

# Nuevas hipótesis sobre los petroglifos de Checta y otros sitios principales

Jean Guffroy\*

## INHALTSANGABE

Auf Grund der seit 1975 durchgeführten Forschungen an den Felsgravierungen von Checta im Cantatal orientiert der Autor über das Alter und Bedeutung dieser archäologischen Denkmäler. Er definiert den Ort als eine Art 'Freilufttempel' und begründet diese These auch. Der Vergleich mit anderen Felsgravierungen Perus weist auf geographische, strukturelle und ikonographische Gemeinsamkeiten hin, welche Anlass zu neuen Theorien sind. Insbesondere befinden sich alle archäologisch verwandten Fundstellen in Zonen, wo die Cocapflanze gedeiht.

## SUMMARY

Working since 1975 at the archaeological site of Checta (Chillon Valley, the author analyses the results concentrating on problems related to dating and to the function of the engraved stones found there. He presents a review of the distribution and associations leading him to define the site as a real "open air temple". In a more general way, he thinks that the principal sites with petroglyphs of the peruvian coast are by o means isolated but form part of a same tradition that might have initiated on the north coast at the end of the early Horizon. He presents various hipótesis in order to explain observed traits shared by common geographic, structural and iconographic features. The association with zones used for prehispanic coca cultivation seems to be particularly pertinent.

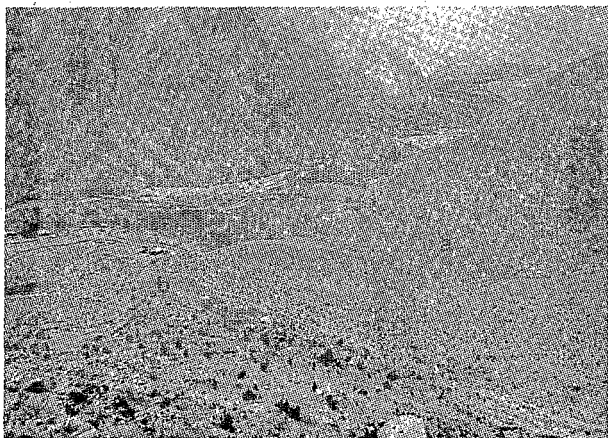
## SUMARIO

A partir de las investigaciones llevadas a cabo desde el año 1975 en el sitio de Checta (valle del Chillón), el autor analiza aquí los datos referentes a los problemas del fechado y de la finalidad de estas rocas grabadas. Además, presenta las distribuciones y asociaciones que lo llevaron a definir este sitio como un verdadero "templo al aire libre". Por otra parte ha observado que, lejos de tratarse de manifestaciones aisladas, los principales sitios peruanos están vinculados a una misma tradición que podría haber nacido en la costa norte al final del Horizonte temprano. El autor propone diversas hipótesis para explicar las concordancias geográficas, estructurales e iconográficas observadas. La asociación privilegiada con las zonas de cultivo de la coca, en la época prehispánica, aparece como particularmente pertinente.

De estilos a menudo diferentes, dando a veces testimonio de un verdadero dominio artístico, los petroglifos ocupan un sitio aparte en el arte precolombino y plantean dos problemas principales: el primero referente a su fechado, el segundo a su finalidad. A diferencia de los vestigios textiles y cerámicos hallados durante las excavaciones, en ubicaciones estratigráficas que pueden ser analizadas, los petroglifos están desprovistos, en la mayoría de los casos, de todo contexto arqueológico y no pueden ser relacionados con un período cultural preciso. Por otro lado, y en oposición a los bajos relieves y esculturas líricas, no pertenecen generalmente a ninguna estructura construida y su aparente falta de organización les concede un carácter falsamente primitivo.

Las hipótesis propuestas aquí se fundamentan por una parte en el estudio del sitio de Checta

*Fig. 1 Vista general del sitio de Checta: a- zona donde se encuentran los petroglifos; b- sitio ocupado durante el período Intermedio temprano.*



\* Investigador del Instituto Francés de Investigación Científica para el Desarrollo en Cooperación. (ORSTOM).

(valle del río Chillón, costa central) (Jean Guffroy, 1977, 1979, 1980-81) realizado de 1974 a 1979, por otra parte en el análisis que se está efectuando de más de 80 yacimientos diseminados en el territorio peruano<sup>(1)</sup>. Dispensaremos al lector de la presentación, a veces fastidiosa, de los diferentes cálculos, recuentos y levantamientos efectuados y presentaremos únicamente aquí los datos más significativos. Una publicación más exhaustiva se encuentra en preparación.

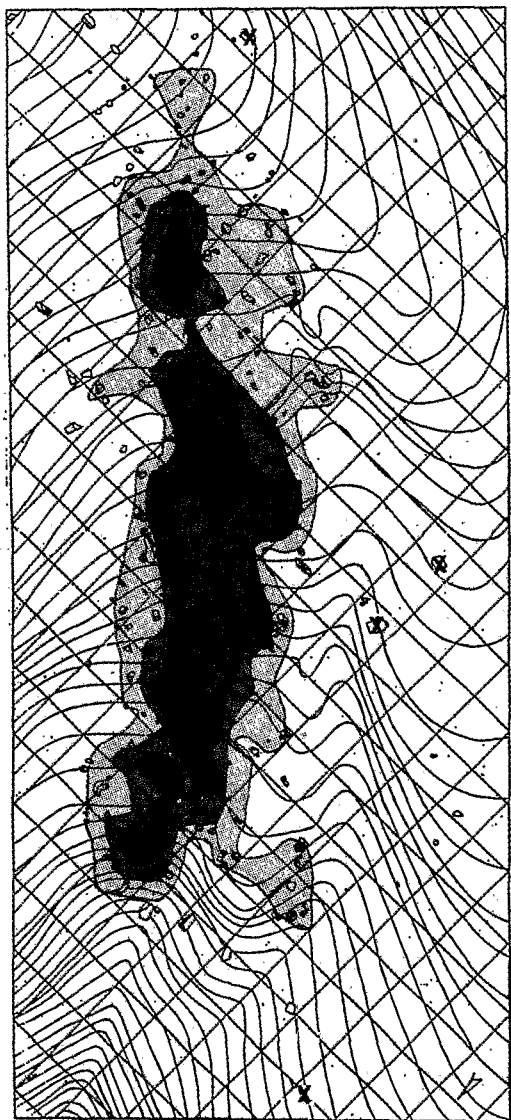
## LAS UBICACIONES GEOGRAFICAS

Por el gran número de piedras registradas, el emplazamiento de Checta es uno de los más importantes en el Perú, así como uno de los más conocidos debido a su proximidad a la capital<sup>(2)</sup>. Las rocas grabadas están esparcidas en un área de suave pendiente ubicada a una altitud de aproximadamente 100 m sobre el valle y 1200 m sobre el nivel del mar (fig. 1). Esta situación geográfica constituye una de las primeras pistas que debemos seguir. En efecto, tres de sus principales características: la pertenencia a la zona de Chaupi Yunga, la proximidad de un río y de una vía de comunicación antigua, y finalmente la coincidencia con un límite ecológico, podrían ser significativas.

La primera de ellas, la comparten la gran mayoría de los yacimientos conocidos. A pesar de que el estado de los conocimientos sea aún incompleto y que, nuevos descubrimientos sean probables en las regiones elevadas de los Andes y en la Amazonía, los petroglifos aparecen ante todo como una modalidad artística esencialmente costeña. Más del 80 de los emplazamientos catalogados, y en particular la totalidad de los grandes, están situados en esta zona ecológica correspondiente al piedemonte occidental. Sin embargo, existen diferencias de una zona a la otra que merecen ser señaladas. En la región norte (departamentos de Tumbes, Piura, Lambayeque y La Libertad), el 70% de los emplazamientos se encuentran entre 200 y 400 m de altitud; en la zona central existe una dispersión más grande y el mayor número se hallan entre 600 y 1300 m; finalmente, en el sur (departamento de Ica, Arequipa y Tacna), se observa una gran concentración entre 400 y 600 m, y una dispersión hasta 1800 m. Aunque es imposible actualmente deter-

minar si estas diferencias notables son significativas o reflejan únicamente condiciones geográficas particulares, la relación entre los petroglifos y la zona de Chaupi Yunga parece claramente establecida. Una de las hipótesis formuladas a propósito de Checta y que puede ser extendida a una gran parte de estos emplazamientos, se basa en la importancia del cultivo de la coca en esta zona, en la época prehispánica. Dicha característica está claramente establecida por M. Rostworowski

Fig. 2 Sitio de Checta: representación alisada de la frecuencia de las piedras grabadas y emplazamiento (X) de las principales piedras cubiertas de depresiones circulares.



(1) Existe cierto número de monografías a propósito de los petroglifos peruanos (Disselhoff (1955), Kutscher (1963), Linares Málaga (1973)...) así como una obra más general recientemente publicada (Nuñez Jiménez (1986)).

(2) Aprovechamos para rendir homenaje en este artículo, a la Sra. Consuelo Livia Aranguren, conservadora del sitio de Checta, por sus esfuerzos dedicados desde hace muchos años a la conservación de este yacimiento. Nuestro agradecimiento también por la calurosa acogida que nos ha brindado desde hace 10 años.

de Diez Canseco que señala (1977, p. 73): "El hecho de que estas tierras especiales para el cultivo de la coca estuviesen limitadas a un factor altura y clima las hacía de un inapreciable valor para los indígenas. De ahí que los poderosos de todo tiempo se adjudicasen siempre tierras en aquella franja ecológica, en cualquier época prehispánica. En la categoría de poderosos hay que incluir a los dioses, ídolos y huacas pues sus sacerdotes ejercían presión para poseer tierras en tan apreciado lugar".

La importancia de tal cultivo en la zona misma de Checta está netamente especificada en los testimonios del siglo XVI, estudiados por el mismo autor (idem, p. 72): "e que no sembrían ni cojen maíz porque la tierra hechada propia de coca". Por otra parte, las 4 zonas donde el cultivo de esta planta está demostrado en la época prehispánica (M. Rostworowski, 1973) son: Santa Rosa de Quives, Rauri (valle de Chancay), Simbal (región de Trujillo) y Ocro (cerca de Castrovirreyna), zonas a proximidad de las cuales se hallan los petroglifos de Checta, Colcapampa, Simbal y Rurupa. Así mismo, todavía se cultiva la coca en el departamento de La Libertad (idem, p. 202), en las partes altas de los valles de Chicama y Chulliquanqui (emplazamientos de petroglifos de Piedra de la Compartición, San Bartolo, Jaguay y Cerro del Diablo), en los valles cerca de Uzquil y en el valle del río Moche, en Simbal y Poroto (emplazamientos de Alto de la Guitarra, Tres Cerros, el Vagón, Simbal):

Naturalmente, esta relación entre petroglifos y coca no se limita únicamente a estas correspondencias geográficas, sino que parece fundarse también en los diversos usos de este vegetal (ofrendas, adivinación...) que fué cultivado desde el período formativo en la costa norte y central. El aprovechamiento de estos datos rituales, susceptibles de proporcionar algunas pistas nuevas, requiere una discusión compleja, y se encuentra en fase de realización.

Las otras características compartidas por estos emplazamientos de petroglifos: proximidad de un río, de una confluencia, de vías de comunicación y de límites ecológicos y o políticos, podrían ser complementarias de la hipótesis principal. Ellas no podrán ser explicadas sino por medio de estudios específicos que quedan por hacerse en su casi totalidad. Cada uno de estos factores podría haber tenido un papel importante, aunque tal vez no determinante, tomado por separado.

## FECHADOS Y CULTURAS ASOCIADAS

Tenemos ahora que tratar de uno de los principales interrogantes planteados al comienzo de este artículo: el del fechado de las rocas grabadas.

Los datos que se refieren a este problema son de diversa índole, pero se relacionan esencialmente con la arqueología (estudio de las culturas y estructuras asociadas) y a la iconografía (estudio comparativo de las figuras representadas). En Checta, el análisis del conjunto de estos datos nos ha llevado a proponer una atribución probable al período "Intermedio temprano" época durante la cual la zona ha conocido una ocupación importante.<sup>(3)</sup> Esta interpretación sigue siendo hipotética y se ignora si hubo o no una ocupación anterior o posterior del emplazamiento. El análisis de las distribuciones de las figuras parece indicar, sin embargo (ver infra), una cierta homogeneidad del conjunto y la existencia de una voluntad de organización manifiesta, desde el inicio de la ocupación.

Si se considera el territorio peruano en su conjunto, existe a primera vista una gran disparidad en los fechados y atribuciones probables. Ciertas figuras grabadas parecen vincularse con todas las épocas, desde el Período inicial hasta el Período incaico. Un análisis de la distribución de los diferentes emplazamientos de petroglifos muestra, sin embargo, una evolución cronológica entre las diversas zonas anteriormente establecidas. Es imposible presentar aquí una discusión detallada, aunque necesaria, y nos conformaremos con poner en evidencia los grandes rasgos de este desarrollo.

En los departamentos del norte, la presencia de figuras vinculadas a la iconografía del Horizonte temprano está claramente establecida en numerosos emplazamientos (Quebrada de los Boliches, El Palmo, Alto de la Guitarra, Palamenco...) y la realización de petroglifos está también atestiguada durante el período siguiente (Yonan). En la zona central, no existe sino una sola figura cuya autenticidad es dudosa<sup>(4)</sup>, ligada al Horizonte temprano. Varios emplazamientos (Checta, Huancor, La Viuda) parecen más bien corresponder al Intermedio temprano y podrían existir algunos petroglifos más recientes. En la tercera zona, en el sur, la mayoría de las figuras grabadas son generalmente atribuidas al Horizonte medio e intermedio tardío. Existe entonces, del norte al sur, una arogación cronológica

(3) En el mismo sitio de Checta, no existen sino muy pocos fragmentos cerámicos. Esta escasez, igualmente comprobada en otros sitios de petroglifos es probablemente significativa y directamente vinculada a la clase de frecuentación y al uso dado a estos lugares. Algunas piedras grabadas aparecen sin embargo en yacimientos cercanos, ocupados durante el Intermedio temprano (Guffroy, 1977). Por otro lado, en esa época (datación 14 C (GIF-4143): 1480 ± 90 BP) existía un pueblo situado sobre un promontorio rocoso que dominaba el sitio. En este yacimiento (fig. 1), frente a los petroglifos, se encuentra una pequeña plataforma acompañada de estructuras probablemente ceremoniales.

(4) Esta figura, que se halla en el sitio de Huancor, parece ser de factura reciente. Podría tratarse de un falso moderno (P. Kaulicke, comunicación personal).

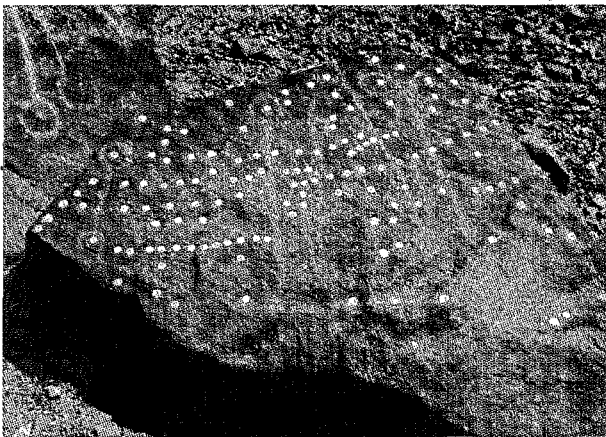


Fig. 3 Vista de una de las piedras ubicadas en la entrada del sitio. Las depresiones están señaladas artificialmente.

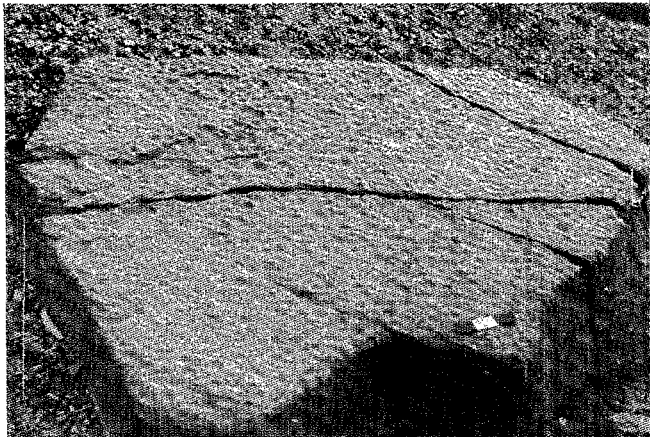


Fig. 4 Vista de una de las dos grandes piedras planas cubiertas de depresiones.

que podría traducir una lenta difusión. La existencia de un repertorio de figuras de estilos y épocas diferentes, pero de formas y significados probablemente similares (ver infra) asegura en efecto una cierta coherencia del conjunto. Esta tradición podría haber empezado en el norte desde el Período inicial, pero tal atribución queda por confirmarse y un desarrollo desde el final del Horizonte temprano parece más probable. Hay que señalar que, tanto geográfica como cronológicamente, esta distribución corresponde nuevamente bastante bien a lo que sabemos de la difusión de la coca (M. Rostworowski, 1973, p. 205-206).

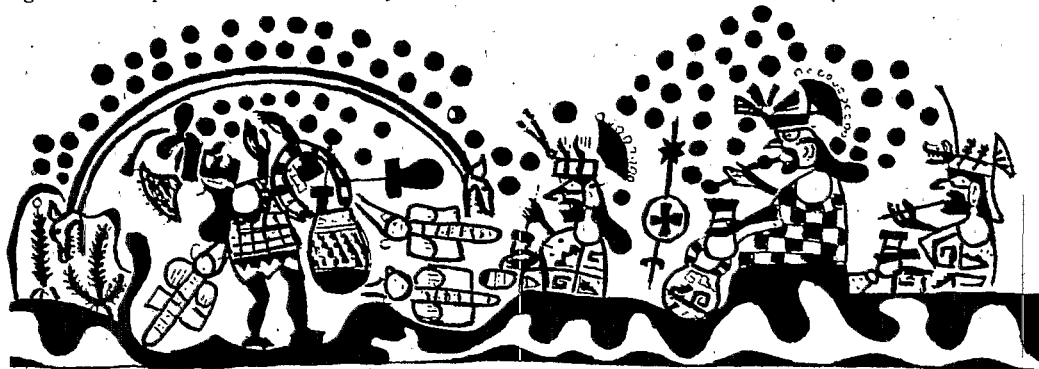
#### ORGANIZACIÓN DE LAS PIEDRAS GRABADAS

El problema mayor reside evidentemente en la finalidad de los petroglifos. De nuevo, los datos son diversos. El primer fenómeno interesante es el de la tipología de los sitios. El modelo observa-

do en Checta: asociación de un emplazamiento importante conteniendo varias centenas de piedras grabadas (generalmente entre 150 y 400, siendo excepcional Toro Muerto) y de varios pequeños emplazamientos cercanos constando de menos de una decena de figuras, parece ser el modelo dominante, asociado a la mayoría de los grandes conjuntos. Tales agrupamientos existen en los valles de los ríos Jequetepeque, Chicama, Moche, Virú, Chillón, San Juan, Palpa, Majes y Vitor, a las cuales se añaden otras semejanzas que presentaremos a continuación. Otras dos modalidades menos difundidas requerirían un estudio detallado; se trata de emplazamientos cercanos de igual importancia (de 5 a 30 rocas grabadas) o de una única roca grabada aislada, cubierta de petroglifos.

Otro punto importante de esta problemática se refiere al estatuto de los individuos que grabaron las figuras y a la finalidad de tales representaciones. Mientras que la escultura lítica tal como se presenta desde el Horizonte temprano parece

Fig. 5 Escena representada sobre una vasija de la cultura Mochica.



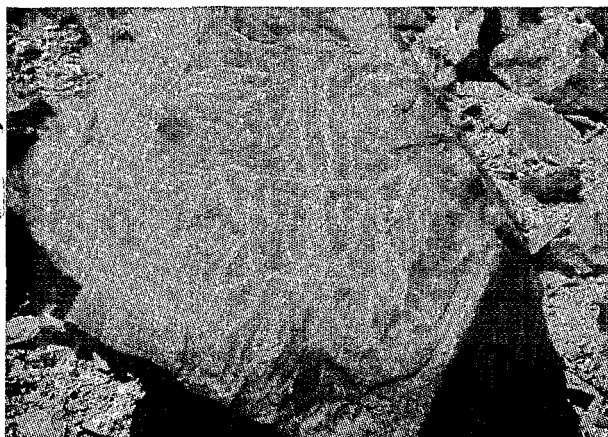


Fig. 6 Dos de las cabezas felinas grabadas en Checta. Se nota las representaciones esquematizadas de aves en la parte inferior de las rocas.

ser el resultado de un trabajo artístico producido por grupos especializados, los petroglifos, en gran parte y cual sea su calidad propia, parecen corresponder a una realización simple, individual, generalmente sin mayor preocupación artística. Este relativo predominio del fondo sobre la forma plantea directamente el problema de su función y del momento preponderante de su utilización que puede haber sido, esquemáticamente: durante su realización (a manera de exvoto) o posteriormente, con motivo de prácticas de culto o rituales. Los indicios que poseemos podrían dar crédito a la existencia de las dos fases y de su probable contemporaneidad en los emplazamientos más importantes.

Próximamente, la realización de un cierto número de experimentos debería permitirnos precisar la importancia del trabajo realizado y el tiempo que fué necesario para la elaboración de las figuras<sup>(5)</sup>. Por otra parte, una cierta diversidad parece existir en cuanto al tiempo de ocupación de los emplazamientos, sin relación directa con el número de glifos.<sup>(6)</sup>

En este punto de la discusión, es preciso presentar en particular los resultados de las investigaciones efectuadas en Checta. En este emplazamiento, como en la mayoría de los del mismo tipo, las rocas grabadas están asociadas a estructuras circulares, ovoides o rectangulares, de uso indeterminado. Tales estructuras se encuentran particularmente concentradas en la zona alta, y tienen la apariencia de pequeñas terrazas de cultivo. La distribución de las rocas grabadas y el análisis de sus densidades relativas parecen indicar una progresión en la explotación, a partir de la zona baja. Aunque todas las figuras aparentan pertenecer a un mismo conjunto, presentan algu-

nas diferencias importantes de una zona a la otra, tanto en su organización como en sus asociaciones más notables y en los temas tratados.

La distribución de las rocas grabadas cubiertas por depresiones circulares de poca profundidad, que delimitan el sitio y ocupan toda una ubicación descentrada (fig. 2) parece ser, sin embargo, el resultado de una delimitación inicial que traduciría un proyecto particular. Estas rocas están probablemente asociadas al inicio de la explotación del sitio (fig. 3). Dichas depresiones a menudo alineadas podrían, bajo ciertas condiciones<sup>(7)</sup> formar motivos complejos cuyo análisis será presentado en otra publicación. Las dos rocas planas de este tipo, las más importantes (fig. 4) están aisladas y parecen haber tenido una función particular.<sup>(8)</sup> Estas rocas, cubiertas por depresiones podrían haber sido concebidas para formar verdaderas "piedras rituales de misterios" utilizadas durante prácticas culturales y/o adivi-

(5) De un primer análisis, resulta que el trabajo realizado por medio del picado directo o indirecto es relativamente rápido y que la mayoría de las figuras, aún las más complejas, han podido ser efectuadas durante una misma sesión. Únicamente las piedras cubiertas por depresiones constituyen un caso particular.

(6) A pesar de ser numerosos, los petroglifos grabados en Toro Muerto presentan una gran homogeneidad. En cambio, existen en pequeños emplazamientos figuras probablemente atribuibles a épocas muy diferentes.

(7) Es conveniente preguntarse si una parte de las figuras grabadas, y en particular las depresiones, no habrían podido ser realizadas, acentuadas o completadas por medio de pintura o colorantes. Hay que señalar, en favor de esta hipótesis, que la asociación de petroglifos y de pintura se presenta justamente en uno de los raros casos donde ha podido conservarse al abrigo de la intemperie (Cuevas de Lachay). Esta práctica fué probablemente utilizada en muchos otros casos. Así, restos de hematita fueron encontrados al pie de una roca grabada en el sitio de El Mosquito (valle de Jequetepeque) V. Pimentel, comunicación personal).

(8) A pesar de ser convencional, la hipótesis de la utilización de estas rocas como piedras de sacrificios no puede ser descartada. En Checta como en otros sitios, es notable la asociación de estas depresiones circulares con numerosas ranuras de pulimiento, atestiguando una actividad práctica particular.

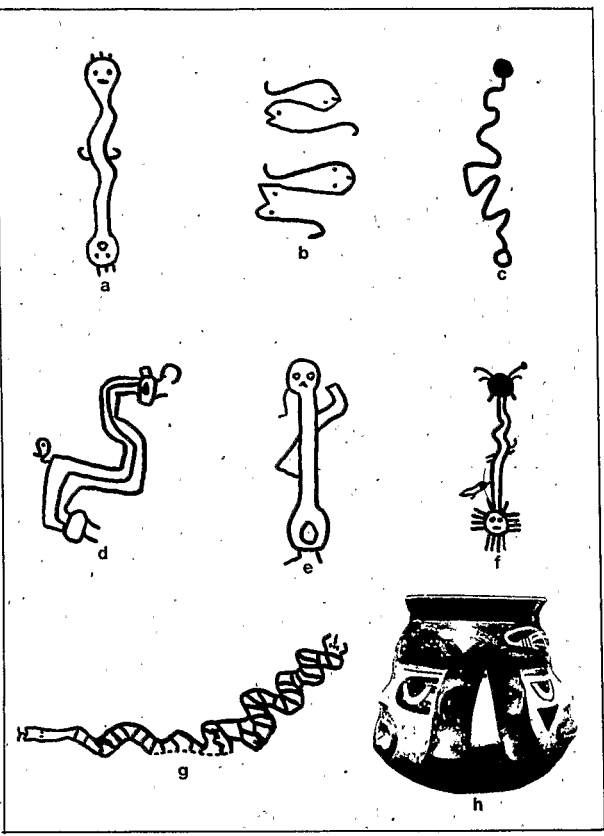


Fig. 7 Variaciones sobre un tema: a-c: Checta; d: Yonnan; e: Palamenco f: Cochinerro; g: Toro muerto; h: recipiente de la cultura Nazca (Museo regional de Ica). (d,e,g, según A. Núñez Jiménez 1985).

natorias. Rocas presentando depresiones similares se encuentran en asociación con petroglifos en varios sitios peruanos, y en particular en los que muestran, por otro lado, la mayor similitud con Checta (hallándose especialmente en este caso; Cerro Mulato y Huancor<sup>(9)</sup>). Parecen formar una modalidad notable de lo que podría considerarse como el estilo antiguo. Tal vez sería posible relacionar estas depresiones con las representaciones circulares presentes sobre gran número de recipientes cerámicos. Uno de ellos (fig. 5) donde figuran también personajes masticando coca y practicando un ritual (M. Rostworowski, 1973), nos hace volver directamente a la hipótesis formulada al principio de este artículo. Otra hipótesis podría evidentemente basarse en ciertos vínculos formales con el mundo estelar. Por otro lado, conviene notar la existencia de posibles relaciones con otro tipo de rocas trabajadas mostrando depresiones más profundas, más anchas y en menor número (como el Altar de Choque Chin-

chay de Chavín, la roca llamada Kush Wanta, situada en el valle de Casma, o también las que se encuentran en Udima, Chiñama y Callingara, en los departamentos de Lambayeque, Cajamarca y Piura). La asociación, en algunos casos, de este segundo tipo con estructuras construidas del Horizonte temprano, parece conferirle cierta anterioridad. La ausencia de petroglifos en estos últimos sitios constituye una segunda diferencia importante.

La organización del sitio no se limita a la presencia y a la distribución de estas rocas cubiertas por depresiones, sino que también aparece claramente durante el análisis de las distribuciones y asociaciones de las rocas y figuras grabadas. Es imposible presentar aquí la totalidad de los datos que nos han llevado a interpretar el sitio de Checta como un verdadero templo al aire libre (J. Guffroy, 1979, 1980-81). Si se analiza la distribución de las rocas grabadas (fig. 2), aparece muy claramente que las más numerosas están distribuidas a lo largo de una dorsal orientada surestenoeste y situada al pie de la colina. Dos pequeñas concentraciones corresponden a los extremos bajos y altos del sitio, mientras que las densidades maximales aparecen en la parte central, estando ella misma subdividida en dos grupos separados. Es importante señalar que estas concentraciones cuantitativas coinciden con la presencia de figuras relevantes y que las zonas intermedias de bajas densidades corresponden igualmente a sectores donde están representados simples trazos grabados con poco o ningún significado.

En lo que concierne las asociaciones, una de las más notables es probablemente la de las cabezas de felinos y aves rapaces, que aparece principalmente aquí en forma de cabezas emplumadas bajo las cuales han sido grabadas aves esquematizadas (fig. 6) y por la cual se impone la referencia a los mitos de Huarochiri (F. d'Avila): "El puma le dijo... y Cuniřaya le contestó... y si te matan los hombres se pondrán tu cabeza sobre su cabeza en las grandes fiestas y te harán cantar".<sup>(10)</sup> La existencia de tales ritos y más ampliamente de prácticas ambulatorias parece implícita, teniendo en cuenta la estructura del sitio. Otro tema muy interesante está representado en Checta por varias figuras muy diferentes desde el punto de la forma. En el caso más realista, se trata de una

(9) En estos tres sitios, la presencia de un gran número de glifos similares, figurativos y sobre todo no figurativos les concede, a pesar de las distancias que los separan, una apariencia de estrecho parentesco. Debemos notar igualmente que en Huancor, las depresiones circulares alineadas forman figuras realistas (pequeño cérvido, cruces...).

(10) y además: "El halcón le dijo... y Cuniřaya le contestó: y si mueren o alguien te mata, con una llama te ofrecerán los hombres y cuando canten y bailen, te pondrán sobre su cabeza, y allí, hermosamente estarás". (citado por A. Ortiz Rescaniere. 1976, p. 103).

entidad bicéfala de la cual una de las extremidades está provista de una boca abierta y la otra de una boca cerrada (fig. 7). Este mismo tema está ilustrado por figuras de estilo "interlocking" y por otras en forma de serpiente, cuyas dos extremidades están opuestas (círculo vacío/lleño, vacío/punteado). Semejante tema aparece igualmente en varios otros sitios (entre otros, fig. 7 d-g.) atribuidos a épocas y tradiciones muy diferentes, e incluso en recipientes cerámicos (fig. 7 h).

La existencia de estos temas transculturales y la presencia de figuras similares en la mayoría de los grandes sitios, constituyen probablemente un elemento fundamental para la comprensión de este arte, de sus funciones y atribuciones. Tal elemento refuerza las similitudes geográficas y estructurales presentadas anteriormente. Además de los temas previamente señalados, entran en esta categoría las representaciones de aves rapaces dibujadas de perfil, con las alas extendidas (asociadas frecuentemente con cruces y cabezas antropomorfas), y los zoomorfos llevando en la extremidad, o como tocado de cabeza, una serie de apéndices divergentes de connotación fitomorfa. Otros temas presentan una distribución más limitada, pero por lo menos regional. Un gran número figuran también sobre otros soportes (textiles, cerámicas...).

Aquí, no insistiremos especialmente en las interpretaciones iconográficas. Los petroglifos están generalmente caracterizados por una simplicidad bastante grande o al contrario por una complejidad formal, que no proporcionan sino muy pocos elementos nuevos y precisos, y cuya interpretación queda por efectuarse en la mayoría de los casos. Su inserción en el mundo sobrenatural y mítico andino y las referencias a ciertos temas puestos en evidencia por otra parte son, sin embargo, claramente establecidas. Es así que en Checta se comprueba la existencia de asociaciones alusivas a los temas lunares (batracios, peces, figuras en forma de media luna, busto femenino antropomorfo...) (J. Guffroy, 1980-81) en complemento o en oposición a los temas solares (felinos, aves rapaces, figuras solares, cabezas antropomorfas). En esta investigación, todo progreso necesita ahora un estudio profundizado de los diferentes sitios, de su organización y eventuales especificidades<sup>(11)</sup>.

(11) Por ejemplo es notable la presencia en Checta de las representaciones de pequeña fauna (insectos, arácnidos, miriápodos...)

(12) Ver, a propósito de esto, la hipótesis de J. Schobinger y C.J. Gradín (1985, p. 94) referente al papel posible de los shamanes ambulantes en la difusión de ciertas modalidades rupestres y de algunos motivos simbólicos, así como los conocimientos antropológicos que conciernen ciertos grupos tales como los Kalawaya bolivianos. El vínculo con la coca podría ser aquí igualmente pertinente.

## CONCLUSIONES PROVISIONALES

En resumen, nuestro estudio parece confirmar la existencia, en la región de Chaupi Yunga, de una tradición de grabado sobre rocas, que se habría desarrollado a partir de la zona norte al final del Horizonte temprano, y habría conocido una difusión hacia el Sur durante los períodos posteriores, especialmente durante el Intermedio temprano en la Costa Central y el Intermedio tardío en los departamentos de Arequipa y Tacna. A pesar de estas atribuciones cronológicas diferentes, la mayoría de los sitios poseen en común un gran número de características geográficas, estructurales e iconográficas que parecen traducir funciones y usos similares, así como una misma finalidad. Estas similitudes podrían implicar, fuera de su uso como áreas de actividades rituales locales, su pertenencia a redes extensas de intercambios materiales o simbólicos<sup>(12)</sup>. Su asociación, que parece privilegiada con las zonas de producción de la coca, las vías de comunicación naturales o humanas antiguas, los límites ecológicos y políticos, constituyen otros tantos elementos que necesitan ser precisados y criticados. Queda también por efectuar la puesta en evidencia de las diferencias y eventuales semejanzas con otras tradiciones sudamericanas (grupo nor-amazónico, grupo del noroeste argentino...). El análisis minucioso de la organización de los diferentes sitios y el reconocimiento de las asociaciones y distribuciones significativas, constituyen sin embargo, a nuestro parecer, el primer paso necesario al desarrollo de las investigaciones en este campo.

## BIBLIOGRAFIA

- DISSELHOFF, H.D. 1955. Neue Fundplatze peruanischer Felsbilder. Baessler-Archiv, t. III, pp 55-73. Berlín.
- GUFFROY, J. 1977. Recherches archéologiques dans la moyenne vallée du rio Chillón. Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines, T. VI, n° 3-4, pp. 25-62. Lima.
- GUFFROY, J. 1979. Les pétroglyphes de Checta-vallée du Chillón-Pérou. 2 vol., 540 p. Paris (n.p.).
- GUFFROY, J. 1980-1981. Les pétroglyphes de Checta: éléments interprétatifs. Journal de la Société des Américanistes, T.LXVII, pp 69-96. Paris.
- KUTSCHER, G. 1963. Die Felsbilder des Cerro Mulato bei Chongoyape (Nord-Peru). Baessler-Archiv, N.F, Bd XI, pp 31-64. Berlín.
- LINARES MALAGA, E. 1973. Anotaciones sobre cuatro modalidades de arte rupestre en Arequipa. Anales Científicos de la Universidad del Centro del Perú, n° 2, pp 133-267. Huancaayo.
- ORTIZ RESCANIERE, A. 1973. De Adaneva a Inkari. 189 p. Lima.
- NUÑEZ JIMENEZ, A. 1986. Petroglifos del Perú. 2 vol, 612p. La Habana.
- ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, M. 1973. Plantaciones prehispánicas de coca en la vertiente del pacífico. Revista del Museo Nacional, T. XXXIX, pp 193-224. Lima.
- ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, M. 1977. Etnia y Sociedad, I.E.P., 294p, Lima.
- SCHOBINGER, J. y C.J. GRADIN. 1985. Cazadores de la Patagonia y agricultores andinos, Arte rupestre de la Argentina. 99 p. Madrid.

# Los creadores de la música puneña

Felix Paniagua L.

## INHALTSANGABE

Der Autor stellt uns die wichtigsten Persönlichkeiten aus dem Departement von Puno vor, die zum berechtigten Ansehen seiner Volksmusik beigetragen haben.

## SUMMARY

Outstanding personalities from the Puno department are presented by the author who most contributed to the well recognized standard of their folklore music.

## SUMARIO

Se presenta minibiografías de los principales personajes que aportaron a la justa fama que tienen los Huayños y en general la música puneña.

El huayño aparece como creación anónima: sencillo, disperso, natural, dramático como la vida campesina y llega al pentagrama, a través de sus más destacados compositores, recopiladores y arreglistas, que lo escriben, armonizan e instrumentan.

Considero importante hacer conocer la obra y vida de algunos autores, compositores y ejecutantes de huayños y música puneña.

### Mariano Béjar Pacheco

Muy poco se conoce sobre este valor de la música puneña. Nacido en la provincia de Melgar, distrito de Nuñoa, tierra de colorido y riqueza folklórica, destaca por organizar estudiantinas y conjuntos de arte vernacular en la Capital de la República.

Se conocen sus discos: "Andino", "K'aswa No. 2" y otros grabados en el sello Columbia.

En su peregrinaje artístico recorre Bolivia, Argentina y Centro América, llevando su mensaje de música puneña.

### Víctor Echave Cabrera (1891)

Notable capacidad creadora y devota dedicación a la música, caracterizan a este artista de origen melgarino-Ayaviri- y formación arequipeña.

Crea un instrumento musical denominado "La Echavina", conjunción de guitarra y arpa con 17 cuerdas y dos brazos, y con toda su familia forma un original conjunto musical.

Amplía sus conocimientos viajando a la Argentina en 1933, donde ofrece una serie de conciertos de guitarra, instrumento que domina al igual que el de su creación.

Sus melodías son escuchadas y transmitidas por Radio Nacional del Perú, y quedan como recuerdo de su actividad creadora: las composiciones "Andinas", "Kantutas", "Peruvianas" y una serie de huayños estilizados, marineras y valeses.

### Rosendo Huirse Nuños (1880-1971)

Compositor y músico de renombre en el país, por sus múltiples creaciones que serán, luego, difundidas a nivel internacional por su hijo, Jorge Huirse Reyes.

Rosendo Huirse, nació en el distrito de Santa Rosa, provincia de Melgar, en 1880.

Obtiene el Primer Premio Nacional de Huayño con "Paja Brava" pieza musical que con diversas orquestaciones recorre el mundo. A Huirse se le considera uno de los valores más importantes de Puno; es autor de la música del "Himno a Puno", que lleva letra de Manuel A. Quiroga. Himno que se oficializa el 13 de Octubre de 1955, estando de Alcalde otro gran artista, Carlos Rubina Burgos. Otras creaciones de Huirse son: "La Danza de las Rosas", "Fandanguera", una preciosa marinera, valeses y otras composiciones de gran belleza.

### Augusto Masías Hinojosa (\*1932)

Distinguido músico y compositor puneño, hábil en mandolina, guitarra y violín. Es director por más de una década del Cuerpo de Músicos del Centro Musical y de Danzas "Theodoro Valcárcel" de Puno. Hijo del gran músico autodidacta don Víctor Rodríguez y de doña Alejandrina Hinojosa.



Nació el 10. de setiembre de 1932 y realizó sus estudios en el Colegio San Carlos de Puno. Músico por herencia y discípulo del maestro Carlos Rubina Burgos, es fruto del "Conjunto Obrero Masías" fundado por sus padres. Fue integrante en 1947 de la Estudiantina Carolina.

Tuvo como maestros de música al Filipino José Santos y a la pianista chilena Day Sánchez.

El compositor es Profesor de Segunda enseñanza en Geografía e Historia, pero por su capacidad artística se consagró exclusivamente a la docencia como Profesor de Música de la Gran Unidad Escolar San Carlos de Puno y como Profesor de Instrumentos de Cuerda de la Escuela Regional de Educación Artística de Puno. Actualmente labora en la Dirección Departamental de Educación de Arequipa.

Estudió en el Conservatorio de Música de Lima bajo la dirección del músico italiano Virgilio Leghi, primer violín de la Orquesta Sinfónica Nacional, y de la profesora Inés de la Puente. En 1950 la trilogía de estudiantes puneños: Edgar Valcárcel Arce, Augusto Portugal Vidangos y Augusto Masías Hinojosa, hoy convertidos en los tres grandes músicos que dan brillo a Puno, fueron premiados en nuestro primer Centro de Estudios Musicales.

Augusto Masías Hinojosa, continuó sus estudios de música en el Instituto Argentino de Guitarra, en Buenos Aires, y en la Filarmónica 10. de Mayo de la Paz-Bolivia. Adquirió técnica musical, gran destreza y fluidez para producir sus mejores inspiraciones pandilleras, adaptaciones y música criolla.

Augusto Masías es el custodio de la música puneña. Sus composiciones y adaptaciones están llenas de emotividad habiéndolo arrancado sonoros aplausos en los escenarios de Puno, Arequipa, Tacna, Moquegua, Cusco, Ayacucho, Lima, en el Palacio de Bellas Artes de México y en el Teatro Municipal de la Paz-Bolivia.

Las composiciones de Augusto Masías Hinojosa son: los valsés "Adios mi amor", "Yo te borre de mi vida", "Nocturno", "No vendrás", "Lo que yo quiero", "Tú y yo", "Graciela", "Soledad", "Volvamos a querernos", "Sólo por quererte", "Nada", "Felicitas", "Eso eres tú", "Por tu traición", "Extraña inquietud", "Ingratitud", "Puno", "Enrique Masías", "Tu amor", "San Carlos", "Vanas promesas", "Para qué", "Mi vida", "No lo creas", "Mentiras", "Parece mentira", "Nuestro error", "No puedo", "No tengo corazón", "Nelly", "Madrecita". Además "Canto a Puno", con letras de Enrique Ancieta; "Zampoña del corazón", "Himno del internado Carolino", "Himno del Club Anteo"; las marineras: "Déjame", "No sé", "Recuerdos"; los huay-

ños: "Alejandrina", "Cuando me vaya", "Roja pollera", "Remoliendo", "Ecos del pasado", "Imillita", "Para qué", "Para tí", "Carnaval 64", "Paisaje puneño", "Al pasito", "Amaneciendo"; las recopilaciones: "Sicuri No. 3", "Carnaval de Soca"; las danzas: "Ayarachi No. 2", "Pulis", "Llameritos", "Carnaval de Taquili", "Choque-las", "Llamerada No. 4", "Cullahuada No. 1"; los boleros: "Todo se perdió", "No debemos mentir", "No sé por que razón", "Aquella mujer", "Preciosa", "Capricho de mujer", "Pedacito de cielo", "María", "Sortilegio", "Que me importa", "Amigo, amigo", "Solamente yo"; los taquiraris: "Ilusión", "Luz Emilia", "Porque", "Que será de nuestro amor", "No sé", "Mi viejecita"; la samba "Mal pagadora" y la huaracha "Morena".

### Víctor Masías Rodríguez (1900-1973)

Uno de los grandes compositores autodidactas puneños es Víctor Masías Rodríguez, nacido el 23 de diciembre de 1900 en Puno; hijo de don Rosendo Masías y de doña Matilde Rodríguez; alumno del glorioso 881 y del Seminario de San Ambrosio. Perdió a sus padres y a la edad de 14 años trabajó en la Corte Superior de Justicia de Puno y de Madre de Dios por un lapso de 35 años, desempeñando los cargos de Escribano, Alcaide, Tesorero y Secretario.

Como músico y compositor inició sus actividades con la ejecución de la mandolina, guitarra, violín y guitarrón, propiciando la formación de conjuntos juveniles y dando génesis al Conjunto Obrero Masías en 1924. Cultor y creador de grandes manifestaciones musicales, vocales, coreográficas, poéticas y del teatro costumbrista trilingüe.

Entre las creaciones de Víctor Masías figuran: "Marinera 1 y 2", "Huayño 1 y 2"; "Q'ajjelos 1, 2, 3, 4", "Vesperal", "Vicuñita", "Puñal de cachita blanca" y otros.

### Néstor Molina Galindo (\*1911)

Competente mandolinista, profesor, compositor y primer gestor del nombre del Centro Musical "Theodoro Valcárcel".

Ejerció la docencia en Puno, ocupando cargos de Profesor de Aula, Inspector de Educación, hasta cargos jerárquicos en la IV Región de Educación de Arequipa. En estas peregrinaciones recopiló los "Ayarachi de Parafía" de Lampa, "Carnaval de Ichu" de Puno, "Machutuso" de Azángaro, "La entrada de q'apos", "El casarasi-ri", "Carnaval 63"; "¡Oh marinera", y otras composiciones que han sido grabadas en "Ecos pune-

ños" y "Homenaje a Puno" por el Centro Musical y de Danzas Theodoro Valcárcel.

Perteneció a "Lira Puno", "Conjunto Obrero Masías", "Estudiantina Magisterial", "Conjunto Orqopata de Puno".

### **Virgilio Palacios Ortega (\*1927)**

Hábil violinista puneño, de estirpe de músicos collas, hijo del ilustre músico autodidacta Julián Palacios Ríos y de doña Patricia Ortega. Nació en Puno el 27 de noviembre de 1927. Cursó estudios en los colegios San Carlos de Puno. Nuestra Señora de Guadalupe de Lima, y Universidad Nacional de Ingeniería, optando el título de Ingeniero de Minas. Realizó estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música en Lima.

Como Ingeniero de Minas, desempeñó una Cátedra en la Universidad Nacional Técnica del Altiplano. Actualmente ejerce en Tacna el Rectorado de la Universidad.

Ha creado instrumentaciones y arreglos musicales "Kharapuli", "Wifala" de Asillo, "Khaswa" de Capachica, "Carnaval de Santiago de Pupuja"; asimismo para Conjunto de Cámara preparó arreglos, recopilaciones e instrumentaciones de aproximadamente 200 obras.

### **Julián Palacios Ríos (1887-1974)**

Músico autodidacta, brillante instrumentista; nació el 12 de diciembre de 1887 en Santa Rosa de Juli, provincia de Chucuito. Fueron sus padres Darío Palacios Vaca y María Ríos Arce. Sus estudios primarios los terminó en el Seminario de San Ambrosio; los secundarios en el Colegio "San Carlos" de Puno. Los de Normal en la Escuela Normal de Varones de Lima y los de Filosofía y Letras en las Universidades: San Agustín de Arequipa, San Marcos de Lima, y Columbia, USA.

Como músico, fue violinista y cultor de instrumento típicos. Fue miembro de la "Estudiantina Montesinos" en 1908-1910. Escribió un Cancionero Escolar Trilingüe para niños campesinos y llegó a tener una colección de música aymara de 30 q'ajjelos o huayños cordilleranos. Además, realizó adaptaciones y recopilaciones de música de Puno.

Como político e indigenista sufrió prisiones. Fue compañero de Manuel A. Quiroga y del Maestro José Antonio Encinas.

### **Augusto Portugal Vidangos (\*1914)**

Hábil compositor y abogado; su capacidad musical le permitió integrar las bandas de músicos de Salcedo, del Batallón de Infantería No. 15 de Puno y 39 del Callao.

Augusto Portugal Vidangos, pertenece a la trilogía de brillantes puneños premiados en el Conservatorio de Música de Lima en el año de 1950.

Augusto Portugal Vidangos, tiene sus composiciones grabadas por el Centro Musical y de Danzas "Theodoro Valcárcel" en: "Puno Querido", figuran los huayños: "Pandillero" o "Corazoncito de fuego", "Casarjeta", "Marinera puneña" y todos los arreglos grabados por Cuerdas del Lago, en Lima.

### **J. Eladio Quiroga Rosado (1909-1957)**

Compositor, virtuoso de la guitarra, nació en Puno el 8 de enero de 1909. Sus estudios primarios los realizó en el Colegio San Ambrosio de Puno y los secundarios en el "San Carlos".

Las inspiraciones musicales de este ilustre compositor son: las marineras: "Serpentina", "Linda puneña", "Jaranero", "Al pie de Cancharani", "Aires Andinos" y los huayños: "Flor del Titicaca", "Sentimiento Aymara", "Puno Pandillero", "Fiesta de mi pueblo"; "Lucero del Ande", "Recuerdos puneños" y otros.

### **Alberto Rivarola Miranda (1892-1958)**

El compositor puneño, nació en Puno el 7 de agosto de 1892; siendo estudiante ambrosiano de primaria y secundaria, se destacó como hábil guitarrista.

En su juventud incursionó en las tareas de tipografía en el diario "El Siglo" y posteriormente como periodista, bajo el seudónimo de "Kochapesco", colaboró en los periódicos "El Eco" y "Los Andes de Puno".

El insigne guitarrista autodidacta, también ejecutante de violín mandolina, perteneció a la "Estudiantina Montesinos" y fue fundador de la "Estudiantina Dunker Lavalle". Se dice que de su inspiración salían notas como rayos diáfanos, rutilantes y bellos. Emilio Romero lo dio a conocer como compositor de música popular.

En 1929, Alberto Rivarola, publicó en el periódico "la Sierra" su huayño "Kitulajampi Serakata" (Me voy con mi paloma).

Rivarola y Rosendo Huirse, saturaban el ambiente puneño con un mundo de melodías en memorables veladas con guitarra y piano.

En el Concurso Nacional de Folklore Indígena de 1943, obtuvo el Segundo Premio Nacional con el huayño "Me voy con mi palomita".

Dominó la música selecta, volcando íntegramente su arte al pueblo. Creó melodías como sus vals "Siempre Vivas", dedicado al jurisconsulto Juan José Jiménez Franco, y editado por La Casa Maldonado; "Cuando te marches", editado por la Casa La Rosa; "Luisa Colonso" y "Penum-

F 74

ISSN 0253-0015

# BOLETIN DE LIMA

Número

Año

Revista Cultural Científica

Peruvian Scientific Review

Wissenschaftlich-Kulturelle Rundschau

025905

**SEPARATA**

O.R.S.I.O.M. Fonds Documentaire

N° 25905 M

Cote B 011 p 112