladler als Ornament auf Aymarageweben. *Globus*, 89 (22): 341-347; Alemania: Braunschweig.
- PORTUGAL LOAYZA, J., 2000 – Un ayllu uru en el noroeste del lago Titicaca: Ojchi. El conocimiento del entorno lacustre. *Textos Antropológicos*, 11: 25-53; La Paz: UMSA.
- PORTUGAL ORTIZ, M., 1976 – Descubrieron petroglifos en Copacabana. *Hoy*, 8 de febrero; La Paz.
- PORTUGAL ORTIZ, M., 1985 – Informe de la prospección efectuada en zonas de la Provincia Camacho del Departamento de La Paz (segunda parte). *Arqueología Boliviana*, 2: 20-30; La Paz: INAR.
- PORTUGAL ORTIZ, M., 1998 – *Escultura Prehispánica Boliviana*; La Paz: UMSA.
- PORTUGAL ORTIZ, M. & VEGA MORALES, V., 1973 – Notable formación rupestre fue hallada en la Provincia Camacho. *Presencia*, 21 de septiembre; La Paz.
- PORTUGAL ORTIZ, M. & VEGA MORALES, V., 1974 – El descubrimiento de las pictografías de Chiara Jake. *Hoy, Suplemento Domingo*, 8 de diciembre; La Paz.
- PORTUGAL ZAMORA, M., 1969 – Petroglifos y pictografías en diferentes áreas de Bolivia. *Arte y Arqueología*, I: 55-69; La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.
- PORTUGAL ZAMORA, M., 1978 – Aspectos de la pictografía y petrografía prehispánica del altiplano boliviano. *El Diario*, 15-17 de septiembre; La Paz.
- PORTUGAL ZAMORA, M. & IBARRA GRASSO, D. I., 1957 – *Copacabana. El santuario y la arqueología de la península e islas del Sol y de la Luna*; Cochabamba.
- PRESIDENCIA DELA REPÚBLICA DEL PERÚ, 1992 – Decreto supremo N° 2336, del 17 de diciembre de 1992: Decreto declarando Parque Nacional Arqueológico a los sirios que pertenecen a la zona del santuario de Copacabana y las islas del Sol y de la Luna del lago Titicaca, 5 p.
- QUEREJAZU LEWIS, R., 1998 – Tradiciones de cúpulas en el departamento de Cochabamba. *Boletín*, 12: 48-58; La Paz: SIARB.
- RAMOS GAVILAN, A., 1976 [1621] – *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*; La Paz: Academia Boliviana de la Historia.
- REYES, J., 1996 – Informe sobre sitio de arte rupestre cerca de Mirasapani, prov. Pacajes, depto. de La Paz, 2 p. Manuscrito.
- RIVERA CASANOVAS, C., 1989 – Las Piedras Trabajadas del Cerro Niño Calvario (Copacabana). Manuscrito, 3 p., 1 mapa, 4 fotos; La Paz.

- RIVERA SUNDT, O., 1977 – Parque arqueológico de Copacabana, sitios Intinkala y Tikatikani (4121011 y 4121012). Edición mimeográfica del INAR. Proyecto 18/77.
- RIVERA SUNDT, O., 1978a – Arqueología de la península de Copacabana. *Pumapunku*, 12: 69-86; La Paz: Instituto de Cultura Aymara de la H. Municipalidad de La Paz.
- RIVERA SUNDT, O., 1978b – Arquitectura Rupestre: Estudio Comparativo; La Paz. Presentado a la Segunda Reunión de las Jornadas Peruano-Bolivianas de Estudio Científico del Altiplano Boliviano y del Sur del Perú. Documentos internos del INAR N° 23/78.
- STRECKER, M., 1992 – Arte rupestre colonial y republicano en Quilima, Depto. de La Paz, Bolivia. Arte Rupestre Colonial y Republicano de Bolivia y Países Vecinos. In: *Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* (Querejazu Lewis, R., ed.) 3: 82-94; La Paz, SIARB.
- STRECKER, M. & TABOADA, F., 1992 – Escritura pictográfica y arte rupestre aymara. Arte Rupestre Colonial y Republicano de Bolivia y Países Vecinos. In: *Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* (Querejazu Lewis, R., ed.) 3: 103-110; La Paz, SIARB.
- STRECKER, M. & TABOADA, F., 2004a – Aymara Rock Art of Lake Titicaca. *Rock Art Research*, 21(2): 111-125; Melbourne.
- STRECKER, M. & TABOADA, F., 2004b – Arte rupestre aymara del lago Titicaca. In: *XVII Reunión Anual de Etnología 2003*; La Paz: MUSEF.
- TABOADA, F., 1988 – Arte rupestre de Chirapaca. *Boletín*, 2: 29-36; La Paz: SIARB.
- TABOADA, F., 1992 – El arte rupestre indígena de Chirapaca, departamento de La Paz, Bolivia. Arte Rupestre Colonial y Republicano de Bolivia y Países Vecinos. In: *Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* (Querejazu Lewis, R., ed.) 3: 111-167; La Paz, SIARB.
- TORERO, A., 1987 – Lenguas y pueblos altiplánicos en torno al siglo XVI. *Revista Andina*, 5(2): 329-405; La Paz.
- TRIMBORN, H., 1967 – *Archäologische Studien in den Kordilleren Boliviens III*; Berlin: Baessler-Archiv, N.F. Beiheft 5.

Anexo

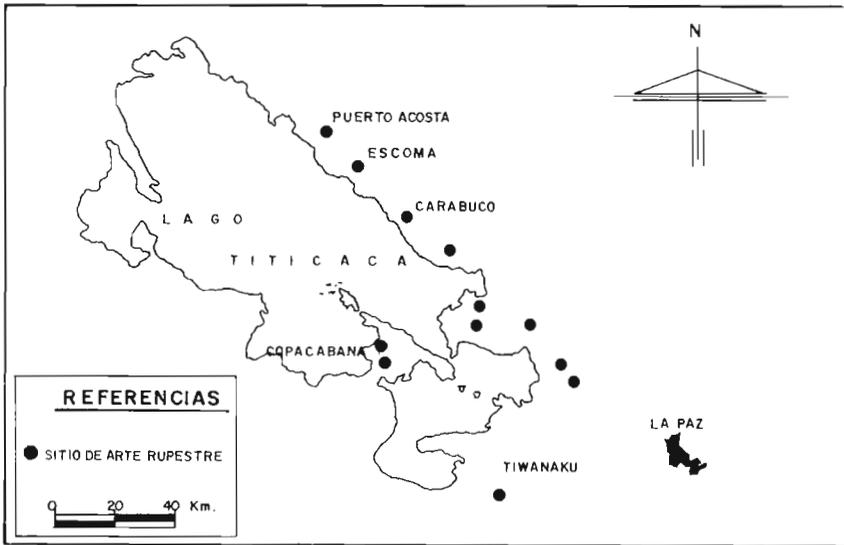


Figura 1 – Distribución de los más importantes sitios de arte rupestre alrededor del lago Titicaca en el departamento de La Paz

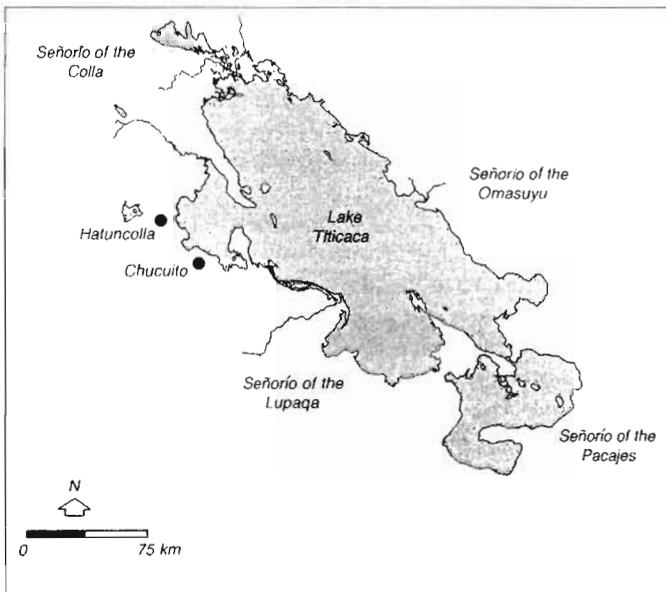


Figura 2 – Distribución de los señoríos más importantes alrededor del lago (según Bauer & Stanish, 2001: 44)

Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004)

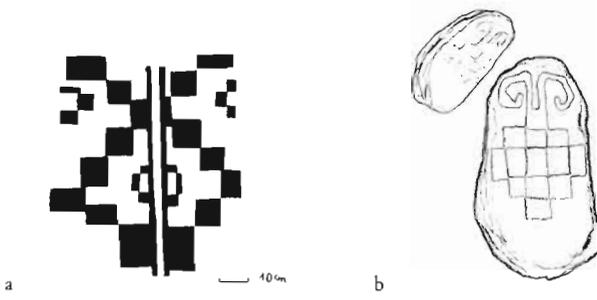


Figura 3 – a. Pintura rupestre de Kopakati (documentación y dibujo: M. Strecker)
b. Piedra esculpida de Titimani (periodo formativo de Cchiripa; según Portugal Ortiz, 1998)

Figura 4 – Pinturas rupestres de Pintatani, cerro Quilima (según Portugal Zamora, 1969)

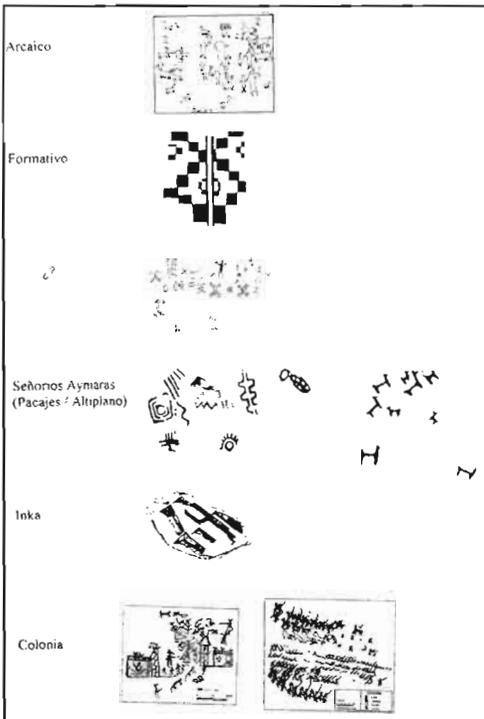
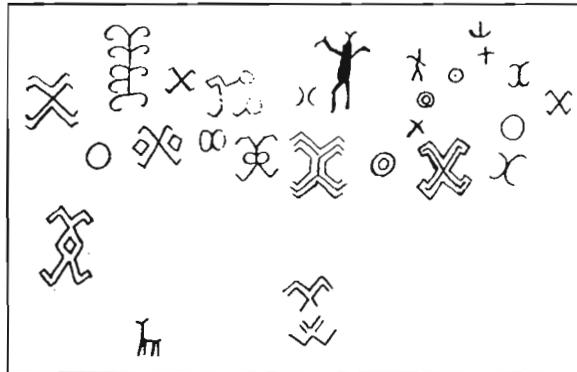


Figura 5 – Arte rupestre del lago Titicaca
 Algunos momentos estilístico-cronológicos.
 Una aproximación tentativa



Figura 6 – Cúpulas grandes en el sitio Chani (LP 96)

Foto de M. Strecker



Figura 7 – Cúpulas medianas en el sitio LP 069

Foto de M. Strecker

375

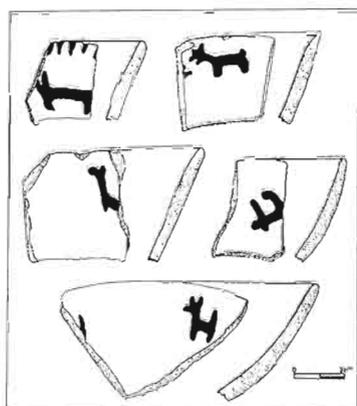


Figura 8 – Representaciones de camélidos esquemáticos pintados sobre cerámica Periodo Pacajes Temprano (Altiplano), según Albarracín-Jordan (1991)

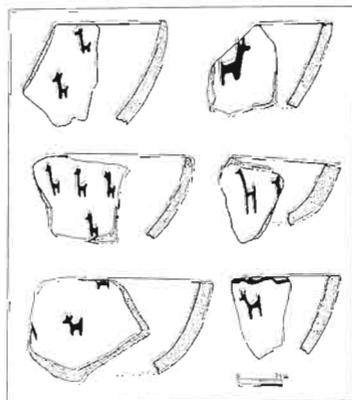


Figura 9 – Representaciones de camélidos pintados sobre cerámica Pacajes-Inka (periodos Altiplano tardío e Inka), según Albarracín-Jordan (1991)

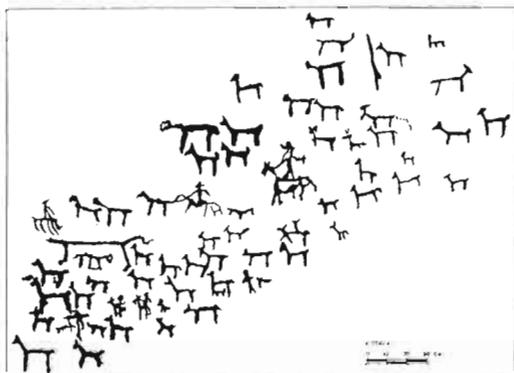


Figura 10 – Petroglifos del sitio Kopakati (LP 023)

Se notan jinetes entre las representaciones de camélidos. Documentación y dibujo de Renán Cordero

Figura 11 – LP 065, cueva 2, pinturas en rojo y amarillo en la entrada, lado derecho
 Documentación y dibujo de Freddy Taboada



376

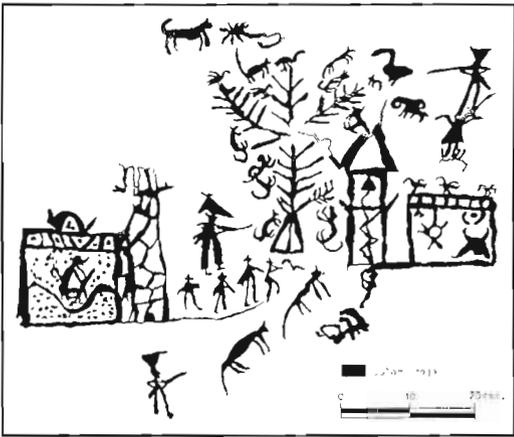
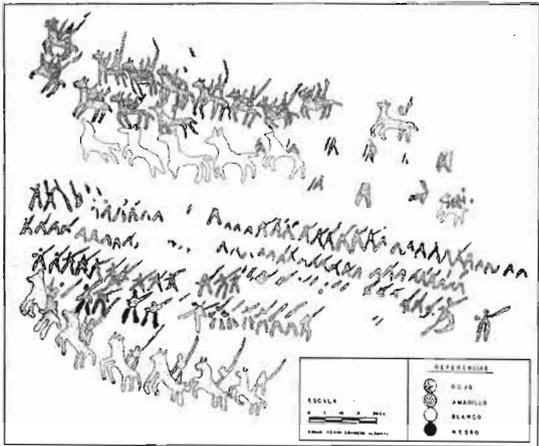


Figura 12 – Representación de dos iglesias, bailarines que tocan flautas, hombres caminando sobre un camino, un árbol rodeado por animales y escena de caza en las pinturas del sitio LP 024, provincia Los Andes (Taboada 1992, fig. 4)

Figura 13 – Pinturas rupestres de carácter histórico, LP 072, panel B
 Documentación y dibujo: Renán Cordero



Los geoglifos del valle de Lluta: una reevaluación desde el estilo (Arica, norte de Chile, periodos Intermedio Tardío e Inka)

Luis Briones

Daniela Valenzuela

Calogero Santoro

Introducción

Los geoglifos del valle de Lluta (norte de Chile) en la subárea de Valles Occidentales del área Centro Sur Andina, representan una de las manifestaciones de arte rupestre más singulares del norte de Chile. Presentamos una síntesis descriptiva que analiza las características iconográficas y técnicas de este estilo, sus asociaciones arqueológicas, cronológicas y espaciales. Se pone especial énfasis en la iconografía y las relaciones o diferencias con otras manifestaciones iconográficas de áreas vecinas. Concluimos que las características estilísticas y de emplazamiento son particulares y distintivas al valle de Lluta, cuya cronología posiblemente corresponda a los periodos Intermedio Tardío y Tardío (ca. 1000-1530 d.C.).

Hace 30 años se publicó el primer artículo referido específicamente a los geoglifos del valle de Lluta, extremo norte de Chile (Dauelsberg *et al.*, 1975), en el cual

se definió el «estilo Lluta» de geoglifos (fig. 1). En aquella ocasión se ponía de manifiesto las características formales altamente estandarizadas que hacían de los geoglifos de Lluta un fenómeno único en el arte rupestre de la región. Desde entonces, esa propuesta ha permanecido casi intacta, fundamentalmente debido a la escasez de otras publicaciones científicas que trataran los geoglifos de este valle desde una perspectiva estilística (Castro & Briones, 2000; Valenzuela, 2004).

Esto pese a que los geoglifos del valle de Lluta representan un fenómeno extremadamente particular, cuyas características exclusivas tanto en términos iconográficos, estilísticos, espaciales y contextuales, merecen de una mayor consideración y profundización respecto de los alcances que estas manifestaciones pudieron tener en el desarrollo de los procesos prehistóricos de la zona.

378

1. El valle de Lluta

El valle de Lluta se localiza en la subárea Valles Occidentales del área Centro Sur Andina, la cual comprende los valles del extremo sur peruano y extremo norte chileno que descienden por la vertiente occidental de la Cordillera de los Andes hasta el Pacífico, desde el río Majes por el norte hasta la desembocadura del río Loa por el sur. El río Lluta se localiza en el extremo más septentrional de Chile, a 10 km de la frontera con Perú (fig. 1). Nace en el altiplano a 3 900 m.s.n.m., y corre permanentemente durante todo el año, hasta desembocar en la costa en el sector de Chacalluta, atravesando un paisaje de extrema aridez.

El clima en la costa es desértico con alta nubosidad, temperaturas moderadas y precipitaciones prácticamente nulas. Al interior del valle, las condiciones desérticas se acentúan, con menor humedad que en la costa y con ausencia de precipitaciones (Santoro *et al.*, 2002).

Siguiendo a Santoro y colaboradores (Santoro *et al.*, 2002), subdividimos el valle de Lluta en tres zonas: baja, serrana y altiplánica. Nuestra investigación se centra en la zona baja, que abarca desde la desembocadura hasta unos 80 km en el interior (0 a 2 000 m.s.n.m.). La zona baja es el tramo más ancho del valle y de mayor potencial agrícola, aunque limitado por la calidad del agua y de los suelos. Siguiendo a los mismos autores, esta zona se subdivide en tres sectores: valle costero, valle fértil y valle intermedio *chaupi yunga* (fig. 2).

2. Antecedentes de los geoglifos del valle de Lluta

Pese a que viajeros de fines del siglo XIX y comienzos del XX, como Plagemann (1906) y Bollaert (1975 [1860]¹), entre otros, describen los «pintados» del actual norte de Chile y sur del Perú, es solo a mediados del siglo XX que tenemos las primeras noticias científicas específicas sobre los geoglifos del valle de Lluta². En efecto, Richard Schaedel en la década de 1950 realiza un reconocimiento arqueológico del norte de Chile, incluyendo descripciones de los geoglifos de Lluta (Schaedel, 1957).

Posteriormente, existen trabajos que tratan de una u otra manera estas manifestaciones (Briones & Álvarez, 1984; Dauelsberg, 1960; 1972; Dauelsberg *et al.*, 1975; Mostny & Niemeyer, 1983; Muñoz & Briones, 1996). Cabe señalar que a mediados de la década de 1970, algunos de estos paneles fueron restaurados a través de convenios entre la Universidad de Tarapacá, la Municipalidad de Arica y el Servicio Nacional de Turismo. Esta restauración consistió en un proceso de limpieza y reposición de material de los geoglifos, previo a un relevamiento de las figuras (Briones, 1984; 2003; Briones & Álvarez 1984).

A partir de prospecciones sistemáticas llevadas a cabo desde la década de 1970 en adelante, contamos actualmente con un registro detallado y representativo de los geoglifos de este valle. Actualmente, se han identificado 17 sitios que incluyen en total 23 paneles de geoglifos. Estos geoglifos presentan rasgos particulares y distintivos, en términos de emplazamientos, rasgos arqueológicos asociados y características estilísticas marcadamente uniformes, que se diferencian notablemente de las manifestaciones de este tipo en otros sectores del norte de Chile y sur del Perú. Son estos rasgos propios de los geoglifos del valle de Lluta y su relación con las actividades sociales prehispánicas lo que abordaremos en este artículo.

¹ Tanto Plagemann (1906: 33) como Bollaert (1975 [1860]: 464) mencionan algunos «pintados» en la provincia de Tacna que en aquella época comprendía la zona de Arica; sin embargo, las referencias son demasiado vagas como para identificar lugares o sitios arqueológicos en el valle de Lluta específicamente.

² Todos los antecedentes de geoglifos previos al siglo XX, los definen con el término de «pintados», posiblemente porque los lugareños ya denominaban así a estas figuras sobre la tierra. Es posible encontrar en la toponimia referencia a ello, como por ejemplo Cerros Pintados, Quebrada de los Pintados, Cerro Mono, Cerro Figuras, Cerro Pinturas, todos ubicados en la Pampa del Tamarugal, región de Tarapacá. Es Hans Niemeyer y Grete Mostny, a raíz de sus estudios en Guatacondo, que acuñan el término geoglifo para designar estas manifestaciones rupestres (geo=tierra, glifo=dibujo) (Niemeyer & Mostny, 1963).

3. Geoglifos del valle de Lluta: características de emplazamiento y rasgos arqueológicos asociados

Los geoglifos corresponden a dibujos realizados sobre las superficies terrestres que utilizan como soporte las gradientes de valles y quebradas, laderas de cerros y las superficies de las pampas. Se trata de figuras generalmente de grandes dimensiones, realizadas mediante acumulación de piedras (técnica aditiva), el despeje del terreno (técnica extractiva) o la combinación de ambas (técnica mixta) (Briones, 1984). En el caso del valle de Lluta, la técnica empleada es exclusivamente la aditiva.

380

Una característica propia de los geoglifos del norte de Chile en general y del valle de Lluta en particular, es que estos sitios se localizan predominantemente en tierras bajas. En el valle de Lluta, están ubicados marcadamente en el curso inferior del valle, en los sectores conocidos como valle costero (6 sitios) y valle fértil (11 sitios) (fig. 2). No hay registros de geoglifos en sectores interiores del valle, ni en la sierra ni altiplano, aunque algunos casos puntuales en otras cuencas del norte de Chile se han identificado algunos paneles en tierras altas como Zapahuiria y Cachicoca en la sierra de Arica (Briones, 2003) y en el Alto Loa en la subárea Circumpuneña (Berenguer, 1995; 2004).

La mayoría de los geoglifos del valle de Lluta fueron hechos predominantemente sobre las laderas de cerros (94 %), y solo un caso (6 %) fue hecho sobre la superficie horizontal del suelo —una figura ubicada en la superficie de la terraza alta del sector valle fértil (Santoro *et al.*, 2000)—. Con respecto a la topografía, los sitios de geoglifos del valle de Lluta se emplazan principalmente en los sectores medio-superior y superior de la ladera del valle (64 %), a considerable altura respecto de las áreas favorables para la ocupación humana como son el fondo del valle y las terrazas bajas y altas. Son condiciones de escasa accesibilidad pero altamente visibles a la distancia (fig. 3). Además, la mayor parte de los geoglifos presentan condiciones de accesibilidad restringida (53 %) y medianamente restringida (41 %), mientras que solo una pequeña fracción presenta condiciones de alta accesibilidad (6 %). Esto deriva fundamentalmente de la topografía de su emplazamiento en el sector de la ladera y determina a su vez que se encuentren espacialmente segregados de los sitios arqueológicos de ocupación más intensa. Otro rasgo característico es que prácticamente todos los paneles se ubican predominantemente en la vertiente sur del valle (82 %). Esto trae como consecuencia que la mayoría de los paneles se encuentren orientados cardinalmente hacia el norte y particularmente al noreste³.

³ Schaedel (1957) menciona un panel de geoglifos en la vertiente norte del sector valle costero, que denomina «sitio km 15». Sin embargo, nuestros reconocimientos no han localizado este panel, lo que se debe a que posiblemente se encuentre cubierto con arena.

Esta situación de localización recurrente la interpretamos como un comportamiento cultural intencionado. Los paneles ubicados en la ladera sur están mostrando un «texto» para ser visto por quienes descienden desde el este rumbo hacia la costa por la ladera norte. Además, indicarían la cercanía de rasgos topográficos como portezuelos o «abras» haciendo accesible más directamente el paso a otros valles o a la costa ariqueña. En lo que atañe a los rasgos arqueológicos asociados a los geoglifos, los senderos aparecen como la más significativa asociación cultural a los geoglifos, no solo en términos de frecuencia, en la medida que es la más predominante asociación (82 % de los sitios de geoglifos del valle se asocian a senderos prehispánicos), sino también porque los senderos se ubican en una relación de visibilización respecto del geoglifo (fig. 4). Asimismo, en la mayoría de los casos no existen otro tipo de restos arqueológico asociados a los geoglifos (tales como materiales en superficie, sitios habitacionales, talleres, cementerios, etc.). Es decir, el emplazamiento de los geoglifos respecto a rasgos arqueológicos, se caracteriza por un aislamiento relativo de las áreas de mayor ocupación humana prehispánica permanente.

381

4. Características formales estilísticas de los geoglifos del valle de Lluta

Uno de los rasgos más distintivos de los geoglifos del valle de Lluta es su marcada homogeneidad estilística. De hecho, ya las primeras investigaciones arqueológicas centradas en el estudio de los geoglifos del Lluta en la década de 1970, dieron cuenta de esta uniformidad a través de la definición del «estilo Lluta» (Dauelsberg *et al.*, 1975). Aunque fue definido de manera somera en sus inicios, el estilo Lluta ha sido posteriormente reformulado y profundizado (Briones, 2003). Según estas definiciones, el estilo Lluta se caracteriza por una alta esquematización de la forma. Comprende figuras de trazo y diseño geométricos, realizadas mediante técnica aditiva en cuerpo lleno. Según los primeros autores, este estilo se manifiesta en figuras antropomorfas y zoomorfas como camélidos, aves, felinos o simios (Dauelsberg *et al.*, 1975), pero el motivo que sobre todo caracteriza este estilo es la figura antropomorfa. Esta figura (o «antropomorfo tipo Lluta» como se le denomina a los antropomorfos característicos de este estilo) se representa con cabeza, cuerpo, piernas y pies. Se interpreta con cabeza de perfil a modo de tocado cefálico en forma de «casco», cuerpo frontal, piernas frontales rectas y semiabiertas, terminadas en pies. Aunque carece de la representación gráfica de las extremidades superiores, esta figura puede ser interpretada como con «brazos adosados al cuerpo».

Destaca la ausencia de cuello como nexo entre cabeza y cuerpo, y de tobillo como nexo entre piernas y pies, como un rasgo estilístico tremendamente homogéneo en las diversas figuras antropomorfas del valle.

5. Evaluación del «estilo Lluta»

382

La definición original del estilo Lluta, para nosotros tiene completa validez en sus aspectos fundamentales. Entendemos por estilo una serie de atributos formales, tanto iconográficos como técnicos, asociados recurrentemente de acuerdo a pautas de representación formal, códigos y reglas estéticas, cuya configuración hace distinguible y reconocible a un determinado sistema de representación gráfico. En este sentido, el «estilo Lluta» está representado por la recurrencia de figuras que formalmente se expresan de acuerdo a un patrón definido regido por principios de esquematización y geometrización de formas, cuya configuración se manifiesta en motivos altamente estandarizados y característicos, como son los «antropomorfos tipo Lluta» (fig. 5).

6. Motivos en los geoglifos del valle de Lluta

Los geoglifos del valle de Lluta incluyen dos grandes categorías de motivos: antropomorfos y zoomorfos.

6. 1. Clase Antropomorfa

Incluye el 44 % del total de los motivos del valle y es la que presenta menor variabilidad. Dentro de los antropomorfos, el tipo mayoritario es lo que denominamos «antropomorfos tipo Lluta» que representan el 95 % de la clase antropomorfa. Como ya se ha señalado, el motivo «antropomorfo tipo Lluta» se caracteriza por su alto grado de esquematismo y geometrización, de formas extremadamente rectilíneas. El cuerpo se representa como un bloque rectangular de cuyos extremos emergen dos rectángulos alargados a modo de piernas. La cabeza se representa con una forma de «medialuna» de ángulos y líneas rectas, que correspondería más a un tocado que a una cabeza propiamente tal.

Se representa con una actitud estática pero no rígida, que semeja una escultura lítica. Este tipo de motivo se encuentra aislado, asociado a otros antropomorfos similares, o bien junto a camélidos esquemáticos rectilíneos. Un grupo de motivos antropomorfos incluyen dos casos de paneles que presentan motivos únicos que no se repiten en otros paneles ni presentan rasgos formales comunes como para constituir un tipo.

Éstos comprenden figuras antropomorfas de características estilísticas totalmente diferentes a los antropomorfos tipo Lluta predominantes en los geoglifos del valle. Los motivos incluidos en este grupo representan el 2 % del total de figuras de geoglifos del valle y el 5 % del total de figuras antropomorfas.

6. 2. Clase Zoomorfa

Esta clase es la que presenta mayor variabilidad interna entre los geoglifos. Un grupo de motivos de camélidos esquemáticos rectilíneos representa el 11 % del total de motivos de geoglifos del valle, y el 45 % de la clase zoomorfa. Son figuras esquemáticas, de cuerpos rectangulares, de líneas y ángulos tendientes a rectos. Se representan siempre de perfil, con sus extremidades frontales (cuatro patas) o de perfil (dos patas) (fig. 6). Sugerimos que el tipo de motivo de dos patas se encuentra más recurrentemente asociado a los antropomorfos tipo Lluta y formarían parte del mismo estilo. Destaca un grupo de motivos zoomorfos (8 % del total de motivos zoomorfos) que representarían aves en vuelo (garza, águila, aguilucho). Éstas se representan «en planta» (miradas desde arriba), con alas extendidas, cola y cabeza. Estos zoomorfos, al igual que los antropomorfos tipo Lluta y camélidos rectangulares, son realizados con un alto grado de esquematización y abstracción (fig. 7). Debemos mencionar un grupo de zoomorfos de formas menos geométricas, de trazos curvilíneos más realistas, que incluyen simios y batracios. Si bien éstos tienden a alejarse del patrón de representación del estilo Lluta, a lo menos uno de los simios se encuentra directamente asociado a motivos antropomorfos tipo Lluta (fig. 4). Existe un grupo minoritario de figuras indeterminadas, que por sus condiciones de conservación no se pueden catalogar dentro de las categorías anteriormente mencionadas.

383

7. Técnica de los geoglifos del valle de Lluta

La técnica de los geoglifos del valle de Lluta es otro rasgo particular de estas manifestaciones, correspondiente a la técnica aditiva formando figuras de cuerpos llenos (Dauelsberg *et al.*, 1975). Es así para la totalidad de los motivos de los geoglifos del valle. Las figuras de los geoglifos del Lluta están ejecutadas mediante técnica aditiva, formando figuras en positivo y en sobrerrelieve, con tratamiento de cuerpo lleno. La técnica aditiva consiste en la utilización de piedras que se agregan a modo de mosaico para formar la figura. En el valle de Lluta, las piedras utilizadas son mayoritariamente volcánicas, de color gris oscuro, con tamaños que fluctúan entre 10 y 50 cm. Estas piedras de color gris oscuro, se sobreponen sobre la superficie del suelo natural color gris más claro (Briones, 1984). La relación de contraste entre figura-fondo es determinante para definir la eficacia

visual de los motivos (Briones, 1984). El material lítico empleado por los artífices de los geoglifos «explica concluyentemente el propósito de la técnica utilizada: favorecer el efecto de contraste», puesto que las figuras realizadas con técnica aditiva tienen una visualidad más efectiva (se perciben mejor y a mayor distancia), además de la ventaja de corregir errores modificando la figura sin alterar el fondo (Briones, 1984: 44).

384

En síntesis, de acuerdo a lo expresado anteriormente, estamos en condiciones de plantear que el arte rupestre de geoglifos del valle de Lluta comprende una diversidad limitada de motivos. Sin embargo, solo algunos de ellos se presentan con cierta frecuencia y, más aún, solo algunos de éstos constituyen motivos que se repiten de similar forma (rasgos formales comunes, estandarizados, propios de un mismo patrón de representación) en distintos sitios a lo largo del valle. Sostenemos que es la figura antropomorfa tipo Lluta la más característica del «estilo Lluta».

Los geoglifos del valle de Lluta se caracterizan por su uniformidad estilística, expresada en el «estilo Lluta». Éste se caracteriza por un énfasis en la representación de la figura humana. Todos ellos comparten el común denominador de ser tremendamente esquemáticos y con una fuerte tendencia a la abstracción y geometrización de las formas. Dentro de los motivos presentes en los geoglifos del valle de Lluta, es evidente el claro predominio de motivos antropomorfos (44 %), seguidos de los zoomorfos (25 %).

Hay un porcentaje de figuras que catalogamos como indeterminables (28 %), fundamentalmente debido a su mal estado de conservación. Los antropomorfos presentan mucha uniformidad y muy escasa variabilidad, siendo la mayoría «antropomorfos tipo Lluta». Del total de motivos antropomorfos, el 95 % corresponde al tipo Lluta. Esto significa que del total de motivos de los geoglifos del valle de Lluta, el 44 % son motivos antropomorfos tipo Lluta. Claramente es el motivo más predominante y característico de los geoglifos del valle. Debemos mencionar, además, que del porcentaje de motivos que catalogamos como indeterminables —debido principalmente a su mal estado de conservación— un 43 % corresponde a «posibles antropomorfos tipo Lluta» dado su morfología semejante a la de estas figuras.

8. Los geoglifos del Lluta en el contexto de los Andes y de los Valles Occidentales (particularmente del norte de Chile)

Los geoglifos han sido usualmente tratados como uno de los materiales más enigmáticos de entre los restos dejados por las poblaciones prehispánicas que habitaron los Andes. Particularmente conocidos en la región andina son los geoglifos

de Nazca en Perú (Aveni, 1990; Clarkson, 1998), pero éstos no presentan similitudes formales ni culturales con los geoglifos del extremo norte de Chile. Tampoco existen símiles en geoglifos de sur del Perú (Jesús Gordillo com. pers., 2004).

Los geoglifos del norte de Chile se localizan fundamentalmente en sectores costeros, valles bajos y cordillera de la costa y pampa o en los oasis piemontanos, distribuidos en un área que abarca desde el valle de Lluta por el norte hasra el entorno del río Loa por el sur. La mayor concentración se observa en la Pampa del Tamarugal, lo que se puede deber a la mayor superficie de terreno involucrado o a las características locacionales y ambientales de esta pampa, y los procesos de integración y tráfico prehistóricos ocurridos en esta zona. Algunos ejemplos en tierras altas son excepcionales como en la sierra de Arica (Briones, 2003) y Alto Loa (Berenguer, 2004). Consideramos que, a grandes rasgos, los geoglifos del norte de Chile presentan afinidades entre sí de acuerdo a la zona arqueológica en que se encuentren. Así, los geoglifos de los valles exorreicos desde Arica a Camarones comparten ciertos rasgos formales comunes entre sí que los diferencian de los de la zona de Tarapacá y los del Loa. Sin embargo, los geoglifos del valle de Lluta aparecen como un caso único en la medida que sus características estilísticas son casi exclusivas. Solo en el valle de Azapa existen ejemplos aislados de motivos del estilo Lluta. Debemos mencionar la presencia de ejemplos aislados de motivos «antropomorfos tipo Lluta» en petroglifos (grabados sobre roca), tanto en el extremo sur del Perú (Locumba)⁴ como en el extremo norte de Chile (Lluta) (Valenzuela, 2004). Creemos que el estilo Lluta se define exclusivamente en Lluta, como núcleo, aún reconociendo una débil difusión en el valle de Azapa (Cerro Sombrero) y otras técnicas como los petroglifos recién mencionados.

En síntesis, el objetivo de este artículo era describir un estilo de geoglifos del norte de Chile —entre otros— cuyas características son extremadamente particulares y distintivas. Sin embargo, como fenómeno cultural no es aislado sino que funcionó dentro del contexto de los procesos sociales de la prehistoria. Explicar esa homogeneidad interna y su diferencia con respecto a las manifestaciones de áreas vecinas, en términos de su contexto sociocultural, es un tema aún no resuelto, que esperamos a futuro poder abordar con mayor profundidad.

Agradecimientos

Agradecemos a Rolando Ajata por su ayuda en la confección de los mapas. Este artículo es resultado de los proyectos FONDECYT 1000457 y 1030312, y de patrocinio del Centro de Investigaciones del Hombre en el Desierto CIHDE.

⁴ Hemos identificado estos motivos junto a Jesús Gordillo en la localidad de Mirave del valle de Locumba.

Referencias citadas

386

- AVENI, A. F. (ed.), 1990 – *The Lines of Nazca*; Philadelphia: American Philosophical Society.
- BERENGUER, J., 1995 – Impacto del Caravanero Prehispánico Tardío en sanra Bárbara, Alto Loa. In: *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, I: 185-202; Antofagasta: Hombre y Desierto 9.
- BERENGUER, J., 2004 – *Caravanas, Interacción y Cambio en el Desierto de Atacama*; Santiago: Sirawi Ediciones.
- BOLLAERT, W., 1975 [1860] – Descripción de la Provincia de Tarapacá. *Norte Grande*, 3-4(1): 459-479; Antofagasta: Universidad de Antofagasta.
- BRIONES, L., 1984 – Fundamentos para una metodología aplicada al relevamiento de los geoglifos del norte de Chile. *Chungara*, 12: 41-56; Arica: Universidad de Tarapacá.
- BRIONES, L., 2003 – Geoglifos del Norte de Chile. Provincias de Arica y Parinacota; Arica: Universidad de Tarapacá. Serie Patrimonio Cultural I Región Tarapacá. Manuscrito en posesión del autor.
- BRIONES, L., & ÁLVAREZ, L., 1984 – Presentación y valoración de los geoglifos del norte de Chile. *Estudios Atacameños*, 7: 296-305; San Pedro de Atacama: Universidad Católica del Norte.
- CASTRO, F. & BRIONES, L., 2000 – La belleza geométrica de los geoglifos de Lluta; Santiago: Conicyt. Informe final proyecto FONDECYT N° 1980623.
- CLARKSON PERSIS, B., 1998 – Archaeological Imaginings. Contextualización of Images. In: *Reader in Archaeological Theory. Post-Processual and Cognitive Approaches* (Withley, D. S., ed.): 119-130; London & New York: Routledge.
- DAUELSBERG, P., 1960 – Relación de los lugares arqueológicos del Departamento de Arica. *Boletín del Museo Regional de Arica*, 4: 77-84; Arica: Museo Regional de Arica.
- DAUELSBERG, P., 1972 – Arqueología del Departamento. In: *Enciclopedia de Arica*: 161-178; Santiago: Editorial de Enciclopedias Regionales Ltda.
- DAUELSBERG, P., BRIONES, L., CHACÓN, S., VÁSQUEZ, E. & ÁLVAREZ, L., 1975 – Los grandes geoglifos del valle del Lluta. *Revista Universidad de Chile Sede Arica*, 3: 13-16; Arica: Universidad de Chile.
- MOSTNY, G. & NIEMEYER, H., 1963 – Informes sobre investigaciones en la quebrada Guatacondo. *Noticiero Mensual Museo Nacional de Historia Natural*, VIII(94): s/n; Santiago: Museo Nacional de Historia Natural.
- MOSTNY, G. & NIEMEYER, H., 1983 – *Arte Rupestre Chileno*; Santiago: Ministerio de Educación. Serie Patrimonio Cultural Chileno.
- MUÑOZ, I. & BRIONES, L., 1996 – Poblados, rutas y arte rupestre precolombinos de Arica: descripción y análisis de sistema de organización. *Chungara*, 28(1-2): 47-84; Arica: Universidad de Tarapacá.

- PLAGEMANN, A., 1906 – *Über die chilenischen 'Pintados'. Beitrag zur Katalogisierung und vergleichenden Untersuchung der südamerikanischen Piktographien*; Stuttgart.
- SANTORO, C., ROMERO, Á., ROSELLO, E., STANDEN, V., SANTOS, M. & TORRES, A., 2000 – Catastro de sitios arqueológicos del Valle de Lluta; Santiago: Conicyt. Informe final Proyecto FONDECYT N° 1970597.
- SANTORO, C., ROMERO, Á. & STANDEN, V., 2002 – Interacción social en los períodos Intermedio Tardío y Tardío, valle de Lluta, norte de Chile. *In: La Arqueología y la Etnohistoria en los Andes* (Topic, J., ed.); Instituto de Estudios Peruanos, Lima. En prensa.
- SCHAEDEL, R. P., 1957 – Informe general sobre la expedición a la zona comprendida entre Arica y La Serena. *In: Arqueología Chilena: Contribuciones al estudio de la región comprendida entre Arica y La Serena* (Schaedel, R., ed.): 5-42; Santiago: Centro de Estudios Antropológicos, Universidad de Chile.
- VALENZUELA, D., 2004 – Imágenes sobre piedra y tierra. Las sociedades del valle de Lluta, períodos Intermedio Tardío y Tardío; Santiago: Universidad de Chile. Memoria de título de arqueóloga.

Anexo

388

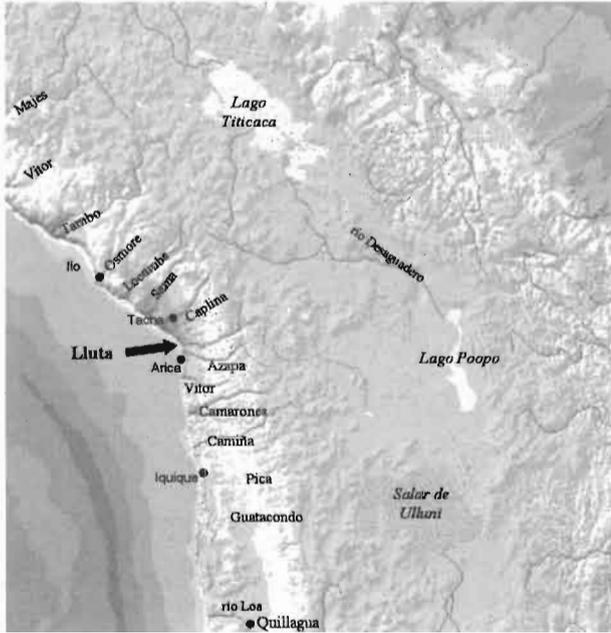
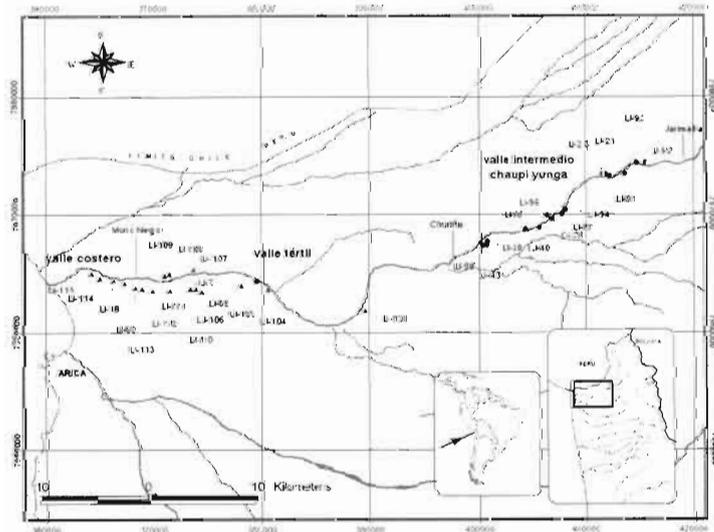


Figura 1 – Localización del valle de Lluta, en la subárea de Valles Occidentales del área Centro Sur Andina

Figura 2 – Sitios de arte rupestre del valle de Lluta
 Geoglifos en el sector valle costero y valle fértil (simbolizados con un triángulo) y petroglifos en el sector intermedio chaupi yunga (simbolizados con un círculo lleno)



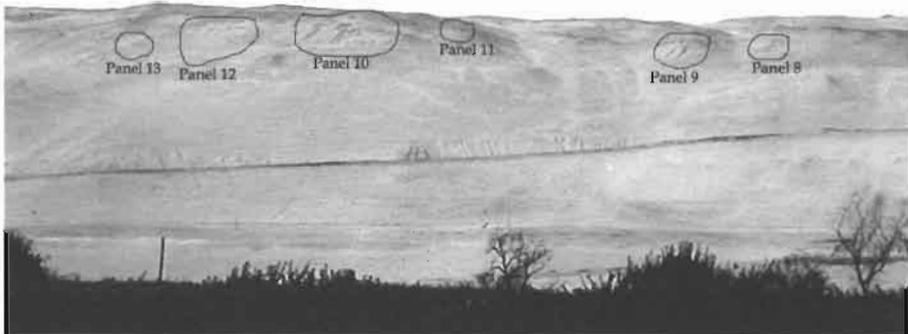


Figura 3 – Emplazamiento de los geoglifos de Lluta
Ubicados en el sector superior de la ladera, lejos de las áreas de mayor ocupación humana



Figura 4 – Asociación de geoglifos a senderos

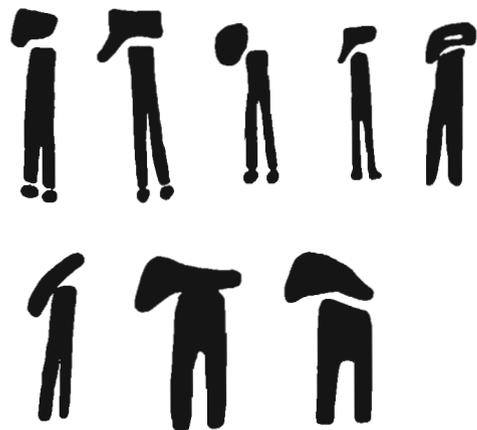
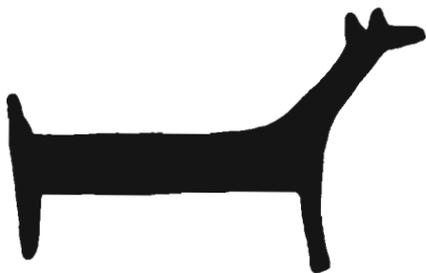


Figura 5 – Antropomorfos tipo Lluta

Figura 6 – Zoomorfos camélidos esquemáticos rectilíneos



390

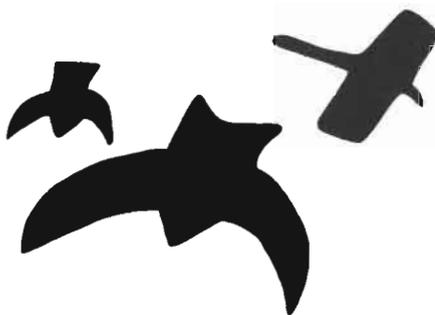


Figura 7 – Zoomorfos de gran abstracción que representan aves



Arte rupestre y turismo sostenible

391

María Mercedes Podestá

Diana S. Rolandi

Introducción

Los arqueólogos de hoy estamos incorporando paulatinamente sitios arqueológicos dentro de la actividad turística nacional. Esta inserción no ha surgido en forma espontánea desde el propio seno de la comunidad de arqueólogos, celosa de la preservación de un recurso por demás frágil; muy por lo contrario nos hemos sentido presionados, para decirlo de alguna manera, por el fuertísimo interés surgido desde el sector turístico.

Nos preguntamos en qué se fundamenta el temor de los arqueólogos al incluir sitios arqueológicos a la oferta turística y nuestro pensamiento se remonta a imágenes propias de una película de terror: cientos de turistas friccionando con sus mochilas los maravillosos relieves del Templo de Ramses en Abu Simbel, hordas de visitantes introduciendo microorganismos patógenos en los ambientes prístinos de las cavernas con arte rupestre de milenaria antigüedad y desencadenando procesos irreversibles de destrucción. Y como estos, decenas de ejemplos que han alarmado a la arqueología y que han motivado la reacción negativa de quienes nos ocupamos de ella ante esta «intromisión» que deteriora o destruye sistemáticamente los yacimientos arqueológicos.

Esta falta de armonía entre ambos sectores —el turístico y el arqueológico— debe, de alguna manera, llegar a su fin. Es necesario iniciar un camino para compatibilizar intereses y proponer objetivos consensuados. Frente al celo del investigador por preservar «sus» sitios arqueológicos está el interés del visitante, sea este un turista o un poblador local, por conocer su pasado cultural. Esto es un hecho concreto que no se puede ignorar o dejar de lado a la hora de proponer planes de gestión para los sitios arqueológicos.

392 Además, ¿tenemos los arqueólogos el derecho de reservar solo para nosotros o para la comunidad científica la preciosa información que logramos rescatar de los sitios arqueológicos? ¿Debemos los estudiosos del pasado seguir conservando la información adquirida en «torres de marfil» (Nielsen *et al.*, 2003: 370) o debemos volcarla en beneficio de todos: escolares, pobladores locales, pueblos originarios, o visitantes del exterior, con el deseo de conocer las maravillas naturales de nuestro país pero también los grupos humanos que habitaron nuestras tierras? ¿Cómo es posible armonizar estos intereses aparentemente tan contrapuestos? Los conceptos de ecoturismo, turismo cultural, arqueoturismo o turismo arqueológico y turismo sostenible definen a la perfección los ideales del sector turístico y científico. Pero... ¿son factibles sus propuestas? (Podestá & Rolandi, 2004-2005).

1. El turismo arqueológico y los sitios de arte rupestre

El turismo es un buen negocio. Genera el 4,4 % del PIB mundial y da empleo a alrededor de doscientos millones de personas. El turismo se ha convertido en un sector fundamental de la actividad económica desde las últimas décadas del siglo XX. Con este crecimiento se está produciendo una diversificación de los productos y destinos turísticos y está aumentando la demanda del turismo de naturaleza, relacionadas con el ecoturismo, turismo rural (Eagles *et al.*, 2003: VII, IX) y turismo cultural. Como puede leerse en la Carta de Turismo Cultural redactada por ICOMOS, el turismo es un hecho social, humano, económico y cultural *irreversible* (1993) —destacado nuestro—. El turismo cultural goza de gran popularidad a escala mundial con una incontable variedad de ofertas.

El arqueoturismo o turismo arqueológico es una modalidad bajo la que se presentan propuestas y productos culturales y turísticos en los que la arqueología es el ingrediente principal. De las treinta y ocho declaraciones de Patrimonio de la Humanidad (UNESCO) que tiene España, ocho corresponden a yacimientos y sitios arqueológicos, la mayoría de ellas declaradas en los últimos quince años. Uno solo de ellos, el arte rupestre de la cuenca mediterránea de la Península Ibérica (incluido en la lista en 1998) incluye cientos de sitios con arte rupestre.

Se han creado productos de todo tipo para acercar la arqueología a los visitantes. Destacan las rutas temáticas, los espectáculos y las celebraciones de recreación histórica, la posibilidad de alojarse en un hotel, como la Villa Romana de Salou que conserva los restos romanos en el interior (Tresserras, 2004) entre una multitud de ofertas originales.

Dentro de los sitios arqueológicos, aquellos que tienen manifestaciones de arte rupestre, poseen un atractivo particular. Dejando de lado los repetidos ejemplos de las cuevas de Lascaux y Altamira, podemos mencionar otros casos excepcionales también dentro del contexto europeo. Uno de ellos es el Valle del Côa en el valle del Duero (Portugal), que posee cientos de sitios con grabados paleolíticos que han sido salvados de quedar sumergidos bajo las aguas del río a causa de la construcción de una central hidroeléctrica. Gracias a la activa participación de la comunidad local, nacional y científica (nacional e internacional) los sitios arqueológicos fueron definitivamente salvados. Hoy la comunidad está viviendo un resurgimiento económico, participando y usufructuando los beneficios provenientes del nuevo desarrollo turístico que vive la región (Simões de Abreu & Jaffe, 1996). Otro ejemplo son los grabados rupestres de Tanum, Suecia, reconocidos en 1994 por la UNESCO como un bien patrimonial de carácter mundial. Estos, entre otros aspectos, permiten tender lazos entre los visitantes con los tiempos de la Edad de Bronce (Hygen, 2000), posibilitando así una conexión del habitante actual con un pasado por demás remoto para la concepción europea. En Sudamérica, el Parque Nacional Serra da Capivara en Brasil constituye una de las mayores concentraciones de sitios arqueológicos y de los más grandes acervos de pinturas rupestres del continente. También guarda características excepcionales y ha sido reconocido por UNESCO como Patrimonio Cultural de la Humanidad (Pessis, 2003). Gracias al aporte proveniente del turismo, es hoy un foco impulsor en una zona de economía deprimida, generador de puestos de trabajo y otros beneficios para la comunidad. Otra veintena de sitios con pinturas, grabados y geoglifos completan la lista de sitios excepcionales del mundo (según la UNESCO). Desde Kakadu National Park en Australia hasta los grabados de Tanum en Suecia reciben contingentes turísticos de variada magnitud atraídos por el imán de lo reconocido como único e irreplicable a nivel mundial.

El Fuerte de Samaipata en Bolivia, las líneas y geoglifos de Nasca y de Pampas de Jumana en Perú son otros ejemplos excepcionales en el área andina que tienen, como principal atractivo turístico, diferentes manifestaciones del arte rupestre (UNESCO, 1999) (Strecker & Podestá, 2006). El Parque Nacional de Rapa Nui y la Quebrada de Humahuaca en el noroeste argentino, éste último recientemente incluido en la Lista de Patrimonio Mundial de UNESCO, son otros lugares cuyos valores naturales y paisajísticos son acentuados por el importante acervo de sitios con arte rupestre existente.

Uno de los tres sitios con bienes culturales de la Lista del Patrimonio Mundial (UNESCO) en la Argentina, corresponde a un sitio con arte rupestre: Cueva de las Manos del Río Pinturas (Podestá *et al.*, 2000; Onetto, 2001). Constituye hoy el foco principal de atractivo turístico en una zona postergada en comparación con otras vecinas. El Parque Provincial Ischigualasto que, conjuntamente con el Parque Nacional Talampaya, es un sitio también reconocido por la UNESCO por su excepcionalidad paleontológica, además de los milenarios fósiles, guarda un importante repositorio de sitios con grabados rupestres que, con un plan de manejo mediante, están siendo incorporados a la oferta turística con el objeto de enriquecer el bagaje patrimonial de ambos parques (Rolan di *et al.*, 2003).

394 Podríamos continuar con esta lista mencionando muchos otros sitios en los cuales el arte rupestre actúa como un imán turístico, disparador del desarrollo de las comunidades y motor de la reconversión económica de muchas regiones del mundo. Basta con los ejemplos citados para ejemplificar la magnitud creciente de esta industria que fagocita, casi sin permiso, «nuestros» sitios con arte rupestre.

2. Un turismo arqueológico bien entendido: el turismo sostenible

La Organización Mundial del Turismo (OMT) ha definido el desarrollo sostenible, en relación con el turismo, de la siguiente manera:

«[...] atiende a las necesidades de los turistas actuales y de las regiones receptoras y al mismo tiempo protege y fomenta las oportunidades para el futuro. Se concibe como una vía hacia la gestión de todos los recursos de forma que puedan satisfacerse las necesidades económicas, sociales y estéticas, respetando al mismo tiempo la integridad cultural, los procesos ecológicos esenciales, la diversidad biológica y los sistemas de vida». (OMT, 1999: 22)

En el marco de esta declaración, se pueden ampliar algunos principios de desarrollo turístico sostenible de la manera siguiente:

- los recursos naturales, históricos y de otro tipo empleados por el turismo se conservan para su uso continuado en el futuro
- el desarrollo turístico se planifica y gestiona de forma que no cause serios problemas ambientales o socioculturales en la zona de turismo
- los beneficios del turismo se reparten ampliamente por toda la sociedad (OMT, 1999)

Queda claro, entonces, que la preservación de los bienes culturales y naturales a largo plazo es el principio clave que debe regular todo emprendimiento turístico.

3. El turismo sostenible y la gestión de sitios con arte rupestre

¿Se cumplen estos principios en relación con la gestión de sitios con arte rupestre? No existe, por supuesto, una única respuesta a una pregunta tan amplia. La misma dependerá de muy diversos factores. Pero sí puede arriesgarse una respuesta tentativa: por lo general no se cumple con la totalidad de los principios fundamentales que enmarcan al desarrollo turístico sostenible y este incumplimiento afecta a los sitios con arte rupestre, entendidos como recursos culturales no renovables, de manera irreversible.

Los informes provenientes de las diversas latitudes del mundo coinciden en señalar la alta fragilidad de los sitios con pinturas y grabados, los innumerables daños infringidos en ellos y la irreversibilidad de estas acciones que deterioran o hacen desaparecer estos sitios de la faz de la tierra. Por mencionar solo algunos casos que nos tocan más de cerca, como habitantes de Sudamérica, ejemplifiquemos con los terribles daños producidos a las líneas de Nasca, el desgaste de la superficie rocosa de Samaipata con la consecuente pérdida de varios de los grabados y bajorrelieves. En la Argentina, por ejemplo, el sitio que ilustra la secuencia de arte rupestre del área del noroeste, Inca Cueva 1 o Cueva Chulín, ha sufrido los embates de los visitantes por más de cien años y hoy sus pinturas se encuentran seriamente dañadas y en un proceso de destrucción irreversible de no mediar rápidas medidas de protección del sitio (Rolandi *et al.*, 2004). Afortunadamente las autoridades de la provincia de Jujuy han realizado durante el año 2006 tareas de cerramiento del alero Inca Cueva 1 y han concertado con las comunidades locales el control de ingreso al lugar.

Gran parte de los problemas provienen de la falta de participación de las comunidades locales en la programación de las actividades de desarrollo turístico en relación con los sitios de arte rupestre, principio considerado básico por los diferentes organismos internacionales que entienden el tema (OMT, 1999; UNESCO, 2004). Es corriente escuchar quejas acerca de la explotación de sitios arqueológicos por parte de personas y entidades ajenas a la comunidad que está en directa relación con los sitios. Recientemente se ha difundido el Pronunciamiento de la Asociación Kuelap que denuncia privatizaciones turísticas en sitios arqueológicos que atentan contra los intereses comunitarios señalando, entre otros puntos, que estas «monopolizan el manejo y los beneficios del turismo en manos de los inversionistas». Nuestros colegas sudamericanos también se pronuncian con términos similares y hablan de la «comercialización» de los sitios con arte rupestre y de las oportunidades que el turismo debe brindar a la comunidad receptora (NayA, 2004). En Argentina, como en otros países vecinos, se suman, año tras año, proyectos de turismo arqueológico que tienen como prioridad la participación comunitaria en la protección y gestión turística.

Incluso, en algunas regiones, los mismos habitantes son los responsables de elegir los sitios arqueológicos que son incorporados a la oferta turística. Al respecto un caso interesante es el presentado por la comunidad originaria de Nor Lípez en Potosí, Bolivia (Nielsen *et al.*, 2003). Entre otros emprendimientos que comparten los mismos principios, podemos mencionar los de Cueva de las Manos (Onetto, 2001; Podestá & Onetto, 2004), de la Comarca Andina del Paralelo 42° en la Patagonia argentina (Bellelli *et al.*, 2005) y el de Antofagasta de la Sierra en la Puna argentina.

396 Para procurar paliar, en alguna medida, los inconvenientes originados en la mala aplicación de los principios del turismo sostenible en la administración de sitios con arte rupestre, el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL), Secretaría de Cultura de la Nación, inició en 1995 un programa con la mira puesta en la preservación de algunos sitios excepcionales del patrimonio nacional argentino. Relataremos en el siguiente acápite las acciones y los logros, así también como los fracasos, alcanzados hasta el momento por el Programa en relación, exclusivamente, con la experiencia turística.

4. El programa de «Documentación y preservación del arte rupestre argentino» (DOPRARA)

Los objetivos principales del programa se resumen en:

- la documentación de las manifestaciones de arte rupestre
- el registro de los procesos de deterioro que alteran a un sitio de arte rupestre
- la creación de una base computarizada de imágenes de arte rupestre
- la propuesta de medidas de amortiguación de los procesos de deterioro natural y vandálico que afectan a los sitios
- las acciones de transferencia (difusión y capacitación) al público en general y de gestión ante las autoridades locales responsables de los sitios. Esta última acción incluye la elaboración de planes de manejo consensuados con los diferentes actores sociales involucrados

El objetivo primordial apunta a realizar una efectiva colaboración con las provincias y específicamente con las comunidades locales. El Programa ha seleccionado, ante el requerimiento de las mismas, aquellos sitios con arte rupestre que se encuentran en un estado de deterioro avanzado o en un proceso de alteración acelerado. Estos procesos son más evidentes en aquellos sitios que soportan una carga turística que excede las medidas de protección que se han hecho efectivas en ellos o en sitios que carecen por completo de un sistema defensivo. El INAPL,

en colaboración con la provincia de Santa Cruz, ha puesto mayor énfasis desde los inicios del Programa en Cueva de las Manos del río Pinturas, un sitio de valores excepcionales desde el punto de vista cultural, científico y estético.

La culminación de una serie de tareas ha posibilitado la nominación de Cueva de las Manos como Patrimonio del Mundo en 1999, denominación que ha convertido a este sitio en el primero declarado por la UNESCO, desde el punto de vista cultural, enteramente argentino (Gradin *et al.*, 1976; Onetto, 2001; Podestá & Onerto, 2004; Rolandi *et al.*, 1998). Actualmente se está materializando una importante inversión por parte del Estado a fin de habilitar la infraestructura necesaria para la recepción de los visitantes durante la temporada estival. En los últimos años, debido no solo a la creciente popularidad del sitio, promovida, entre otras razones, por su inclusión en la Lista del Patrimonio Mundial y al fuerte aumento del turismo interno, Cueva de las Manos ha duplicado la afluencia turística. La puesta en práctica de un plan de manejo por parte de la Municipalidad de Perito Moreno, localidad próxima al sitio, en el cual el INAPL ha intervenido como asesor científico (Onetto, 2001; 2006), ha permitido revertir el proceso de relativo abandono en que se encontraba —aproximadamente, por 1998 (fig. 1)—.

Otra región patagónica relacionada con el Programa es la Comarca Andina del Paralelo 42° y el valle inferior del río Manso, caracterizada por sus atractivos paisajes de lagos y montañas. En los últimos diez años se ha, al menos, triplicado la afluencia turística y ha aumentado la oferta de actividades ecoturísticas en esta región. Desde un principio, se manifestó la voluntad de distintos sectores de la comunidad de la región por utilizar los sitios arqueológicos con arte rupestre para la actividad turística. Esto motivó la confección de un proyecto orientado específicamente a brindar un marco adecuado para el uso público de los bienes arqueológicos. El criterio de selección de los sitios con arte rupestre para ser volcados a la oferta turística obedeció al grado de riesgo que presentaban. Este está dado por la facilidad de acceso, su visibilidad y el nivel de frecuentación por parte, fundamentalmente, de pobladores locales, lo cual incentiva las visitas turísticas no controladas. Luego de un trabajo de varios años en la Comarca, los resultados ofrecen un amplio espectro que va desde el desinterés de algunos miembros de la comunidad por su patrimonio arqueológico (un caso) hasta el caso donde algunos de sus miembros se han puesto a la cabeza de su defensa (Bellelli *et al.*, 2005) (fig. 2). En el centro de la Argentina el programa DOPRARA se implementó en varios sitios de la provincia de La Pampa. Parte de estos trabajos (Parque Nacional Lihué Calel) fue luego retomada por la Administración Parques Nacionales. Hoy se lleva a cabo una excelente gestión en estos últimos por parte de este organismo (Molinari, 2000; Podestá *et al.*, 2004). En el norte y noroeste de nuestro país, el Programa se llevó a cabo en sitios de las provincias de Salta,

Catamarca, San Juan y La Rioja. En Salta se seleccionaron las Cuevas Pintadas en Las Juntas (departamento de Guachipas), que consisten en varios aleros con pinturas rupestres de un valor estético y cultural excepcional (fig. 3).

398

Estos son frecuentados por escolares y grupos turísticos que han desencadenado un proceso de desgaste acelerado que ha modificado ostensiblemente el estado de las pinturas desde que se conocieron las primeras noticias de ellas hace poco más de treinta años. Hoy, a través de una prolija documentación fotográfica se cuenta con una base documental de extraordinario valor. A pesar de la preocupación de algunas entidades de la provincia de Salta (Dirección de Patrimonio Cultural y Museo de Antropología de Salta) por proteger las Cuevas Pintadas de Guachipas y de la declaración del sitio como Lugar Histórico Nacional por parte de la Comisión Nacional de Museos, de Monumentos y de Lugares Históricos, la provincia hasta el momento no ha demostrado un legítimo interés en resguardar estos sitios ya que no se han implementado medidas de protección efectivas y los aleros con pinturas continúan sufriendo un proceso de deterioro constante a causa de las visitas sin control (Rolandi *et al.*, 2002).

En 1999 y ante la expresa solicitud de la Secretaría de Turismo de la Nación y de la Universidad de San Juan, el Programa inició sus actividades en el Parque Provincial Ischigualasto, conocido también como Valle de la Luna. Este valle desértico en donde perduran paisajes labrados millones de años atrás, de gran riqueza fosilífera que hoy merecen el reconocimiento mundial tras la inclusión del yacimiento en la Lista del Patrimonio Mundial, ha sido habitado por grupos humanos que hasta poco tiempo atrás (primera mitad del siglo XX) han dejado su huella a través de representaciones grabadas sobre los bloques de arenisca (Podestá *et al.*, 2005). Al tratarse de un área protegida, las tareas implementadas por el Programa se vieron, desde un principio, facilitadas desde todo punto de vista. Los sitios con arte rupestre aún no se han habilitado al público visitante pero se espera la conclusión de las tareas y la finalización de la propuesta del plan de manejo para su incorporación a la oferta turística de Ischigualasto (Rolandi *et al.*, 2003) (fig. 4).

En la vecina provincia de La Rioja, el sitio Palancho o Paluque constituye otro caso que requiere de la inmediata intervención por parte de las autoridades locales. El sitio ya acumula varias décadas de abandono, y daños de todo tipo se han registrado en las paredes con grabados: graffiti, desprendimientos intencionales y rayados que son solo algunos de los cientos de afectaciones relevadas en el lugar. Estos deterioros son la consecuencia directa de la visita espontánea agravada por la promoción turística del sitio sin mediar ningún trabajo previo de protección (Podestá & Rolandi 2004-2005; Podestá *et al.*, 2005).

5. Palabras finales

La experiencia de la implementación del programa en las distintas provincias del noroeste, oeste, centro y Patagonia de Argentina ha tenido, luego de casi diez años, un resultado disímil. Como pudo leerse a lo largo de estas páginas, el mismo dependió en gran medida del interés demostrado por las personas e instituciones relacionados con cada uno de los sitios con arte rupestre. La voluntad política resultó clave a la hora de gestionar planes de manejo, planificar infraestructuras de protección de los sitios y demás tareas relacionadas con la puesta en valor y protección de los sitios. Podemos considerar que la tareas de Cueva de las Manos y de muchos sitios de la Comarca Andina del Paralelo 42° va por buen camino. Lo mismo puede asegurarse en relación con el Parque Provincial Ischigualasto (provincia de San Juan) y el Parque Nacional Lihué Calel (provincia de La Pampa), y de otras áreas protegidas del país, muchas de ellas controladas a través de planes de manejo de gestión pública implementados por la Administración Parques Nacionales (Caracotche & Manzur, 2004; Molinari, 2000). La inclusión de Cueva de las Manos en la Lista del Patrimonio Mundial fue clave y aceleró la decisión política a nivel nacional para llevar a cabo las tareas de infraestructura que se están concluyendo en este momento (pasarela, cartelera, casa del guarda, recepción, sanitarios, estacionamiento, etc.) (Onetto, 2001; 2006).

En otras provincias del noroeste, como en la de Salta, el proyecto, cumplida la primera etapa, languideció por falta aparente de entusiasmo de las autoridades a cargo. Si bien parte de las acciones de preservación se cumplieron, aún no son suficientes para asegurar el sitio de la depredación por parte de visitantes que recorren la zona sin control alguno.

En todo momento el Programa incentivó la participación activa de las comunidades locales involucradas, sobre todo cuando existía una relación de proximidad, de ligazón cultural o de otro tipo entre los sitios y los pobladores. Como hemos relatado, en los últimos años ha surgido otro modo de involucrarse en temáticas relacionadas con la protección del patrimonio arqueológico que consiste en su inclusión en políticas de desarrollo comunitario que se refleja en proyectos de investigación que consideran la relación entre los sitios arqueológicos, el turismo y la participación de las comunidades en la toma de decisiones. En este contexto los arqueólogos pueden ofrecer las herramientas, como los planes de manejo para colaborar con este fin (Bellelli *et al.*, 2005). En la puesta en marcha del Programa no siempre fue posible o fácil establecer un contacto fluido con las comunidades. Por ejemplo Cueva de las Manos que se encuentra a más de 100 km del principal centro poblado desde donde se realiza la administración del sitio (Perito Moreno) y esto dificulta las tareas de gestión y de participación activa de la población. Por otro lado, los Parques Nacionales o Provinciales en donde nos tocó trabajar no

están habitados pero, por ejemplo, los pobladores de pequeños centros próximos al de Ischigualasto se consideran partícipes de la vida que transcurre dentro del Parque. Sus antepasados fueron guías o arrieros de allí y muchos de los habitantes actuales trabajan también como guías de turismo y realizan algunos servicios para el área protegida. Distintos proyectos están procurando intensificar esta relación (por ejemplo los llevados a cabo por la Universidad Nacional de San Juan, además del programa DOPRARA).

400 Una tarea ineludible ha sido la de monitorear año tras año los planes que se encuentran en marcha. Suele ocurrir que el entusiasmo inicial se agote a corto o mediano plazo. Es necesario establecer una comunicación activa con los gestores directos de los sitios. Muchas veces los cambios reiterados de autoridades políticas atentan contra este objetivo.

Un tema central es la cooperación que debe necesariamente existir entre los sectores dedicados a la cultura y al turismo en las diferentes provincias. Muchas veces sus objetivos son diametralmente opuestos y es difícil conjugar los intereses de ambos. Esta dicotomía fue patente en una de las provincias del oeste argentino donde actúa el DOPRARA. Mientras el área de cultura desea preservar los sitios arqueológicos no dándolos a conocer, el sector turístico público y privado está ansioso por agrandar la oferta de turismo cultural de la provincia, sin cumplir, a veces, con los recaudos necesarios para la protección del patrimonio arqueológico. Ya relatamos los daños antrópicos ocasionados al sitio Palancho, proceso que aún continúa. En casos como este, la gestión se complica y muchas veces las acciones se retardan con el consecuente perjuicio para el sitio (Podestá & Rolandi, 2004; 2005). Sintetizamos aquí solo algunas consideraciones acerca de la tan controvertida y compleja situación que implica la puesta en valor y el uso turístico de los sitios con arte rupestre. Como puede consultarse en la bibliografía especializada en estos temas, los graves problemas que enfrenta esta gestión son compartidos por el mundo entero. La experiencia en nuestro país invita a reflexionar sobre el tema para procurar establecer las mejores pautas de acción en forma urgente por el bien de nuestro patrimonio de arte rupestre.

Referencias citadas

- BALLART, J., 1997 – *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*; Barcelona: Ariel.
- BEIELLI, C., SCHEINSOHN, V., PODESTÁ, M. M., CARBALLIDO, M., FERNÁNDEZ, P. & CARACOTCHE, S., 2005 – *Arqueología, arte rupestre y turismo en la Comarca Andina del Paralelo 42° (provincias de Río Negro y Chubut)* (Schluter, R. G., ed.), 14: 22-50; Buenos Aires: Centro de Investigaciones y Estudios Turísticos. Estudios y Perspectivas en Turismo.
- CARACOTCHE, M. S. & MANZUR, C. B., 2004 – *Conservación y uso público en Alero Lago Roca 2 (Reserva Nacional Los Glaciares). Primeros resultados* (Civalero, M. T., Fernández, P. M. & Guráieb, A. G., eds.): 605-612; Argentina: Contra viento y marea, Arqueología de Patagonia, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Sociedad Argentina de Antropología.
- EAGLES, P. F. J., McCOOL, S. F. & HAYNES, Ch. D., 2003 – *Turismo sostenible en áreas protegidas. Directrices de planificación y gestión*; Madrid: PNUMA, OMT, UICN.
- GRADIN, C. J., ASCHERO, C. A. & AGUERRE, A. M., 1976 – *Investigaciones arqueológicas en la Cueva de las Manos. Estancia Alto Río Pinturas*, 10: 201-250; Argentina: Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología.
- HYGEN, A. S., 2000 – Education, information and tourism. In: *Rock carvings in the Borderlands* (Kallhovd, H. & Magnusson, J., eds.): 123-136; Gothenburg/Sarpsborg. An INTERREG IIA project. Final Report.
- ICOMOS, 1993 – *Tourism at World Heritage Cultural Sites*; Madrid.
- MOLINARI, R., 2000 – Rumbo a lo conocido: causas, condiciones y consecuencias en la difusión de sitios arqueológicos. Desde el País de los Gigantes. *Perspectivas arqueológicas en Patagonia*, II: 635-649; Argentina: Universidad Nacional de la Patagonia Austral.
- NOTICIAS DE ANTROPOLOGÍA Y ARQUEOLOGÍA, 2004 – *Recomendaciones para la construcción de políticas culturales en turismo*. <http://www.naya.org.ar/html>
- NIELSEN, A., CALCINA, J., & QUISPE, B., 2003 – Arqueología, turismo y comunidades originarias: una experiencia en Nor Lípez (Potosí, Bolivia). *Chungara*, 35 (2): 369-377; Tarapacá: Universidad de Tarapacá.
- ORGANIZACIÓN MUNDIAL DEL TRABAJO, 1999 – *Guía para Administraciones Locales: Desarrollo Turístico Sostenible*; Madrid.
- ONETTO, M., 2001 – Conservación y manejo de un sitio del Patrimonio Mundial. Cueva de las Manos Río Pinturas. *Arqueología*, 11: 203-344; Argentina.
- ONETTO, M., 2006 – Experiencias de la gestión de un sitio del Patrimonio Mundial en Argentina: mitos y realidades. Cueva de las Manos, Río Pinturas. In: *Tramas en la Piedra. Producción y Usos del Arte Rupestre* (Fiore, D. & Podestá, M. M., eds.); Buenos Aires: WAC-AINA-SAA. En prensa.

- PESSIS, A. M., 2003 – *Imagens da pré-história. Parque Nacional Serra da Capivara*; Sao Paulo: FUNDHAM-PETROBRAS.
- PODESTÁ, M. M. & ONETTO, M., 2004 – Role of local communities in the management of World Heritage in Argentina: the case of Cueva de las Manos. Linking Universal and Local Values: Managing a Sustainable Future for World Heritage, 159-164; Amsterdam: UNESCO World Heritage Centre. The Netherlands National Commission for UNESCO in collaboration with the Netherlands Ministry of Education, Culture and Science. 21-24 May 2003.
- PODESTÁ, M. M. & ROLANDI, D. S., 2004-2005 – El uso del pasado y el arte rupestre de Palancho. La Rioja. *Novedades de Antropología*, 50: 8-9; Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.
- PODESTÁ, M. M., ONETTO, M & ROLANDI, D. S., 2000 – Cueva de las Manos del Río Pinturas. Patrimonio Cultural de la Humanidad (UNESCO). *Boletín*, 14: 25-42; La Paz: SIARB.
- PODESTÁ, M. M., ROLANDI, D. S., ONETTO, M, GRADIN, C. J., AGUERRE, A. M. & SÁNCHEZ PROAÑO, M., 2004 – Imágenes del pasado: su protección para el futuro. In: *La región pampeana, su pasado arqueológico* (Gradin, C. J. & Oliva, F., eds.): 403-416; Rosario: Ed. Laborde.
- PODESTÁ, M. M., ROLANDI, D. & SÁNCHEZ PROAÑO, M., 2005 – *El Arte Rupestre de Argentina Indígena. Noroeste*; Buenos Aires: Union Académique Internationale, Academia Nacional de la Historia-GAC.
- ROLANDI, D., GRADIN, C., ASCHERO, C., PODESTÁ, M. M., ONETTO, M, SÁNCHEZ PROAÑO, M., WAINWRIGHT, I. N. M. & HELWIG, K., 1998 – Documentación y preservación del arte rupestre argentino. Primeros resultados obtenidos en la Patagonia centro-meridional. *Chungara*, 28 (1-2): 7-31; Tarapacá: Universidad de Tarapacá.
- ROLANDI, D., PODESTÁ, M. M. & SÁNCHEZ PROAÑO, M., & RE, A., 2002 – Procesos de deterioro y diagnóstico del grado de preservación de sitios con pinturas rupestres: el caso de Las Juntas (Guachipas), Provincia de Salta, Argentina. In: *Documentación y registro del arte rupestre. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* (Taboada Téllez, F. & Strecker, M., eds.) 6: 94-108. La Paz: SIARB.
- ROLANDI, D. S., GURÁIEB, G, PODESTÁ, M. M., RE, A., ROTONDARO, R. & RAMOS, R., 2003 – El patrimonio cultural en un área protegida de valor excepcional: Parque Provincial Ischigualasto (San Juan, Argentina). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 28: 225-235; Buenos Aires: SAA.
- ROLANDI, D., ASCHERO, C. A., PODESTÁ, M. M., & RE, A., 2004 – Inca Cueva 1: un siglo de aciertos y desaciertos en un sitio de alto valor patrimonial. Presentado al XV Congreso Nacional de Arqueología Argentina, Río Cuarto.
- SIMÕES DE ABREU, M. & JAFFE, L., 1996 – Recent discoveries of post-palaeolithic rock art in Portugal. In: *Rock Art Studies. News of the World I* (Bahn, P. G. & Fossati, A., eds.): 29-33; Oxford.

STRECKER, M. & PODESTÁ, M. M., 2006 – Rock art preservation in Bolivia and Argentina. *COALITION. CSIC Thematic Network on Cultural Heritage. Electronic Newsletter*, 11; Sevilla: Red Temática del CSIC de Patrimonio Histórico y Cultural.

TRESSERRAS, J. J., 2004 – El arqueoturismo o turismo arqueológico: un paso más para la valorización del patrimonio arqueológico. *Boletín de Gestión Cultural*, 9; España: Portal Iberoamericano de Cooperación y Gestión Cultural.

UNESCO, 1999 – *Brèves descriptions des sites inscrits sur la Liste de patrimoine mondial*; Francia: Centro de Patrimoine Mondial.

UNESCO, 1972 – *Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel*; Francia: Centro de Patrimoine Mondial.

UNESCO, 2004 – *Conclusions and Recommendations of the Conference. Linking Universal and Local Values: Managing a Sustainable Future for World Heritage*; Amsterdam: UNESCO World Heritage Centre, The Netherlands National Commission for UNESCO in collaboration with the Netherlands Ministry of Education, Culture and Science. 21-24 May 2003.

Anexo

404



Figura 1 – Sitio Cueva de las Manos, río Pinturas, provincia de Santa Cruz, Argentina
Vista de las pasarelas en construcción.
Gestión realizada por el INAPL, a cargo de María Onetto
Foto: M. Onetto (2005)



Figura 2 – Sitio Cerro Pintado, Cholila, provincia del Chubut, Argentina.
Pasarela recientemente construida para la visita del sitio
Foto: C. Bellelli



Figura 3 – Motivo pintado de escudo del Alero Ambrosetti, Cuevas Pintadas, departamento Guachipas, provincia de Salta
Foto: Mario Sánchez Proaño y Betina Sánchez

405

Figura 4 – Bloque con grabados rupestres de marcas de ganado
Fines del siglo XIX, inicios del XX. Parque Provincial Ischigualasto, provincia de San Juan (sitio incluido en la Lista del Patrimonio Mundial, UNESCO)
Foto: M. M. Podestá



Arte rupestre, conservación y turismo. El caso Colomichicó (Norpatagonia Argentina)

Teresa Vega

Introducción

La conservación, puesta en valor y acceso de visitantes a sitios con arte rupestre implica una problemática compleja y exige múltiples propuestas y un programa que actúe en distintas direcciones.

- Un primer paso deberá considerar la necesidad de construir los conocimientos aplicados a la protección y conservación del patrimonio cultural en un todo de acuerdo a la naturaleza del bien del cual se trate, arqueológico y rupestre en éste caso. Atender la naturaleza del soporte cuyo estudio se apoye en trabajos geológicos que permitan conocer las condiciones del sitio, la documentación, registro antes de producirse las intervenciones; diagnóstico éste que permitirá un programa de conservación y preservación.
- En segundo lugar se impone definir los criterios de intervención para el correcto acceso de visitantes, las políticas de control, capacidad de soporte físico y psicológico. Las investigaciones deben partir de una perspectiva ética en tanto consideramos que se trata de un bien de gran fragilidad se puede equiparar a «propiedad común», con el derecho al conocimiento, uso y disfrute

de la gente, y su obligación de participar en su conservación. Este artículo tiene como objetivo dar a conocer una experiencia llevada a cabo por el equipo de investigación a cargo de la profesora Teresa Vega de la Universidad Nacional del Comahue (Facultad de Turismo, Área de Recursos Culturales) que mediante un convenio firmado con la Subsecretaría de Turismo de la provincia del Neuquén y dependiente del Ministerio de Desarrollo Social lleva a cabo un proyecto de Plan de Manejo para el sitio de Colomichicó (fig. 1). El financiamiento del mismo fue realizado por dicho organismo provincial, iniciándose las tareas en el marco de dicho convenio a partir del año 2000 y se continúa a la fecha.

408 1. Estudio de Caso: «Plan de Manejo en el sitio Colomichicó. Norpatagonia Argentina»

El presente proyecto incluyó los siguientes programas como los relacionados con las condiciones del sitio y que tuvo como propósito generar una serie de investigaciones a efectos de:

- a. Registrar y documentar el número real de bloques grabados con que cuenta el sitio como una manera de conocer las características culturalmente significativas de este patrimonio (Wainwright, 1995); y por otra parte contar con un diagnóstico completo que dé cuenta del soporte que contiene el arte y las técnicas utilizadas en su ejecución, así como también el grado de deterioro, sean estos de carácter físico químicos, biológicos, como hongos y líquenes y los producidos por la acción del hombre.
- b. Los referidos al significado cultural del sitio los que provienen de una serie de valores que se le asignan; los concernientes al contexto arqueológico prehistórico donde se inserta la expresión rupestre, su ubicación dentro del proceso cultural en que las culturas prehistóricas compartieron rasgos comunes como la de «Área de cazadores meridionales» (Pampa-Patagonia) de Carlos Gradin o «Áreas intermedias o marginales» según Juan Schobinger (1985). Estudios éstos que corresponden a profesionales arqueólogos cuyo programa deberá buscar la cronología, estratigrafía, escales temporales y espaciales, los contactos culturales interétnicos e hispano indígena, la cultura histórica, la importancia del sitio en la historia arqueológica de la región, etc. (Thompson, 1981). Por otra parte la valía como expresión plástica del arte rupestre cuyo análisis estético formal constituye otro de los programas en proceso de elaboración y del que no daremos cuenta en esta ocasión.
- c. Otro programa se refiere a la administración del sitio, la menor intervención posible y las condiciones para su apertura al público.

- d. La inserción del Parque Arqueológico Colomichicó en planes de desarrollo regionales con la incorporación de la comunidad local, sean estos municipales, referentes institucionales claves y la gente. Tema éste que no se desarrollará en el presente artículo por encontrarse en estado de diagnóstico (fig. 2).

1. 1. Las condiciones del Sitio. Factores que causan deterioro

Seguidamente daremos cuenta de los apartados «a» y «b» arriba mencionados pues las condiciones de conservación del sitio de Colomichicó —seleccionado para esta publicación— viene siendo motivo de preocupación de todos los investigadores que realizaron estudios en él. Así podemos observar como desde la década de los 50 queda un registro de los factores que influyeron en el deterioro de los bloques con grabados. Podemos citar la visita de Juan Schobinger a este sitio en la década de los 50. Además de realizar una exhaustiva descripción estilística y técnica de las representaciones, relevamiento fotográfico, sectorización del terreno, preparando así un plano aproximado de la distribución de las piedras grabadas; se ocupa también de las alteraciones pues considera importante el deterioro natural que por procesos climáticos viene sufriendo este arte, y dice:

«Desgraciadamente, la mayoría de estas piedras se hallan en el mayor o menor estado de deflación. Este descascaramiento progresivo, provocado en el transcurso del tiempo por la intemperie a que se hallan sometidas, provoca cada año crecientes daños a los trazos que sobre su superficie se hallan incisos. Muchos dibujos han desaparecido completamente; otros se hallan más o menos borrados por ésta y otras causas. No sabemos cuándo comenzó este proceso; con acierto dicen Álvarez y Robledo, con respecto a los grabados: “Tal vez los geólogos nos puedan informar sobre su antigüedad basándose en el grado de deflación de las piedras, la cual interrumpiendo la continuidad de los motivos grabados, revela que éstos fueron hechos con anterioridad” (1951: 5)». (Schobinger, 1956: 119-120)

El mismo autor registra también uno de los primeros vandalismos que ha sufrido un sector de este yacimiento:

«es el lugar en que el buscador de tesoros realizó su tarea destructora (hasta encendiendo cargas de dinamita), con lo cual el lugar ha quedado manifiestamente desfigurado. Excepto una figura extrañamente ondulada que se halla sobre el bloque del medio, no hay grabados en este grupo. Claro que la deflación y las explosiones del inescrupuloso minero pudieron haberlos hechos desaparecer». (Schobinger, 1956: 128)

En el trabajo de Jorge Fernández denominado «Corpus del Arte Prehistórico Neuquino» (1978) y en sus publicaciones de 1979 y las del año 2000, demuestra preocupación y registra el deterioro causado por acción humana. En ese sentido nos dice:

410

«en general, se nota un marcado deterioro de algunos de los glifos, comparándolos con nuestros recuerdos personales de veinte años atrás, así como con algunos de los registros fotográficos de Schobinger. Buena parte de esta destrucción es natural por escalladuras producidas en las rocas por la intemperancia climática, pero no caben dudas de que en algunos sectores se han producido también daños intencionales. Además, parecen faltar algunos de los bloques más chicos, aunque su extracción y transporte desde aquel lugar constituye una verdadera proeza». (Fernández, 2000: 32-33)

Arte rupestre, conservación y turismo exigen como primera medida un programa sistemático para la conservación del sitio que incluya un diagnóstico y registro de los siguientes tópicos:

- Deterioro por acciones antrópicas. Conocer la naturaleza del soporte y el grado de deterioro registrado antes de producirse el acceso de visitantes constituye una prioridad. En nuestra salida de campo de marzo de 2000, hemos registrado el movimiento de bloques grabados y la construcción con los mismos de una especie de estructura tipo pircas. Aparentemente el objetivo de la misma fue preparar un reparo, ya sea para prender fuego o cocinar. Aparecen en él restos de cenizas por ejemplo. Así también observamos movimiento y traslado de bloques con petroglifos, que por sus motivos son ejemplares únicos, cambios de posición de algunos bloques considerados representativos de este arte, graffitis por incisión y piqueteo, deterioro por piqueteo y extracción de capas grabadas, deterioro por golpeteo, graffitis por piqueteo deformando motivos, voladura de roca por dinamita, etc.
- Deterioro por factores ambientales. Relevamiento geológico. Se realizaron dos prospecciones geológicas ambas realizadas por especialistas geólogos, cuyas tareas se sintetizan de la siguiente manera.

1. 2. Relevamiento topográfico y elaboración de cartografía

Hemos efectuado un relevamiento topográfico del sector acompañado con la identificación y utilización espacial de los bloques grabados más importantes del yacimiento. Se identificaron las vías de acceso al sitio, lo que resulta importante al momento del control de visitantes.

Utilizando el método de cinta y brújula tipo Brunton, se cubrió un área y los puntos de control se determinaron utilizando un navegador satelital y las cotas se ajustaron con un altímetro digital de precisión. Con los datos obtenidos se construyó un plano del yacimiento que identifica y determina las relaciones areales de bloques principales grabados. Sobre cada bloque se midieron sus dimensiones: largo, ancho y espesor, identificándose también la orientación de la cara grabada así como una descripción de su estado de conservación teniendo en cuenta las características físicas de las rocas. Este plano constituyó así el primer plano cartográfico del sitio Colomichicó, que facilitará una buena planificación sobre él.

Además se identificaron las características composicionales de los suelos para analizar su respuesta al tránsito de personas y animales sobre él, para evaluar la capacidad de carga del sitio al momento de plantearse el acceso de visitantes.

411

Se realizó un muestreo litológico de fragmentos rocosos similares donde se encuentran grabados para análisis geoquímicos y dataciones radimétricas con el objeto de conocer la composición química y la edad absoluta de los bloques.

Uno de los objetivos del estudio fue determinar si los bloques donde se encuentran los petroglifos son autóctonos del área o han sido transportados y en este último caso determinar su posible área de origen y forma de transporte ya sea natural o humano.

- Los bloques son alóctonos y fueron trasladados por un proceso natural, probablemente un depósito de caída de bloques sobre una ladera. Este proceso es el que causa la tan especial distribución y agrupamiento de los bloques y las diferentes posiciones de los mismos¹.
- Se descarta un traslado antrópico dado que no existen en las cercanías lugares donde se encuentren bloques de similares características a los grabados.
- Todos los bloques grabados tienen la misma composición y pertenecen al mismo tipo de roca denominado «Diorita».

En cuanto a la edad absoluta de la roca que componen los bloques, ésta se determinó en 62,3 +/- 3,1 millones de años. Es decir, se formó al principio del terciario, durante la época conocida como daniano, muy cerca del límite con el periodo cretácico establecido a los 65 millones de años.

¹ Estos resultados cambian los enfoques que aparecen en la literatura científica publicada hasta el momento como Schobinger (1956: 119) y Fernández (1978: 30) quienes hablan de 200 bloques.

1. 2. 1. Se determinaron las estructuras de las rocas

En algunos bloques con grabados se han observado planos de diaclasas rectos a través de los cuales se fragmentan o representan superficies de debilidad. Las microestructuras están aún en proceso de evaluación. Sin embargo, los primeros estudios microscópicos de las rocas han revelado hasta el momento una fuerte cohesión interna en las rocas con escasa microfracturación.

412 La helada es un agente extremadamente importante de rotura de las rocas. Si el agua que penetra por las grietas, poros y hendiduras, se congela, aumenta el 10 % de su volumen y ejerce de este modo una presión de ruptura de 146 kg por cm². Se ha observado en el caso particular de Colomichicó que cuando un bloque se parte a lo largo de un plano de diaclasa, generalmente se separa en dos fragmentos.

Las rocas expuestas a la radiación solar se calientan de un modo intenso y como consecuencia de esto la zona superficial se dilata y se separa como una corteza de las capas más frías que se encuentran a pocos centímetros por debajo.

Cuando las rocas se vuelven a enfriar, en algunos casos expuestas a temperaturas de varios grados bajo cero, la contracción resultante forma grietas paralelas a la superficie. El enfriamiento nocturno y el calentamiento diurno, combinado con el congelamiento y descongelamiento producen procesos de dilatación y contracción del material provocando la ruptura de la roca a través de delgadas capas de 1 a 2 cm de espesor generando exfoliación.

Este es un efecto que se da particularmente en las rocas de grano mediano a grueso como es el caso de los bloques de Colomichicó. La roca se rompe en forma de costras curvas que se desprenden de la roca al calentarse. Si este proceso es continuo y se va profundizando hacia el interior, provoca la separación en capas o costras generadas en tiempos sucesivos puestas cada una de ellas una sobre otra, semejando las catáfilas de las cebollas.

1. 3. Descomposición química

La alteración y disolución del material de las rocas por medio de procesos químicos se realiza en gran parte por el agua de lluvia que actúa como portadora de oxígeno y anhídrico carbónico disueltos. Los principales cambios que ocurren son: disolución, oxidación, hidratación y formación de carbonatos.

En síntesis: esto implica que inexorablemente la capa que contiene los grabados que se encuentran expuestos actualmente, se desprenda perdiéndose el grabado.

1. 4. Determinación de las alteraciones

La acción geológica llevada a cabo por la meteorización sobre los bloques en el sitio de Colomichicó es de dos clases:

- a. Cambios físicos o mecánicos por los cuales los bloques son desintegrados a causa de los cambios de temperatura, la acción de las heladas y en mucha menor proporción de los organismos y;
- b. cambios químicos que producen la descomposición de los minerales, su disolución y desmenuzamiento por acción del agua, el oxígeno y el anhídrido carbónico de la atmósfera así como los organismos y los productos de su destrucción.

413

1. 4. 1. Estrategias y perspectivas de continuidad de los programas analizados

Las siguientes tareas se consideran de importancia al momento de concluir el proyecto definitivo. La continuidad de las mismas dependerá de futuras decisiones políticas y de presupuesto.

- Evaluación de los métodos a largo plazo para la preservación o protección de los bloques con grabados y de los grabados mismos;
- Profundización de la identificación de la edad relativa de los bloques.
- Determinación definitiva de la capacidad de carga del suelo;
- Nos proponemos comparar las imágenes publicadas por Schobinger (1956) y Fernández (1978, 2000); con nuestros registros fotográficos actuales, para evaluar el grado de deterioro sufrido por escurrimiento, sedimentos y vegetación producidos en el lapso de los últimos 50 años.
- A través del Centro Canadiense Comahue, con sede en la Universidad Nacional del Comahue y subsidiado por ambas instituciones, nos proponemos gestionar y concretar la visita del Dr. Ian Wainwright del Canadian Conservation Institute —Department of Canadian Heritage, Government of Canadá— con el propósito de lograr el asesoramiento científico tendiente a lograr un diagnóstico que permita evaluar:
 - La preservación y conservación de los bloques deteriorados por exfoliación.
 - Estudios de tipos de líquenes y hongos y medidas para remediar el deterioro producidos por los mismos.
 - Tipos de intervenciones necesarios para definir una política de preservación y conservación del soporte.

1. 5. Papel que desempeñan los animales y las plantas

El crecimiento de las raíces y raicillas de arbustos ejercen una fuerza considerable y profundiza las grietas existentes que se ensanchan por expansión durante el crecimiento y actúan de este modo como cuñas en las rocas que forzosamente se rompen y disgregan.

Las plantas de todas clases incluso hongos y líquenes, contribuyen también a la descomposición química puesto que extraen ciertos elementos de los materiales que componen las rocas.

414 2. Documentación

También se hizo necesario contar con el número exacto de bloques grabados del sitio; diagnóstico considerado esencial al momento de la evaluación de las condiciones del sitio y para el diseño de los programas destinados a la conservación. Para la documentación del sitio Colomichicó se ha procedido según la metodología de Jane Kolber² dejando testimoniado el arte rupestre a través de mapas, fotos a blanco y negro, fotos a color, diapositivas y dibujos en cuadrícula. Este relevamiento aún no ha concluido restando un sector muy pequeño.

2. 1. Delimitación del área y registro de rocas

Se delimitó el área nuclear, dividiéndolo en sectores o secciones. Los criterios de separación han sido considerados por el grado de acumulación de rocas con grabados; por esta razón es que hay sectores de dimensiones más pequeñas que encierran una alta concentración de rocas y otros de mayor extensión.

Las rocas están numeradas en orden aritmético progresivo de 1 a 630 aunque se han listado con número y letra para aquellas que han sido incorporadas en mediciones posteriores para no alterar este orden (por ejemplo, 300 A).

Para el registro de rocas se toman en cuenta: la localización desde el datum, los lindes, el tamaño, el tipo de roca, su color, la calidad de la superficie, color de motivo, la orientación, la inclinación, la condición de los motivos, la erosión, el vandalismo obrado sobre la pieza, la cantidad y calidad de pátinas, la técnica utilizada y los elementos representados. De acuerdo a lo anterior hemos terminado un relevamiento de 630 rocas cuyo tamaño varía de 30 cm a 3 m, con un promedio de 1 m. El 90 % de las rocas registra erosión de tipo natural



² En el taller: «Documentación y Registro del Arte Rupestre-El Sitio La Aguada»; en el V Simposio Internacional de Arte Rupestre realizado en Tarija-Bolivia del 18 al 25 de septiembre del 2000.

(desprendimiento de pátinas, musgos y hongos) y el 95 % registra algún tipo de vandalismo (graffiti, piqueteo, rotura). Existen también una serie de rocas (alrededor de 40) que poseen motivos muy desvaídos apenas perceptibles, razón por la cual no han sido incluidos en este registro.

Muchas de ellas registran algún tipo de tratamiento tales como las llamadas «tácitas» o alisamiento en la parte superior que dan cuenta de trabajos de pulido, que deberán estudiarse.

De las fotografías se han obtenido al momento 638 fotografías en blanco y negro, 638 diapositivas y 120 fotografías a color. Por otra parte, 300 son los dibujos en cuadrícula. De acuerdo a lo expuesto se puede observar la dimensión que cobra este sitio por su cuantía al momento de proyectar el mantenimiento, su conservación y diagnóstico del estado actual.

415

3. De los motivos

El tema que se refiere a la valía estética de los grabados existentes no será tratado en profundidad en esta oportunidad por encontrarse en pleno proceso de estudio de laboratorio.

Sabemos que el sitio es considerado como uno de los representantes claves del estilo de Paralelas (Menghin, 1957; Gradin, 1978; Fernández, 1978), observando al mismo tiempo un alto nivel de grabados abstractos como: figuras de simetría axial, puntos alineados o agrupados, motivos ortogonales, triangulares, lineales o llenos de los que daremos cuenta más adelante, pudiéndose adelantar entonces una gran variabilidad. Por otra parte se han detectado algunos antropomorfos y zoomorfos como camélidos, matuastos, lagartos, huellas de pie y de mano, huellas de guanaco y avestruz y un aparente «arquero» similar a los arqueros de Cerro Colorado (Córdoba-Argentina). Adelantamos que se han contabilizado hasta el momento más de 1 200 motivos. Esta documentación y registro permitirá realizar la primera clasificación estilística completa del arte rupestre de este sitio sin margen de error alguno.

4. Contexto Administrativo: intervención para el acceso de visitantes

4. 1. Fundamento teórico

Antes de abordar el tratamiento de los aspectos críticos para la gestión de visitantes, se hace necesario precisar sintéticamente el marco conceptual que

sustenta la selección de las intervenciones planteadas; básicamente por tratarse de un tipo de patrimonio cultural de alta fragilidad, debe buscarse la mejor manera de conservarlo y protegerlo.

416 En los últimos 40 años numerosos documentos y bibliografías han tratado la temática referente a la conservación del patrimonio cultural y sus implicancias. Algunos de los documentos más importantes son: la Carta de Atenas (1931), la Carta Internacional para la Conservación y Restauración de los Monumentos (1964), la Carta para la Conservación de Lugares de Valor Cultural (1979) con revisiones en los años 1981 y 1988 (Stanley Price, 1996) y la Carta Internacional para la Gestión del Patrimonio Arqueológico (adoptada por el ICOMOS en 1990) que han sido piedras fundamentales para la definición y marco de la conservación, especialmente para la sociedad occidental. Aún muchos de estos documentos tienen vigencia y sirven de marco para las acciones de conservación.

Actualmente, ya no se habla de disciplinas asociadas a la conservación o que le sirven a ella, sino que la conservación es posible en la medida que se desarrolle dentro de un nuevo espacio de interdisciplinaridad y participación social; se dice que la conservación del patrimonio arqueológico no puede basarse únicamente en la aplicación de técnicas provenientes de la arqueología, sino que se necesita de la competencia de profesionales de diversas disciplinas, como de la cooperación de organismos administrativos, empresas privadas y personas de la comunidad en general.

Para este trabajo, entonces, se concibe la conservación en su sentido más amplio e integral, donde se plantean las implicancias relativas a la protección del patrimonio y su contexto medioambiental.

Entendemos que la conservación tiene sentido en la medida que exista la idea del disfrute y reapropiación de los valores espirituales y culturales del patrimonio. La conservación ha de plantear una interrelación dinámica y efectiva con el hombre del presente (garantizando esa interacción para el hombre del futuro). Países como Australia, Canadá y Estados Unidos presentan claros ejemplos en los cuales las alternativas más propicias para que pueda desarrollarse la conservación integral es a través del turismo y la recreación con base en la sustentabilidad del patrimonio.

Bajo esta tesitura diremos a manera de síntesis que el turismo sustentable puede contribuir en la satisfacción de necesidades económico sociales, al mismo tiempo propender al mantenimiento de la base ecológica y cultural que lo sostiene. Se puede indicar que la conservación se transforma en un eje que atraviesa de manera transversal los contenidos y las bases del turismo sustentable y que es una de las condiciones fundamentales para que éste se desarrolle.

4. 2. Dimensiones críticas consideradas

Se han considerado cuatro dimensiones claves para definir las primeras intervenciones para el acceso de visitantes al sitio (en el marco de los criterios y aspectos críticos desarrollados):

4. 2. 1. Educación-Concientización

Se prioriza este concepto en términos de educación no formal, por medio de técnicas de interpretación in situ con la participación activa de los visitantes, bajo la dirección de un guía especializado y material gráfico de apoyo.

En sitios alejados como éste, la figura de un guía baqueano se torna indispensable y que en esta etapa de inicio se lo identifica como acompañante en el proceso interpretativo y a su vez tiene a su cargo el cuidado del sitio, el acceso y control de visitantes.

Por otra parte, se elaboró un folleto en español que contempló en su diseño información referente a valores significativos del sitio y ellos son de índole: geológicas, históricas, prehistóricas, artísticas y paisajísticas; acompañados con abundante material gráfico de los principales motivos observados. Todo este material introduce al visitante en el proceso de interpretación y por tanto se transforma en una herramienta que contribuye a la preservación del sitio y a su vez minimiza las acciones vandálicas (el visitante puede llevarse como recuerdo un material gráfico y no un pedazo de grabado).

4. 2. 2. Diseño de las intervenciones

Como soporte físico de la interpretación y en términos de planificación de usos, zonificación, restricciones, permisos y servicios; hemos trabajado bajo los siguientes criterios, a considerar:

- Capacidad de carga física y psicológica: en este punto se ha definido que el número óptimo es de ocho visitantes simultáneos en el sitio y un máximo restringido de diez.
- Áreas susceptibles de ser excavadas: en este punto se consideraron los resultados de la prospección arqueológica realizada por los arqueólogos y el acuerdo de los mismos en el proyecto de diseño propuesto.
- Calidad de los motivos tanto para su observación, interpretación y resguardo.
- Extensión territorial: este aspecto fue básico para la diagramación general y localización de las intervenciones. Se trabajó sobre el sitio y sobre su área de

influencia. En este sentido se programó la apertura de un sector para acceso de visitantes, quedando la mayor parte del mismo como áreas restringidas (intangibles) para la continuación de los estudios arqueológicos, estéticos, etc.

- Impacto visual y ecológico: se trabajó con aspectos tales como estimación de la capacidad de absorción del paisaje, intervisibilidad, etc.
- Visuales paisajísticas y ubicación de miradores.
- Pendientes, escurrimientos de agua, vientos predominantes, costos, grado de dificultad, etc. Estos aspectos fueron considerados fundamentalmente en relación a los aspectos constructivos y trabajados en conjunto con el profesional arquitecto.

418 A partir de estos criterios se definieron las siguientes intervenciones:

- Sendero de acceso y conservación de circulación pedestre y a caballo, de recorrido y visualización por considerar el uso ecuestre, se propone un ancho de 60 cm de trocha, natural (ya marcados por animales y baqueanos), utilizando pedregullo en las zonas húmedas y mejorando las zonas o puntos de alto riesgo (para seguridad de los visitantes dos horas aproximadamente a caballo)(fig. 3).
- Sendero Interpretativo. Se diseñó un sendero pedestre de tipo curvilíneo de 0,75 m de trocha: se entra y se sale del sitio por el mismo lugar, con un trazo de distancia mínima de los bloques de 1,50 metros para evitar de esta manera el contacto directo por parte de los visitantes que serían detectados por el guía acompañante automáticamente. Técnicamente definido como sendero de propósito único, senda por la cual es posible transitar en el sitio; y su diseño fue pensado como una manera de resguardar la zona de mayor densidad de grabados que se ubican en el centro del mismo que hasta este momento es considerada zona intangible y hasta tanto puedan realizarse en él todas investigaciones científicas necesarias. Solo en la medida que los mismos puedan llevarse a cabo podrá permitir en el tiempo la ampliación del sendero de visitantes.

Por otra parte se consideraron las condiciones del suelo en cuanto al impacto para la circulación (capacidad de carga), posibilidades de intervención, escurrimientos de aguas, pendientes, etc. Se utilizó una senda ya existente y abierta por el uso habitual de los habitantes o crianceros de la zona. Se visualizó como mejor alternativa el aprovechamiento del sendero actual y la maximización del control a cargo del guía baqueano.

El sendero interpretativo tiene una extensión de 850 metros y lleva una hora y treinta minutos su recorrido completo, y solo es accesible al visitante un número reducido de bloques grabados. En cuanto a los aspectos constructivos el sendero

se demarcó con piedras del lugar a efectos de producir el menor impacto visual posible. Los colores usados en la cartelera se mimetizan con el paisaje.

4. 2. 3. Cartelería

En esta primera etapa se diseñaron y colocaron tres tipos carteles que son: el primero de Bienvenida se localizó en el inicio del sendero de acceso al sitio. Con respecto al contenido presenta el ícono seleccionado en la conformación del logotipo (isotipo) que identifica el parque (imagen-marca): dicho símbolo es la reproducción de uno de los motivos grabados más representativos del sitio y en letra: «Parque Arqueológico Colomichicó. Bienvenidos». El segundo denominado Inicio del Sendero, donde se comunica el comienzo del circuito y las normas de conducta a ser respetadas por los visitantes. Para ello se utilizaron íconos que significan prohibido escribir, prohibido transitar a caballo y se permite tomar fotografías. El tercero constituye un cartel de concientización, dicho cartel fue diseñado con el mismo lenguaje estructural ya descrito. En cuanto al contenido presenta una breve reseña de la importancia del sitio y en su parte inferior comunica por medio de íconos que a partir de ese lugar se prohíbe acampar, escribir y transitar a caballo y un mensaje de la importancia y el cuidado del patrimonio. Asimismo, se colocaron pequeños carteles de referencia numérica en cada uno de los bloques que se visualizan durante el recorrido, con el objeto de que el visitante ubique en la cartilla el bloque y pueda leer su interpretación estética formal (fig. 4).

419

4. 2. 4. Refugio cerrado próximo al sitio

Se evaluaron diferentes alternativas de emplazamiento del lugar de descanso, considerando las posibilidades del terreno, la visualización del paisaje circundante, la incidencia del viento y la distancia al sitio. Los materiales a utilizarse en la construcción del refugio o lugar de descanso serán piedra, madera y techo a dos aguas, a las cuales se les otorgará una coloración similar a la piedra del lugar para que permita una mejor absorción de la obra. Se prevé un baño químico, un palenque para los caballos —restricción importante pues ha sido normal el libre tránsito con caballo en el sitio— y un cesto de residuos en el exterior.

4. 3. Manejo y gestión del sitio. Aspectos administrativos

4. 3. 1. Horarios de apertura y cierre, controles y estadística

Por las características climáticas del área y las posibilidades de llegar al sitio se propone que el parque esté abierto para el acceso de visitantes desde el mes de

noviembre hasta mediado el mes de abril de cada año. El mes de octubre será dispuesto para acondicionar el sitio y el refugio, colocar los carteles y para tareas de mantenimiento del sendero en general. Luego, la segunda quincena de abril será utilizada para acondicionar el sitio (remoción de la cartelería, cierre del refugio, etc.) hasta la próxima temporada.

En cuanto a los horarios de uso diario máximo, se prevé el ascenso de dos grupos por día; uno por la mañana, con inicio del ascenso a partir de las 8 horas para llegar al sitio aproximadamente a las 10 horas, retornando a la base al mediodía. Y el otro por la tarde, con inicio del ascenso a partir de las 14:30 h, para llegar al sitio a las 16:30 h aproximadamente, retornando a la base a las 18:30 h. Esta propuesta se fundamenta en tres criterios básicos a saber:

420

- horas de visibilidad óptima de los motivos,
- tiempo necesario para la realización de la visita al sitio y
- la seguridad de los visitantes (visibilidad, cambios de temperatura, etc.).

El control de visitante; en esta primera etapa está en manos del guía baqueano; quién a su vez realiza una encuesta a los mismos (sobre aspectos tales como: procedencia, edad, sexo, composición de grupo, calidad de la experiencia, sugerencias, etc.).

4. 4. Aspectos legales

Para una correcta administración y responsabilidad de gestión se ha solicitado a la Autoridad de Aplicación de la Ley Provincial N° 2184 de Protección del Patrimonio Arqueológico, la Dirección Provincial de Cultura, los estudios pertinentes a tenencia de la tierra y figura jurídica del presente proyecto; pedido que aún se encuentra en evaluación por dicha repartición.

A nuestro criterio dicha administración deberá recaer en una acción conjunta entre la Dirección Provincial de Cultura y la Dirección Provincial de Turismo y los Municipios e involucrando a la comunidad para conservar y fomentar la apreciación de su patrimonio.

Se redactó un reglamento de derechos y obligaciones de los guías y visitantes (en términos de multas, permisos, etc.). Se elaboró un Reglamento para guías, turistas, coordinadores y guardas arqueológicos. Figuras éstas que están en proceso de creación; y que se llevan a cabo con la Dirección Provincial de Cultura y Dirección Provincial de Turismo.

4. 5. Monitoreo

Consiste en la evaluación de cómo las condiciones climáticas influyen en el estado de conservación de los bloques y adaptabilidad de las intervenciones y de posibles acciones vandálicas. Se han realizado al menos tres monitoreos para evaluar la adaptación del sector construido del sendero (febrero 2001-2002) en el inicio de la temporada siguiente (noviembre de 2001-2003). El diagnóstico fue positivo, ya que el acordonamiento se encontró en buen estado general considerando el crudo invierno (presión por nieve, escurrimientos, erosión, etc.) y los cambios de temperatura. Por otra parte, no se registraron acciones vandálicas sobre las intervenciones, lo que es muy importante para la continuidad del proyecto.

421

4. 5. 1. Estrategias y perspectivas de continuidad de los aspectos administrativos

- Está prevista la formación de guías especializados en Patrimonio Arqueológico Rupestre a través de cursos específicos a determinar.
- Se prevé elaborar material gráfico en idioma inglés y portugués. También se contempló la posibilidad de elaborar una grabación en inglés y en portugués, que acompañe a los turistas extranjeros en el recorrido del sendero.
- Se considera la realización de un mirador con paneles interpretativos de los aspectos geomorfológicos del área, fotografías y breves explicaciones de la evolución del paisaje.
- Comenzar las tareas constructivas del refugio cerrado y palenque cercano al sitio.
- Uno de los aspectos fundamentales que debe continuar realizándose paulatinamente es el monitoreo general de las intervenciones y el grado de deterioro de los bloques grabados. Para ello será de gran utilidad metodológica la aplicación de los indicadores medioambientales definidos.
- Ajustes en las estrategias; posibles ampliaciones del sendero de interpretación básico, programar medidas específicas para la conservación directa de los grabados, etc.
- Continuar con la tarea de encuestas y estadísticas. Esta información permitirá caracterizar el perfil de los visitantes, realizar proyecciones estadísticas y también contribuir al soporte de futuras decisiones para la gestión del sitio y la elaboración de productos complementarios.
- Establecer un modelo estratégico de sostenimiento económico del Parque utilizando para ello las herramientas analizadas en la presente investigación.

5. Comentarios finales

En síntesis, adherimos que el Patrimonio Cultural aporta conocimiento, genera rentabilidad incorporando su valor de uso al que se accede a través del fenómeno turístico. Se hace necesaria la generación de una política de investigación por parte de los organismos públicos y privados; ellos deben saber qué conocimiento se quiere y para qué se necesita; prever la financiación apropiada; ejercer la responsabilidad pública, única manera de lograr la conservación del bien cultural.

422 El presente proyecto pretende, por una parte, propender a la conservación y preservación del patrimonio cultural arqueológico y al desarrollo turístico sustentable del mismo; por otra, aunar órganos oficiales (municipios, secretarías, subsecretarías, una universidad nacional) con los intereses y necesidades de diferentes comunidades. El Plan de Manejo del sitio con arte rupestre de Colomichicó —ubicado a 1890 m.s.n.m. entre la Cordillera de los Andes y la Cordillera del Viento sobre la ladera oeste de esta última (provincia del Neuquén)—, constituye una propuesta metodológica clara, de los pasos, las estrategias e implicancias relativas al abordaje y manejo de este tipo de patrimonio cultural. Arte rupestre y turismo solo es posible a partir de un eje nodal: la conservación.

Referencias citadas

- ASOCIACIÓN CANADIENSE DE CONSERVADORES PROFESIONALES –
Código de Ética; Canadá: ICOM (International Council of Museums),
Comiré Argentino S.A.
- CARTA DE VENECIA, 1964 – *Carta Internacional para la Conservación y la
Restauración de los Monumentos*; Venecia.
- CARTA DE TURISMO CULTURAL, 1976 – *Carta de Turismo Cultural*. Adoptada
por el ICOMOS.
- CARTA BURRA, 1979 – *Carta para la Conservación de Lugares de Valor Cultural*;
Australia: ICOMOS. Con las revisiones de los años 1981 y 1988.
- CARTA INTERNACIONAL PARA LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO
ARQUEOLÓGICO, 1990 – *Carta Internacional para la Gestión del Patrimonio
Arqueológico*. Adoptada por el ICOMOS.

- FERNÁNDEZ, J., 1978 – Corpus de Arte Prehistórico Neuquino. *Revista del Museo Provincial*, I(1): 17-93; Neuquén-Argentina: Publicaciones de la Dirección de Museos de la Provincia del Neuquén.
- FERNÁNDEZ, J., 1979 – *Misceláneas de Arte Rupestre de la República Argentina. Monografía de Arte Rupestre*, Barcelona: Arte Americano.
- FERNÁNDEZ, J., 2000 – *Las Piedras con Marca de la Cordillera del Viento*; Buenos Aires: Ed. Publicaciones de la Sociedad Argentina de Antropología.
- GRADIN, C. J., 1978 – Algunos aspectos del análisis de las manifestaciones rupestres. *Revista del Museo Provincial*, I(1): 120-133; Neuquén-Argentina: Publicaciones de la Dirección de Museos de la Provincia del Neuquén.
- GRADIN, C. J., 1985 – Área de los cazadores meridionales (Pampa-Patagonia). In: *Cazadores de la Patagonia y Agricultores Andinos. Arte Rupestre de la Argentina* (Schobinger, J. & Gradín, C. J., eds.); Madrid: Ediciones Encuentro.
- KOLBER, J., 2000 – Taller «Documentación y Registro del Arte Rupestre-El Sitio La Aguada». In: *Documentos del V Simposio Internacional de Arte Rupestre. Tarija-Bolivia*; La PAZ: SIARB.
- MENGHIN, O., 1957 – Estilos del Arte Rupestre de Paragonia. In: *Acta Praehistórica*, I: 57-87; Buenos Aires.
- SHOBINGER, J., 1956 – El Arte Rupestre de la Provincia del Neuquén. In: *Anales de Arqueología y Etnología*; Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- SHOBINGER, J., 1985 – Áreas intermedias o marginales. In: *Cazadores de la Patagonia y Agricultores Andinos. Arte Rupestre de la Argentina*; Madrid: Ediciones Encuentro.
- STANLEY PRICE, N., 1996 – Conservación y Administración de Sitios de Arte Rupestre en la Sierra de San Francisco, Baja California México. *Administración y Conservación de Sitios de Arte Rupestre-Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano*, 10: 30-34; La Paz: SIARB.
- STRECKER, M. & TABOADA TÉLLEZ, F., 1995 – Protección y Conservación del Arte Rupestre en Bolivia. *Administración y Conservación de Sitios de Arte Rupestre-Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano*, 4: 101-111; La Paz: SIARB.
- THOMPSON, R., 1981 – Concepto de Triage en Arqueología: Determinación del Significado de Bienes Culturales. In: *1 Conferencia de Rescate Arqueológico del Nuevo Mundo*: 44-50; Quito.
- VEGA, T., GELÓS, M., BESTARD, P. A., PIOMBO, M., MARTÍNEZ, M. & SERÓ, C., 1999 – *Profundización de los Aspectos Estéticos de Petroglifos y Pictografías de la Provincia del Neuquén*, parte I, II; Neuquén: Universidad Nacional del Comahue y Legislatura de la Provincia del Neuquén.
- WAINWRIGHT, I., 1995 – Conservación y Registro de Pinturas Rupestre y Petroglifos en Canadá. *Administración y Conservación de Sitios de Arte Rupestre-Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano*, 4: 52-67; La Paz: SIARB.

Anexo

424

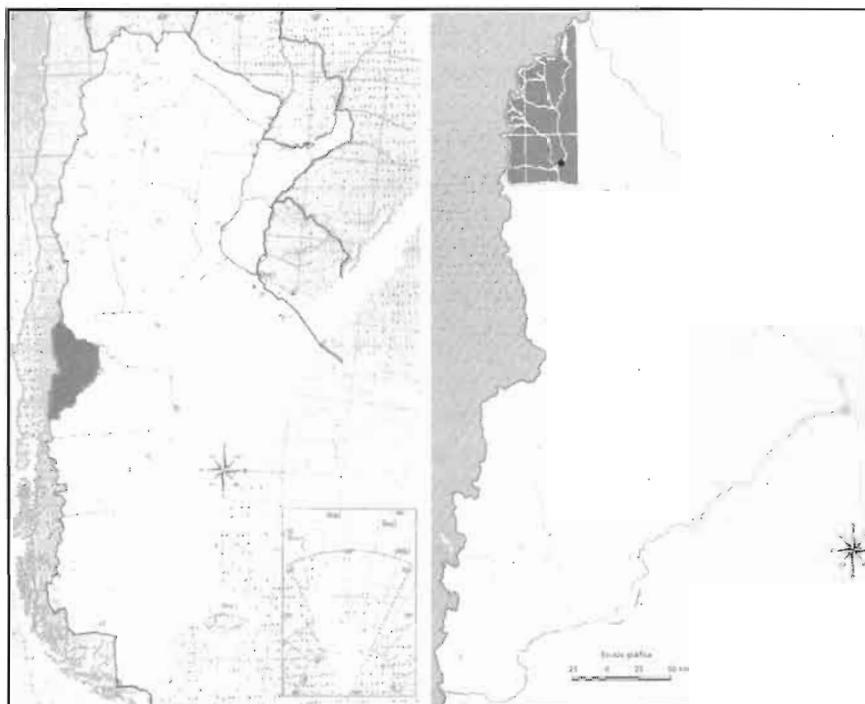


Figura 1 – Localización del Sitio Colomichicó, provincia del Neuquén (Argentina)

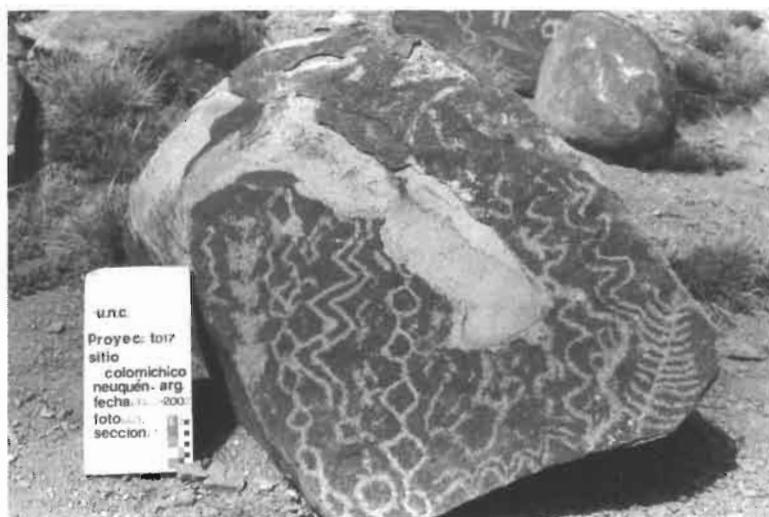


Figura 2 – Petroglifo picado por percusión



Figura 3 – Sendero de acceso de visitantes

425

Actas del Primer Simposio Nacional
de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004)



Figura 4 – Carteleria

Los grabados de la meseta del lago Strobel (Patagonia argentina) desde una perspectiva regional

R. A. Goñi

J. B. Belardi

A. Re

A. Nuevo Delaunay

R. L. Molinari

L. Ferraro

Introducción

En trabajos anteriores (Belardi & Goñi 2002; 2003; 2004) se ha propuesto que la meseta que circunda el lago Strobel presenta una problemática especial respecto de las representaciones rupestres de poblaciones cazadoras del extremo austral del continente americano. Básicamente, se ha postulado que, por su ubicación estratégica en un nivel regional y por su capacidad de sustento para una amplia diversidad de especies animales durante la estación de primavera verano, estas tierras altas de la estepa patagónica habrían actuado como lugares de convergencia de poblaciones humanas, en especial durante el Holoceno Tardío (últimos 2500 años A.P.). La convergencia poblacional es entendida como la confluencia de distintos segmentos de una población provenientes de diferentes lugares sin implicar necesariamente simultaneidad (Belardi & Goñi, 2006). Así, dicha convergencia estaría fundada en el uso de este ambiente para la caza

durante primavera verano, la posibilidad de acceso a la meseta por diferentes vías y la similitud de diseños grabados en una escala suprarregional. A la vez, esta convergencia permitiría el intercambio de información (Wobst, 1977) y conectaría así diferentes espacios del extremo sur patagónico.

Las diferentes manifestaciones rupestres (principalmente grabados) estarían reflejando no solo la diversidad de especies animales potencialmente explotables, sino también una amplia gama de diseños y motivos. Se atribuye esa diversidad a dos factores, por un lado, a cronologías diferentes de uso de esta meseta dentro del Holoceno Tardío y, por otro, a la concurrencia de variedades de diseños de diferentes regiones de Patagonia austral. En tal sentido, se presentarán en términos comparativos la evidencia arqueológica rupestre de la meseta del Strobel y la proveniente de una selección de regiones y lugares aledaños a la misma, enfatizando las similitudes de los motivos representados y la técnica empleada.

Se entiende a la meseta del Strobel como un espacio articulado logísticamente desde cuencas lacustres y sectores más bajos. Sobre esta base se postula que durante el Holoceno Tardío y, dentro de un esquema suprarregional, la meseta del Strobel fue utilizada como un espacio de convergencia poblacional, reflejada en su alta y redundante intensidad de uso y en la similitud de los motivos grabados representados en distintas regiones y lugares adyacentes. De esta manera, se aporta a la discusión de la dinámica poblacional cazadora recolectora en el extremo sur patagónico.

1. La meseta del Strobel

La meseta del Strobel, ubicada en la provincia de Santa Cruz, se localiza a 48° 30' latitud sur y a 71° 46' de longitud oeste, abarcando la amplia superficie que media entre los lagos Cardiel al sur y Strobel al norte, distantes entre sí unos 35 km (fig. 1). Dadas sus cotas, que oscilan entre 900 m y 1 200 m, es un ambiente con una marcada estacionalidad, pudiendo ser ocupado solo durante fines de primavera y el verano. Al igual que en las mesetas circundantes, las pasturas disponibles durante esta estación son intensamente aprovechadas por tropas de guanacos (*Lama guanicoe*) en época de parición. Una característica saliente de esta meseta es la presencia de numerosos cuerpos lagunares enmarcados por paredes basálticas que son el único reparo de los fuertes y constantes vientos del oeste (fig. 1). En numerosos casos estos paredones basálticos presentan diversas evidencias de ocupación humana, incluyendo representaciones rupestres. La superficie trabajada corresponde a una franja de cinco kilómetros de ancho en dirección norte sur en el sector oeste de la meseta.

La meseta del Strobel carece aún de datos cronológicos, los mismos provienen mayoritariamente de la cuenca del lago Cardiel y ubican a las ocupaciones

humanas principalmente a partir de los últimos 2 500 años A.P. (Goñi *et al.*, 2004), contextualizando así a las ocupaciones de la meseta del Strobel (Belardi & Goñi, 2002). A su vez, la cronología máxima de ca. 2 000 años A.P. obtenida para el uso de parapetos en mesetas aledañas, como la Pampa del Asador (Goñi, 2000-2002), las morfologías de las puntas de proyectil registradas en la meseta del Strobel —homologables a diseños tardíos— y la presencia de escasos restos cerámicos en el sitio Don Edmundo (Cassiodoro, 2004), permiten sostener el marco cronológico propuesto.

2. Las representaciones rupestres de la meseta del Strobel

Gradin (1959-1960a, b) informó acerca de las particularidades de los motivos rupestres, principalmente grabados, en la meseta del Strobel. Se subraya la preponderancia casi absoluta del uso de esta técnica en el sector. Solo se han registrado unos pocos negativos de manos pintados en los sitios Laguna de Los Negros (Gradin, 1959-1960a; Belardi & Goñi, 2006), Las Novias (Ferraro & Molinari, 2003) y Don Edmundo.

Hasta el momento se han registrado 16 sitios con grabados en la franja norte sur relevada. Los motivos se encuentran realizados sobre los paredones basálticos que rodean las lagunas. En general, los grabados de la meseta del Strobel muestran una densidad notable y alta frecuencia en varios sitios; gran diversidad de motivos y diseños (únicos en varios casos); con buenas calidades de elaboración en muchos casos y variedad de técnicas (inciso, picado y raspado).

Se destacan varios sitios por sus importantes frecuencias y densidades de motivos grabados tales como Laguna del Faldeo Verde donde se registraron 1 172 motivos (Re *et al.*, 2004), Las Novias con 612 motivos (Belardi & Goñi, 2002; Ferraro & Molinari, 2003), Don Edmundo con 138 motivos (Belardi & Goñi, 2002; Ferraro & Molinari, 2003), El Lobo y Laguna Uli (Belardi & Goñi, 2002), Arturo y Lagunas Blancas. Las representaciones se distribuyen en toda el área muestreada. Asimismo, donde se verifica una mayor cantidad de motivos, se registra una mayor densidad de artefactos líticos. En cuanto a los diseños se registran una gran variedad, tanto de motivos figurativos como abstractos. En general ambos tipos de diseños se encuentran en los sitios, pero cuando alguno se halla ausente es el figurativo.

Entre los motivos figurativos se destacan las representaciones de zoomorfos como las de guanaco (*Lama guanicoe*), choique o ñandú petiso (*Pterocnemia pennata*), huemul (*Hippocamelus bisulcus*), piche (*Zaedyus pichiy*), zorro (*Pseudalopex sp.*), lagartija o matuasto y posibles caballos. En Laguna del Faldeo Verde se registraron figuras antropomorfas de distintos diseños. Las improntas o «pisadas» que se han registrado son las asignables a guanaco, puma, choique e inclusive las humanas.

Los motivos abstractos son:

- a. lineales simples, complejos (formando trazos mayores, cruciformes, «caminos», etc.) y combinados con círculos;
- b. círculos simples y/o aislados, círculos concéntricos, círculos unidos por trazos;
- c. puntiformes y
- d. rayados en guardas o caóticos.

430 En algunos casos estos motivos se encuentran en forma aislada o simple y en otros en forma combinada o compleja. Respecto del análisis de superposiciones se ha verificado que las mismas son frecuentes; tal como en Laguna del Faldeo Verde y Las Novias, donde reflejan una alta redundancia de uso específico del espacio a través del tiempo (Belardi & Goñi, 2002; Ferraro & Molinari, 2003; Re *et al.*, 2004). Asimismo, se registraron diversos grados de pátinas entre los grabados, aunque por el momento no puedan postularse secuencias regionales de elaboración.

3. Las representaciones rupestres de áreas aledañas

A continuación se presenta sintéticamente la información disponible para otras regiones de estudio que circundan a la meseta del Strobel, enfatizando los tipos, diseños y técnicas empleadas para la elaboración de motivos rupestres. Es sobre esta base que se realiza la comparación con la meseta del Strobel (fig. 1).

3. 1. Área del Río Pinturas

El área del Río Pinturas se ubica a 200 km al norte de la meseta del lago Strobel (fig. 1), e incluye sectores topográficos comprendidos entre los 400 y los 1 200 m.s.n.m. El sitio principal es la Cueva de las Manos que está situada sobre la margen derecha del río, a 480 m.s.n.m. Fue trabajado por Gradín *et al.* (1979) y sus estudios arrojaron una cronología que se extiende desde 9 300 años A.P. a 1 300 años A.P. Otros sitios registrados son, por ejemplo, la Cueva Grande del Arroyo Feo, Cueva Charcamata y Alero Cárdenas. En el área se encuentran representados los denominados por los autores grupos estilísticos A, B (y subgrupo B1), C, D y E. La técnica empleada es, en casi todos los casos, la pintura. Las representaciones que caracterizan la secuencia estilística son: negativos de manos, escenas de caza, figuras de guanacos de diseños diversos, en grupos o aislados, otras representaciones zoomorfas como matuastos, choiques, o lagartijas; siluetas humanas y figuras abstractas como líneas y círculos.

3. 2. Cerro de los Indios

Este extenso alero se encuentra ubicado en la cuenca del lago Posadas a 300 m.s.n.m., a 110 km de distancia de la meseta del Lago Strobel (dirección noroeste) (fig. 1). Los fechados realizados arrojaron dataciones entre ca. 4 000 años AP y 970 años AP. Cerro de los Indios incluye gran cantidad de representaciones rupestres correspondientes a los grupos estilísticos B, D y E, y al subgrupo B1 del área del Río Pinturas (Gradín *et al.*, 1979). Los motivos representativos de estos grupos estilísticos incluyen: pinturas figurativas de guanacos, huemul, humanas y abstractas como círculos y círculos concéntricos (algunos aprovechando depresiones naturales de las rocas), grabados del «estilo de pisadas» (rastros de felino y tridígitos) y pinturas geométricas rectilíneas («estilo de grecas») (Gradín *et al.*, 1979).

431

3. 3. Estancia La Flecha

El sitio Estancia La Flecha es un cañadón de paredones basálticos que se encuentra ubicado a aproximadamente 100 km de distancia de la meseta del Lago Strobel (fig. 1), en dirección sureste (Gradin, 2003). La evidencia recuperada estaría dando cuenta de ocupaciones diversas del sitio desde los primeros siglos de nuestra era. Las técnicas representadas incluyen la pintura y el grabado. Entre los motivos pintados se encuentran negativos de manos, tridígitos, líneas curvas, círculos y pintura sobre grabados. Los motivos grabados incluyen círculos, círculos con punto interior, círculos concéntricos, curvilíneos en «U», líneas sinuosas, motivos escalonados, peñiformes, representaciones de manos, pies y tridígitos, pisadas de felino y guanaco, matuastos y siluetas de guanaco.

3. 4. Punta del Lago Viedma

El sitio se encuentra a 130 km al suroeste de la meseta del Strobel, sobre la margen noreste del lago Viedma (fig. 1). Las representaciones son mayoritariamente grabados sobre bardas que conforman dos cañadones y solo algunos negativos de manos están pintados. Los motivos son figurativos (zoomorfos: matuastos, piches, choique, lagartijas, etc., y «pisadas» de guanaco, choique, puma, antropomorfos) y abstractos (círculos, líneas, «soles», etc.). No existe una cronología estimada aún. Lo más significativo de este sitio es la alta frecuencia y variedad de representaciones que presenta (Schobinger & Gradin, 1985).

3. 5. Parque Nacional Perito Moreno (PNPM)

El Parque Nacional Perito Moreno se encuentra a 90 km al noroeste de la meseta del Strobel (fig. 1), siguiendo el valle del río Chico, hacia sus nacientes. Se trata de un amplio sector de estepa, con lagos, al borde de la cordillera de los Andes, a una altura que va desde los 800 a los 1 100 m.s.n.m. Las pinturas rupestres que se han registrado en el mismo se encuentran en un sector de cuevas (Cerro Casa de Piedra – CCP5 y 7) y otro de aleros (Alero Destacamento Guardaparque, Gorra de Vasco y Dirección Obligatoria). Las cronologías para las cuevas van desde ca. 10 000 a los 2 700 años AP y para los aleros se registran también fechados radiocarbónicos tardíos que llegan hasta los 250 años AP. En todos los casos se trata de pinturas, figurativas (antropomorfos y zoomorfos como guanacos, huemules, choiques, etc.; negativos de manos) y abstractas (puntiformes, líneas, círculos, etc.) (Aschero, 1980-1982; 1988).

3. 6. Meseta del lago Buenos Aires

La meseta del lago Buenos Aires se encuentra ubicada al sur del lago homónimo, entre los 800 y los 1 500 m.s.n.m., a unos 180 km de distancia de la meseta del lago Strobel (fig. 1). Sobre la base de las características ambientales del área se plantea, al igual que para la meseta del lago Strobel, un uso estacional del espacio. En la meseta hay representaciones grabadas en diferentes concentraciones, que incluyen principalmente motivos abstractos (líneas, círculos y círculos concéntricos) y en segundo lugar figurativos (pisadas de animales) adscriptos al grupo estilístico D (Gradin, 1976; Schobinger & Gradin, 1985).

4. Discusión

La evidencia arqueológica de la meseta del Strobel puede ser al menos discutida en dos escalas espaciales complementarias. En primer lugar, se ha planteado en otros trabajos la relación entre la meseta del Strobel y la cuenca del lago Cardiel sobre la base de su incorporación tardía a los circuitos de movilidad cazadora recolectora. La alta frecuencia de parapetos (estructuras de piedra semicirculares asociadas a la caza de guanacos) y la importancia de las puntas de proyectil dentro de los conjuntos artefactuales de la meseta (Belardi *et al.*, 2005; Belardi & Goñi, 2003; Re *et al.*, 2004; Ferraro & Molinari, 2003) harían de las actividades de caza una de las generadoras centrales del paisaje arqueológico de la misma. A la vez, y dada también su marcada estacionalidad, se ha postulado su utilización logística desde los mencionados espacios bajos. En segundo lugar, una parte importante de los diseños y motivos de las representaciones rupestres registradas en la meseta del Strobel son similares a los de las localidades reseñadas

en este trabajo. Tanto los motivos representativos como los abstractos repiten formas y temáticas que pueden encontrarse al norte, al sur y al este de la misma. Por ejemplo, representaciones zoomorfas similares se encuentran grabadas en Punta del Lago Viedma (figs. 1-2) y pintadas en Cerro Casa de Piedra (figs. 1-3), en Cerro de los Indios y en Cueva de las Manos-Río Pinturas (figs. 1-2).

Representaciones de siluetas antropomorfas se encuentran pintadas en Cerro de los Indios (fig. 4), Cueva de las Manos, Cerro Casa de Piedra y Alero Gorra de Vasco (PNPM); sin embargo, cabe consignar que algunos de los motivos antropomorfos del Strobel no presentan similitudes de diseños con ningún otro registrado hasta el momento. Los motivos de «pisadas» de varios tipos, se encuentran en todas las áreas tratadas, ya sea grabadas o pintadas. Los motivos abstractos se refieren a:

- líneas que se repiten en Punta del Lago Viedma (figs. 1-2), Estancia La Flecha y Meseta del Lago Buenos Aires;
- círculos en Punta de Lago Viedma (figs. 1-2, 5), Estancia La Flecha (fig. 1), Meseta del Lago Buenos Aires (fig. 1), en todos estos casos grabados; y pintados en Cerro de los Indios (fig. 1), Cerro Casa de Piedra, Área del Pinturas.

En cuanto a la técnica utilizada para la elaboración de las representaciones en la meseta del Strobel, el grabado ha actuado en forma común a todos los tipos de diseños, aún cuando algunos de los mismos solo habían sido registrados hasta el momento como pictografías en ciertas localidades (guanacos del Área del Pinturas, Cerro de los Indios y Parque Nacional Perito Moreno). Así, dentro de un marco suprarregional, la meseta del Strobel concentra motivos y diseños que se encuentran, ya sea grabados o pintados, a lo largo de un amplio espacio. Lo llamativo de este caso es que en esta meseta coinciden motivos de áreas muy distantes, que no presentaban hasta el momento factores comunes en cuanto a sus manifestaciones rupestres. También, se destaca la alta densidad y distribución de motivos en la franja espacial relevada, lo que reafirma la idea de una importante redundancia genérica y específica en el uso del espacio de esta meseta a diferencia del de otras mesetas aledañas tal como se ha argumentado en otros trabajos (véase Belardi & Goñi, 2006). Esto es concordante también con la accesibilidad de la meseta a través de rutas naturales de menor esfuerzo, con su ubicación central y estratégica en la porción meridional de Patagonia y con su alta oferta de recursos durante primavera verano.

Por lo antes expuesto, se puede sostener la hipótesis de la Meseta del Lago Strobel como un espacio de convergencia poblacional, en la que se verifica la presencia de ítems materiales —considerando también a los motivos rupestres como un artefacto más según Aschero (1988)—, provenientes de todas las regiones circundantes. Tal convergencia habría posibilitado la circulación de información

entre distintos segmentos de una misma población cazadora recolectora, en donde las similitudes de motivos plasmados en una escala espacial amplia serían un reflejo de la misma. Finalmente, es importante destacar que la discusión de las manifestaciones rupestres junto con las demás evidencias materiales que constituyen el registro arqueológico, permiten desarrollar modelos más ajustados sobre el poblamiento humano del pasado a escalas regionales amplias.

Agradecimientos

434

En primer lugar, expresamos nuestro profundo reconocimiento a Charles Gradin por su trabajo pionero en la región. A las familias Nuevo Delaunay de Estancia Las Tunas (lago Cardiel); Rodríguez de Estancia Lago Strobel y Cittadini de Estancia Faldeo Verde, por su hospitalidad e invaluable apoyo en el trabajo de campo.

Arturo Olivero López que ha sido un excelente baqueano y compañero de viaje. A Alejandro Serret por la excelente información de la meseta proporcionada y a Andrés Johnson por habernos facilitado tan gentil y desinteresadamente sus anotaciones de campo sobre la Meseta del Strobel.

A Mercedes Podestá por su especial gentileza. Finalmente a Rainer Hostnig por su especial amabilidad y por permitirnos presentar este trabajo en el I Simposio Nacional de Arte Rupestre del Perú.

Este trabajo fue realizado como parte de los proyectos «Poblamiento humano y paleoambientes de las cuencas lacustres esteparias: arqueología de los lagos Cardiel y Strobel», (PICT 98 N°4511), dirigido por el Lic. Rafael Goñi y financiado a través de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica y «Distribuciones, tecnología y poblamiento humano en la cuenca de los lagos Cardiel y Strobel (Santa Cruz)» (UNPA-UARG 29/A114), dirigido por el Dr. Juan Bautista Belardi y financiado por la Universidad Nacional de la Patagonia Austral.

Referencias citadas

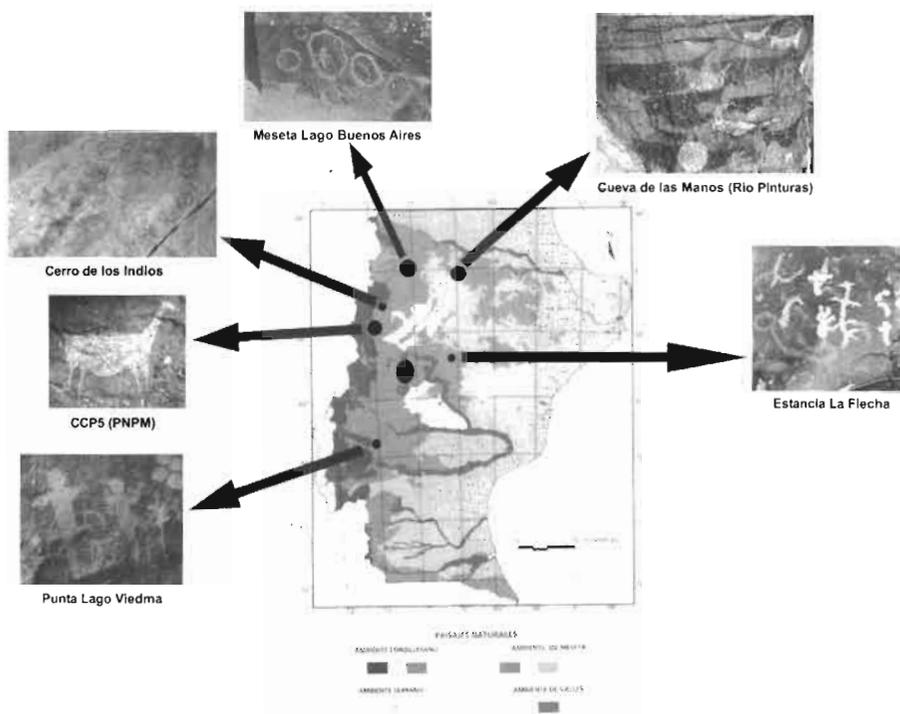
ASCHERO, C. A., 1980-1982 – Nuevos datos sobre la arqueología del Cerro Casa de Piedra, sitio CCP5 (Parque Nacional Perito Moreno; Santa Cruz, Argentina). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XIV(2): 267-284; Buenos Aires.

ASCHERO, C. A., 1988 – Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales: un encuadre arqueológico. In: *Arqueología Contemporánea Argentina. Actualidad y Perspectivas* (Yacobaccio, H., ed.): 109-145; Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.

- BELARDI, J. B. & GOÑI, R. A., 2002 – Distribución espacial de motivos rupestres en la cuenca del lago Cardiel (Patagonia Argentina). *Boletín SIARB*, 16: 29-38; La Paz.
- BELARDI, J. B. & GOÑI, R. A., 2003 – Motivos rupestres y circulación de poblaciones cazadoras-recolectoras en la Meseta del Strobel (Santa Cruz, Patagonia Argentina). In: *VI Simposio Internacional de Arte Rupestre, Jujuy, Argentina*: 186-196; Argentina. Publicación en formato CD Rom.
- BELARDI, J. B. & GOÑI, R. A., 2006 – Representaciones rupestres y convergencia poblacional durante momentos tardíos en Santa Cruz (Patagonia argentina). El caso de la meseta del Strobel. In: *Tramas en la piedra. Producción y usos del arte rupestre* (Fiore, D. & Podesrá, M., eds.); Buenos Aires: INAPL, WAC.
- BELARDI, J. B., GOÑI, R. A., BOURLOT, T. J. & ARAGONE, A. C., 2003 – Uso del espacio y paisajes arqueológicos en la cuenca del lago Cardiel (Provincia de Santa Cruz, Argentina). *Magallania*, 31: 95-106; Punta Arenas, Chile.
- BELARDI, J. B., ESPINOSA, S. & CASSIODORO, G., 2005 – Un paisaje de puntas: las cuencas de los lagos Cardiel y Strobel (Provincia de Santa Cruz, Patagonia argentina). *Werkén*, 7: 57-76; Santiago de Chile.
- CASSIODORO, G., 2004 – La tecnología cerámica en cazadores recolectores de la provincia de Santa Cruz. In: *XV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*: 353; Argentina. Publicación en formato CD Rom.
- FERRARO, L. & MOLINARI, R., 2001 – ¡Último momento! El arte de los cazadores recorre el lago Cardiel y se dirige al Strobel. In: *XIV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*: 377-378. Libro de resúmenes.
- FERRARO, L. & MOLINARI, R., 2003 – Uso y valoración de las altas mesetas santacruceñas a partir del estudio del arte rupestre. Lago Strobel (Argentina). In: *VI Simposio Internacional de Arte Rupestre, Jujuy, Argentina*: 433-443; Argentina. Publicación en formato CD Rom.
- GOÑI, R. A., BARRIENTOS, G. & CASSIDORO, G. E., 2000-2002 – Condiciones previas a la extinción de las poblaciones humanas del sur de Patagonia: una discusión a partir del análisis del registro arqueológico de la cuenca del lago Salitroso. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 19: 249-266; Buenos Aires.
- GOÑI, R., BELARDI, J. B., ESPINOSA, S. & SAVANTI, F., 2004 – Más vale tarde que nunca: cronología de las ocupaciones cazadoras-recolectoras en la cuenca del lago Cardiel (Santa Cruz, Argentina). In: *Contra Viento y Marea. Arqueología de la Patagonia* (Civalero, M. T., Fernández, P. M. & Guraieb, A. G., eds.): 237-248; Buenos Aires: INAPL.
- GRADIN, C. J., 1959-1960a – Petroglifos de la meseta del lago Strobel (Provincia de Santa Cruz, Argentina). *Acta Praehistorica*, III/IV: 123-143; Buenos Aires.
- GRADIN, C. J., 1959-1960b – Tres informaciones referentes a la meseta del Lago Strobel (Prov. de Santa Cruz, Argentina). *Acta Praehistorica* III/IV: 144-149; Buenos Aires.

- GRADIN, C. J., 1976 – Parapetos de piedra y grabados rupestres de la meseta del Lago Buenos Aires. Actas y Memorias. IV Congreso Nacional de Arqueología Argentina (Primera Parte). *Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael, Mendoza*, **III(114)**: 315-337; San Rafael, Mendoza.
- GRADIN, C. J., 2003 – Grabados de la Ea. «La Flecha». Gobernador Gregores-Provincia de Santa Cruz. In: *Arqueología y Paleoambiente en la Patagonia santacruceña argentina* (Aguerre, A. M., ed.): 121-137; Buenos Aires.
- GRADIN, C. J., ASCHERO, C. A. & AGUERRE, A. M., 1979 – Arqueología del área Río Pinturas (provincia de Santa Cruz). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología NS*, **XIII**: 183-227; Buenos Aires.
- MAZZONI, E. & VÁSQUEZ, M., 2004 – *Ecosistemas de mallines y paisajes de la Patagonia Austral (Provincia de Santa Cruz)*; Santa Cruz: INTA Ediciones.
- RE, A., FERRARO, R. & NUEVO DELAUNAY, A., 2004 – Grabados en la meseta del Strobel: el sitio «Laguna del Faldeo Verde». In: *Resúmenes del XV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*: 372; Río Cuarto.
- SCHOBINGER, J. & GRADIN, C. J., 1985 – *Cazadores de la Patagonia y Agricultores Andinos. Arte rupestre de la Argentina*; Madrid: Encuentro Ediciones.
- WOBST, M., 1977 – Stylistic Behavior and Information Exchange. *Papers for the Director: Research Essays in Honor of James B. Griffin* (Cleland, C. E., ed.), **61**: 317-342; Ann Arbor, Michigan: University of Michigan, Museum of Anthropology, Anthropological Papers.

Anexo



437

Figura 1 – Mapa de la provincia de Santa Cruz con la ubicación de los diferentes sectores analizados. Imagen de base tomada de Mazzoni & Vázquez (2004)



Figura 2 – Lagartijas/matustos. Izquierda: Cueva de las Manos —pintadas—; centro: Laguna Uli (Strobel) —grabados— y derecha: Punta del Lago Viedma —grabados—

Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004)



438

Figura 3 – Guanacos

Izq.: Cerro Casa de Piedra 7 (PNPM) —pintado—, der.: Laguna Blanca (Strobel) —grabados

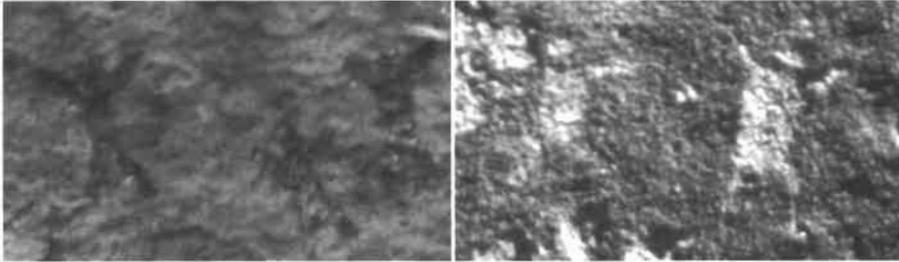


Figura 4 – Antropomorfos

Izquierda: Cerro de los Indios —pintados—, derecha: Laguna del Faldeo Verde (Strobel) —grabados— (figuras a igual escala)

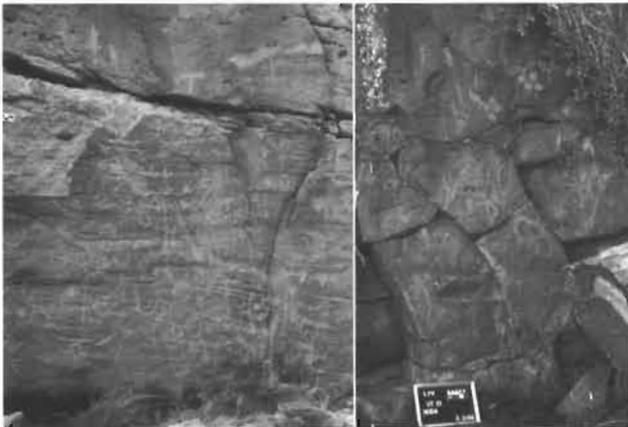


Figura 5 – Abstractos (círculos y líneas) y «pisadas»

Izquierda Punta del Lago Viedma —grabados—, derecha: Laguna del Faldeo Verde (Strobel) —grabados

Investigaciones del arte rupestre en la provincia de Loja (Ecuador)

Diego González Ojeda

Resumen

Por milenios, el territorio del actual Ecuador ha sido escenario de interesantes procesos culturales. Una amplia variedad y riqueza de vestigios constituyen el testimonio de lo que otrora fuera la humanidad de esta parte del planeta. Las investigaciones arqueológicas han sido, sin embargo, no muy frecuentes, quedando por descubrir todavía una buena parte del pasado aborígen.

Por nuestra parte hemos puesto la mirada sobre los vestigios rupestres, cuyo estudio es todavía más escaso en nuestro país, pese a que en los últimos veinte años se han reportado importantes yacimientos de este tipo.

La Universidad Técnica Particular de Loja, a través del Centro de Gestión Cultural Universitaria y la Escuela de Arte y Diseño, se ha interesado en auspiciar las investigaciones del arte rupestre existente en la provincia de Loja, mediante la creación del Proyecto Petroglifos, el mismo que pretende documentar científicamente los sitios, gestionar su protección, educar a la comunidad y aprovechar el recurso patrimonial en la aplicación del arte y el diseño.

1. Datos de investigaciones arqueológicas en el sur del Ecuador

La provincia de Loja, ubicada en el extremo sur de Ecuador, forma parte de una región rica en diversidad natural que ha sido el escenario para el desarrollo de varios grupos humanos desde épocas remotas.

Los estudios arqueológicos realizados durante los últimos veinte años en esta región (Temme, 1982; Guffroy, 1986; 1987; 2004; Idrovo & Gomis, 1997; Valdez, 2004) han permitido esbozar un primer panorama de lo que fue la ocupación humana en la época prehispánica.

440 Las más antiguas huellas actualmente conocidas corresponden a grupos de cazadores recolectores que recorrieron, cuando menos la zona de páramo ubicada al norte de la provincia de Loja, hace más de 10 000 años. De las primeras culturas agroalfareras se han encontrado vestigios fechados en 3 700 A.P. en el valle del río Catamayo (principal eje fluvial de la provincia de Loja) y 4 000 A.P. en el sitio La Florida (Palanda, provincia de Zamora Chinchipe). Las investigaciones que se han hecho hasta la actualidad, permiten constatar que a partir de esa época la ocupación humana de la región se mantuvo constante durante toda la época prehispánica.

En lo que respecta a la provincia de Loja, una ruptura cultural importante se produce entre los siglos VII y XI de nuestra era con la llegada de grupos de población oriundos de la Amazonía, pertenecientes a la familia lingüística Jíbaro. Los cronistas españoles designan con el nombre genérico de «paltas» a estos habitantes aborígenes protojíbaros que ocupaban la provincia de Loja al momento de la llegada de los Incas, en el siglo XV. Sin embargo no se puede hablar de un grupo homogéneo. Al momento de la conquista española existían varios subgrupos al parecer diferenciados por sus dialectos: paltas, en la zona central y norteña de la provincia, los calvas, hacia el sur, los malacatos en el este y los bracamoros en la vertiente oriental de la cordillera. La lengua de los paltas, a su vez, contaba con al menos seis variedades. Otros grupos vecinos, pertenecientes a etnias diferentes corresponden a los cañaris, ubicados en el extremo norte de la provincia, así como grupos denominados «yunga» vinculados a la costa peruana.

2. Registro del arte rupestre en el territorio ecuatoriano

Los trabajos realizados hasta la actualidad determinan la presencia de arte rupestre en varias zonas del territorio ecuatoriano, situadas en la región sur y en el oriente (fig. 1). Los vestigios son de petroglifos en su totalidad; no conocemos la existencia de pinturas. Los reportes de las localidades rupestres son los siguientes:

- Valle del Misagualí, provincia de Napo, al nordeste del país: al menos 75 rocas grabadas reportadas por Porras en 1985.
- Limón Indanza, provincia de Morona Sanriago también en la región oriental con más de 150 hectáreas en las que hay petroglifos, según un reporte de prensa de Ricardo Tello en 1999.
- Petroglifos de Suicay y Shungumarca en el norte de Cañar: tres rocas reportadas por Mario Garzón Espinoza en el año 2000.
- Petroglifos de Ingapirca: reportados por Napoleón Almeida en un proyecto publicado en la Revista N° 1 de la Comisión del Castillo de Ingapirca, en el año 2000.
- Petroglifos de la provincia de El Oro: varias rocas localizadas en Zaruma, Santa Rosa y Piñas, descritas por Celiano González en 1982.
- Provincia de Loja, en la región sur: casi medio centenar de rocas grabadas en 22 sitios reportados en un primer inventario de Alejandro *et al.* (1993) y por nuestro proyecto (2004).

3. Breve descripción de los petroglifos de Loja y su estado de conservación

En la zona que hemos estudiado (fig. 2) se han registrado hasta el momento 22 sitios con grabados. La gran mayoría corresponde a bloques aislados. En pocos casos aparecen varias rocas en una misma área y existe un único caso de rocas aparentemente levantadas por la acción humana, algunas de las cuales también poseen grabados (fig. 3).

La mayoría de los sitios rupestres se halla en entornos no muy elevados con respecto a la zona. Casi todos poseen en su cercanías fuentes de agua (ríos, quebradas). La dureza de los soportes y el aspecto de los grabados es bastante variado, con trazados irregulares y sin pulir y otros de apariencia más regular y delicada. Las profundidades de los surcos que los conforman oscilan entre 0,2 cm y 1 cm, con anchos con anchos que van de 0,5 a 3 cm.

Los temas tratados van desde imágenes reconocibles (figs. 4-5) pero simplificadas hasta signos abstractos. Entre las primeras aparecen figuras de apariencia humana (completas o partes), animales y representaciones que por nuestra formación identificamos como solares (fig. 6). Dentro del segundo grupo se encuentran los puntos, trazos lineales, espirales, figuras rectilíneas y curvilíneas y combinaciones de ellos.

Con respecto al estado de conservación de las rocas grabadas debemos decir que su suerte ha sido tan variada como sus características. Además de la meteorización y los agentes naturales, los grabados han sufrido los efectos de la acción humana. Pocas rocas se han librado de alguna de estas acciones: rayones, trazos de piedra o tiza sobre los surcos originales, desprendimiento de la corteza de ciertas rocas por acción del fuego usado para quemar la vegetación antes de las labores agrícolas, movilización de las piedras de su posición inicial (incluso una se halla en una plaza pública), construcción de cercos de hormigón bien intencionados, aplicación de pintura acrílica, destrozo, etc. El desconocimiento del valor que poseen los vestigios, la ausencia de planes de acción que hagan cumplir la ley de Patrimonio Cultural, acciones unilaterales de determinadas dependencias públicas, son algunas de las causas que están amenazando la conservación de este legado de nuestros ancestros.

4. El Proyecto Petroglifos de la Universidad Técnica Particular de Loja

A partir del año 2000, la Universidad Técnica Particular de Loja decidió continuar con la investigación iniciada años atrás y que fuera recogida en una obra sin publicar titulada «*Informe sobre el inventario arqueológico, etnográfico y cultural de la Provincia de Loja*» (Alejandro *et al.*, 1993). Nace así la fase piloto del llamado Proyecto Petroglifos (Investigación, gestión y aprovechamiento del arte rupestre de la provincia de Loja) que forma parte a su vez de una estructura mayor denominada Lojanidad. La primera etapa del Proyecto Petroglifos se cerró con la publicación del libro «*El arte rupestre de Loja*» y de la página web: <http://www.utpl.edu.ec/arterupestre> en el marco del I Seminario Taller de Arte Rupestre, dictado por el profesor Mario Consens y con el aval del CIARU (Centro de Investigación de Arte Rupestre del Uruguay) y el IRD (Instituto de Investigación para el Desarrollo de Francia).

Consideramos que la «fase piloto» del proyecto ha sido realizada en forma satisfactoria dentro de sus limitados objetivos y se hace necesario continuar con una segunda etapa que extienda los alcances de su predecesora. Tomando en consideración la experiencia obtenida y aprovechando la asesoría brindada a partir del I Seminario Taller de Arte Rupestre, estamos en capacidad de determinar que existen varios puntos —algunos, críticos— que merecen la atención de quienes hacemos este tipo de investigaciones que involucran no solo a los objetos arqueológicos sino a los sitios, el entorno y también a toda la comunidad. Explicaremos las razones que justifican la continuidad de nuestro proyecto:

4. 1. Salvaguarda del Patrimonio Cultural

La provincia de Loja cuenta con un patrimonio rupestre cuya riqueza intrínseca e iconográfica constituye un recurso no renovable que empieza a sentir los efectos negativos derivados del desconocimiento de su manejo. Estos bienes culturales que han resistido por siglos los efectos de por sí destructivos del clima, se tornan frágiles ante la acción humana que en poco tiempo puede causar —y han causado— su alteración o desaparición. Consideramos que es deber de las personas e instituciones contribuir a la conservación de estos bienes para beneficio de presentes y futuras generaciones.

4. 2. Necesidad imperiosa de una investigación científica

El hecho de haber registrado, en la primera etapa del proyecto, la existencia de yacimientos de petroglifos dentro del área estudiada, no es suficiente si se pretende consolidar la investigación científica en este campo. Por lo tanto se requiere iniciar con una documentación que integre el manejo de procedimientos reconocidos internacionalmente. Con la información obtenida se determinará el estado actual en que se encuentran los yacimientos rupestres, a fin de proceder con estudios y acciones posteriores. La generación de investigaciones que conllevaría este trabajo aspira a ampliar el campo de estudio a otras zonas de Ecuador y a presentar de forma académica los resultados en el ámbito internacional.

4. 3. Educación para la conservación

Una finalidad de la investigación es que los resultados de los estudios beneficien a la sociedad. Las comunidades donde se encuentran los yacimientos rupestres cuentan con recursos cuyo valor no es apreciado en toda su dimensión, por lo que se requieren acciones emergentes tendientes a educar en primera instancia a dichos grupos humanos, con el propósito de desarrollar a través de ellos la formación necesaria de las jóvenes generaciones sobre la base de hitos físicos de su identidad, convirtiéndoles en custodios de su patrimonio y en última instancia a los turistas, a fin de que se lleven una información real sobre los vestigios y realicen visitas responsables.

4. 4. Aprovechamiento del recurso iconográfico

La gráfica rupestre de Loja ha empezado a ser utilizada con diferentes finalidades. La Universidad Técnica Particular de Loja, gestora de este proyecto, a través de la Escuela de Arte y Diseño está en capacidad de emprender un trabajo de

mayor envergadura, aprovechando la creatividad de sus estudiantes y la riqueza de imágenes registradas. El mencionado justificativo se resume en los siguientes objetivos de la segunda etapa, que aspiramos completar en el lapso de 18 meses:

- Documentar los yacimientos con arte rupestre de la provincia de Loja.
- Contribuir a gestionar la declaratoria oficial de sitios patrimoniales a los yacimientos de arte rupestre de la provincia de Loja.
- Diseñar y ejecutar actividades de educación para la conservación del patrimonio rupestre, principalmente con las comunidades donde se han registrado los yacimientos.
- Implementar un centro de producción de arte y diseño a partir de las imágenes del arte rupestre de Loja.

444

5. Sobre las labores de documentación

Luego del I Seminario Taller de Arte Rupestre, tenemos en claro que cualquier trabajo que podamos realizar en torno al tema que nos ocupa, requiere de una metodología de la investigación científica que permita obtener, de manera sistemática, información objetiva de los vestigios. Las relaciones que hemos cultivado durante la primera etapa del proyecto, con los colegas investigadores y amigos de distintas disciplinas, han permitido conformar un equipo de trabajo estable que cuenta con: el arqueólogo Geoffroy de Saulieu; José Guartán, responsable del estudio geológico; el Sr. José Chamba, responsable de los levantamientos topográficos y un grupo de apoyo de estudiantes de la Escuela de Arte y Diseño. Mediante este valioso grupo humano estamos llevando a cabo las labores de relevo *in situ* que consisten en:

- Breve exposición del trabajo que realizaremos y presentación del equipo humano ante las personas de la comunidad visitada.
- Reconocimiento del yacimiento y su entorno.
- Determinación del estado actual de las rocas grabadas.
- Determinación de altitud y datos de GPS (rocas, senderos).
- Levantamiento topográfico del área.
- Recolección de muestras para el estudio geológico.
- Obtención de diapositivas empleando distintos recursos (filtros, cambios de iluminación).
- Obtención de calcos con rotulador fino sobre hojas transparentes.

Con los datos obtenidos, procedemos con el trabajo de laboratorio que comprende las siguientes actividades:

- Fotografía, procesamiento y archivo digital de los calcos.
- Elaboración de un archivo de fotografías.
- Elaboración de dibujos descriptivos a partir de los calcos y las fotografías.
- Elaboración de los planos topográficos.
- Estudio geológico.
- Redacción y socialización de informes.

La información resultante de las labores de documentación permitirá conseguir el éxito de los objetivos restantes, ya que podrá ser transferida al INPC (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural) a fin de gestionar la puesta en valor de los sitios, su protección y conservación. De la misma manera se espera presentar los informes a las comunidades custodias y a la ciudadanía en general, así como a la comunidad científica, quienes serán los encargados, por un lado, de evaluar la validez de los procesos y, por otro, de avalar la creación de un centro de investigación del arte rupestre en Ecuador. Por otro lado, será posible ampliar el espectro de aplicaciones que ha involucrado desde el inicio del proyecto a los creadores locales, propiciando así la difusión de las imágenes escondidas de nuestras culturas y su apropiación por parte de la colectividad.

Sabemos de las múltiples dificultades y limitaciones que se nos presentarán a lo largo de esta nueva etapa del Proyecto Petroglifos, en una época y cultura que propicia una corriente contraria a nuestros objetivos, en un país que además cuenta con tanta riqueza como despreocupación por su justo aprovechamiento.

Estamos convencidos, sin embargo, que resulta urgente emprender esta labor si queremos apostar por la construcción de una sociedad que, conciente de su pasado y su identidad, aprenda a plantear algún momento soluciones para el beneficio común.

Referencias citadas

- ALMEIDA DURÁN, N., 2000 – El Arte Rupestre de Ingapirca, Cañar. *Revista de la Comisión del Castillo de Ingapirca*, 1: 115-125; Azogues: Imprenta de la Casa de la Cultura del Cañar.
- ALEJANDRO, E., 1995 – Petroglifo «El Guayural». *Revista*, 16: 53-66; Loja: Universidad Técnica Particular de Loja.

- ALEJANDRO, E.; CELI, J. & ORTEGA, M., 1993 – *Informe sobre el inventario arqueológico, etnográfico y cultural de la Provincia de Loja*; Loja: Universidad Técnica Particular de Loja.
- GARZÓN ESPINOZA, M., 2000 – *Arqueología del Cañar septentrional*; Cuenca: Imprenta Offsetcolor.
- GUFFROY, J., 1986 – Implantaciones humanas y ocupación del espacio en la provincia de Loja, durante la época prehispánica. *Cultura*, **24(b)**: 579-592; Quito: Ediciones del Banco Central del Ecuador.
- GUFFROY, J.; LECOQ, P. & ALMEIDA, N., 1987 – *Loja Préhispanique*; París: ADPE.
- GUFFROY, J., 2004 – *Catamayo Precolombino*; Loja: UTPL.
- GONZÁLEZ C., C. E., 1982 – *Petroglifos de la Provincia de El Oro (ensayo de estudio y comprensión)*; Ambato: Editorial Pío XII.
- GONZÁLEZ OJEDA, D., 2004 – *El arte rupestre de Loja*; Loja: UTPL.
- IDROVO, J. & GOMIS, D., 1997 – *Arqueología Lojana: Enfoques y perspectivas a partir de una colección cerámica*; Cuenca: Banco Central del Ecuador.
- PORRAS, P., 1985 – *Arte rupestre del Alto Napo. Valle del Misagualí*; Quito: Impreseñal.
- TEMME, M., 1982 – Excavaciones en el sitio precerámico de Cúbilan. *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana*, **2**: 136-164; Guayaquil.
- VALDEZ, F., 2004 – *Communiqué. L'homme occupait déjà le haut bassin amazonien il y a 4000 ans...(suite)*. <http://www.ird.fr/fr/actualites/communiques/2004/equateur.pdf>

Anexo



Figura 1 – Localidades rupestres reportadas en Ecuador

447



Figura 2 – Mapa que señala los sitios rupestres de la provincia de Loja

Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004)



Figura 3 – Monolitos (sitio Quillusara)
Las caras de estas rocas poseen grabados

Figura 4 – Sitio Anganuma (Cantón Quilanga)



Figura 5 – Grabado antropomorfo (sitio El Lumo, Quilanga)
La imagen presenta alteración de pintura aplicada en época reciente



Figura 6 – Petroglifo del Sitio Santo Domingo de Guzmán. Cantón Paltas

Estructuras de cantos rodados de las planicies de Norteamérica: «Arte y Heterotopía»

Thomás Heyd

Introducción

Sobre las planicies de Norteamérica se extiende una red invisible de estructuras aborígenes de cantos rodados, algunas de las cuales han recibido el apelativo de «ruedas medicinales». Determinar el significado que estas estructuras tuvieron para sus constructores y usuarios es una tarea llena de dificultades. Es importante que las ruedas medicinales se consideren desde la perspectiva de su significado contemporáneo para los habitantes autóctonos (indígenas) de cada comarca. Existen buenas razones para considerar estas estructuras como arte —éste es un tema que desarrollo en profundidad en el libro *Aesthetics and Rock Art* (Heyd & Clegg, 2005)—. Más allá, sugiero que las ruedas medicinales se examinen desde la perspectiva de la corografía o estudio de lugares, concluyendo que las estructuras de cantos rodados aborígenes tienen la función de heterotopías (Foucault, 1986), esto es, de sitios que ponen en cuestión e interrogan a todos los demás lugares.

1. Las Ruedas Medicinales

«Rueda medicinal» es el nombre que desde el siglo XIX se le ha dado a una clase de estructuras de cantos rodados que se encuentran en las planicies norteñas de Norteamérica. El nombre se ha aplicado de manera general a estructuras de cantos rodados que son relativamente similares a una estructura llamada *Bighorn Wheel* situada en Medicine Mountain, Wyoming, distinguiéndolas de estructuras circulares de piedra más pequeñas y menos complejas; por ejemplo, las que se han llamado anillos de tipis.

452

Sin embargo, es importante remarcar que llamar «ruedas» a estas estructuras puede inducir a confusión, si se enriende esta denominación como la idea que sus constructores originales hubieran querido transmitir, ya que la rueda probablemente era desconocida en las Américas antes de la llegada de los europeos (Wilson, 1981). Además, las ruedas medicinales generalmente no son completamente circulares y en lugar de la simetría radial predomina la bilateral (una característica común entre los vertebrados que los amerindios de las planicies conocían).

Después de un detallado estudio de estas estructuras, John H. Brumley ha propuesto la siguiente definición:

«Todas las ruedas medicinales consisten de una combinación de al menos dos de los tres siguientes componentes principales:

- Un mojón de piedras de tamaño variable localizado de manera prominente y central.
- Un anillo o varios anillos concéntricos que generalmente tienen forma circular.
- Dos o más hileras de piedra a modo de radios que surgen de un punto central, de un cúmulo de piedras, o de los márgenes de un anillo». (Brumley, 1988: 3)

Las ruedas medicinales a menudo se hallan situadas en colinas dominando la llanura. La mayor parte se encuentran en las provincias canadienses de Alberta y Saskatchewan, y en menor proporción en el estado de Montana y en la parte norte del estado de Wyoming, en los Estados Unidos (fig. 1). Es probable que la mayor parte sean acretacionales: han adquirido su actual configuración como resultado de añadidos durante largos periodos de tiempo. Aunque algunas ruedas medicinales son de muy reciente origen, otras son de gran antigüedad. La instalación original de la rueda de Majorville, por ejemplo, parece datar de cinco mil años atrás. Hay una gran diversidad de formas entre las sesenta y siete estructuras examinadas por Brumley. Aunque por lo general no se describen en estos términos, las ruedas medicinales a menudo tienen considerable interés estético (fig. 2).

Una de las ruedas tiene forma de tortuga, algunas parecen moldeadas como neuronas, y algunas se parecen a erizos de mar. De manera parecida a pinturas no figurativas, factores como el ritmo en la distribución de los radios y las relaciones espaciales entre los diversos elementos contribuyen al efecto estético.

Se ha llevado a cabo un esfuerzo considerable en la determinación del significado o función de estas estructuras. En varios casos se ha podido identificar cuál fue su significado para los habitantes autóctonos de la zona. En tiempos históricos, algunas tribus de amerindios construyeron ruedas medicinales como monumentos memoriales o como señalización de tumbas de personajes importantes. La rueda medicinal de *Steel* (*Sky-matsis* o Acero de Fuego), un guerrero de la tribu *Blood* (Sangre), construida en 1940, es un ejemplo de monumento conmemorativo (Dempsey, 1956). Según fuentes aborígenes también se sabe que la rueda medicinal de Big Horn pudo haber sido usada en ritos chamánicos o visionarios (Wilson, 1981: 337-338). Sin embargo, la gran edad de algunas de estas estructuras, y el hecho de que existe una considerable incertidumbre sobre la identidad de los habitantes de cada zona en las diversas épocas históricas y prehistóricas (Forbis, 1963), plantean muchas interrogantes sobre la determinación del significado original de la mayoría de estas estructuras.

453

Las ideas propuestas respecto a su significado original abarcan desde la suposición de que las ruedas sirvieron como «calendarios astronómicos de la edad de piedra» hasta la hipótesis de que tenían un papel en la «danza de la sed» (también llamada «danza del sol») que servía para atraer las lluvias del verano¹.

Naturalmente también es posible que cada rueda haya tenido funciones múltiples dado que distintos pueblos con culturas diversas participaron en su construcción y uso (Wilson, 1981: 336; Bednarik, 1992).

La imagen conjunta creada de una parte por el testimonio de los habitantes indígenas contemporáneos respecto al significado de estas estructuras para ellos, y, por otra parte, por las investigaciones arqueológicas concernientes a sus funciones originarias, ciertamente nos permiten reconocer que estas instalaciones son entidades culturalmente estructuradas y que tienen una finalidad. Queda así eliminado el prejuicio etnocéntrico de que las planicies norteñas hayan sido desiertos culturales que pacientemente esperaron la llegada de la impronta violenta que traerían los rancheros blancos, con su comportamiento de terratenientes expansionistas, y posteriormente los agricultores de la era industrial. Aún así, ni los relatos de los aborígenes actuales ni las conclusiones de los arqueólogos bastan para precisar el significado moderno que estos sitios pueden tener para los habitantes *no-aborígenes* de la región.

¹ Encuéntrese un recuento de las opciones interpretativas en Wilson, 1981.

Además, sin una reflexión seria sobre el valor de estas estructuras, existe el riesgo de que la tradición oral aborígen y las conclusiones previas sean transformadas por la cultura dominante en mero entretenimiento y folklore. Para contrarrestar este riesgo en el contexto de la cultura europea-canadiense o europea-americana, estas estructuras merecerían ser consideradas como arte (figs. 3-6).

2. Ruedas Medicinales: arte de cantos rodados

454 Comúnmente las pictografías y los petroglifos se consideran como arte rupestre, aunque los arqueólogos, por lo general, prefieren no implicarse en su interpretación cuando se consideran otros tipos de manifestaciones (Heyd & Clegg, 2005; Tilley, 1991; Kluber, 1991). Por ejemplo, Martin P. R. Magne y Michael Klassen recomiendan que se tenga cierto cuidado en la interpretación de las pictografías y los petroglifos que se encuentran en *Writing-On-Stone*, en el sur de la provincia canadiense de Alberta (Magne & Klassen, 1991). De forma similar, en un trabajo sobre pictografías de Sudáfrica, J. F. Thackeray considera que, para su interpretación, se deben tener en cuenta criterios lingüísticos junto a los datos etnográficos. Aún así, Thackeray apunta que este arte se ha descrito como «el logro artístico de los [pueblos] San» sin encontrar la necesidad de preguntarse si estas manifestaciones caben dentro de la categoría de «arte» (Thackeray, 1990). Parece que la cuestión de si es apropiado o no el tratar manifestaciones prehistóricas como «arte» solo se vuelve rema de examen cuando se consideran manifestaciones de otro tipo que las pictografías y petroglifos. Por ejemplo, Paul S. C. Taçon examina la cuestión de si es legítimo el tratar ciertas herramientas prehistóricas de piedra como «arte». Taçon apunta que la dificultad en tomar la decisión de si en estos casos se trata de arte resulta, en parte, de la falta de «una definición de arte con validez transcultural y exenta de prejuicios» (Taçon, 1991: 192). Sin afirmar que haya desarrollado los criterios que justifiquen el apelativo «arte» para con una manifestación u otra, Taçon concluye que «muchas formas de herramientas producidas en los pasados 6 000 años en el oeste de Arnhem Land [Australia]» deberían ser tratadas como arte porque estas herramientas de piedra prehistóricas «representan valores estéticos y también valores simbólicos que influyeron en su manufactura» (Taçon, 1991: 194).

La bibliografía que versa sobre la definición del arte es extensa, y las opciones de entre los posibles criterios son muchas (Davies, 1991). Algunos requieren que, para ser arte, un objeto ha de ser creado con una intención artística; otros exigen toda una tradición de producción artística; y aún otros ponen énfasis en la existencia de un «mundo del arte» que esté dispuesto a recibir un cierto objeto como arte. Presuntamente si tuviéramos en claro una definición del arte bien fundada, se podría tomar una decisión definitiva sobre si las ruedas medicinales son arte o no.

Ya que hoy en día sigue el debate sobre los criterios que definen el arte, la resolución de esa cuestión en estas páginas nos llevaría demasiado lejos del tema de este ensayo. Propongo posponer una decisión sobre la definición de arte y solo proponer que, a cuenta de las calidades estéticas y el potencial simbólico inherente a las ruedas medicinales, hay tanta razón para considerar estas estructuras como «arte de cantos rodados» como la hay para considerar pictografías y petroglifos como «arte rupestre». Aún más, ya que las ruedas medicinales comparten cruciales similitudes con ciertas obras artísticas de la categoría «obras de la tierra» (*earthworks*) o «arte del país» (*land art*), actualmente disponemos de criterios suficientes para clasificar las ruedas medicinales como arte.

Michael Heizer, Robert Smithson, Walter de María y Richard Long han llevado a cabo obras artísticas que en varios aspectos se parecen a las ruedas medicinales. Las obras *Five Displacements*, *Double Negative* y *Complex One* de Heizer; el *Lightning Field* de Walter de María; así como *Spiral Jetty* y *Amarillo Ramp* de Smithson están todas localizadas en lugares remotos, relativamente inaccesibles. De forma similar a las ruedas medicinales, estas obras introducen unas señas en el paisaje que convierten al país y al firmamento circundante en un mudo escenario. Algunas obras de la tierra se parecen más a las ruedas medicinales que otras. Como se ha apuntado en la historia del arte obras de la tierra, como las de Heizer o de Smithson, son más bien extensiones del minimalismo o del arte conceptual.

455

Esto es evidente en las declaraciones de Heizer, al que cuando se le preguntó por el papel del paisaje en su decisión de mudarse de su estudio de Nueva York al desierto de Nevada, respondió:

«no tengo interés en el paisaje en lo que se refiere al arte [...] El arte paisajista americano es una cosa pero mi trabajo no tiene nada que ver con eso sino con los materiales. Yo me fui a ese lugar por los materiales». (Heizer & Brown, 1984)

La monumental obra terrestre *Complex One*, que se parece a las pirámides mayas de Centroamérica, incorpora una «plaza» que se halla localizada en una depresión excavada a propósito para impedir la vista a las sierras del derredor (fig. 5).

En contraste con el arte de Heizer, el arte de país (*land art*) del inglés Richard Long busca la integración con el lugar en que se halla situado. Long considera que sus caminatas programadas son arte. A veces anda en línea recta por montes y arroyos; a veces por todas las carreteras que se encuentran dentro de un cierto perímetro. Además de esto construye círculos e hileras de piedras en lugares remotos. Long dice que «estas obras están hechas del lugar, son una reordenación del lugar y al cabo de un determinado tiempo serán reabsorbidas por el lugar» (Long, 1986 [1982]). De manera similar a las obras de Heizer, sus obras dependen de materiales locales; pero, a diferencia de las obras de Heizer, el arte

de país de Long se crea *dependiendo de las características del lugar*. Long no hace esfuerzos por separar sus obras del resto del lugar, en contraposición a Heizer que construyó obstáculos a la libre visión del paisaje; Long construye sus obras con la ayuda del lugar e integrándolas al lugar. Las obras de Long tienen una fuerte semejanza con las ruedas medicinales que también están hechas de los materiales del lugar y parecen haber sido situadas con cuidado para integrarse y armonizar con el entorno.

456 Hasta este punto mi argumento ha tenido como fin mostrar que es razonable considerar a las ruedas medicinales como arte. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que en el pasado reciente se ha criticado severamente el que personas no indígenas designen como arte artefactos provenientes de pueblos indígenas. Como ejemplo, durante la exhibición del Museum of Modern Art llamada *Primitivism in Twentieth Century Art* se arguyó que la categorización de artefactos aborígenes como arte es una forma de dominación sobre culturas no europeas. Se propuso que esta dominación se produce a través de un proceso de descontextualización que «transforma objetos culturales en formas privadas de contenido significativo para que puedan ser recontextualizadas por otra cultura» (Traugott, 1992). James Clifford apunta que:

«Desde 1900 los objetos de culturas no europea-americanas generalmente han sido clasificados o como Arte Primitivo, o como especímenes etnográficos». (Clifford, 1988: 198)

Ambas formas de «salvamento cultural» fragmentan la integridad de los artefactos indígenas. El problema en cuestión se podría suscribir al debate que se denominó «La comprensión de las sociedades primitivas» (*Understanding a Primitive Society*), originalmente planteado en los años sesenta por Peter Winch y Alasdair MacIntyre (Winch, 1984 [1970]; MacIntyre, 1984a [1970]; 1984b [1970]). La cuestión que se discutía fue cómo ha de proceder un antropólogo si quiere hacer comprensible en términos de su propia cultura lo que ha comprendido de una cultura ajena en los términos de aquélla. Básicamente este es un problema de «traducción», ya que es probable que existan muchos conceptos en las culturas ajenas que no existen en la cultura del antropólogo. Es entonces cuando algún tipo de operación de «salvamento» parece inevitable.

Ahora bien, si consideramos a los artefactos culturales como manifestaciones que requieren de «traducción», es comprensible que sea tentadora la interpretación de artefactos tribales «como arte primitivo o como especímenes etnográficos». Se hace inevitable, sin embargo, que busquemos un enfoque no etnocéntrico una vez que se ha reconocido que estos artefactos pertenecen a culturas que tienen su propia integridad. Para solucionar este serio problema Clifford sugiere que un enfoque no etnocéntrico puede consistir en dar la misma importancia al significado que

tales artefactos tienen en su cultura original que al significado que tienen en la cultura en la que son introducidos. Aplicando este concepto a nuestro estudio de las ruedas medicinales, la sugerencia de Clifford obliga a buscar y reconocer por una parte el significado indígena original, así como el significado indígena contemporáneo; y, por otra parte, el significado contemporáneo no aborigen (de la sociedad europea-canadiense o europea-americana) de estas estructuras. En lo que concierne a su significado contemporáneo no aborigen, un primer esbozo pudiera tener en cuenta la integración ejemplar en el terreno de estas estructuras, que contrasta notablemente con la mayoría de las intervenciones de nuestras sociedades industrializadas, generalmente orientadas a la explotación a ultranza de la tierra.

También se puede argumentar que la apreciación contemporánea no aborigen de estas estructuras es mayor en cuanto se admiten como arte. Reconocer estas estructuras como arte, por un lado puede contrarrestar la tendencia desvirtuada que considera las ruedas medicinales meramente como curiosos misterios, y por otro lado puede socavar la tentación de clasificarlas de modo estéril como objetos de investigaciones arqueológicas meramente empíricas.

Además de tratar las ruedas medicinales como arte también se las puede considerar como «sitios», es decir como lugares que transforman al espacio que les rodea. En un texto poco estudiado el filósofo francés Michel Foucault ha extendido muy productivamente sus análisis al estudio de la relación entre el espacio y los lugares (Foucault, 1986).

3. Ruedas Medicinales: heterotopías

La corografía, geografía descriptiva iniciada por el griego Strabo (desde 63 a.C. a 24 d.C.) y por el romano de orígenes ibéricos Pomponius Mela (primer siglo d.C.), es una manera interesante de estudiar nuestras tierras (Mela, 1988). Esta disciplina se dedica al estudio de las características de los lugares que los convierten en sitios únicos para sus habitantes (es una geografía sujeta a la *subjetividad* de los pobladores de las tierras). En este momento casi la totalidad de la Tierra ha sido medida y cartografiada. Foucault subraya que, aún así, los lugares son más que puntos en el espacio. Esto es, los lugares son sitios en el espacio que fenomenológicamente representan «una serie de relaciones [...] que no se pueden reducir y superponer entre sí en absoluto» porque tienen una particularidad irreducible (Foucault, 1986: 23).

El análisis de Foucault destaca que la noción propia de *lugar*, como tal, se está perdiendo en unas sociedades que activamente dan su apoyo a la proliferación de establecimientos como los restaurantes de comida rápida, las gasolineras y

los grandes centros de compras, que tienen una apariencia idéntica por doquier (da igual si estamos en Victoria, Canadá; Lima, Perú; o en Valencia, España). El concepto de lugar como espacio distintivo también se está perdiendo como resultado de que nuestras sociedades se están (des)orientando cada vez más con imágenes que provienen de cualquier parte del mundo, y que se reproducen en todas partes por medio de la ubicua pantalla de televisión. Sin embargo Foucault supone que aún así:

458

«Quizás nuestra vida todavía está gobernada por un cierto número de opuestos que permanecen inviolables, que nuestras instituciones y prácticas aún no se han atrevido a derrumbar. Estas son opciones que consideramos como hechos simples: por ejemplo, [la oposición] entre el espacio privado y el espacio público, entre el espacio familiar y el espacio social, entre el espacio cultural y el espacio útil, entre el espacio de ocio y el espacio de trabajo»². (Foucault, 1986: 23)

Curiosamente Foucault describe un tipo de lugar que puede esclarecer el significado contemporáneo de las ruedas medicinales. Foucault nos cuenta que hay algunos lugares que se asemejan a los que tradicionalmente se han llamado «utopías»; a estos lugares los llama «heterotopías» ya que las heterotopías «son lugares que existen en nuestra realidad pero representan a la sociedad de manera perfeccionada, o viceversa». Por consiguiente las heterotopías equivaldrían a «contra-sitios, un tipo de utopía puesta en vigor con efectividad» (Foucault, 1986: 24). Las heterotopías «tienen la curiosa propiedad de estar en relación con todos los otros sitios, pero de tal manera que ponen en duda, neutralizan o invierten la serie de relaciones que designan o reflejan». El siguiente ejemplo puede servir para ilustrar su punto de vista:

«El espejo funciona como heterotopía en este respecto: vuelve absolutamente real y conectado con el espacio que lo rodea el lugar que ocupo en el momento en que me miro en el espejo, y también lo vuelve absolutamente irreal ya que para ser percibido ha de pasar por un punto virtual que está mas allá del espejo». (Foucault, 1986: 23)

Foucault propone como ejemplos de heterotopías a «las heterotopías crisis». Las heterotopías crisis, como las encontradas en sociedades tradicionales, son:

«lugares privilegiados o sagrados o prohibidos, reservados para individuos adolescentes, mujeres embarazadas, ancianos, etc., [...] que están en un estado de *crisis* respecto a la sociedad y el ambiente humano en el que viven» (Foucault, 1986: 24).

² Hay que remarcar que este texto de Foucault proviene del año 1967. Puede ser que no fuese tan optimista si escribiera en el presente, que va transformándose cada vez más por la preponderancia de valores comerciales en un ámbito global.

Las «heterotopías crisis» son lugares que hacen referencia a la condición normal, y simultáneamente ponen en duda esa normalidad, asignando un lugar a lo extraordinario. Sin entrar aquí en más detalles hay que resaltar que desde la perspectiva de Foucault las heterotopías:

«tienen una función con relación al espacio restante [...] Su papel es crear un espacio ilusorio que demuestra que todos los espacios reales, todos los sitios dentro de los cuales la vida humana está dividida, son también ilusorios [...] O por el contrario, su finalidad consistiría en crear otro espacio real, tan perfecto, tan meticuloso, tan bien organizado como el nuestro es imperfecto, mal construido y enredado». (Foucault, 1986: 27)

Según Foucault, en las sociedades permeadas por las culturas europeas, el cine, los jardines, los museos, las bibliotecas y los cuarteles funcionan como heterotopías. El cine, por ejemplo, crea ilusiones que ponen en duda nuestras categorizaciones del espacio real. Los museos y jardines crean espacios reales que en su orden «perfecto» de las cosas causan dislocaciones en nuestra percepción del espacio ordinario. En resumen, las heterotopías son lugares de trastorno y reenfoque; su existencia desencaja o disloca las categorizaciones regulares del espacio en que vivimos. Siguiendo esta descripción, es apropiado caracterizar ciertas obras de arte como heterotopías. Las pinturas cubistas, como el cuadro *Demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso, crean ilusiones que ponen en evidencia nuestra comprensión del espacio real en términos de imágenes bien ordenadas, percibidas de manera frontal.

Alternativamente, las plazas rigurosamente planificadas de las ciudades del Renacimiento italiano son espacios reales que con su perfecto diseño nos hacen ser conscientes de los espacios desordenados y mal construidos en los que la mayoría vivimos. Propongo que, por su capacidad de poner en cuestión el espacio intervencionista de nuestras sociedades contemporáneas, industrializadas y expoliadoras de la tierra, las «ruedas medicinales» funcionan como heterotopías. En la terminología de Foucault, las «ruedas medicinales» parecen ser «lugares fuera de todos los lugares» pues se resisten a nuestros esfuerzos de interpretación.

Devuelven nuestra mirada a las praderas antaño cubiertas de hierbas autóctonas y ahora transformadas en dehesas desnaturalizadas y sobreexplotadas, y a aquellos valles fluviales que fueron espacio vital de una gran variedad de especies de peces y vegetación riparia y que hoy se hallan inundados y convertidos en gigantescas represas de agua.

En tanto que las «ruedas medicinales» son estructuras que se han construido en armonía con el lugar y la tierra que las integra, en contraste con la mayoría de las intervenciones en el paisaje típicas de nuestras sociedades contemporáneas, constituyen, en palabras de Foucault, «un tipo de utopía hecha realidad».

Agradecimientos

Le doy las gracias a Carolina Marzari y a Moraia Grau por su generosa ayuda en la preparación y crítica de este texto en castellano, y en especial a María Sempere quien se apresuró a corregirme esta versión en el último minuto. Este ensayo está relacionado a mi trabajo «Northern Plains Boulder Structures: Art and Foucauldian Heterotopías», y también con «Contemporary Significance of Northern Plains *Medicine Wheels*» —véase también Heyd (1999a, b) y Heyd & Clegg (2005)—.

Referencias citadas

- BEDNARIK, R., 1992 – Rock Art as a Cultural Determinant. *Survey*, 7-8: 11-20; Pinerolo: Centro Studi e Museo d'Arte Preistorica.
- H. BRUMLEY, J. H., 1988 – *Medicine Wheels on the Northern Plains: A Summary and Appraisal*; Alberta. Manuscript Series 12.
- CLIFFORD, J., 1988 – Histories of the Tribal and the Modern. In: *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*; Cambridge: Harvard University Press.
- DAVIES, S., 1991 – *Definitions of Art*; Ithaca: Cornell University Press.
- DEMPSEY, H., 1956 – Stone Medicine Wheels. Memorials to Blackfoot War Chiefs. *Journal of the Washington Academy of Sciences*, 46(6): 177-182; Washington D.C.
- FORBIS, R. G., 1963 – The Direct Historical Approach in the Prairie Provinces of Canada. *Great Plains Journal*, 3(1): 9-16.
- FOUCAULT, M., 1986 – Of other spaces. *Diacritics*, 16: 22-27.
- HEIZER, M. & BROWN, J., 1984 – Interview. In: *Michael Heizer: Sculpture in Reverse* (Brown, J., ed.): 11; Los Angeles: Museum of Contemporary Art.
- HEYD, T., 1998 – Northern Plains Boulder Structures: Art and Foucauldian Heterotopias. In: *Foucault and the Environment* (Darier, É., ed.); Routledge.
- HEYD, T., 1999a – Rock Art Aesthetics: Trace on Rock, Mark of Spirit, Window on Land. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57(4): 451-458; Philadelphia: American Society for Aesthetics.
- HEYD, T., 1999b – Rock Art and the Aesthetic Appreciation of Natural Landscapes. In: *News95 International Rock Art Congress Proceedings*; Pinerolo, Italy: Centro Studi e Museo d'Arte Preistorica.

- HEYD, T. & CLEGG, J. (eds.), 2005 – *Aesthetics and Rock Art*; Aldershot: Ashgate Publishing.
- KUBLER, G., 1991 – *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art*; New Haven & London: Yale University Press.
- LONG, R., 1986 [1982] – Words After the Fact. In: *Richard Long* (Fuchs, R. H.): 236; New York: Solomon R. Guggenheim Museum.
- MAGNE, M. P. R. & KLASSEN, M., 1991 – A Multivariate Study of Rock Art Anthropomorphs at Writing-On-Stone, Southern Alberta. *American Antiquity*, **56**(3): 389-418; Washington D.C.: Society for American Archaeology.
- MacINTYRE, A., 1984a [1970] – Is Understanding Religion Compatible with Believing? In: *Rationality* (Wilson, B. R., ed.); Billing & Sons.
- MacINTYRE, A., 1984b [1970] – The Idea of a Social Science. In: *Rationality* (Wilson, B. R., ed.); Billing & Sons.
- MELA, P., 1988 – *Chorographie*; Paris: Société d'édition «Les Belles Lettres». Traducido por A. Silberman.
- THAKERAY, J. F., 1990 – On Concepts Expressed in Southern African Rock Art. *Antiquity*, **64**: 139-44; York: Antiquity Trust
- TAÇON, P. S. C., 1991 – The Power of Stone: Symbolic Aspects of Stone Use and Tool Development in Western Arnhem Land, Australia. *Antiquity*, **65**: 192-207; York: Antiquity Trust.
- TILLEY, C., 1991 – *Material Culture and the Text: the Art of Ambiguity*; London & New York: Routledge.
- TRAUOGOTT, J., 1992 – Native American Artists and the Postmodern Cultural Divide. *Art Journal*, **51**(3): 42; College Art Association.
- WILSON, M., 1981 – Sun Dances, Thirst Dances, and Medicine Wheels: A Search for Alternative Hypotheses. In: *Megaliths to Medicine Wheels: Boulder Structures in Archaeology, Proceedings of the Eleventh Annual Chacmool Conference* (Wilson, M.; Road, K. L. & Hardy, K. J., eds.): 346; University of Calgary Archaeological Association.
- WINCH, P., 1984 [1970] – Understanding a Primitive Society. In: *Rationality* (Wilson, B. R., ed.); Billing & Sons.

Anexo

462

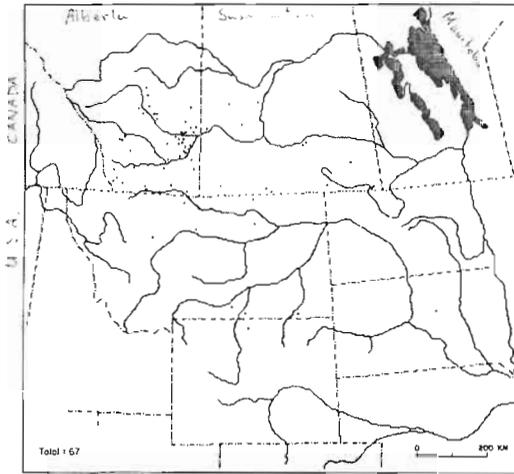


Figura 1 – Mapa de la región de las Praderas del norte de Norteamérica, con ubicaciones de ruedas medicinales
Dibujado por el equipo de redacción del Provincial Museum of Alberta (extraído de Brumley, 1988). Por cortesía del Provincial Museum of Alberta, Edmonton, Alberta, Canadá

Figura 2 – Mapa de la rueda medicinal 48BH302, Bighorn

Dibujado por el equipo de redacción del Provincial Museum of Alberta (extraído de Brumley, 1988). Por cortesía del Provincial Museum of Alberta, Edmonton, Alberta, Canadá

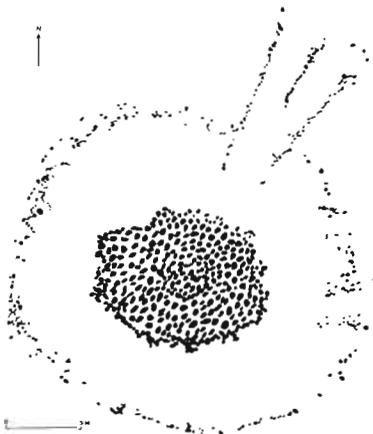
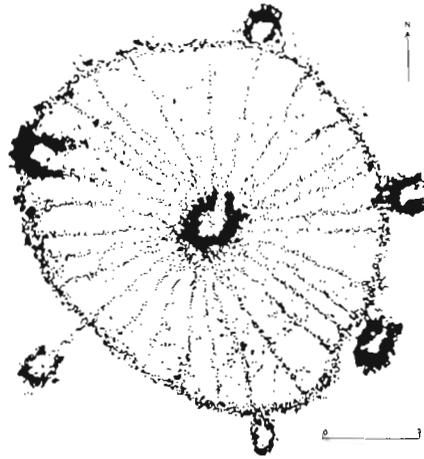


Figura 3 – Mapa de la rueda medicinal de Hughton
Dibujado por el equipo de redacción del Provincial Museum of Alberta (extraído de Brumley, 1988). Por cortesía del Provincial Museum of Alberta, Edmonton, Alberta, Canadá

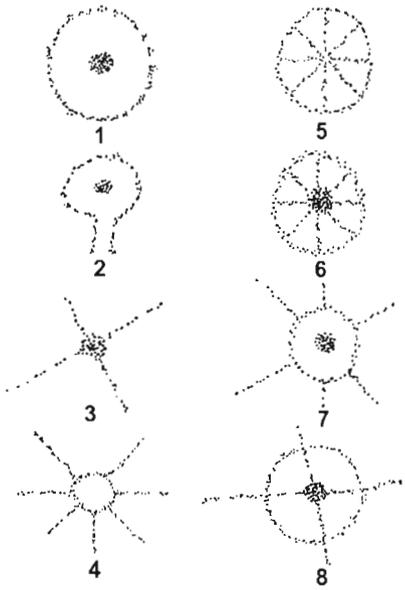


Figura 4 – Tipos de ruedas medicinales

Dibujado por el equipo de redacción del Provincial Museum of Alberta (extraído de Brumley, 1988). Por cortesía del Provincial Museum of Alberta, Edmonton, Alberta, Canadá

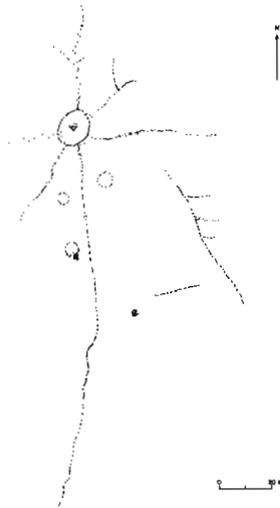


Figura 5 – Reproducción fotográfica de la rueda medicinal de Eb0m-1, Many Islands Lake

Producida por el equipo de redacción del Provincial Museum of Alberta (extraído de Brumley, 1988). Por cortesía del Provincial Museum of Alberta, Edmonton, Alberta, Canadá

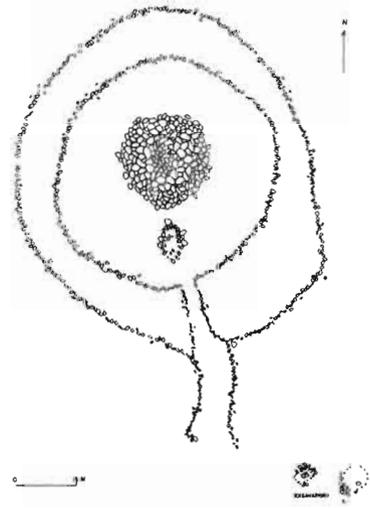


Figura 6 – Mapa de la rueda medicinal de Sundial Hill

Dibujado por el equipo de redacción del Provincial Museum of Alberta (extraído de Brumley, 1988). Por cortesía del Provincial Museum of Alberta, Edmonton, Alberta, Canadá

Los participantes

465

IGNACIO ALVA MENESES

Licenciado en Arqueología por la Universidad Nacional de Trujillo. Ha desarrollado estudios sobre iconografía de los contextos funerarios de Sipán. Presentó la tesis: «Cumbemayo un santuario de culto el agua en Cajamarca». Ha publicado artículos sobre arqueología de Lambayeque. Tiene interés en los procesos culturales del periodo formativo en el norte del Perú (E-mail: alvameneses@yahoo.es).

JUAN BAUTISTA BELARDI

Arqueólogo egresado de la Universidad de Buenos Aires, donde realizó su doctorado sobre paisajes arqueológicos de diferentes ambientes de la Patagonia. En la actualidad se desempeña como profesor asociado en la Universidad Nacional de la Patagonia Austral (UNPA) e Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Su trabajo se focaliza sobre el estudio de la arqueología de cazadores recolectores del sur patagónico.

LUIS BRIONES

Profesor de Estado en Artes Plásticas (Universidad de Chile), con amplia trayectoria en estudios de arte rupestre andino prehispánico e iconografía religiosa posthispanica. Académico del Departamento de Antropología de la Universidad de Tarapacá (Arica, Chile) ha sido el precursor de los estudios sistemáticos de geoglifos en el norte de Chile. Con más de treinta años de investigaciones, ha dirigido varios proyectos de investigación y cuenta con un gran número de publicaciones sobre la especialidad en revistas nacionales e internacionales (E-mail: lbriones@uta.cl).

CRISTÓBAL CAMPANA DELGADO

Estudió Historia y Geografía en la Universidad Nacional de Trujillo, Perú. Educación Superior en la Universidad de Río Piedras, Puerto Rico. Postgrado en Ecología y Sociedad en la U. T. del Estado en Chile. Maestría en Ecología Andina en la Universidad Inca Garcilaso de la Vega (Lima, Perú). Doctorado en Sociología en la Universidad Inca Garcilaso de la Vega. Más de 50 artículos sobre Historia, Ecología, Etnografía, Sociología, Arqueología e Iconografía publicados en revistas especializadas. A la fecha, tiene 16 libros publicados, sobre la temática de su especialización, siendo el último: *Chan Chan del Chimo* (E-mail: ccampanad@hotmail.com).

466

RAÚL CARREÑO COLLATUPA

Geólogo. Ha realizado diversas consultorías para organismos internacionales sobre Geodinámica, Geología ambiental y riesgos naturales en varios países latinoamericanos y europeos. Ex investigador de la Escuela Politécnica Federal de Lausana (EPFL, Suiza); conferencista e investigador asociado de varias universidades de Latinoamérica, España, Rumania, Brasil y Japón. Copresidente del programa Internacional «Patrimonio cultural y peligros por deslizamientos» (IGCP-425 de UNESCO-IUGS). Actualmente realiza investigaciones en Geoarqueología y vulnerabilidad de monumentos arqueológicos. Autor o coautor de más de un centenar de artículos científicos (E-mail: ayar@ayar.org.pe).

DANIEL CASTILLO BENITES

Arqueólogo egresado de la Universidad Nacional de Trujillo. Presidente del Instituto de Investigaciones Científicas de Arqueología Peruana (INCA PERU). Realizó investigaciones en Chan Chan y en la sierra de La Libertad. Es autor del libro «Arte Rupestre en la Cuenca del río Chicama» y de varios artículos sobre las culturas del norte de Perú (E-mail: d_castillo_b@yahoo.es).

ROLANDO CHEVARRÍA OCHOA

Economista, labora desde hace más de veinte en el Plan MERISS (proyecto especial dedicado a las irrigaciones en Cusco y Apurímac). Miembro del Grupo AYAR, siendo administrador de la Revista de Cultura Andina PARHUA y colaborador de campo para los proyectos de investigación sobre Patrimonio cultural en peligro. Realiza también trabajos de consultoría administrativa para municipios.

VÍCTOR CORCUERA CUEVA

Presidente de la Asociación de Guías Oficiales de Turismo de La Libertad (Perú) y actualmente estudiante de arqueología de la Universidad Nacional de Trujillo (Perú). Desde el 2001 conjuntamente con Melissa Apt Massat inició la campaña de protección de los geoglifos de la Quebrada de Santo Domingo, complejo arqueológico del cual se reportó al I SINAR CUSCO 2004. Co organizador del II SINAR Trujillo 2006. Actualmente codirige el Proyecto Educativo: «Arte Rupestre: El pasado nos lleva al futuro» (E-mail: arquespiral@yahoo.com).

CÉSAR DEL SOLAR MEZA

Arquitecto planificador de la Sub Gerencia de Gestión del Plan Director – Gerencia de Desarrollo Urbano de la Municipalidad del Cusco. Egresado de la Facultad de Arquitectura y Artes Plásticas de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco. Forma parte del equipo de investigación conjuntamente con Rainer Hostnig, sobre los Litograbados Indígenas en la Arquitectura Colonial del departamento del Cusco. Brinda apoyo técnico en diversos trabajos de investigación sobre arte rupestre (E-mail: ce1902@hotmail.com).

RENATA FARON-BARTELS

Bachiller de Bellas Artes en la Universidad de Vratislavia (Polonia, 1988). Magíster en Arqueología Europea y Latinoamericana en la Universidad de Vratislavia y Varsovia (Polonia, 1997). Desde 2003, Doctorante en la Universidad Libre en Berlín (Alemania). Tiene en preparación su tesis de doctorado dedicada al análisis del significado de las lajas pintadas halladas en Pampacolca (Arequipa). Autora de varios artículos sobre arqueología europea y americana (E-mail: rfaronb@t-online.de).

HENRY GAMONAL QUILLILLI

Arqueólogo egresado de la Universidad de San Antonio Abad del Cusco. Trabaja temas de arqueología amazónica y arte rupestre, principalmente en el departamento de Cusco (E-mail: hegaqui@hotmail.com).

MANUEL GIBAJA GONZÁLES

Pintor y periodista. Ex docente de la Escuela Superior de Bellas Artes del Cusco, ha realizado varias exposiciones en Perú, Argentina, y Europa. Realiza investigaciones y prepara un libro sobre historia analítica de la pintura cusqueña

desde la época preinca hasta la actualidad. Como periodista y promotor cultural, dirige un espacio en televisión y el suplemento cultural «Forma» del Diario del Cusco. Es director de las revistas «Parhua» y «T'oqokachi».

DIEGO GONZÁLEZ OJEDA

468

Profesor Investigador del Centro de Arte y Diseño de la Universidad Técnica Particular de Loja (Ecuador) y de la Escuela homónima. Coordina el Proyecto «Petroglifos» desde el año 2000, año en que inicia su estudio sobre el arte rupestre del sur del Ecuador. Un primer avance de este trabajo se publicó en el libro «El arte rupestre de Loja» (2004). Es licenciado en Artes Plásticas a partir de 1996. Desde 2005 cursa el Postgrado en Restauración de Monumentos con la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (E-mail: dsgonzales@utpl.edu.ec).

RAFAEL AGUSTÍN GOÑI

Investigador del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (Buenos Aires). Profesor Titular de la Universidad Nacional del Centro y Profesor Adjunto de la Universidad Nacional de Buenos Aires, en las cuales dicta las materias de Teoría y Metodología Arqueológica. Actualmente dirige proyectos de investigación en el sur de Patagonia, referidos a la arqueología de cazadores-recolectores del Holoceno tardío (E-mail: rgoni@filo.uba.ar).

JESÚS GORDILLO BEGAZO

Arqueólogo del Instituto Nacional de Cultura de Tacna, Perú, egresado de la Universidad Católica Santa María de Arequipa. Autor de los libros «Miculla, la magia de los signos» y «Patrimonio Cultural, pensamiento Andino y Medio Ambiente». Académico de la Universidad Privada de Tacna. Gestor de la puesta en Valor del Complejo arqueológico de los petroglifos de Miculla; pinturas rupestres de las cuevas de Toquepala y de Vilavilani. Se dedica a la investigación y gestión de proyectos para la puesta en valor del patrimonio arqueológico. (E-mail: jesusgordillo5@hotmail.com)

JEAN GUFFROY

Director de investigación del Instituto de Investigación para el Desarrollo (IRD) de Francia. Presentó su tesis doctoral en 1979, en la Sorbona (París I), con un

estudio de los petroglifos de Checta (valle del Chillón). Realizó, durante los treinta últimos años, investigaciones arqueológicas en Perú, Ecuador y México. Regresó, en 1999, al tema del arte rupestre con la publicación de un trabajo de síntesis. Se interesa particularmente en el análisis de las finalidades y del funcionamiento de los sitios con piedras grabadas (E-mail: jean.guffroy@orleans.ird.fr).

THOMAS HEYD

Thomas Heyd enseña filosofía y estética en la University of Victoria. Es redactor, junto con John Clegg, de *Aesthetics and Rock Art* (Ashgate, 2005), redactor de *Recognizing the Autonomy of Nature* (Columbia University Press, 2005), y autor de *Encountering Nature: Toward an Environmental Culture* (Ashgate, en prensa). Tiene artículos sobre arte rupestre en inglés y en español. Ha sido invitado como asesor de proyectos de investigación de arte rupestre en la Universidad de Comahue, Patagonia, Argentina (1999-2001) y en la Universidad de Naruto University, Japón (2001) (E-mail: heydt@uvic.ca).

469

RAINER HOSTNIG

Investigador austriaco con residencia en el Cusco, Perú. Comenzó sus estudios sobre el arte rupestre peruano en 1985, trabajando entonces para la Cooperación Austriaca en el departamento de Apurímac. Primeras publicaciones sobre la temática a partir de 1988. Luego de una ausencia de ocho años, retorna al Perú en el marco de un proyecto de la Unión Europea en 1998 y retoma las investigaciones sobre el arte rupestre, escogiendo como área de estudio los departamentos de Puno, Cusco, Apurímac y Madre de Dios. Publica un inventario actualizado de arte rupestre peruano en 2003, auspiciado por CONCYTEC. Miembro de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB) y representante en el Perú (E-mail: rainer.hostnig@gmail.com)

JOHNY ISLA

Arqueólogo egresado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. Especialista en el estudio de las culturas Paracas y Nasca, sobre las cuales ha escrito numerosos artículos. Es investigador asociado del Instituto Andino de Estudios Arqueológicos (INDEA) y desde 1996, junto con Markus Reindel, dirige el Proyecto Arqueológico Nasca-Palpa (E-mail: isla-nasca@amauta.rcp.net.pe)

KARSTEN LAMBERS

Arqueólogo y colaborador científico del Proyecto Arqueológico Nasca-Palpa del Instituto Arqueológico Alemán. Cursó estudios en Bonn (Alemania) y Zurich (Suiza) y efectuó trabajos de campo en Alemania, México, Bolivia y Perú. Autor de una tesis de doctorado sobre «The Geoglyphs of Palpa: Documentation, Analysis, and Interpretation». Especializado en la aplicación de nuevas tecnologías en la arqueología, como la teledetección, la fotogrametría y los sistemas de información geográfica (GIS) (E-mail: lambers.kaak@gmx.de)

470 **RONALD LÓPEZ ZAPANA**

Profesor auxiliar en la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, con estudios de postgrado en Recursos Hídricos y Medio Ambiente. Diplomado en Tecnología Educativa e Investigación. Ex director Ejecutivo del Instituto de Manejo y Medio Ambiente del Gobierno Regional Cusco, Ex Director Ejecutivo del Proyecto Especial Plan Meriss Inka, Director Técnico del Plan Meriss Inka. Ponente en Congresos Peruanos de Geología, estudios en Gestión de Desastres. Ex presidente del capítulo de Geólogos en el Colegio de Ingenieros del Perú. Ponente en cursos de conservación de monumentos arqueológicos en el Instituto Nacional de Cultura. Participante y expositor en cursos de mitigación de desastres y estabilidad de taludes (E-mail: roluloza@hotmail.com).

ROBERTO MOLINARI

Licenciado en Ciencias Antropológicas. Director Nacional de Conservación de Áreas Protegidas de la Administración de Parques Nacionales desde noviembre de 2003. Organizador y responsable del Programa de Manejo de Recursos Culturales en Áreas Protegidas de la Administración de Parques Nacionales de la Dirección Conservación y Manejo, Administración de Parques Nacionales (1989-2003). Miembro Investigador del Proyecto (PICT'9 n° 4-04511) «Poblamiento humano y paleoambientes de las cuencas lacustres esteparias: arqueología de los Lagos Cardiel y Strobel» (1999-2001) (E-mail: rmolinari@apn.gov.ar).

AMALIA NUEVO DELAUNAY

Tesista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Argentina. Estudios en cazadores recolectores y arqueología de momentos históricos en el área Patagonia (E-mail: amanude@yahoo.com).

PÉRCY PAZ FLORES

Antropólogo egresado de la UNSAAC. Residente de la Obra «Restauración y Puesta en Valor del Conjunto Arqueológico de Choquequirao» a partir del año 1993, por encargo del Plan COPESCO (Cusco). Ha realizado exploraciones de yacimientos arqueológicos en la zona de Vilcabamba (Cusco). Desde el año 1974 realiza estudios etnográficos y de arqueología en la puna de la Cordillera de Canchis (Cusco), así como —desde el año 1992— en el grupo de los Qéro y en la zona de Marcapata, provincia de Quispicanchi. Por encargo de la O.E.A. (Perú) hizo investigaciones sobre el uso tradicional de la coca (1985-1986) (E-mail: percypaz9@hotmail.com).

471

ALBERTO PINEDA JUSTINIANI

Diseñador gráfico, fotógrafo y publicista. Trabaja actualmente en la provincia de La Convención en temas de desarrollo turístico y cultural.

MARÍA MERCEDES PODESTÁ

Egresada de la carrera de Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Se desempeñó durante doce años como Presidenta de la Sociedad Argentina de Antropología. Investigadora del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL). Directora de la publicación «Relaciones» de la Sociedad Argentina de Antropología desde 1994 y ha editado tres libros sobre arqueología y arte rupestre (E-mail: mercedespodesta@yahoo.com).

MARKUS REINDEL

Arqueólogo investigador del Instituto Arqueológico Alemán (Comisión para Arqueología de Culturas Extraeuropeas, KAAK, Bonn). Estudió Antropología de América en Friburgo, Madrid y Bonn y fue doctorado con una tesis sobre Arquitectura Monumental de adobe en la costa norte del Perú (1993). Dirigió trabajos arqueológicos en Ecuador y México sobre patrones de asentamiento, historia cultural regional y desarrollo arquitectónico. Desde 1997 coordina las investigaciones interdisciplinarias del Proyecto Arqueológico Nasca-Palpa, en la costa sur del Perú (E-mail: reindel@kaak.dainst.de)

DIANA S. ROLANDI

Dra. en Ciencias Naturales, orientación Antropología, en la Universidad Nacional de La Plata. Directora del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Investigadora del CONICET por 30 años. Postgrados en Administración Pública y Política y Gestión Cultural. Directora del «Programa de Documentación y Preservación del Arte Rupestre Argentino». Directora de la Revista «Cuadernos» del INAPL. Miembro titular del Comité Argentino del Patrimonio Mundial y del Comité Argentino de Lucha contra el Tráfico Ilícito de Bienes Culturales. Ha publicado trabajos y libros sobre arte rupestre, tejeduría prehispánica y tradicional, narrativa oral e historia del noroeste argentino (E-mail: dianarolandi@arnet.com.ar).

472

ARTURO RUÍZ ESTRADA

Doctorado en Antropología y Arqueología por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente es profesor principal de la Escuela de Arqueología de la misma Universidad. Fue Presidente de la Comisión Organizadora de la Universidad Nacional Toribio Rodríguez de Mendoza de Amazonas. Publicó numerosos trabajos sobre la arqueología de la región de Amazonas y otros sobre Puno, Huancavelica y el Valle de Huaura (E-mail: aruizestrada@yahoo.com).

CALOGERO SANTORO

Arqueólogo (Universidad del Norte), Master (Cornell University) y Ph.D. (University of Pittsburgh). Actualmente es profesor titular del Departamento de Antropología. Académico del Instituto Alta Investigación, editor de «Chungara» Revista de Antropología Chilena. Director ejecutivo del Centro Investigaciones del Desierto, en la Universidad de Tarapacá; profesor en el programa de Magíster y Doctorado en Antropología (Universidad de Tarapacá y Universidad Católica del Norte). Treinta años de investigación con fondos nacionales e internacionales sobre cazadores recolectores, sociedades urbanas, arte rupestre, área andina y más de cien publicaciones científicas y de divulgación general (E-mail: csantoro@uta.cl).

MATTHIAS STRECKER

Reside en La Paz, Bolivia. Desde los años 1970 ha investigado y publicado sobre arte rupestre en México, Perú y Bolivia. Es fundador, Secretario Gen. y Editor de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB). Perteneció al Comité Internacional de Arte Rupestre (CAR-ICOMOS) y a la Unión

Internationale des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques (UISPP). Forma parte del Consejo Editorial, Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, Chile (E-mail: strecker@accelerate.com).

FREDDY TABOADA TÉLLEZ

Reside en La Paz. Es Presidente de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB) y Jefe de Museología del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Tiene el título de Licenciado en Artes (trabajo sobre pinturas rupestres coloniales) de la Universidad Mayor de San Andrés. Dirige varios proyectos de conservación y puesta en valor de sitios de arte rupestre.

473

DANIELA VALENZUELA

Arqueóloga (Universidad de Chile). Magíster en etapa final de aprobación de tesis. Estudiante becaria Conicyt en el programa de Doctorado en Antropología Universidad Católica del Norte y Universidad de Tarapacá (Chile). Casi ocho años de experiencia en investigación sobre arte rupestre del norte de Chile y autora de varias publicaciones en revistas, libros nacionales e internacionales (E-mail: dpvr@yahoo.com).

TERESA VEGA

Profesora titular de los cursos de Patrimonio Cultural I y II, Recursos Culturales I y II en la Universidad Nacional del Comahue (Patagonia, Argentina). Cursó los estudios de doctorado en la Universidad de Castilla (La Mancha, España). Dirige un equipo de Investigación sobre Arte Rupestre: gestión y conservación desde el año 1987 en la Univ. Nac. Del Comahue. Cuenta con numerosas publicaciones sobre el tema (E-mail: vegateresap@speddy.com.ar).

RENZO VENTURA AYASTA

Licenciado en Arqueología por la Universidad Nacional de Trujillo. Sus temas de investigación giran en torno al Arte Rupestre y al Periodo Formativo de los Andes Centrales. Actualmente se desempeña como consultor de Proyectos de Desarrollo en el norte del Perú para la ONG EWB de la Universidad de Colorado en Denver y la Universidad de Princeton (E-mail: renzo_ventura@hotmail.com).

SE TERMINO DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES GRAFICOS DE
TAREFA ASOCIACIÓN GRAFICA EDUCATIVA
PASADIL MARIA AUXILIADORA 156 - BREÑA
Correo e : tareagrafica@teira.com.pe
TEL.F. 332-3229 FAX 424-1582
MARZO 2007 LIMA - PERU

Últimas publicaciones del IFEA

- **"Yo soy libre y no indio: soy guarayo".
Para una historia de Guarayos 1790-1948.**
Pilar García Jordán
IFEA - PIEB - IRD (Bolivia) - TEIAA
Lima, 2006. 611 pp.
- **Los quipucamayos. El antiguo arte del
khipu en una comunidad campesina
moderna**
Frank Salomon
IFEA - IEP
Lima, 2006. 380 pp.
- **Nueva visión de San Francisco de Lima**
Antonio San Cristóbal Sebastián
IFEA - BCRP
Lima, 2006. 232 pp.

Últimas publicaciones del IRD

- **Biología de las Poblaciones de Peces de la
Amazonía y Piscicultura**
Renno J.-F., García-Dávila C., Duponchele F.,
Nuñez J., Editores
IIAP y IRD Éditions,
Lima, 2006. 258 pp.
- **La mondialisation côté Sud Acteurs et
territoires**
Lombard J., Mesclier E., Velut S. (dir.)
Éditions Rue d'Ulm et IRD Éditions
Paris, 2006. 496 pp.
- **La mondialisation côté Sud Acteurs et
territoires**
Balzan L.,
Présentation et commentaires J.-C. Roux et
A. Gioda
GINKGO éditeur et IRD Éditions,
Paris, 2006. 331 pp.



Institut de recherche
pour le développement



Embajada de la
República Federal de Alemania
Lima



IFEA

INSTITUTO FRANCÉS DE
ESTUDIOS ANDINOS

Este libro recoge una selección de las ponencias presentadas al Primer Simposio Internacional de Arte Rupestre (SINAR I), realizado en la ciudad de Duxco, del 26 al 28 de noviembre del 2004. Tanto la convocatoria al evento, como los trabajos aquí compilados, son ejemplos del progreso en desarrollo que han experimentado los estudios sobre el arte rupestre peruano en esta última década. Una evidencia de tal éxito, en primer lugar, en la diversidad de las investigaciones realizadas (pinturas rupestres, rocas grabadas, petroglifos, etc.), y en segundo, en la distribución de los sitios excavados sobre el territorio peruano, poniendo en evidencia diferentes momentos de arte rupestre durante un largo lapso de tiempo. Todo lo cual resalta la complejidad y la riqueza de estas expresiones, y la amplitud de lo que queda por analizar. Del mismo modo, es necesario destacar una cierta diversidad en las metodologías y planteamientos aplicados por los diferentes investigadores, lo que completa el carácter novedoso de la mayor parte de estos trabajos.

ISBN 978-9972-623-46-2



9 789972 623462