

Las cuatro categorías técnico-materiales del arte rupestre peruano

Gori Tumi Echevarría López
Asociación Peruana de Arte Rupestre
<goritumi@gmail.com>

Haciendo un balance histórico de los estudios rupestres peruanos se puede concluir que, en la actualidad, la forma cómo se estima esta evidencia cultural en el Perú es completamente arcaica, supervalorando únicamente algunos componentes materiales mínimos de esta evidencia y relegando completamente otros componentes asociados importantes. Esta apreciación fragmentaria se basa principalmente en el desconocimiento de la naturaleza material del arte rupestre y en el poco interés científico en establecer una definición técnica con base en categorías formales con valor epistemológico.

Como en este artículo vamos a exponer la incorporación de categorías definitorias del arte rupestre peruano, desde una perspectiva arqueológica, tiene implicancia en la forma como este material es entendido, registrado y estudiado, que son claves para su conservación, protección y, en especial, para dotar de valor social a esta importante evidencia cultural.

Antecedentes

Las primeras definiciones del «arte rupestre» en el Perú han sido totalmente transplantadas del acervo europeo, donde el arte rupestre o «arte parietal» fue registrado y estudiado sistemáticamente desde el siglo XIX (Álvarez, 2006). Los términos asociados a estas definiciones, como «pictografías» o «petroglifos» incluidos dentro del concepto genérico de arte rupestre se han usado en el Perú desde el siglo XX, aunque las primeras descripciones de estos materiales, hechos por intelectuales y

viajeros ilustrados del siglo XIX, han incluido frecuentemente conceptos relacionados con el de «jeroglifos» o simplemente «inscripciones» (Rivero y Tschudi, 1851 [1958]: 73; Hutchinson, 1873: 174).

No obstante esto, la tradición peruana ya había reconocido muchas marcas sobre rocas como signos culturales, y su uso durante tiempos históricos, especialmente durante el Tahuantinsuyu (1470-1533), es atestiguado por varios cronistas de la colonia como bien ha concluido Raúl Porras Barrenechea en su clásico estudio «Quipu y Quilca» de 1947 (Porras, 1963). Porras identifica claramente, como un hecho histórico, la existencia de dos variaciones gráficas simbólicas o escriturales para las sociedades andinas, expresadas individualmente con los vocablos nativos *quipu* y *quilca*.

Para Rivero y Tschudi (ob. cit.) pero especialmente para Porras (ob. cit.) la dualidad de este registro gráfico simbólico es contundente y se expresa en un sinnúmero de notables fuentes históricas relacionadas. Aunque es bastante evidente que los *quipus* constituyen hasta hoy una variación etnográfica de los sistemas de registros andinos, las *quilcas* no habían sido estimadas seriamente hasta los estudios de Porras, quien demuestra que existe una relación vinculante directa entre el significado del término y el hecho que este implica: la pictografía o la escritura.

De acuerdo a los estudios de Porras, las referencias a pictografías que se relacionan a los vocablos *quilca* o *quellca* provenientes de las lenguas peruanas quechua o aimara respectivamente, son utilizadas de forma siste-

mática e inequívoca en los documentos históricos de la colonia temprana, como las crónicas de Titu Cusi Yupanqui de 1560, la de Huaman Poma de Ayala (escrita probablemente entre 1567 y 1615 [Porras 1999: 53]), o la crónica de Montesinos (siglo XVII); pero especialmente en los vocabularios lingüísticos como el «Lexicón» de fray Domingo de Santo Tomás de 1560, la «Doctrina Cristiana» de 1584, el vocabulario del padre Diego González de Holguín de 1608, el vocabulario de Francisco del Canto de 1614, o el «Diccionario» de Torres Rubio de 1619 (Porras, ob. cit.).

Es evidente entonces que el término *quilca* se relaciona técnicamente a un determinado tipo de actividad y hecho físico; y es el mismo Porras quien concluye al respecto: «No cabe, pues, duda de que los indios prehispánicos del Perú tuvieron una palabra especial para denominar los signos escritos y que esta palabra se aplicó más tarde, por analogía, a la escritura española y al papel que no conocieron los Incas. Esto no quiere decir que ambos sistemas de escritura fuesen iguales sino que se utilizó en quechua el término lingüístico más próximo o semejante para calificar el invento occidental. También se concluye que la palabra *quilca* estaba unida a la idea no solo de signos gráficos sino de signos coloreados o de dibujos o pinturas. La voz *quilca* trae de por sí aparejada una representación cromática. Escribir, dibujar, pintar se expresan por una sola palabra: *quillca*, y esta misma palabra sirve para expresar el lienzo, la tabla o el objeto pintado. Cabe, pues, usar la palabra *quilca* como sinónimo de pictografía en el concepto de los etnólogos modernos» (Porras, 1963: 112).

Lo establecido por Porras es sin duda notable, sin embargo este autor no asoció directamente el concepto *quilca* con el de las pinturas rupestres, aunque en su estudio sí alude indirectamente a los petroglifos sugiriendo una relación casual respecto de la existencia de algún tipo de «escritura» antigua en el Perú por la conspicua presencia de este material cultural en los Andes. Aunque en Porras el concepto de *quilca* queda desagregado y es básicamente un concepto literal, histórico, es claro que se había hecho el primer acercamiento serio para la integración histórica material de este término. «*Quilcas*», no obstante, no define al arte rupestre por sí mismo, es solo el nombre que los antiguos peruanos le otorgaron a ese fenómeno en el momento en que los españoles arribaron al Tahuantinsuyu (Perú); las poblaciones quechua o aimarahablantes las llamaron *quilcas* aun cuando ellos supieron que las

pinturas o los petroglifos no fueron de su propio tiempo. El uso del término fue probablemente asignado al arte rupestre por muchos años, incluso antes de que los gobernantes del Tahuantinsuyu (Incas) gobernaran nuestro país. Se desconoce aún cuándo se introdujo el término *quilca*, pero la lengua quechua se originó al menos 2000 años antes del presente en la costa central del Perú (Shady, 2000).

Más allá de Porras, el primer investigador que logra reconocer una relación contundente entre el concepto *quilca* y pinturas rupestres es Javier Pulgar Vidal. Pulgar Vidal desconocía cualquier argumento historicista cuando en la década de 1930 establece la primera asociación técnica entre el término *quilca* y la existencia de arte rupestre. Para esto Pulgar Vidal identificó primero el significado de la palabra compuesta «Quilla-Rumi» (el nombre de una roca sobre un cerro en la cuenca del río Higuera en Huánuco) descubriendo que el término *quilla* era una derivación española de una palabra en lengua nativa «Cauqui», cuya acepción literal es «grafía» o «signo gráfico»; revelación que fue seguida con la exploración de la roca en 1936 encontrando que esta era el soporte de más de «doscientos signos ideográficos» (Pulgar, 1946: 12), es decir pinturas rupestres.

A partir de este hallazgo Javier Pulgar elaboró la más importante hipótesis para el descubrimiento de sitios con arte rupestre en el Perú, estableciendo una relación directa entre el topónimo *quilca*, en todas sus variantes lingüísticas, y la presencia de pinturas o pictografías sobre roca. Éste es el primer gran derrotero de la investigación rupestre peruana, y la identificación de sitios arqueológicos con este material significó un extraordinario avance documental para la arqueología nacional. Pulgar Vidal reconoció el valor de los estudios toponímicos en la identificación de los «centros de quilcas», y muchos de estos sitios arqueológicos fueron identificados y registrados en forma sistemática, especialmente a partir de la fundación del Departamento de Investigaciones Toponímicas en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1947 (Pulgar, 1959/1960, UNMSM 1962/1963).

Aunque, como hemos visto, la identificación física y el hallazgo de sitios con arte rupestre alcanzaron niveles sobresalientes, la estimación material de las *quilcas*, como un artefacto arqueológico definido quedó subordinada para la propia arqueología peruana y este material, identificado corrientemente como «arte rupestre», no fue considerado primordial en los estudios



arqueológicos nacionales cuyas investigaciones relacionadas lamentablemente no siguieron las tendencias de localización y reconocimiento iniciadas por Javier Pulgar Vidal y sus alumnos de la Universidad de San Marcos. Es importante notar que a partir de la década de 1960 los estudios rupestres fueron relegados frente a los notables avances de la arqueología peruana respecto de otros materiales, cerámica o arquitectura, o frente a otros problemas culturales (Echevarría, 2008).

No obstante esta situación hay que destacar que variadas investigaciones arqueológicas significaron para el arte rupestre, por este mismo vínculo o asociación asimétrica, un avance claro en el conocimiento de este material respecto del establecimiento de contextos arqueológicos o culturales, especialmente para las épocas más tempranas del poblamiento andino, y los estudios de Cardich en Lauricocha (1964), Neyra en Sumbay (1968), Muelle en Toquepala (1969) o Linares Málaga en una perspectiva general para Arequipa (1973) son ejemplos en este sentido. Hay que mencionar también que se intentaron aproximaciones directas, y la más importante contribución la constituye el análisis formal comparativo de Toribio Mejía Xesspe (1968), quien establece arte rupestre culturalmente asociado, en este caso arte rupestre Chavín.

Aunque estos estudios son importantes, debemos reconocer que el arte rupestre, las *quilcas* en la acepción más extendida de Pulgar Vidal, ha continuado siendo un material sin definición propia, cuyos atributos particulares han sido generalmente obviados a favor de la supervaloración de la imagen graficada en la roca, siendo muy pocos los investigadores que han reconocido otros atributos materiales relevantes más allá de esta misma imagen, o que hayan llevado a cabo un enfoque de investigación que aborde el material como una variable principal en un estudio arqueológico convencional, tal como hizo Mejía Xesspe. A este respecto el adelanto más resaltante ha sido sin duda el trabajo sostenido de Eloy Linares Málaga, quien desde finales de la década de 1950 emprendió estudios arqueológicos utilizando al arte rupestre como una variable dominante ya sea en sitios como Toro Muerto (Linares, 1960, 1974) o evaluando técnicamente el arte rupestre de Arequipa (Linares, 1973, 1988).

A comienzos de los años setenta Eloy Linares Málaga va a establecer de forma notable la tipología regular del arte rupestre peruano en sus cuatro variantes («pictografías», «petroglifos», «arte rupestre mobiliario» y «geoglifos»), las que hasta hoy constituyen la prin-

cipal base ordenadora de este material arqueológico peruano. La distinción, explícitamente tipológica, con fines de investigación material es un desarrollo técnico en la comprensión del valor cultural de las *quilcas* del Perú, que constituye una contribución importantísima para la arqueología nacional y que obviamente ha permitido desarrollar investigaciones posteriores derivadas.

Sin embargo, aunque Eloy Linares Málaga trató al arte rupestre como un objeto arqueológico regular, incluyéndolo corrientemente en ensamblajes arqueológicos complejos (Linares, 1973, 1988, 1999), este material quedó siempre supeditado al criterio técnico del autor respecto de sus características intrínsecas, las que son independientes de su distinción tipológica convencional o del tipo de tratamiento regular como variable científica. Esto es interesante porque, salvo Linares Málaga, muy pocos investigadores han logrado desarrollar estudios favoreciendo variables provenientes de las propiedades intrínsecas del material o han considerado a las *quilcas* como un artefacto en sentido expreso.

Después de Linares Málaga, las contribuciones en los estudios rupestres han sido muy numerosas, diversificadas y genéricas y es difícil evaluarlas en detalle aquí, aunque ya hemos advertido (Echevarría, 2008) claras tendencias hacia la sistematización científica usando principalmente diferentes aproximaciones metodológicas, en variables materiales directas (Morales, 1993; Echevarría, 2003, 2004) o en otras variables relacionadas, como etnográficas (Bueno, 2006), espaciales (Nieves, 2006) o visuales (Campana, 2007), entre otras; sin embargo, es cierto también que la falta de una perspectiva técnica en la identificación de las propiedades intrínsecas del arte rupestre peruano ha generado, más que investigación pura, registros fragmentados en el mejor de los casos basados en algunas propiedades particulares de estos materiales, sea la figuración, la técnica o el tipo petrológico del soporte; el registro de Antonio Núñez Jiménez (1986) es una contribución de este tipo.

En los últimos veinte años la ignorancia en el tratamiento de este material arqueológico ha producido relaciones irregulares de sitios con arte rupestre, basados principalmente en referencias secundarias (Ravines, 1986) y en el peor de los casos en referencias falsas y dudosas, en el uso de bibliografía no corroborada o inexistente, y en la supervaloración de la imagen figurada (Hostnig, 2003); aun así, algunas de estas docu-

mentaciones son apócrifamente llamadas «inventarios» por sus propios autores.

La existencia de documentación fragmentaria o apócrifa tipifica en parte el nivel académico actual de carencia técnica respecto al reconocimiento y tratamiento del arte rupestre peruano. Esto es potencialmente peligroso hacia el material puesto que genera una estimación negativa del valor real de las *quilcas*, como un objeto cultural y como una reliquia arqueológica con propiedades particulares complejas que van más allá de su imagen figurada. La falta de propuestas más estandarizadas sobre el tratamiento técnico del arte rupestre indica que los estudios en este material han seguido principalmente parámetros generalizados de apreciación artística e interpretativa, los cuales prosiguen desarrollos cada vez menos convencionales y sin valor científico.

Hasta año 2007, no obstante, la recientemente fundada Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR) propone el primer Código de Ética para visitas a sitios arqueológicos con arte rupestre que incluye una explícita definición de este material, al que considera un objeto arqueológico en sentido expreso. Este Código de Ética propone premisas conceptuales dotando al arte rupestre de características propias particulares, entre las que se incluyen la «figuración», el «soporte» y el «entorno paisajístico»; las que conforman en conjunto el «sitio arqueológico de arte rupestre». Esta es probablemente la primera vez en la historia de los estudios de este material cultural en el Perú en el que se intenta establecer una definición material explícita del arte rupestre.

No obstante este acercamiento, considero que la definición de APAR es todavía insuficiente para poder cubrir cabalmente las propiedades particulares de este artefacto, aunque es evidente que se ha tomado en cuenta genéricamente la mayoría de sus propiedades básicas. En la actualidad es imperioso desarrollar una conceptualización lógica explícita de estas propiedades y justificar su valor en referencia a algunos aspectos cruciales de su uso en actividades académico culturales relacionadas, como son el registro, la conservación o la investigación científica. Pienso que una definición del tipo que se intenta realizar, redundaría únicamente en la inclusión definitiva de las *quilcas* o el arte rupestre dentro de los bienes patrimoniales más importantes del Perú, entre las que estuvo relegada por falta de perspectivas técnicas claras, como ya vimos más atrás.

Las categorías

Decir que el arte rupestre es un artefacto arqueológico en el Perú no es una definición ilusoria o un capricho nominal, las leyes peruanas protegen textualmente al arte rupestre al considerarlo en forma general dentro de sus bienes arqueológicos inmuebles (Ley 28296). Sin embargo, aunque el estatus legal y de protección estatal regulariza la inclusión del arte rupestre dentro de sus bienes patrimoniales, las leyes no establecen las características particulares de los objetos arqueológicos debido a extrema amplitud o variabilidad material; por lo que es claro que el establecimiento de las particularidades intrínsecas de los materiales arqueológicos, como las *quilcas*, depende fundamentalmente de los investigadores que proponen estas cualidades para sus propios fines.

En este sentido una definición regular, sin indicaciones subjetivas, es necesaria. De acuerdo a Robert Bednarik, «Una científica definición de arte rupestre [...] es que este consiste de marcas que ocurren en la superficie de las rocas que fueron «intencionalmente» producidas por miembros del género *Homo* (p.e. marcas antrópicas), las que son detectables por las facultades sensoriales «normales», y que son externalizaciones de conceptos meditados de una «conciencia» advertida de la realidad que percibe» (Bednarik, 2007. Traducción mía).

Como se puede ver, los criterios técnicos científicos para el reconocimiento del arte rupestre pasan más por la definición de su naturaleza físico cultural —deliberada hechura humana—, que por su significado implícito en algún nivel de aprensión sociocultural, y esto es crucial para su entendimiento adecuado. El valor del arte rupestre, como objeto o artefacto cultural, es independiente al valor de la apreciación subjetiva que se pueda tener sobre una cualidad particular del mismo objeto, como la calidad del dibujo o de la pintura que presenta; ya que toda marca cultural o figuración en la roca tiene su propia carga social significativa que le es particular e intrínseca.

A partir de aquí, y siguiendo los parámetros básicos de identificación regular del objeto arqueológico llamado genéricamente arte rupestre —*quilcas*— propuestos por la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR 2007), estimo que debemos considerar al menos cuatro características intrínsecas mínimas del material rupestre para fines de su uso y tratamiento regular en el Perú; estas características convertidas en categorías formales son: la imagen figurada, el soporte, el entorno inmediato y el paisaje.



Figura 1. La imagen figurada en un petroglifo del sitio arqueológico Checta. Lima, Perú (imagen digitalmente enfatizada).



Figura 2. El soporte en un petroglifo del sitio arqueológico Checta.

La imagen figurada

La imagen figurada es probablemente la más importante propiedad del arte rupestre y constituye el eje del reconocimiento material de este objeto arqueológico. Independientemente de su manufactura, de su escala o de su ubicación, la imagen figurada otorga un valor cultural al material físico, la roca, al dotarlo de representatividad gráfica. La imagen es un ardid de graficación cultural y es necesariamente hecha de manera deliberada por el hombre mediante recursos físicos materiales, ya sea utilizando técnicas reductivas (petroglifos) o aditivos

(p. ej. pinturas); debe ser reconocida por el hombre de forma visual simple (Fig. 1). Para que exista arte rupestre debe haber imagen, y este reconocimiento puede ser descrito, cuantificado o ser sujeto de medición.

El soporte

El soporte es la base de la figuración, este debe ser necesariamente roca de cualquier tipo y puede estar ubicado en cualquier contexto de exposición geológica (Fig. 2). Dado que el soporte sirve de base para la representación figurada sufre la transformación física de su estructura al ser afectada por esta figuración; esto condiciona el material rupestre a las características físico químicas del soporte, es decir de la roca, por lo que el soporte constituye el sustrato físico que da integridad material al objeto arqueológico. Imagen figurada y soporte son condicionales y necesariamente se implican respecto de su materia conformando una unidad física. Al ser físico el soporte debe ser también cuantificable, es decir sujeto de medición.

Aunque la escala del soporte puede variar desde pequeñas piedras muebles, lascas, cantos rodados, remanentes aluviónicos o verdaderos farallones de roca expuestos sin discontinuidad evidente, este atributo rupestre debe ser identificado dentro de parámetros situacionales respetando su integridad volumétrica y espacial; a lo que debe sumarse la estimación de sus propiedades, que debe estar resuelta en las variables físicas que le son constituyentes más allá de la escala, como sus aspectos mineralógicos, todos cuantificables.

El entorno inmediato

Independientemente de la imagen figurada y del soporte, que conforman una unidad física, el entorno inmediato es una propiedad externa del artefacto rupestre, puesto que este sirve de base inicial en la ubicación referencial del material arqueológico, con el que forma una unidad contextual primaria de correlación arqueológica. Esta referencia es consustancial al hecho que la producción de arte rupestre implica un entorno circunscrito que es transformado mientras se produce el arte rupestre, tal como se transforma el entorno de la manufactura de cualquier instrumental lítico, con la diferencia que el arte rupestre es generalmente inmueble y se realiza en una locación fija.

La estimación del valor del entorno inmediato del arte rupestre peruano ya se ha hecho desde la década

de 1950 cuando Eloy Linares Málaga hizo la primera sugerencia controlada para el uso de artefactos líticos en la producción de arte rupestre en el sitio de Toro Muerto (Linares Málaga, 1960), y este tipo de estudios se han llevado a cabo después en otras regiones andinas, como en Bolivia (Querejazu, 2001), lo que confirma una relación directa entre el material rupestre, en el sentido del artefacto, y el entorno inmediato asociado.

La distancia regular del entorno debe estimarse de acuerdo a las características de ubicación del sitio con arte rupestre y su potencial arqueológico. En el también llamado sitio de «Toro Muerto», en la cuenca del río Mizque (Bolivia), Robert Bednarik recuperó artefactos fabricados para hacer arte rupestre («mur-e») asociados al entorno inmediato de los petroglifos, los que le sirvieron después para datar estas evidencias (Bednarik, 1998). Aunque la cueva de «Toro Muerto» contiene un radio externo de más de cincuenta metros con materiales arqueológicos asociados. Otros sitios, como Checta o «El Alto de las Guitarras», que contienen piedras con petroglifos en áreas muy reducidas, deben incluir necesariamente radios de áreas menores cuya estimación deben ser evaluadas adecuadamente para poder reconocer el entorno donde pueda hallarse evidencia cultural significativa, ya sea para la producción de arte rupestre o la inferencia de actividades y/o relaciones culturales relevantes vinculadas a este material (Fig. 3).

El paisaje

El paisaje en el arte rupestre debe considerarse, como la categoría anterior, un atributo externo pero un valor intrínseco del objeto, puesto que constituye su soporte situacional físico e implica los contextos de afectación cultural y natural que condicionan la existencia y la conservación del mismo; entre los que se encuentran los agentes antrópicos presentes y los condicionantes físico naturales asociados, como son la naturaleza geológica y medioambiental que la afectan. El paisaje, como un componente externo de los sitios y materiales arqueológicos, es por lo tanto un elemento de su constitución con valores referenciales e implicancias culturales.

Como todos los atributos técnico-materiales del arte rupestre, el paisaje involucra una escala física cuantificable que en este caso se encuentra condicionada por la naturaleza histórica de formación del sitio

y su imagen general reconocida. Por lo tanto, el paisaje en el arte rupestre está constituido por los medios circundantes que afectan el artefacto rupestre, soporte, medio ambiente y cultura, que han determinado su formación como yacimiento arqueológico (agentes tafonómicos mediatos), y por la imagen actual, «natural», del sitio (Fig. 4).

Las implicancias

Como se puede colegir, las implicancias del reconocimiento de las cuatro categorías técnico-materiales del arte rupestre peruano afectan inmediatamente la forma como este objeto es percibido, especialmente para fines de tratamiento material y estudios controlados; y esta es precisamente la intención de la propuesta, el cambio en la comprensión conceptual del arte rupestre peruano a partir de su identificación material primaria como un artefacto arqueológico convencional, con propiedades particulares cuantificables. Aunque ya he mencionado más arriba que los atributos particulares de los materiales arqueológicos son generalmente propuestos por los investigadores que estudian estos materiales, la definición de estas propiedades básicas debería afectar el desarrollo de los estudios rupestres en un sentido material expreso. Vamos a comentar someramente algunas de estas implicancias relacionadas al registro, la conservación y la investigación de este artefacto.

Registro

La consideración expresa de las cuatro categorías materiales del arte rupestre debe afectar definitivamente el reconocimiento de este artefacto, condicionado la inclusión en el registro de aspectos no tradicionalmente tomados en cuenta en la identificación de los componentes particulares de este objeto, como el soporte o el paisaje, con el mismo valor normalizado para fines de documentación básica. Un buen reconocimiento, al menos en algunos aspectos físicos relevantes, de un material cultural, incrementa notablemente la utilidad y la importancia de los registros ya sea para investigación o fines más genéricos, como inventarios, catastros, o mapas, los que son usados corrientemente en estudios arqueológicos convencionales. Aunque el registro técnico del arte rupestre presenta potencialmente variables ilimitadas, la inclusión de estas cuatro propiedades materiales como rubros estandarizados para una



Figura 3. Un ejemplo arbitrario del entorno inmediato en un petroglifo del sitio arqueológico Checta.



Figura 4. Una vista del paisaje en el sitio arqueológico Checta.

observación genérica busca identificar el objeto, dentro de su propia naturaleza física, como un corpus indivisible para su uso científico.

Conservación y protección

El reconocimiento de las propiedades materiales del arte rupestre tiene una importancia fundamental en la conservación y protección de esta evidencia cultural, pues permite establecer con contundencia los límites y alcances de cualquier intervención directa en el objeto, ya sea para su estudio o tratamiento científico; y esto incluye la conservación de la imagen figurada, del soporte, del entorno inmediato y del paisaje que enmarca el sitio. Las cualidades designadas, independientemente de su variabilidad, son genéricas y obligan a considerar una preservación integral que no sobrevalore ningún aspecto específico de los artefactos y/o sitios con arte rupestre en detrimento de otros; en este sen-

tido es evidente que la conservación de una propiedad particular del arte rupestre puede acarrear la destrucción de otras propiedades de la misma importancia. Por ejemplo, la supervaloración de la imagen sobre el soporte que puede inducir a la descontextualización de la imagen figurada mediante el retiro y traslado del sustrato que la soporta.

Al perder una de sus propiedades por la supervaloración o conservación diferenciada de alguna otra propiedad específica (que generalmente está centrada en la imagen figurada), el arte rupestre queda destruido y pierde probablemente todos los valores culturales con los fue dotado originalmente, además de su significado y sentido social. Esto es como preservar solo una copia dibujada de la imagen original del artefacto rupestre, o como conservar únicamente la pintura decorativa de una vasija cerámica; y esta relación se aplica a la pérdida o destrucción del soporte, del entorno o del paisaje asociado; como he dicho, cada propiedad incluye valores consustanciales a la naturaleza del arte rupestre que le son esenciales e insustituibles.

La conservación integral de las propiedades físicas del arte rupestre permite además establecer parámetros regulares de preservación que pueden ser usados científicamente para la comprensión de variados aspectos relacionados a esta evidencia, como los procesos tafonómicos que la afectan, los contextos de producción o manufactura rupestre, los contextos de significación cultural y cualquier otro aspecto contextual asociado, comúnmente estudiado por la arqueología.

Investigación

La definición de las propiedades particulares del arte rupestre amplía considerablemente los alcances del estudio en este material arqueológico al incluir otros aspectos físicos del objeto, no usualmente tomados en cuenta, como variables de una investigación convencional con perspectivas científicas. En arqueología esto permite abstraer el material a aspectos analíticos básicos relacionados, como el establecimiento de contextos arqueológicos, asociación cultural, cronología y ubicación; los que pueden establecerse sin reducir el objeto rupestre a variables singulares o exclusivas. Esta inclusión, epistemológicamente controlada, permite esencialmente dotar de un valor científico extendido a la investigación rupestre al habilitar nuevos parámetros de análisis lógicos en el procesamiento de la información material obtenida y al permitir la inclusión de otras ciencias, como geomorfología, física, química,

etc., en estos mismos estudios. Este cambio, en la lógica y en la colaboración científica, es positivo e irreversible y constituye de hecho el más grande avance en la investigación rupestre contemporánea (Bednarik, 2007: 12).

La incorporación de más variables controladas a la investigación científica del arte rupestre brinda oportunidades ilimitadas al conocimiento de este artefacto cultural, dotándolo de un valor complejo que puede ser reconocido independiente por sus propias cualidades intrínsecas, sea su locación, su soporte o su imagen, etc. Al complejizar su constitución, por el reconocimiento de estas propiedades, las *quilcas* pueden inscribirse, mediante la investigación, en los anales de correspondencia histórica, ajenos de las simples apreciaciones estéticas superlativas, y vinculados positivamente a los agentes sociales de los que han derivado.

Conclusiones

Debo recalcar que esta es una propuesta inicial para el tratamiento técnico del arte rupestre peruano, cuyas implicancias alcanzan aspectos culturales relacionados a estos bienes arqueológicos como son el registro, la conservación y la investigación de estos mismos bienes. Considero que las cuatro categorías propuestas: imagen figurada, soporte, entorno inmediato y paisaje, constituyen características o propiedades intrínsecas mínimas de estos materiales, cuyo uso debe hacerse a partir del conocimiento explícito de estas propiedades, y esta es la intención del discurso. El valor epistemológico del conocimiento se basa en la cabal comprensión de las categorías conceptuales que son usadas para desarrollar estos conocimientos a partir de los hechos de la naturaleza; estas categorías no pueden estar implícitas si lo que se quiere es orientar el tratamiento consciente e intelectual de los bienes culturales peruanos como las *quilcas*.

Julio C. Tello afirmaba en 1922, que: «La investigación o escudriñamiento consiste en la aplicación sistemática de los métodos de la ciencia, en el dominio de lo desconocido, por aquel que posee espíritu científico» (Tello, 1965). Este espíritu es patente en los pioneros en el estudio del arte rupestre peruano, como Porras Barrenechea, Pulgar Vidal, Mejía Xesspe y Linares Málaga, quienes han seguido ciertamente claros parámetros científicos en el tratamiento y análisis de estos preciados bienes culturales; este es el espíritu que debe poblar las mentes de los que quieren proteger el legado nacional de nuestra historia y de los que quieren

entender el desarrollo cognitivo de los antiguos peruanos plasmados en sus piedras; este es el espíritu de los que quieren leer nuevamente las *quilcas* del Perú.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ, A. M. (2006). Arte rupestre paleolítico (I): soportes, técnicas y temática. En: *Prehistoria y Protohistoria de la Península Ibérica*, pp. 378-405. Tomo I. Unidad Didáctica. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid.
- ASOCIACIÓN PERUANA DE ARTE RUPESTRE (2007). *Código de Ética para visitas a sitios arqueológicos con Arte Rupestre*. En: http://groups.google.com/group/apar_peru/web/codigo-de-etica
- BEDNARIK, R. (1998). The Technology of the petroglyphs. *Rock Art Research* (15) 1: 23-35.
- BEDNARIK, R. (2007). *Rock Art Science, The Scientific Study of Palaeoart*. Aryan Book International, New Delhi.
- BUENO MENDOZA, Alberto (2006). Petroglifos en la quebrada Morín y La Galgada: de los textos gráficos al mito etiológico. *Investigaciones Sociales*. X(17): 67-90.
- CAMPANA DELGADO, Cristóbal (2007). El prisionero del tiempo: un petroglifo del Ato de las Guitarras». En: Hostnig, Strecker y Guffroy (Eds.), *Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre del Perú (Cusco noviembre 2004)*, pp. 37-67. Actes y Memoires 12. IFEA. Lima.
- CARDICH, Augusto (1964). Lauricocha. Fundamentos para una prehistoria de los Andes centrales. En: *Studia Prehistórica III*. Centro Argentino de Estudios Prehistóricos. Buenos Aires. 171 pp.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi (2003). Petroglifos en la cuenca del río Cachiyacu, metodología y registro en contexto de explotación petrolera. *VI Simposio Internacional de Arte Rupestre*, Jujuy, 29 noviembre al 4 de diciembre. Argentina.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi (2004). El petrograbado de Chocas, costa central del Perú. *Ier Simposio Nacional de Arte Rupestre*. Cusco, 25 al 30 de noviembre. Perú.
- ECHEVARRÍA LÓPEZ, Gori Tumi (2008). Rock art in Peru, problems and perspectives. *Man in India: A quarterly International Journal of Anthropology* 88(2-3): 261-275.
- HOSTNIG, Rainer (2003). *Arte rupestre del Perú. Inventario nacional*. CONCYTEC. Lima.
- HUTCHINSON, Thomas J. (1873). *Two Years in Peru, with Exploration of its Antiquities*. Vol. II. London.

- LINARES MÁLAGA, Eloy (1960). Notas sobre los petroglifos de Toro Muerto. En: *Antiguo Perú, espacio y tiempo*, pp. 297-299. Juan Mejía Baca editor. Lima.
- LINARES MÁLAGA, Eloy (1973). Anotaciones sobre las cuatro modalidades de arte rupestre en Arequipa (pictografías, petroglifos, arte rupestre mobiliario y geoglifos). *Anales científicos de la Universidad del Centro del Perú*. 2:133-267.
- LINARES MÁLAGA, Eloy (1974). *Arte rupestre: El arte rupestre en el Sur del Perú. Introducción al estudio de los petroglifos de Toro Muerto*. Tesis Doctoral, 2 tomos. 700 pp., 223 ilustraciones, 2 mapas. Universidad San Agustín. Arequipa.
- LINARES MÁLAGA, Eloy (1988). Arte mobiliario con tradición rupestre en el sur del Perú. *Rock Art Research* 5: 54-65.
- LINARES MÁLAGA, Eloy (1999). *Arte rupestre en Sudamérica Prehistoria*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fondo Editorial. Lima, Perú.
- MEJÍA XESSPE, Toribio (1968). Pintura chavinoide en los lindes del arte rupestre. *San Marcos* 19:15-32.
- MORALES CHOCANO, Daniel (1993). Historia arqueológica del Perú. En: *Compendio Histórico del Perú*, pp. 138-149. Tomo I. Editorial Milla Batres. Lima.
- MUELLE, Jorge C. (1969). Las cuevas y pinturas de Toquepala. En: *Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas*. PUCP-IRA. Tomo II. pp. 186-196. Lima.
- NEYRA, M. (1968). Un complejo lítico y pinturas rupestres en la gruta Su-3 de Sumbay. *Revista de la Facultad de Letras*. 5: 43-75.
- NIEVES, Ana (2006). Reconstructing ritual: some thoughts on the location of petroglyphs groups in the Nasca valley, Peru. In: Robertson, Elizabeth, et al. *In Space and Spatial Analysis in Archaeology*, pp. 217-226. Calgary Press. Canada.
- NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio (1986). *Petroglifos del Perú. Panorama mundial del arte rupestre*. Editorial Científico Técnica. La Habana.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl (1963). *Fuentes históricas peruanas*. Instituto Raúl Porras Barrenechea, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl (1999). *Indagaciones peruanas. El legado quechua*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial. Lima.
- QUEREJAZU, Roy (2001). *El arte rupestre de la cuenca del río Mizque*. Universidad Mayor de San Simón, Facultad de Arquitectura, Instituto de Investigaciones. Cochabamba.
- PULGAR VIDAL, Javier (1946). *Historia y Geografía del Perú Tomo I. Las ocho regiones naturales del Perú*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- PULGAR VIDAL, Javier (1959/1960). Introducción. La investigación toponímica y el hallazgo de los centros pictográficos de la cuenca del río Huallaga. *Revista del Instituto de Geografía* 6: 155-156. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras. Lima.
- RAVINES, Rogger (1986). *Arte rupestre en el Perú. Inventario general. (Primera aproximación)*. Instituto Nacional de Cultura. Lima.
- RIVERO, Mariano Eduardo de y Juan Diego de Tschudi (1851[1958]). *Antigüedades peruanas*. Primer Festival del Libro Arequipeño. Arequipa.
- SHADY, Ruth (2000). Los orígenes de la civilización y la formación del Estado en el Perú. *Boletín del Museo de Arqueología y Antropología* 3(2): 2-7.
- TELLO, Julio C. (1965). *La investigación científica*. Ediciones del Instituto Cultural «Julio C. Tello». Lima.
- UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS (1962/1963). *Primera Exposición Nacional de Quilcas*. Facultad de Letras, Departamento de Geografía. Presentación por Javier Pulgar Vidal. Lima.