

ARTE RUPESTRE EN LLAPLLAQ'ATA – TAMBOBAMBA: Y SU CONFIGURACIÓN GEOGRÁFICA

PATRICIA M. ARROYO ÁBARCA
UNIVERSIDAD NACIONAL SAN ANTONIO ABAD - CUSCO
mpatyarroyo@yahoo.es

RESUMEN

En este artículo presentamos una hipótesis sobre el arte rupestre y la forma en que hay que entenderla, para luego introducirme en el proceso de domesticación y pastoreo de camélidos en nuestra área de estudio, basado los enfoques de la arqueología simbólica y estructuralista así como la del paisaje, de tal forma que podamos asimilar el significado de la cultura material y los conflictos en la identificación de especies de camélidos en el arte rupestre, los colores utilizados y la reutilización de este espacio, en una época determinada y sobre la interrogante del por qué, prefirieron estos espacios para colocar a sus difuntos y contextualizarnos con el espacio inmediato en la que se desarrolló esta sociedad de pastores de camélidos de altura.

PALABRAS CLAVE: Lapllaq'ata, Camélidos, Pastoreo de altura, Arte Rupestre, Cueva, Apurímac.

ABSTRACT

In this article we present a hypothesis about rock art and the way in which it is to be understood, and then introduce myself to the process of domestication and grazing of camelids in our area of study, based on the approaches of symbolic and structuralist archeology as well as the Landscape, so that we can assimilate the meaning of material culture and conflicts in the identification of species of camelid in rock art, the colors used and the reuse of this space, at a given time and on the question of why, Preferred these spaces to place their dead and contextualize us with the immediate space in which this society of shepherds of tall camelids developed.

KEYWORDS: Lapllaq'ata, Camelids, High Grazing, Rock Art, Cave, Apurimac.

INTRODUCCIÓN

El presente artículo en principio se sustenta por hacer una revisión de los enfoques teóricos que aplicamos en nuestro trabajo, desde una aproximación estructuralista que permite una aproximación a un análisis del compuesto del contexto, en la que permitió recurrir a los compuestos de los contextos locales que es el objetivo y además que este lineamiento de pensamiento nos ayuda a entender las distintas aproximaciones al arte visual partiendo de la premisa que significa “Arte” y el significado de la cultura material apoyados en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, y Enciclopédico SALVAT.

Dentro de nuestra metodología tratamos de definir y jerarquizar los criterios taxonómicos que utilizamos, por eso el primer paso fue el de estructurar fichas descriptivas de nuestros paneles, para tratar de clasificar y organizar adecuadamente las incertidumbres y realizar el análisis de las imágenes plasmadas en los paneles.

Continuamos con el desarrollo de nuestro tema a través de la ubicación de Llapllaq’ata, la descripción del abrigo con arte rupestre los paños que contienen las grafías, para luego introducirnos en el proceso de domesticación de camélidos y reconocer el medio ambiente de esa época a través de la revisión del Pleistoceno-Holoceno y el inicio del arte rupestre. Como quiera que la cueva fue reutilizada como depósito de restos óseos en un momento dado de la historia, tuvimos que hacer una pequeña referencia tafonomica¹ y hablar de la muerte orgánica que es un fenómeno biológico que forma parte del proceso vital de todos los seres vivos, luego de esto introducimos en la discusión y arribar a las conclusiones preliminares.

Enfoques teóricos de la Investigación: El arte rupestre como todo arte visual se caracteriza por poseer signos que son al mismo tiempo materiales y espaciales, “la primacía de lo formal sobre el contenido se refleja en que la identidad de los objetos representados no es tan importante como la manera en que ellos son usados por los artistas para manejar el espacio” (Hanson; 1983: 74). Junto con interesarnos por la especificidad de las formas debemos preguntarnos también ¿Cómo el arte organiza el espacio? Pensamos que la mejor estrategia para observar las formas en el espacio es atender a su estructura, y su lógica composicional.

Insertados en estos dominios es casi imposible no recurrir a una aproximación estructuralista, sin embargo, consideramos esta clase de análisis sólo como un estadio dentro de una estrategia mayor que incorpora el análisis de los códigos o gramáticas trabajados fuera de la matriz contextual dentro de un todo compuesto por el contexto local completo (Hodder y Preucel 1996). Dado el carácter inicial de nuestras investigaciones no nos es posible situar estas estructuras formales en su contexto histó-

1. Tafonomía: Efremov definió la tafonomía como “el estudio de la transición de los restos animales de la biósfera a la litósfera”, y aunque entonces era vista como una subdisciplina de la paleoecología, actualmente se le considera una rama del conocimiento paleontológico con identidad propia. Su definición más adecuada es la elaborada por Behrensmeier y Kidwell en 1985, esto es, “el estudio de los procesos de preservación y cómo éstos afectan la información del registro fósil”.

Así, se puede decir que la tafonomía estudia el efecto de los procesos posmortem, esto es, el enterramiento y la preservación de los conjuntos fósiles y, en términos generales, se subdivide en dos subdisciplinas: la biostratonomía (de bios, vida, stratum, capa y nomos, ley) se encarga de estudiar los procesos que ocurren entre la muerte del organismo y su enterramiento o incorporación a la litósfera; mientras la fosildiagénesis (del griego fodere, excavar, día, a través, y génesis, formación) estudia los procesos de fosilización que ocurren después del enterramiento. En La tafonomía, una ciencia nueva que estudia el pasado geológico. Ciencias 96, octubre-diciembre, de Gómez Espinosa, Catalina y Gío Arguez, Raúl. (2009). Pág. 16-23.

rico, sin embargo, pensamos que dicha contextualización debe ser el objetivo siguiente y necesario de nuestra investigación, si pretendemos entender en su real dimensión la cultura de los autores que produjeron este arte rupestre. Esta mirada estructuralista nos permite entender las semejanzas y diferencias en esferas aparentemente desconectadas en términos de estructuras. Asociaciones y oposiciones son exploradas en orden a reconstruir los códigos en uso. Se plantea que los significados locales son construidos a partir de semejanzas y diferencias y esto es una característica universal de todo lenguaje. La finalidad de toda actividad estructuralista es reconstruir un “objeto” de manera de hacer manifiestas sus reglas de funcionamiento.

Así, el enfoque estructuralista es una especie de batalla contra el azar, esta hace visible las pautas que producen el regreso regular de las unidades y sus asociaciones, ahora cargadas de significado.

Este lineamiento de pensamiento genera distintas aproximaciones al arte visual, con un problema adicional que presenta esta aproximación al estudio de las estructuras de diseño radicando en el hecho que existe un número importante de diferencias entre la cultura material, de la cual el arte visual forma parte, y los significados lingüísticos. Según Hodder y Preucel: “*el significado de la cultura material está, a menudo más práctica y menos inmediatamente relacionada con significados abstractos, y estos significados generalmente son no discursivos y subconscientes*”. (Hodder y Preucel 1996:300)²

El significado de la cultura material está sujeto a múltiples códigos y es multidimensional, mientras el significado lingüístico cuenta con un código lineal. Por otro lado, gran parte del significado de la cultura material no trabaja como el lenguaje. En el lenguaje las relaciones entre significante y significado son siempre arbitrarias. Contrariamente, los símbolos materiales contienen, por lo general, alguna conexión no arbitraria con lo que ellos denotan. En consecuencia, podemos afirmar que la cultura material está codificada de una forma más compleja que el lenguaje. Por otra parte, y siempre dentro de esta perspectiva estructuralista que hemos elegido para abordar el estudio del arte visual, existe un tipo particular de análisis que clasifica las estructuras subyacentes de las formas decoradas, señalando la manera en que las partes (elementos, motivos, unidades de diseño) son ordenadas en el diseño completo por medio de principios simétricos que las repiten (Washburn 1977, 1983,1988). Esta clasificación enfatiza la manera en que los elementos del diseño son repetidos, más no la naturaleza de los elementos en sí mismos.

El análisis de la estructura del diseño por medio de simetrías que generan patrones es una manera repetible y objetiva de describir ordenamientos espaciales de un universo representacional dado. Los patrones de ordenamiento reflejan patrones culturalmente significativos de conducta, por tanto, el desarrollo de una manera sistemática de describir y estudiar estas configuraciones debiera ser una preocupación central de los arqueólogos y demás especialistas interesados en el arte visual como es nuestro caso. Esta herramienta analítica no sólo aísla un atributo que ha demostrado ser culturalmente relevante sino también lo mide sistemáticamente.

La realización del presente trabajo implica la consolidación de información relacionada al “Arte Rupestre” en el cerro Lapllaq'ata (Tambobamba), en tal sentido es necesario afianzar la información sobre lo que será este nuevo y dinámico estudio partiendo de la premisa que significa “Arte” el cual está definida de la siguiente manera: Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, Arte “...es la Manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros”, Por su parte el Diccionario Enciclopédico SALVAT define como Arte a: “Cualquier actividad humana cuyos

2. En: Contemporary archaeology in theory (pp. 415-430). Oxford, Cambridge Mass: Blackwell. Preucel, R. W., & Hodder, I. (Eds.). (1996).

resultados y procesos de desarrollo pueden ser objeto de juicio estético. / *Estética (Siglo XVIII): Ciencia filosófica del conocimiento sensorial cuyo objetivo es la belleza, Comprende el estudio de las obras de arte y los aspectos de la realidad natural o cultural calificables de bellos/feos por sus cualidades sensoriales o formas,...*", por todas estas premisas se ha concluido que Arte Rupestre según Kevin L Callahan³, "arte" como pensamos de él en un sentido moderno puede no haber sido la motivación para la creación de estos artefactos culturales, "el arte rupestre" es el término más frecuentemente utilizado en Europa en lugar de América del Norte más el término "petroglifos", De igual forma IFRAO⁴ define Arte Rupestre Glosario - el medio de transmitir la conciencia percibe la realidad a la percepción sensorial de los demás seres humanos, es decir, la base de la realidad que denota antropocéntrica. Más en general a producción o la disposición de la información sensorial (sonidos, colores, movimientos) para uso y consumo humano. Arte rupestre - no utilitario antrópico sobre las marcas de las superficies de roca, ya sea realizado por un proceso aditivo (pictograma) o por un proceso de reducción (petroglifos).

Otro de los análisis que utilizo es a través del enfoque del área de captación de este yacimiento, cuya premisa esencial reside en que los yacimientos supuestamente dependientes de la agricultura, deben estar ubicados junto a suelos cultivables, que no es nuestro caso, en cambio los yacimientos dependientes de la caza de camélidos, cerca del hábitat de estos animales, y otros y para poder definir el área que resulta relevante para un yacimiento determinado por (Vita-Finzi e Higgs)⁵, y que se basaron en el elemental principio del coste-beneficio y, apoyándose en diversos ejemplos etnográficos e históricos, propusieron que el máximo radio de explotación diaria para este tipo de yacimientos con este tipo de economía (cazadores-recolectores) debía ser de 10 Km diarios, (Geoff Bailey, 2008: 27)⁶

Por otro lado está el medio ambiente y el paisaje que se entiende a través de la arqueología del Paisaje cuyo principio básico es muy simple: los seres humanos del pasado no se limitaban a vivir, deshacerse de artefactos o construir asentamientos, sino que también interactuaban con el paisaje, por lo tanto, la arqueología del paisaje se encarga de la evidencia que se encuentra fuera de los yacimientos.

Método: Las obras rupestres, se definen por su carácter inmueble y son elementos materiales no transportables. Tienen lógica, y significado en relación íntima con su emplazamiento, por esto ningún estudio podrá dar cuenta de la complejidad y del sentido de las representaciones, si no considera su inclusión dentro de su espacio físico, biótico, geográfico astronómico y cultural.

El primer paso es definir y jerarquizar los criterios taxonómicos, cosa que habitualmente no se hace, porque los artistas emplearon habitualmente diversas formas de representación, graduando las figuras desde el realismo al esquematismo, incorporando en ocasiones un buen grado de conceptualismos, y jugando a menudo con una serie de convenciones cuyas claves son difíciles de descodificar. Por este motivo organizamos fichas descriptivas de nuestros paneles, por la necesidad de otorgarles una clasificación bien organizada y que a la vez recoja adecuadamente las incertidumbres que plantea todo análisis de imágenes, que es algo aceptado en la teoría y en la práctica hoy por hoy.

3. "Arte" "arte de la roca" es el término que se usa con más frecuencia en Europa en lugar del término más norteamericanos "petroglifos". En: ¿Arte? Rupestre, Análisis de la eficacia de un concepto actualmente en uso de Patricio Bustamante Díaz bys.con@entelchile.net

4. Ibid.

5. Prehistoric Economy in the Mount Carmel Area of Palestine.

6. Análisis del área de captación de yacimientos. (Geoff Bailey 2008: 21) En: Arqueología Conceptos Clave, Colin Renfrew y Paul Bahn (EDS:), Ediciones Akal S.A. Madrid-España.

Aunque me siento limitada temporalmente al organizar las fichas descriptivas de estos paneles, dado que el mensaje transmitido, su finalidad y las circunstancias en las que se transmite son condicionantes tan importantes como la moda de una determinada etapa o la habilidad de los artistas individuales. De hecho, dado que las diferentes lecturas del arte prehistórico parten básicamente de identificar aquello que se ha representado, han existido casos claros de abuso, como en su día resaltó Jean Clottes (1986-87), primando el reconocimiento de antropomorfos a partir de motivos más que dudosos, o asignando a especies concretas imágenes incompletas o fraccionarias.

Las distintas formas en que los especialistas han interpretado un mismo motivo (Ucko, 1989), o la decisión de “en la duda, elegir”, en lugar de “en la duda, abstenerse”, han dado finalmente la señal de alarma, y hoy día se suele ser más prudente a la hora de clasificar una imagen, aunque esto nos dificulte la identificación y por tanto la comprensión inmediata del motivo representado.

DESARROLLO DEL TEMA

Ubicación: Llapllaq'ata se ubica dentro del poblado de Tambobamba capital de la provincia de Cotabambas, Región de Apurímac, cuyas coordenadas UTM son 18L E: 0804015 y N: 8456058., con una altitud entre 3275- 4,700 m.s.n.m., a orillas del río Palcaro.

Es un ambiente de altura, la mayor parte de sus poblados se comunican vialmente entre sí, y con mayor frecuencia con el Cusco, Tambobamba es uno de los seis distritos de la Provincia de Cotabambas, por su ubicación elevada en los andes centrales de la sierra Sur del Perú y el departamento de Apurímac, limita por el Norte con Ayacucho y Cuzco; por el Sur con Arequipa; por el Este con el Cusco y por Oeste con Ayacucho, los ríos más importantes son el Apurímac, Santo Tomás, Pachachaca y Pampas.

El cerro “Llapllaq'ata” se ubica hacia el noroeste del distrito de Tambobamba a una distancia aproximada de un kilómetro y medio, al cual se accede a través de un pequeño camino peatonal que sale del pueblo, se llega en aproximadamente 50 minutos de caminata para toparse con el abrigo rocoso. Para acceder al abrigo rocoso se sube por unos roquedales rodeada por paja (ichu) y por otra una gran cantidad de árboles de eucalipto (eucaliptus), su topografía presenta fuertes pendientes abruptas en su ascenso hasta la cima, luego de esto el terreno cambia de topografía para convertirse en una suave y moderada.

En este punto de nuestra investigación nos centraremos en describir estas evidencias, que se emplazan en el extremo Sur del cerro Llapllaq'ata, caracterizado por ser un batolito (de origen ígnea-intrusiva del tipo diorita horblenda de formación Plutón perteneciente al batolito de Abancay-Andahuaylas)⁷

El cerro es parte de esta formación hacia la parte SurEste se tiene un abrigo, que tiene forma trapezoidal no definida, es un tanto peligroso pues el acceso está a una altura de 3. 50 metros de la superficie en pendiente, en el interior la irregularidad y la inclinación del piso es rocoso asociado a huecos que son parte de la formación natural, definen su superficie con pocas posibilidades de ocupación lo que hace inferir que quizá esta cavidad no sirvió de refugio, posibilidad que se plantea por la forma y condición que hoy se ve.

Las pinturas Rupestres objeto de estudio se encuentra en las paredes del refugio, lado izquierdo (paño 01), el centro (paño 02) y el lado derecho (paño 03), por razones metodológicas se ha denomi-

7. Comunicación personal Ing. geólogo Marco Zegarra, 2013

nado a cada lado como paño. Es necesario destacar que la mayor pictografía rupestre está en el paño 02. Para prevenir su deterioro procedimos con la catalogación y registro. El soporte de las pinturas rupestres lo forman las paredes laterales de una cavidad encima de un afloramiento rocoso no apto para una estadía prolongada en su interior.

Nuestro estudio está relacionado con el Arte Rupestre, en el que procuramos utilizar una definición de categorías en el desarrollo de nuestra investigación, varias de ellas empleadas por investigadores que han venido formulando conceptos, los cuales nos permiten un acceso adecuado de algunos de estos términos.

Otra de las denominaciones del término de Arte Rupestre, se usa para identificar representaciones pintadas en el interior de abrigos rocosos, cuevas o farallones, los cuales presentan ideografías plasmadas en superficies de diversos tamaños en conjunto o aislados, como una producción de singulares connotaciones que objetivaba y perpetuaba convicciones de orden sustancial de creencias, las cuales

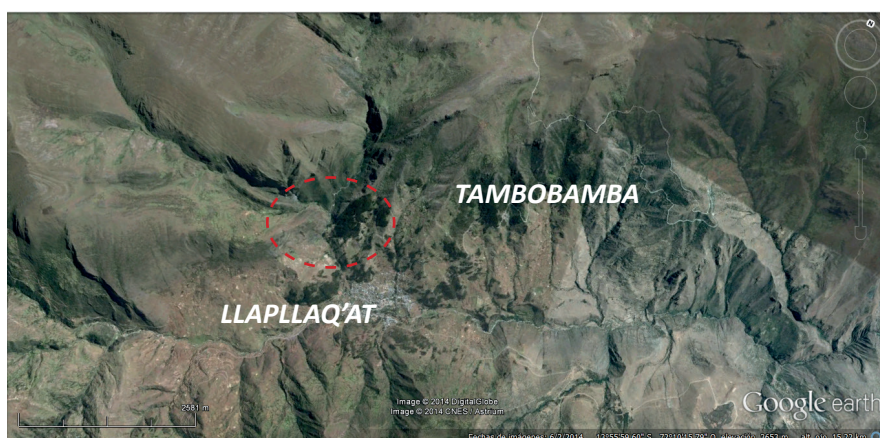


Figura 1: Foto bajada de Google 2016, denotando la ubicación de Llapllaq'ata (Tambobamba) y el abrigo.



Figura 2: Registro fotográfico del batolito de roca, al fondo el abrigo, acompañado de flora nativa y árboles de eucalipto.

formaban parte del lenguaje visual en diversos momentos de la existencia humana (Ravines; 1986: 7). Sin embargo Guffroy (1999:22) tiene cierta cautela con respecto a la denominación “arte” debido a que aún es desconocida la finalidad o propósito de estas manifestaciones, las cuales se encuentran distantes de nuestra concepción artística moderna.

De igual modo se establece que son modalidades graficas más relevantes y que debido a su constitución, mayormente se las ubica dentro de abrigos, cuevas y farallones rocosos, manifestando una recurrencia en el uso y empleo de pigmentos de color rojo, siendo también una expresión que formo parte del conjunto de elementos integradores en la cosmovisión de sociedades tempranas (Núñez 1986: 8) como es nuestro caso.

DESCRIPCIÓN DEL ABRIGO CON ARTE RUPESTRE

Paño 01: Son representaciones de cinco camélidos de los cuales cuatro son pequeños y el otro más grande, junto a este aparece en parte la figura antropomorfizada de un personaje tocando o jalando del cuello al animal, en la parte superior se aprecia un camélido pequeño que al parecer es la cría.

La historia de la literatura del arte nos permite hacer un esbozo hermenéutico y aprovechar la propuesta de Bolívar, para coligar lo siguiente: “La pictografía del camélido es uno de los testimonios más profusos tempranos y congruentes con su medio circundante y además es una representación naturalista, debido a que el artista que la creo sobre este panel creaba un animal verdadero, probándonos que el arte estaba enteramente al servicio de la vida” (Hauser 1969)⁸.

Continuando dice “Por otro lado: *“la representación de este animal nos ayuda a consolidar la idea, de su alta importancia en el quehacer de las sociedades de ese tiempo, porque no solo le dota el alimento y energía, sino que este animal que estaba destinado a ser conjurado en la vida real, tenía que aparecer como el doble del animal representado”*. (Bolívar 2012: 297)⁹.

A nuestro criterio se trata de la representación del pastoreo de camélidos, ya domesticados, porque se denota el acercamiento de un humano interrelacionando con el camélido en posición de dominio, porque al parecer la figura antropomorfizada está en posición con los brazos abiertos donde uno de estos se encuentra extendidos tocando y/o jalando del cuello al camélido, el color utilizado en esta pictografía es el rojo.

Paño 02: Aquí se representan seis camélidos y una figura antropomorfizada al lado de uno de los camélidos en actitud de tocamiento y dominio, hacia la parte inferior derecha aparece representado la figura de un pequeño animal que podría tratarse de un zorro (perro), que es tratado por Percy Paz¹⁰; en sus investigaciones realizadas en las pinturas rupestres halladas en Chahuaytire-Pisac –Cusco que dice: “...se puede ver al interior de la residencia del Roal donde se hallan las tropas de llamas y alpacas que son cuidadas por el zorro, que correspondería al perro doméstico...” (Flores Ochoa; 1988)¹¹

8. En “Historia Social de la Literatura y el Arte”, Tercera edición popular, ediciones Guadarrama S.A., Artes Gráficas Benzai-Virtudes 7, Madrid-España.

9. En “Evidencias de arte Rupestre el medioambiente, Ancestros y Paisaje: Chucuito-Ccopta en Puno” En Arte Rupestre IV Simposion Nacional “Federico Kauffman Doig”, Actas y Ponencias Ed. Ismael Perez Calderon, Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga. Pag. 291-313.

10. En: Ceremonias y pinturas rupestres. En: Llamichos y paqocheros. Pastores de llamas y alpacas (J. Flores edit.), pp. 217-223, Cusco.

11. En Llamichos y Pacocheros. Cusco. 1998, pág. 220.

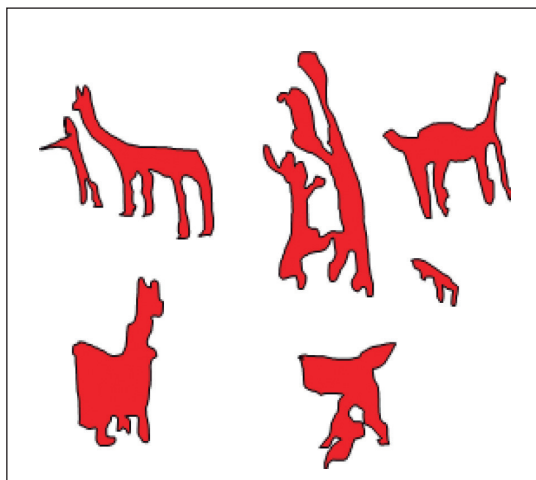
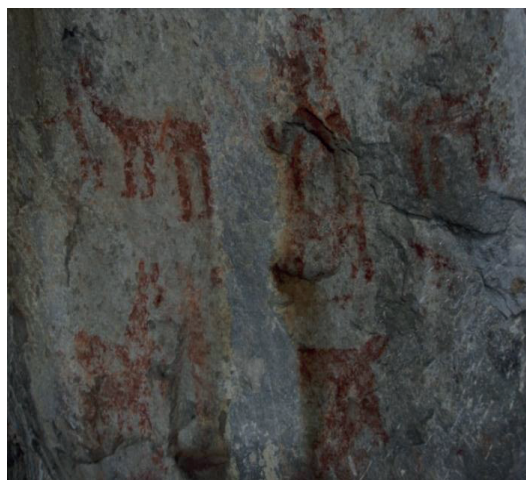


Figuras 3 y 4: El paño con la pictografía y/o escena

La representación que resalta en este paño y que están ubicadas en la parte inferior izquierdo, son dos dibujos que se inclinan a ser llamas por tener el cuello un poco más largo a diferencia del resto de las escenas de camélidos que son esquematizaciones, para este caso, porque parece que la representación es más puntual y delicada con un sentido de arte eminentemente naturalista, a este respecto tomando las inferencias de Arnold Hauser, evidentemente es de un estilo naturalista y congruente con los animales del medio circundante, cuyos contenidos en las graffías demuestran diferentes utilidades de estos por parte de las sociedades humanas, revelándonos que esta pintura no era una simple mistificación imaginativa de una fauna exótica del medio circundante o región, sino el resultado de la ansiedad de las sociedades por un recurso local que desempeñaba un rol elemental en su economía. (Hauser 1969)

La realización de pictografías de camélidos en el arte rupestre es parte de una representación mágico ceremonial de las sociedades alto andinas, cuya finalidad era influir en los factores reales o ideacionales que establecían la disponibilidad de estos animales para la economía local. Cualquiera sea lo que estas pictografías hayan significado para las sociedades que las crearon y usaron, su valor figurado posiblemente les confería el poder de engendrar ciertos frutos o efectos sobre sus referentes objetivos. Estas ideas se sostenían en la asunción de que la tradición de plasmar imágenes de camélidos en las rocas, germinó probablemente como respuesta cultural a las limitaciones planteadas por el medio ambiente sobre las habilidades de procuramiento de este animal. Y también establecer que estas pictografías están directamente relacionadas no solamente con la actividad de la caza sino del pastoreo.

Un detalle que ponderamos en este paño, es la escena pictográfica que se encuentra en franco proceso de deterioro a causa de los fenómenos naturales, entre los agentes están los geofísicos y geoquímicos registrados hasta el momento, también está la presencia de infiltraciones de agua, y el consecuente deleznamiento, agrietamiento y exfoliación de la roca, así como la acreción superficial de cristales, que se pueden observar, afectando directamente las pictografías.



Figuras 5 y 6: Véase la pictografía y/o escena que no está completa por el deterioro del paño por factores naturales y presumiblemente antrópicos.

En este sentido se debe de tomar en cuenta que la hidrología de los sitios en cuevas y aleros es muy compleja, siendo la humedad un agente importante en el deterioro del arte rupestre. Este agente afecta a los sitios no sólo a través de la exfoliación de la superficie rocosa, sino también a través de la infiltración de humedad intersticial y capilar, y el depósito de sales y otros componentes minerales, creando así condiciones favorables para el establecimiento de microorganismos, que pueden llegar a afectar indirectamente a las pinturas (Gallego, 2005).

Finalmente se pueden observar cambios en la coloración a causa de la afectación en la Pátina de envejecimiento, causadas por el propio paso del tiempo y exposición a la intemperie.

Paño 03: Aquí se representan cuatro pictografías de pequeños camélidos poco distinguibles borrosos, aunque completos en su iconografía, a uno le falta parte del cuerpo, su conservación es mala al parecer porque intervinieron factores naturales y presumiblemente antrópicos en su deterioro.

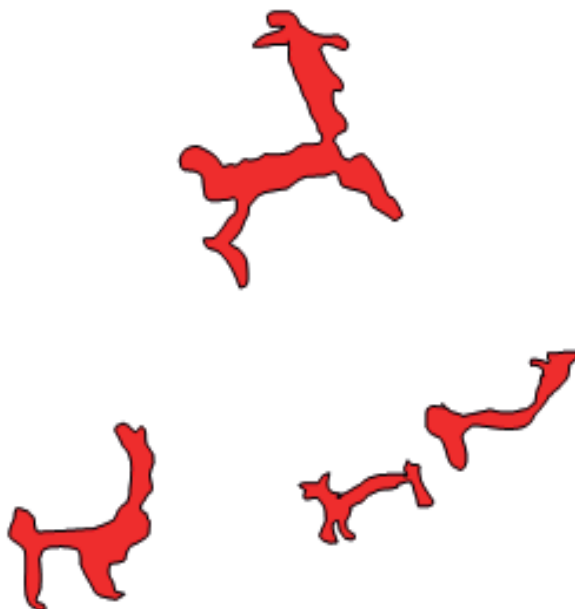
El detalle que hay que resaltar en esta escena es la actitud que tienen las crías de los camélidos, por ejemplo cuando las manadas de camélidos tienen sus crías generalmente en la misma época y estas se encuentran en etapa de amamantamiento las madres pastan; las crías se juntan en un espacio contiguo a manera de protección de los pisamientos y/o aplastamientos por los celos de procreamiento de los mayores y otros, sin perder de vista a sus madres o manada y cuando esta se mueve en busca de pasturas más comestibles, las crías corren en busca de sus madres instintivamente para protegerse (corroboración mía basada en observaciones de campo a pastores de alpacas y llamas en provincias altoandinas)¹²

Este abrigo desempeña el papel de ser un espacio sagrado, que nos permite construir nuestra inferencia a partir de los hallazgos de grafías y los difuntos enfardelados, porque dentro de la superestructura de estas sociedades andinas, eran innumerables los sitios expresamente consagrados; tras ello, la firme creencia y la evocación hacia la naturaleza constituían un mundo con vida y un arte sacro, que luego fue reutilizado como cementerio.

12. Observaciones basadas a pastores de alpacas y llamas en Tambobamba, poqoraque y las Bambas 2014.

Las técnicas utilizadas en estas pictografías y sus modelos observados, son notorios además está el empleo de dos:

- De un solo trazo, mayormente monocromas e incluso con superposición y
- La realizada por delineamiento en la que se ha pintado el contorno de la imagen y luego relleno su interior con el mismo color, denotándose en su mayoría la utilización del cinabrio con compuesto de hierro que viene a ser el sulfuro de mercurio que corresponde al rojo bermellón (10R 4/8 escala Munsell).



Figuras 7 y 8: fuente propia: Representaciones de Camélidos.

El instrumento utilizado para el pintado¹³ fue el pincel, la introducción y uso de los colores en las pictografías tiene una secuencia, el más temprano en hacer su aparición es el rojo, luego el blanco y finalmente el negro y sus derivados¹⁴.

El proceso de domesticación de camélidos: Según León Canales, ya desde el noveno milenio antes de nuestra era, es decir, desde la ocupación humana en Telarmachay, se nota claramente una preferencia y selección de camélidos (vicuña y guanaco), lo que constituye un inicio de la manipulación de este tipo de animales. Posteriormente, durante el sexto milenio a. C., los animales más cazados fueron, en primer lugar, los mismos tipos de camélido de la fase anterior.

Continua refiriendo que durante los 5,700 y 4,800 años a. C. se muestra aun una selección mucho más acentuada de vicuñas y guanacos; mientras que para el lapso de 4,800-4,350 años a. C., no sólo la

13. La técnica de la pintura, aunque era más costosa en términos de cantidad de etapas en la secuencia de producción, fue preferida por factores sociales, ideacionales, visuales y/o estéticos.

14. Informe oral de Ismael Pérez Calderón, 2010. En "Evidencias de arte Rupestre el medioambiente, Ancestros y Paisaje: Chucuito-Ccota en Puno" de Wilber Bolivar Yapura 2012.

tasa de camélidos neonatos alcanza grandes proporciones, sino también cambios en las formas de los dientes de los camélidos, que indican claramente que estamos ya en presencia de la domesticación de camélidos. Se puede decir, entonces, que el quinto milenio a. C. representa uno de los tiempos de cambio más importantes en esta zona de los Andes.

Un dato que es sumamente interesante es que desde aproximadamente los 5,700 a.C., el perro doméstico parece haber sido usado por los habitantes de este abrigo, muy posiblemente para cuidar las manadas de camélidos, y entre otros fines¹⁵ (León 2007), tal como se puede apreciar en el paño 02. Y corroborado por Percy Paz, líneas arriba citado.

De igual modo comparto la idea de que en los andes y especialmente en nuestra zona de investigación, se tiene conflictos en la identificación de especies de camélidos en el arte rupestre. Estas representaciones imaginarias visualizadas en los paños, son difíciles de establecer a que especie corresponden estas graffías. Existen dos especies silvestres (guanaco - Lama guanacoide y vicuña -Vicugna vicugna) y dos domesticas (llama -Lama glama y alpaca - Lama paco), pero el diformismo entre ellas no es lo suficientemente marcado como para que los estilos de arte rupestre capturen esta diferencia (José Berenger 1998)¹⁶.

El Pleistoceno-Holoceno y el inicio del arte rupestre¹⁷: De acuerdo con las evidencias disponibles en la actualidad, el inicio del poblamiento del área andina puede caracterizarse de manera sintética como un proceso de exploración y colonización lenta, protagonizado en el Pleistoceno final por poblaciones pequeñas, muy móviles y dispersas. Dicha dispersión se relaciona con que las áreas ocupadas inicialmente eran aquellas de más alto ranking de comida y/o recursos (que no se presentan necesariamente como un continuum en el espacio, aumentando su costo de búsqueda, A su vez, la mencionada dispersión espacial genera consecuentemente una baja densidad de población y una falta de necesidad de uso especializado del ecosistema. Además, este sería un momento de exploración del espacio en el cual el vínculo con el paisaje se estaba aún construyendo.

Los cambios ambientales del Holoceno temprano generaron un nuevo escenario, el cual parece haber contribuido a crear las condiciones para el inicio de la producción del arte rupestre en nuestra zona de estudio. El aumento de la temperatura, la reforestación de ciertas regiones, el retiro de masas de hielo, la subida de niveles de mar y el consecuente cambio de líneas de costas (León 2007: 49) del continente y formación de islas en el extremo sur del continente y la extinción de la megafauna, (McCulloch et al 1997) constituyeron transformaciones climáticas y biogeográficas de diverso grado de impacto para las poblaciones humanas.

Restos óseos: Dentro del abrigo se pueden registrar restos óseos (partes de cráneos, mandíbulas, columnas, vertebras, coxis, costillas, fémur, rotulas, tibias, perones, huesos de los pies y manos, carpos y metacarpos, etc.,) (corroboración mia), asociados a cerámica de color plomo sin decoración, dispersos y descontextualizados, probablemente correspondan a los periodos del intermedio tardío y tardío los cuales estaban contenidos en fardos funerarios confeccionados en paja (stipa ichu) tejidas a manera de soguillas y cocidas para albergar al difunto o enfardelarlos, a la fecha solo se puede registrar los restos de sogas tejidas tal como se puede ver en el registro fotográfico.

15. La domesticación de camélidos, en Orígenes Humanos en los andes del Perú. Pág. 203-204

16. Identificación de Camélidos en el arte Rupestre: de Taira: ¿Animales Silvestres o Domésticos? En Chungara Arica Volumen 28/1-2 Diciembre1998.

17. CONICET - AIA Rivadavia 1379 11 "F" CP. (1033). Buenos Aires. danae_fiore@yahoo.es ó danae_fiore@Argentina.com

Sustento el hecho, que estos restos funerarios corresponden al periodo que manifiesto líneas arriba, porque coligo con el hallazgo que se realizó el año 2012 en el distrito de Livitaca-Chumbivilcas, identificadas por el arqueólogo Bolívar.

Luego a partir de observaciones preliminares y análisis adelantamos nuestras inferencias, sobre la interrogante del por qué, prefirieron estos espacios para colocar a sus difuntos. Puesto que en el análisis territorial de esta topografía se han identificado formas elementales del relieve, con características topográficas singulares (como elevaciones importantes, colinas, escarpes, llanos, abras, quebradas aluviales y abrigos rocosos) que determinan la fisiografía de esta zona.

Por lo tanto la ubicación de asentamientos prehispánicos en proceso de identificación en la parte baja, media y alta de esta geografía, que conforman nuestra unidad de investigación, obedecerían a un código estructural organizado para la adecuada explotación del medio geográfico, que genera líneas de tránsito y movilidad de pastores de camélidos, articulando además los componentes funerarios en lugares elegidos desde donde son percibidos mediante mecanismos de visualización de las cuencas, colinas, escarpes, acantilados, quebradas y abrigos que idealizan la monumentalidad y sacralidad de estos espacios, con la consiguiente creación de un paisaje sagrado reflejado en una unidad espacial basada en la práctica del culto a los ancestros, con un valor agregado de la presencia de estas pinturas rupestres.

La presencia de elementos culturales, inmuebles y muebles dispersos en concentraciones menores (cerámica fragmentada) demuestra que hubo una ocupación permanente en inmediaciones del abrigo rocoso, motivo por el cual también fue utilizado como un repositorio mortuario¹⁸.

Tafonómicamente hablando la muerte orgánica constituye un fenómeno biológico que forma parte del proceso vital de todos los seres vivos; como tal, ocurre de maneras concretas y claramente determinadas por las propiedades físicas y químicas de cada especie. Además, las condiciones de vida de cada ser y el entorno específico en el que se da la suspensión de los procesos de degradación corporal ha de suceder (Terrazas, 2007).

DISCUSIÓN

Este icono es especial porque es la representación no solo de un personaje, sino que probablemente sea el artista como mago y sacerdote, puesto que los creadores de las pinturas de animales de esta época eran, según todas las figuras, cazadores profesionales, esto se puede relacionar casi con seguridad de su intrínseco conocimiento de los animales, por esto cobra importancia su representación y como tal estos artistas no estaban exentos de la obligación de procurarse alimentos, sino que ellos también salían a cazar. Por otro lado se están dando ciertos signos que indican claramente que se estaba introduciendo por entonces una separación de oficios, aunque tal vez solo en el terreno de ser artista mago y sacerdote.

Si la grafía de animales de su ambiente ha tendido ciertamente como nosotros aceptamos a un propósito mágico, apenas puede vacilarse de que las personas hábiles de realizar tales obras se les consideren al mismo tiempo dotadas de un poder mágico y se les reverenciara como hechiceros

18. La mayoría de los trabajos que consideran que las prácticas mortuorias son un reflejo de la vida social y omiten el problema de contrastar esta hipótesis inicial y suelen presentar modelos simplificados de lo que es la organización social. En Bases teóricas para el estudio Bio-social de las practicas mortuorias (Alejandro Terrazas Mata; 2007, pág. 13)



Figura 9: Fuente Propia: Registro fotográfico de restos óseos en el abrigo de Lapllaqáta



Figura 10: Contexto funerario disturbado en Chinisiri-Livitaca (cortesía Wilber Bolívar 2012)

Estas representaciones son como manifesté líneas arriba las más abundantes no solo de este medio, quizá debido a que este camélido cohabita con estas sociedades humanas, de la que consiguen su energía y sustento, esta escena es la representación de individuos en plena actividad de caza ceremonial a chaku, en la que utilizan tácticas de acorralamiento para facilitar su caza.

Consideraciones finales: Las pinturas del cerro de Llapllaqata, Tambobamba nos revelan aspectos importantes de la cosmovisión andina, de sus creencias, y de sus principales actividades como el pastoreo que perviven hasta nuestras épocas, esto permite dar una lectura rápida de su modos de vida enmarcada dentro de su contexto medioambiental en consecuencia quizá este abrigo rocoso sirvió en un primer momento como un sitio para realizar algún tipo de ceremonia ya sea para pedir (mañasca) a los Apus, a la Pacha mama, para la procreación de sus animales o escenificando su pastoreo como parte de su vida cotidiana, actos según los especialista en el tema sugieren que fue una condición sécuano dentro de la vida de los pastores. Y en un segundo momento tal vez en tiempos posteriores este lugar fue acondicionado intencionalmente como un lugar sagrado para depositar a sus muertos, aspecto que podríamos destacar por el hallazgo de restos óseos humanos al interior del abrigo, las mismas que demuestran que en algún momento estuvieron depositados en fardos elaborados a base de soguillas de paja así lo demuestran las evidencias.

Sin embargo nuestra inferencia se centro en la apreciación de cómo podemos entender este arte rupestre, contextualizado con el paisaje, y me doy cuenta de que las áreas de actividad humana siempre están coligadas con el paisaje y las actividades humanas en su tiempo y en su contexto mediático, no me adentro a mayores interpretaciones por carecer de enfoques apropiados.

Sin embargo manifestó que riesgo que sufre el sitio arqueológico es consecuencia del huaqueo y depredación por parte de personas inescrupulosas, que vienen generando la destrucción y alterando los contextos culturales y por ende la pérdida irreversible de datos importantes sobre su contenido cultural. El otro problema que se presenta en este sitio son las grandes plantaciones de eucalipto que existe en la zona, y que empobrece el suelo originando la pérdida de cobertura vegetal y que a la larga en temporadas de lluvias origina paulatinamente la erosión del suelo. Por lo que una de las primeras acciones desde la perspectiva de la Gestión del Patrimonio Cultural es plantear políticas de prevención y protección por parte de las entidades encargadas, promover dentro de su estructura organiza-

tiva, charlas informativas, que contemplen la interiorización e identificación con su patrimonio, para resguardar el bagaje cultural del sitio arqueológico.

Agradecimientos: A Wilber Bolívar, por haberme ofrecido sus sugerencias desinteresadamente, para la construcción de mis ideas y arribar a un conocimiento, luego a mis familiares incluidos mis padres, que me impulsan en esta tarea titánica, la cual creo poco a poco concretar, y las demás aportes que propenden a consolidar nuestro trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARROYO, A, Patricia

2012 “Arte Rupestre en el cerro Llaplaq’ata-Tambobamba en riesgo de Perdida”. Arte Rupestre IV Simposion Nacional “Federico Kauffman Doig”, Actas y Ponencias. Ed. Ismael Perez Calderon, Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga. Pag.129-138

ATAPAUCHAR O, Carlos

2012 Informe Final del Proyecto de Investigación arqueológica. Identificación y Registro de Arte Rupestre en la provincia de Espinar-Cusco, Presentado a la Dirección Regional de Cultura-Cusco.

BAILEY, Geoff

2008 “Análisis del área de captación de yacimientos”. Arqueología, Conceptos Clave. Colin Renfrew y Paul Bahn (EDS:), Ediciones Akal S.A. Madrid-España. Pág. 20-26.

BERENGER, R.J.

1998 “Identificación de camélidos en el arte rupestre de Taira: ¿animales silvestres o domésticos?”. Chungara Arica, Volumen Nº 28/1-2, 85-115, Universidad de Tarapaca, Facultad de Ciencias Sociales, Administrativas y Económicas, Departamento de Arqueología y Museología.

BOLIVAR YAPURA, Wilber

2012 “Evidencias de arte Rupestre el medioambiente, Ancestros y Paisaje: Chucuito-Ccopta en Puno”. Arte Rupestre IV Simposion Nacional “Federico Kauffman Doig”, Actas y Ponencias. Ed. Ismael Perez Calderon, Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga. pp.291-313.

CULTURA, I. N.

2007 *Documentos Fundamentales para el patrimonio Cultural*. Lima.

CHAPA BRUNET, Teresa

2003 “Nuevas tendencias en el estudio del Arte Prehistórico”. Rupestre/web, <http://rupestreweb.tripod.com/tendencias.html>.

CLOTTE, J.

1986-87 “La determinación de las representaciones humanas y animales en el arte paleolítico europeo. Bajo Aragón”. *Prehistoria VII-VIII*, pp. 41-68.

FLORES OCHOA, Jorge

1998 *Llamichos y Pacocheros*. Cusco.

GALLEGO, M.

2005 “Estudio de los agentes biológicos y culturales de transformación de sitios arqueológicos localizados en cuevas y abrigos rocosos del Sistema Serrano de Ventania, Provincia de Buenos Aires”. Informe de Beca de Estudio de la CIC de la Provincia de Buenos Aires. Ms., p. 124.

GÓMEZ ESPINOSA, Catalina y GÍO ARGAEZ, Raúl

2009 “La tafonomía, una ciencia nueva que estudia el pasado geológico”. *Ciencias* 96, octubre-diciembre, pp. 16-23.

GUFFOY, Jean

1999 *El arte rupestre del antiguo Perú*. Lima: IFEA y Lluvia editores, p. 22.

HANSON, Arnold

1983 “When the map is the territory: art in Maori culture”. En: D. Wasburn (ed.), *Structure and cognition in art*. Cambridge University Press, pp. 74-89.

1969 *Historia Social de la Literatura y el Arte*. 3a ed., ediciones Guadarrama S.A., Madrid: Artes Gráficas Benzai-Virtudes 7.

PAZ FLORES, M. Percy

1988 “Ceremonias y pinturas rupestres”. *Llamichos y paqocheros. Pastores de llamas y alpacas* (J. Flores edit.), Cusco, pp. 217-223.

PREUCCEL, R. W., & HODDER, I. (Eds.)

1996 *Contemporary archaeology in theory*. Oxford, Cambridge Mass: Blackwell, pp. 415-430.

NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio

1986 Petroglifos del Perú, panorama mundial del Arte Rupestre. 4 Vols. Proyecto Regional del Patrimonio Cultural y Desarrollo PNUD/UNESCO. La Habana: Ed. Científico -Técnica, p. 8.

LEÓN, Elmo

2007 *Orígenes Humanos en los Andes del Perú*. Universidad de San Martín de Porres, Escuela Profesional de Turismo y Hotelería. Lima, pp. 203-204.

RAVINES, Roger

1986 *Arte rupestre del Perú. Inventario General (Primera aproximación)*. Instituto Nacional de Cultura, Lima, p. 7.

TERRAZAS MATA, Alejandro

2007 “Bases teóricas para el estudio Bio-social de las prácticas mortuorias”. *Tafonomía, medio ambiente y cultura, aportaciones a la antropología de la muerte*. Carlos Serrano Sánchez y Alejandro Terrazas Mata, Editores, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, p. 13.

UCKO, P. J.

1989 “La subjetividad en el estudio del arte parietal paleolítico”. M.R. González Morales (Ed): *Cien Años Después de Sautuola*. Diputación General de Cantabria. Santander, pp. 283-358

VITA-FINZI e Higgs

1970 *Prehistoric Economy in the Mount Carmel Area of Palestine: Site Catchment Analysis, Proceeding of the Prehistoric Society* 36. Pp. 1-37.

WASHBURN, D. (ed).

1983 *Structure and cognition in art*. Cambridge: Cambridge University Press.

