

El Alto de Las Guitarras:
..... **LA TÉCNICA EN LAS
MANIFESTACIONES RUPESTRES**



Cristóbal Campana Delgado

INTRODUCCIÓN

Este es un breve estudio de las técnicas usadas en las manifestaciones rupestres del Alto de Las Guitarras (ALG), y tiene como fin definir sus caracteres propios para identificarlos arqueológicamente. Somos conscientes de los problemas que comportan las investigaciones, al no encontrar una nomenclatura específica, como en este caso, no permite definir y caracterizar la originalidad de su fenomenología, pues la nomenclatura existente es muy genérica.

La nomenclatura de las técnicas usadas es limitante, porque mantiene las variables definidas desde el siglo antepasado (Leming-Emperaire 1962; Macintosh 1977; Bednarik 1992; Bonavia 1999; et al.). Nos limitan porque no incluyen las especificidades técnicas que caracterizan la obra de determinadas sociedades andinas. Sólo dos ejemplos: los estudios versan sobre “*técnicas de ejecución sobre la piedra*”, pero se desconocen las “*técnicas de representación*” que preceden a aquellas y que determinan la forma y estilo del objeto o idea representada. También se habla de “*técnica de percusión*”, como una generalidad, sin especificar los caracteres propios dejados por los ejecutantes del lugar. Las primeras obedecen a necesidades de “operación” factual, en cambio las otras operan mentalmente y responden a conceptos e ideas previas a dicha “operación”. Ambas, siempre dentro de un estilo tradicional.

En los últimos 50 años se ha intentado esclarecer los fundamentos de la investigación, el valor del conocimiento y los alcances de éste. También se ha discutido los problemas derivados de la metodología usada, el pensamiento referente a los conocimientos adquiridos, sus implicancias sociales en la relación del conocimiento como base del poder, o como memoria e identidad, etc. En esta misma área de discusión se ha tratado de definir los alcances y compromisos sociales de la “técnica”, al abarcar la totalidad de las actividades humanas, su conversión en conocimiento y éste en la necesidad de comunicación para configurar una determinada estructura social. Por esto, poco a poco el conocimiento fue entrando en crisis y muy en especial en las ciencias sociales. Pues, “*En la esfera super educada de la intelligentsia, en este mismo siglo; es donde el Mito ha adquirido la forma de la Razón, la ideología se ha disfrazado de Ciencia, la salvación ha tomado forma política pretendiendo estar verificada por las Leyes de la Historia*” (Morin 1986: 18).

Entonces, queremos entender que *la o las técnicas* son un subsistema dentro de una cultura, o que *la tecnología es cultura*, porque penetra y define todos sus rasgos y, a su vez, estos rasgos definen esa técnica. Dicho de otra forma más simple: hay técnicas para hacer cosas, como hay técnicas para pensar y expresar lo pensado. Por esto, el estudio de las técnicas usadas en los petroglifos del ALG, técnicas de varias sociedades, responden a dichos sistemas culturales, en su intento de expresar su pensamiento.

Las técnicas expresadas en un petroglifo, no sólo son conjuntos de procedimientos y recursos de que se sirven los ejecutantes, sino que, a la vez, son toda una forma de pensar propia de esa sociedad. Aquí trataremos –también– las técnicas de su representación, para su comunicación. Los petroglifos serán estudiados como “arte rupestre”, es decir, como obras de la sensibilidad individual de artistas y también cómo un problema arqueológico, al ser la *obras* de la sociedad que los produjo.

1.0.- BREVES DESLINDES Y DEFINICIONES PREVIAS.

En el ALG, dadas las variables técnicas, la nomenclatura existente es insuficiente, pues no define sus características específicas. Hay tecnologías novedosas cuyos rasgos y nombres genéricos no alcanzan a expresar ni a definirlos

como obra rupestre local. Veamos: Hay piedras que teniendo formas naturales que semejaban animales míticos u otros seres, se las “revelaba” o “develaba”, agregándoles rasgos para su mejor identificación, configurando una verdadera escultura, para producir y comunicar información sobre el clima, o el tiempo en general. Es más: Si sobre esta imagen tridimensional, se le agregaba imágenes bidimensionales o petroglifos, en diferentes épocas, hechos con técnicas diversas, aumentarían los problemas a deslindar, tanto como objetos o cómo funciones, de cada una y de todas las sociedades que allí expresaron información para ser procesada por cada entidad social.

1.1.- ¿Arte o técnica? Este deslinde ya tiene larga discusión y todavía no hay en el horizonte académico una definición totalmente aceptada. A los restos arqueológicos grabados o pintados en piedras sueltas -o en una caverna-, entendidos como “arte rupestre”, implicaría que su estudio estaría dentro de los intereses de los historiadores del arte, de estetas o de otros estudiosos de ese campo, debiendo ser – fundamentalmente- tema de estudio de arqueólogos, ecólogos y antropólogos. Esto se debe a que cualquier obra rupestre responde a la necesidad de comunicar imágenes, ideas o conceptos, talvez ligados a eventos ceremoniales, rituales, o – también- como un “hito” recordatorio del tiempo. Así, una de estas obras se convierte en tema de estudio en sus dos aspectos: Cómo arte, si se analizase sólo la sensibilidad del operador y, como técnica, por el compromiso social de su ejecución, dentro de ese contexto. Lo primero establecería la sensibilidad de una persona, y lo segundo, el conocimiento, su manejo informacional y un aspecto comunicacional de una sociedad. Ambas expresiones no se oponen ni excluyen.

El “arte” y la “técnica” son expresiones sociales en constante y cotidiana modificación creativa, cuyas acciones paralelas nos plantean varias preguntas: ¿Quiénes dibujaban, grababan o pintaban las piedras desde hace miles de años? ¿Cómo fue el proceso de dichas grabaciones? ¿Eran artistas o eran técnicos especializados? ¿Desde cuándo existiría la especialización? Cualquier respuesta provendría del análisis de las relaciones entre objeto, idea y proceso para comunicar información. Más, si se trataría de la necesidad de comunicar símbolos o convocatorias. Como ser veré, una destreza para elaborar algún objeto, se entiende como “arte”. Así, *“El arte rupestre, que no es un arte y sí una forma diferencial de expresión ideológica-simbólica, no se puede calificar como primitivo, o de simplismo esquemático, porque sus diseños no retratan el escenario o sus actores. Los signos están visibles para ser interpretados por los integrantes de las comunidades: no por aquellos ajenos a ellas”* (Consens 2003: 237).

1.2.-Técnica y sociedad

La ocupación de los territorios parecidos y cercanos a los del ALG, sería ya demostrable en el paijanense, por cazadores y recolectores. Los primeros petroglifos, comienzan a aparecer asociados al Holoceno temprano cuando la *“mayor vegetación en los valles y las vertientes occidentales de los Andes y con las lomas, hubo ambientes que pudieron albergar cantidades importantes de cérvidos, seguramente camélidos y quizá algunos otros animales más. La llegada de cazadores muy experimentados pudo diezmar rápidamente las manadas, obligándolas a retirarse a refugios naturales”* (Bonavia 1991: 95).

Los petroglifos de este lugar corresponden a diversas sociedades que vivieron en diversas épocas, por ello son diferentes unos de otros. Las imágenes de un petroglifo del Periodo Lítico, del Arcaico Superior, del Formativo Inferior, de Cupisnique, de Moche, de los chimúes y –aún- las imágenes grabadas por los cristianos, responden a objetivos a comunicar y a sus técnicas de “representación” y “ejecución”. Si aceptamos que hubo especialistas desde los tiempos de Sechín en el Formativo Inferior, tanto para la escultura, alfarería, textilera u orfebrería (Lechtman

1975), o en arquitectura (Campana 2000), los petroglifos cupisniques del ALG, también debieron ser hechos por especialistas, pues reflejan un conocimiento ordenado de signos y símbolos, propios de una ideología religiosa, y de un conjunto de técnicas para su ejecución. El diseño para comunicar significados de imágenes con rasgos de poder y jerarquía, en “dibujos” que podían ser lineales o de “mancha” y con un orden preciso, reflejaría la especialización de sus ejecutores y la estructura socio-económica que hizo posible dicha especialización. Pues, no se trata de personas –o artistas- que se expresaban libre y personalmente cuando así se les ocurriese, sino que responden a una serie de preceptos ideológicos, tal vez teocráticos.

1.3.- Técnica y forma.

En una obra rupestre podemos observar que dibujaron o grabaron imágenes, las borraron cuando así lo creyeron necesario, volvieron a grabar otras, o en otros casos esculpieron imágenes tridimensionales y -en su superficie- grabaron y borraron imágenes, al parecer, según los cambios sociales y sus cambios ideológicos derivados. Por estas razones, su estudio lo dividiremos a las posibles etapas procesales y de aparición: Técnicas de representación, técnicas escultóricas, técnicas de grabado (primarias y complejas) y, técnicas de borrado.

2.0. DE LAS TÉCNICAS EN EL ALTO DE LAS GUITARRAS.



Fig. 1. En “a” hay más de 50 imágenes en aparente desorden, unas sobre otras, todas hechas a base de líneas. En “b”, dibujos de garzas y monos de estilo mochica, la mayoría fueron hechos a base de “manchas” para representar el volumen o masa, pese a que ellos fueron también excelentes dibujantes lineales.

Los estudiosos que han tratado el tema rupestre en América del Sur y en el país, concuerdan en que las técnicas de ejecución más conocidas son: PERCUSIÓN, RAYADO, RASPADO e INCISIÓN (Bonavia 1972; Cardich 1964, Guffroy 1999; Bosch Gimpera 1964; Kauffmann 1969; L. Núñez 1976; Linares M. 1960, Menghin 1957, Schobinger & Gradín 1985, Kaulike, Fernández-Dávila & Santa Cruz 2000). Núñez (1986) especificó más esas características: 1.- *Talla de surco profundo en arco, entre 0.5 a 1 cm.* 2.- *Talla o surco profundo con un promedio de 1 a 2 mm.* 3.- *Surco profundo angular,* 4.- *Percutido superficial,* 5.- *Rayado y,* 6.- *combinación de pictografía y petroglifo* (Núñez Jiménez, 1986: 50). Gouffroy (1999) anotó que hay también una técnica de “percutido indirecto”. Pero, si usamos sólo esas denominaciones, no definiríamos los caracteres locales, por eso las reordenamos en cuatro categorías mayores: De representación, escultóricas, grabación y borrado.

2.1. TÉCNICAS DE REPRESENTACIÓN

Se trataría sólo de “un estilo”, pero como la idea es previa al acto mismo de grabar, habría dos técnicas de representar: “Primarias” y “complejas”. Definirlas como “primarias” o “complejas”, no implica un juicio de valor. Las diferencias más notables se dieron en el uso del espacio y las relaciones entre las imágenes dentro de ese espacio. Por

ser “primarias” y representar con sencillez su medio ambiente, o sus actos, fueran no siempre fueron anteriores a las “complejas”, pues en los tiempos Sechín y Cupisnique son

complejas, pero varios siglos después, vuelven a aparecer las “primarias” con la antigua y visible sencillez, en tiempos” chimúes, cristianos o republicanos. En varios casos, después de borrar las imágenes “complejas” anteriores.

2.1.1.- Técnicas Primarias de Representación.



Fig. 2. En esta piedra aparecen dos conjuntos de imágenes: en la parte superior, aves y otros animales. Abajo, aparecen varios hombres levantando los brazos. Casi todos son dibujos lineales.

Son las que se expresan como dibujos lineales, mostrando imágenes sintéticas, sin información que detalle rasgos específicos de sexo, magnitud, jerarquías, etc., y que en el uso del espacio “plástico” no tienen un orden en relación con las posiciones de lo representado. Además, aparentemente, todavía no tienen rasgos de valor simbólico. Así, las imágenes aparecen en posiciones disímiles o “ilógicas”. Hay casos, que sólo la figura humana tiene la verticalidad que su naturaleza

impone, en cambio, cuando se trata de aves, serpientes o algunos otros animales, su disposición no responde a la que tienen en la vida real (fig.1). Es posible que los ejecutantes, en diferentes momentos, grabaran con una noción de “espacio”, desde donde comenzaban a grabar o lo hacían desde varios ángulos, pues no existe una sola noción de “horizonte”. Animales y plantas representan ecosistemas desaparecidos.

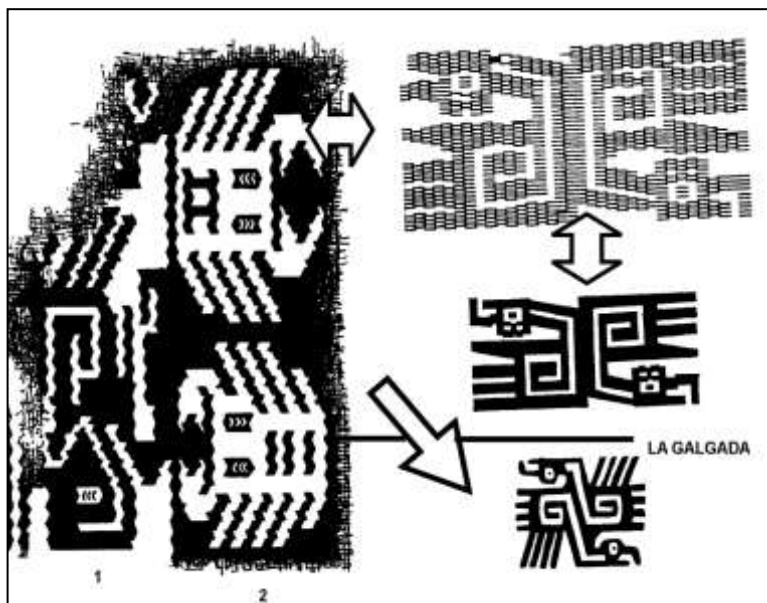


Fig. 3.- En estas imágenes de tejidos de Huaca Prieta y La Galgada, su elaboración fue a base de bandas y de formas dobles, dispuestas diagonalmente. En el caracol (1) le han puesto ojos y boca, y, en el ápice, una ola lo corona. En las dos figuras de cangrejos de sexo opuesto (2), tienen en su caparazón un rostro macho con colmillos y el otro sonriente. En las imágenes de las dos águilas (3), cómo las cabezas son –a su vez- la de una serpiente. Véase en la imagen de La Galgada la

Los conceptos que representen forma y volumen, fueron expresados por medio de líneas o de “manchas”¹, generalmente a percusión simple y con percutor pequeño (Fig. 1). Es posible que el uso de la “mancha” fuese ligeramente más tardío al igual que la noción ordenada del espacio, entendiendo esto como el uso de nociones de distancia y cercanía (Fig. 2). Es decir, arriba está lo lejano y abajo lo cercano, sin que en ello haya una noción de “tiempo”. En una escena de caza, p.e., hay garzas y perros, los hombres levantan los

¹ Se entiende como “mancha” a la “parte de una cosa con distinto color del general..” D.R.A.E. p. 840. En la pintura occidental, su uso comienza después de las influencias del arte oriental, donde era dominante como técnica.

brazos como para hacer que aquellas levanten el vuelo y, sus manos, sólo tienen tres dedos. Las representaciones de garzas, aves volando y otros animales, ofrecen información sobre el clima de entonces. Hay dos conjuntos en los que, su verticalidad sobre el plano terrestre, define sus caracteres y los hace identificables². La garza más grande y un mamífero están representados por una “mancha” para lograr mayor corporeidad. Es necesario agregar que este concepto del uso del espacio, subsiste hasta los tiempos Chimúes – más de 3,000 años después-. De esta manera, las imágenes distantes no se empequeñecen como en la perspectiva occidental (Campana 2003). Pese a su esquematismo, se narra una escena de *chacu* con perros, en un paisaje de humedales con vegetación arbórea. Animales y plantas representados son de esos ecosistemas. Frente a esas garzas, los hombres levantan los brazos como para hacer que levanten el vuelo.

2.1.2.- Técnicas Complejas de Representación. Estas técnicas corresponden a una etapa que parece iniciarse con la gente de Sechín y debió ser desarrollada por los cupisniques, desde sus fases más tempranas. Llamamos *complejas* por que poseen elementos conectores entre varias imágenes, a manera de una sintaxis gráfica.

Para importantes estudiosos, el dibujo a base de “bandas”, “módulos”, rostros “agnados”, en oposiciones diagonales, provendría del trabajo en tabletas de madera, incluyendo el concepto “ley del marco” (Rowe 1962; Roe 1974; González 1974 et al.). Para nosotros, estas técnicas tienen un origen en el inicio y desarrollo de la actividad textil y, paralelamente, a esa lógica textil, se asocia a un “régimen” binario, con el que se representaría lo que entendemos como “dualidad”, fundamento ideológico del pensamiento religioso andino (Campana 1994). A estos valores simbólicos, como elementos sacralizantes simples, los hemos llamado “imágenes elementales” y son “olas”, “triángulos escalonados”, “chacanas” o “bocas felínicas”, conjuntamente con serpientes que pueden salir de la cabeza o de los ojos, etc. Estas “imágenes elementales”, aparecen conformando “imágenes complejas”. Unas y otras, son de diferente valor simbólico.

Las “técnicas de representación” reflejan conceptos ideológicos al concebir o “armar” la forma que represente, p.e. la “dualidad” como concepto de complementariedad binaria. Así, unieron dos perfiles para que cada uno refleje un género o una capacidad diferente, pero en un sólo rostro “de frente”, siendo el izquierdo femenino y más chico. Si cada perfil tiene un significado convergente y complementario, dependiendo de la luz para su visibilidad, como en el caso del “prisionero”, el izquierdo se veía en la tarde y el derecho en la mañana y, sólo cuando el sol estuviese en el cenit, se unían los dos perfiles, para ver la imagen completa. (Campana 1993: 49; 1995: 118). Otra técnica de representación es poner las manos en forma “imposible”, pues, debiendo aparecer por el dorso, muestran lo interior (Fig. 5)



Fig. 4.- Una serpiente bicéfala de factura Cupisnique, hecha a base de dos bandas y dos olas, más otros elementos simbólicos, como círculos, ojos, bocas felínicas, chacanas, etc. La piedra fue labrada previamente.

Las técnicas de representación corresponderían a un estilo, el mismo que no puede o debería estar relacionado con los temas que trata, pues es inherente al tratamiento de estos. Pero, en los casos de los Cupisnique

² En la parte superior de la fotografía aparecen las figuras de flamencos o *parihuanas* (*Phoenicopterus ruber*), garzas blancas (*Casmerodius albus*) y otras aves volando que no hemos podido identificar. Los mamíferos entre las aves podrían ser perros, pues parecen arrear a las aves hacia donde están los hombres.

o de los Chavín, el tema es lo característico. No existen obras de estas sociedades en donde no aparezcan temas religiosos, haciendo muy fácil de reconocer su estilo, como bien lo explicaran Rowe (1967), Zevallos (1990), Elera (1994), Bischof (1995), Sharon, Briceño & Noack (2003). Además, agregaremos que se fusionan especies diferentes – *anastomosis*-, o se agregan partes, como ojos o bocas, fuera de su contexto natural, a lo que hemos denominado, *anamorfosis*, y que estas fusiones y partes, se convierten en símbolos convencionales, dejando de ser una mera representación física (Campana 1994).

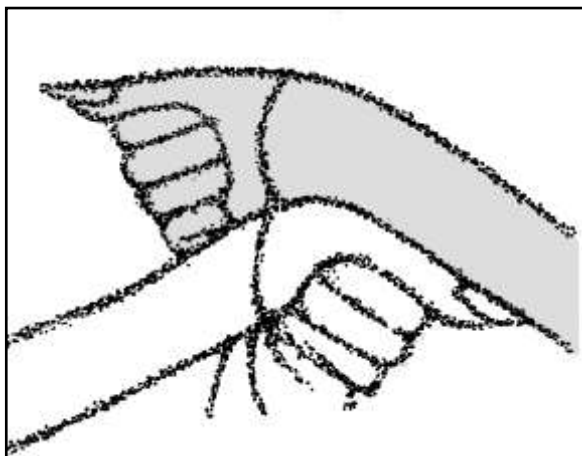


Fig. 5.- Las manos del "prisionero" y las del "sacerdote sonriente", muestran una posición "Imposible", pues los dedos están "hacia fuera". Véase el oscurecimiento del lado izquierdo o "entintado", en ambos casos.

Finalmente, otra "técnica de representación" corresponde a lo que hemos dado en llamar "**entintado**", porque trata de oscurecer un sector de la imagen con algún pigmento transparente o no cubriente como la pintura. Consiste en oscurecer el lado izquierdo de las imágenes humanas y las más notables son las del "el Prisionero" que es de factura Sechín y la del "Sacerdote Sonriente" hecha por los cupisniques. En ambas, el oscurecimiento debidamente controlado del lado izquierdo, se asocia a la posición "imposible" de la mano izquierda de cada personaje. En otros estudios -no específicos de la técnica- al "entintado" lo hemos considerado – erróneamente- entre las técnicas de grabación, sin que esto le responda.

2.2. TÉCNICAS ESCULTÓRICAS.

En muchas sociedades ha existido la intención de enaltecer piedras cuya forma natural tuviese algún parecido a seres de su iconósfera, agregándoles rasgos para aumentar el parecido e integrarlas a su cosmovisión. Éstas son esculturas, tridimensionales o en "bulto". No sabemos con exactitud

cuando aparece su uso, pero sí, que está ya presentes en los tiempos de Sechín y Cupisnique. En el ALG hemos advertido alrededor de 26 imágenes tridimensionales, como la "serpiente ascendente", el "jaguar erguido", las "cabezas de jaguar", el "pez que nada al este", "el águila", la "cabeza de dos perfiles", el "Sapo Gigante", la "mesa del agua", etc. Hay otras que también fueron intervenidas, pero que no "vemos" la forma que habrían intentado darles, pero si es demostrable que sus prominencias y sus sombras, tuviesen relación con los fenómenos atmosféricos y climáticos, como el caso de la "piedra solitaria".

Hay una larga piedra cuyo lado plano, debido a la diaclasa, fue convertida en una serpiente subiendo hacia el atrio (fig. 6). Primero desbastaron lo que les pareció apropiado para darle forma ondulante (b, d), luego "cincelaron" detalles en los ojos, en la cola y en lado opuesto (c, d) y después frotaron con material áspero para emparejar la superficie corporal. Finalmente, a la cabeza le agregaron ojos y al izquierdo le percutieron una ola, oscureciéndola por entintado, agregándole valor simbólico adicional (c). Ver LÁMINA I.

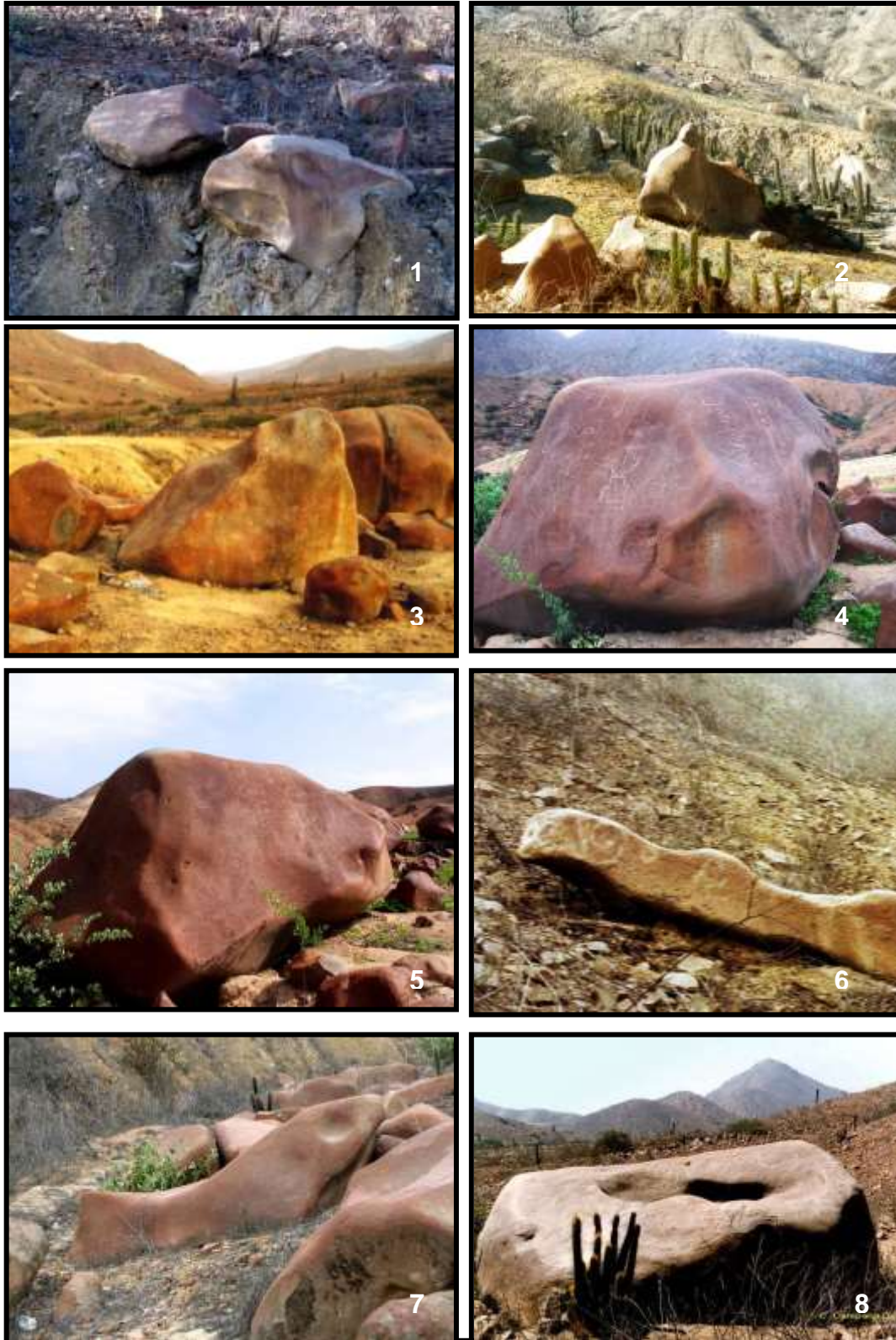


LÁMINA I. Imágenes en “bulto” o escultóricas. **1)** La cabeza de águila, **2)** jaguar erguido, **3)** sapo con la cabeza erguida y al oeste, **4)** gran cabeza de felino con perfiles diferenciados, **5)** perfil derecho de la misma cabeza **6)**, la “serpiente que asciende”, **7)** un pez ascendiendo hacia el este y **8)** forma casi rectangular y cubicada con una cavidad para contener agua o “mesa del agua”. Véase las técnicas de acabado, unas ásperas y otras pulidas y en sus respectivas superficies hay petroglifos percutidos, incisos, rayados, a medio borrar y uno, “entintado” como el que está sobre el ojo izquierdo de la “serpiente que asciende”

encontramos tres técnicas a manera de etapas, y la muestra más “didáctica” o evidente está en “la serpiente que asciende”. Veamos:

2.2.1.- Desbastado. Ésta técnica consiste en sacar grandes lascas de la piedra por medio de golpes debidamente calculados, tal como se observa en las oquedades dejadas



Fig. 8. Piedra intervenida escultóricamente, desbastada y “emparejada” de forma “abstracta”. En la superficie ya oxidada grabaron –después- imágenes a percusión

en la piedra donde se esculpió “la serpiente que asciende” (Fig. 6 b). En ésta, son tan claros sus efectos y la precisión de sus dimensiones, que se pueden verificar con medidas exactas, por sus bordes. En otra piedra donde fuera grabado “el pescador sagrado”, se observa cómo los sectores desbastados por innecesarios, les permitió obtener la forma más o menos prevista. En este caso, están cerca los posibles percutores y se supone que los golpes fueron efectuados por uno muy grande y pesado, como el que mostramos en la figura 7 (flecha blanca).

Después de desbastar la piedra hasta lograr la forma más o menos cercana a sus necesidades, golpeaban con un percutor menor para suavizar los bordes. Si éstas fueron prácticas recurrentes, no sabemos de qué medios se valieron para acelerar la oxidación de las superficies recientemente descubiertas. Pero sí es cierto que esto estaba dentro de sus conocimientos técnicos, pues hay piedras intervenidas que oxidaron totalmente y después de un tiempo grabaron imágenes encima a percusión (Fig. 8).

Después de desbastar la piedra

2.2.2.- Técnica del “desbronzado”, o “emparejado”

Los picapedreros actuales llaman “desbronzar” o “emparejar”, al acto de quitar bordes agudos, aristas o rastros que dejara el desbastado de una piedra, logrando cierta suavidad en la forma. El uso de la técnica aludida en aquellos tiempos, definía la apariencia de la forma y las variaciones de ésta, generalmente previstas para responder a la incidencia de la luz. Las sinuosidades de la piedra intervenida (Figs. 6, 7, Lámina I), ante la luz, producen brillos en las prominencias y sombras en sus oquedades, lo que determina que aparezcan *IMÁGENES CAMBIANTES*, las mismas que muestran información prevista y relacionada con el tiempo (Campana 2004). Es posible que el acto de suavizar los bordes y sinuosidades con aristas, haya tenido como fin –a su vez- suavizar el cambio de la luz a la sombra, evitando que éste fuese violento (Lámina I y figura 8).



Fig. 9. Con un “machacador” se iba emparejando la superficie, a golpes, quitándole aristas, bordes y rastros duros que hubiesen quedado después de desbastar.

Insistiremos: las piedras fueron siempre escogidas con extremo cuidado. Además sabemos con exactitud que ellos ahondaron, suavizaron y/o percutieron dichas oquedades para hacer más ostensibles los efectos que quisieron poner en evidencia. También

Insistiremos: las piedras fueron siempre escogidas con extremo cuidado. Además sabemos con exactitud que ellos ahondaron, suavizaron y/o percutieron dichas oquedades para hacer más ostensibles los efectos que quisieron poner en evidencia. También

hay evidencias que aprovecharon cualquier rasgo natural para resaltarlo de acuerdo a lo

que querían transmitir, por ejemplo, las “venas” magmáticas con relieve o las superficies más o menos planas determinadas por las diaclasas. En la piedra del “prisionero”, a las “venas” las pronunciaron con pequeñas líneas cortas y oblicuas para hacerlas semejar una soga (torcida de izquierda a derecha), haciendo coincidir su paso con el cuello del prisionero y remarcar la función de aprisionar. Pero, al suavizar la piedra se lograba que sólo pueda verse cuando la luz fuese oblicua y alta, propia de la tarde (4.30 p.m.).



Fig. 10. Piedra intervenida. Se labró la oquedad ovoide y suavizaron sus bordes. Los petroglifos son a percusión y el círculo interno fue a dos percutores y cincel. En la parte inferior se ve un “machacador”.

Para conseguir el “emparejado” o “desbronado”, debieron usar una herramienta de poco peso, que quepa en la mano, golpeando y arrastrando (Fig. 9). Hay varias piedras que muestran las evidencias de haber tenido ese uso, hechas a partir de un guijarro, dejando la parte curva y suave para sujetarla y así poder “machacar” la superficie hasta emparejarla. Es posible que estas tareas de “emparejado”, cerca de los bordes de la piedra, hayan estado sujetas a temporales modificaciones, para afinar la aparición de las sombras y sus cambios

estacionales (Fig. 7 y 10), hasta que después de varios años lograsen establecer los bordes definitivos y medir mejor el tiempo. Hacemos esta deducción porque hay varios casos en que estos “machacadores aparecen cerca de varias piedras de este tipo y casi a la vista (Figs. 7 y 10).

2.3.0.- TÉCNICAS DE GRABACIÓN

En general, son estas técnicas las que han sido anotadas por los estudiosos que han tratado sobre la obra rupestre en los Andes. En todos los casos, se trataba de herir y



Fig. 11. El efecto “moteado” en la imagen mayor, muestra el efecto de un percutor mediano. Las líneas tienen puntos oscuros.

hendir la superficie de la piedra para realizar una imagen, la que conocemos como petroglifo. El producto del acto de herir con diversas herramientas le llamamos comúnmente “grabación” y, el aspecto que deja cada tipo de herramienta define su nomenclatura específica. Por estas razones las hemos clasificado –inicialmente- en “primarias” y “complejas”.

2.3.1. TÉCNICAS PRIMARIAS.

Entendemos como tales a las que fueron usadas desde los primeros cazadores, ofreciendo una profusión de imágenes sencillas sin elementos “conectores” aparentes, entre una y otra, lo que hace muy difícil entender la relación sintáctica. Dentro de estas técnicas son conocidas las de “percusión”, “incisión”, “raspado” y “rayado”. Con estas técnicas se retrató el entorno ambiental de una manera simple y sin elementos simbólicos o convencionales, aparentes o perceptibles

por nosotros³, pues son figuras a base de líneas y “manchas”. Su valor radica en la sencillez al representar las cosas, seres u objetos que más les interesasen, en forma muy escueta. En estas imágenes hay un material informativo de extraordinario valor, pues, aparecen ciertas especies animales que ahora ya no existen, describiendo así, un paisaje ya extinto.

2.3.1.1. Percusión: La gran mayoría de los petroglifos desde los más tempranos, hasta los más tardíos fueron hechos por percusión sin mayor ahondamiento. A simples golpes dados con una piedra más dura que actuaba a manera de martillo se labraron imágenes de diferentes dimensiones, generalmente muy escuetas y sin un orden aparente. Tal vez por la sencillez de sus acciones parece haber sido la base técnica de las otras. Esta técnica estuvo presente en todos los tiempos, sólo que en el Formativo desarrolla variantes con herramientas especiales y ejecutadas por “especialistas”, para producir imágenes complejas.

Observando con una lupa las características de los efectos del golpe encontramos que hay diferencias notables, las que se reflejan en el ancho de la línea general y su perfección. El efecto característico de éstas es el “moteado”, llamado así porque las huellas son como “motas” o pequeñas manchas de color más claro que el de la superficie herida. El tamaño de la “mota” corresponde al tamaño de la “punta”⁴ del percutor y estos efectos normalmente suelen ser casi de un mismo tamaño, pues obedecen al área del “punto” de golpe (figs. 2, 10, 11 y 12). Cuando el percutor es más grande, las líneas son gruesas e irregulares y, a la inversa: si el percutor es más chico, las líneas son más delgadas y regulares. Aunque hay otros casos de petroglifos en cuyas líneas aparecen dos tamaños de huellas o “motas”, lo que indicaría que se usaron dos percutores, primero el más pequeño y luego el de mayor tamaño (Fig. 4). También puede darse el caso que una piedra haya sido trabajada para convertirla en una herramienta que pueda producir diversos efectos y tamaños de golpe. Una de éstas, la hemos encontrado asociada a petroglifos más desarrollados.



Fig. 12. Percutor y efectos “moteados” al golpear la piedra. Cuando se incide se produce una “mancha”.

Las imágenes más tempranas responden a ésta técnica y muestran que las herramientas usadas como percutores no eran de mucho peso, pues no lograron mayor profundidad ni detalle. Es interesante ver como la “mancha” comienza a ser usada desde tan temprano para transmitir y representar la noción de volumen o masa (fig. 2). Estos dibujos muestran pequeñas escenas de hombres y animales, rostros con orejas muy grandes (¿orejones?), serpientes de una sola línea, círculos concéntricos muy bien trazados, o con un punto en el centro como si se tratase de un ojo, parecido a los ojos simbólicos usados en las imágenes Cupisnique. Debemos recalcar que estas imágenes no tienen elementos convencionales o sistemas que podrían mostrar

un ordenamiento de correlaciones entre sí (fig. 1), o que a manera de una sintaxis puedan ordenar mensajes simbólicos, de sanción y aceptación colectivas.

2.3.1.2. Incisión: En su estado “primario”, esta técnica es la que produjo líneas cortas, más delgadas y de una ligera profundidad. Es posible que su aparición en el ALG haya sido posterior al uso de la percusión o desarrollo de ésta. Las líneas

³ El hecho que nosotros no encontremos elementos “conectores” entre imagen e imagen, es un problema nuestro, pues es posible que los que hicieron los petroglifos de esa época, hayan tenido otras formas de expresión, lectura y entendimiento.

⁴ Escribimos “punta” entre comillas porque realmente no es aguda, es redondeada o roma. En muchos casos el percutor es una piedra cualquiera que funciona como tal, pero si ésta fuera más dura, mejor, por ser más durable.

hendiduras son más cortas y más precisas y por eso las imágenes suelen ser más ordenadas, lo que permitiría ser más fáciles de reconocer. Esta precisión, se desarrollará posteriormente con el uso de dos herramientas, una aguda para producir la incisión y otra para golpear sobre aquella. En esta fase sólo veremos el aspecto “primario” de la técnica: El uso de una piedra aguzada a manera de cincel.

Son muy pocas las evidencias del uso de una sola herramienta que corte y haga líneas en su avance, pero existen. El acto simple de golpear una superficie con una herramienta aguzada es cincelar, lo que implica profundizar más y hacer rasgos dobles: uno donde se produce el inicio del impacto, y el otro es su ligera profundización y alargamiento. Inicialmente, esta acción no debió ser “controlada” al no advertir la refracción de la luz, como sí lo

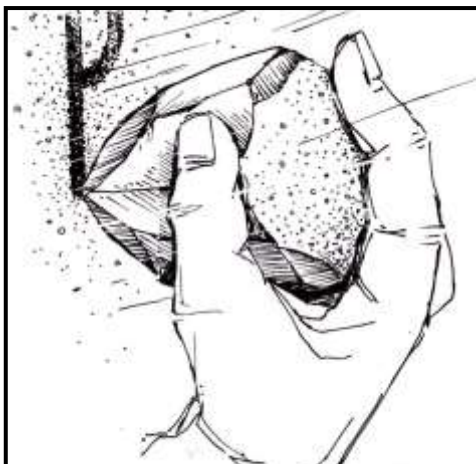


Fig. 13.- Un cincel afilado, puede definir bordes y desbronzar superficies ásperas.

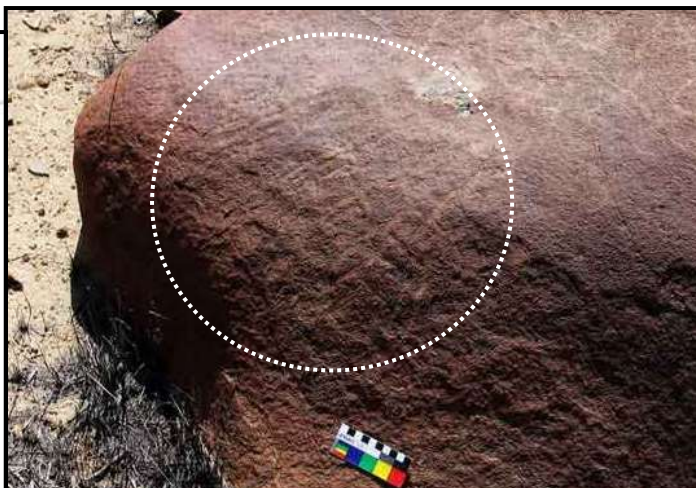


Fig. 14. Dentro del círculo se observan los petroglifos cincelados, tienen un orden, poca profundidad, un sentido y fuerte oxidación.

fue más tarde, pues la parte más honda tiene un “ángulo de impacto” que refracta mejor la luz.

En los petroglifos hechos con esta técnica el acto de golpear debió ser de arriba hacia abajo. Un “cincel” puede ser manejado con la mano que efectúa el acto de golpear para producir mayores detalles o acciones más finas (Fig. 13 y 14). Esta técnica debió aparecer casi conjuntamente con el uso del percutor, o ser una variación “afilada” de éste, especializada por el mejor control del ángulo de ataque. Esta técnica puede ser una variable –final o refinada- de la percusión, pero que se ha especializado en detalles menores como “matar” bordes y filos, o desbronzar superficies y –siempre- habría estado ligada a la acción de desbastar. Un “cincel” puede ser una piedra muy dura con una parte afilada para cortar o suavizar pequeños promontorios. Como técnica, al irse refinando y especializando en su uso, produciría imágenes más “complejas” dentro de su relativa sencillez.



Fig. 15. Imagen antropomorfa hecha por raspado insistente.

2.3.1.3.- Raspado.

Pocos son los petroglifos hechos con esta técnica, pero son muy interesantes, tanto por su acabado, por el tema tratado y por sus grandes dimensiones. Uno de los pocos casos que tenemos en ALG, es aquel donde aparece una figura antropomorfa, la que podría tratarse de una porra -o algo parecido- de líneas rectas, a la cual se le agregó un

círculo en la parte superior para conformar un rostro. También, brazos y piernas, consiguiendo así la apariencia humana. Este ser tiene los brazos levantados y parece sostener una barra en la parte superior. Da la impresión de tratarse de un personaje que danza, sonríe, sus manos sólo tienen cuatro dedos y sus extremidades son líneas paralelas y curvas (Fig.15). Esta imagen casi no se ve desde su lado derecho, pero si es muy fácil de ver y fotografiar desde su lado izquierdo, o frontalmente. La parte superior y plana de esta piedra grande, no ha sido intervenida para esculpirla, lo que indicaría su temprana ejecución.

Es una técnica diferente a la “pulimentación”. Aparece asociada a otras para hacer visibles las líneas en ciertos momentos. En cambio, la “pulimentación” –como técnica- es un acabado de la superficie, más recurrente y aparece en las obras de sociedades ya más desarrolladas y asociadas a obras importantes, tal es el caso de los trazos suavizados del costado izquierdo en el personaje que hemos denominado en “Prisionero del Tiempo” -de estilo Sechín-, técnica que permite ver ese lado fácilmente en la tarde, o cuando llueve en la mañana, porque el polvo ha desaparecido de la superficie alisada o pulida de la línea hendida.

2.3.2.- TÉCNICAS COMPLEJAS DE GRABACIÓN

Esta fase del desarrollo técnico se caracteriza porque entran en relación varias técnicas y sus herramientas, para controlar mejor el acabado de imágenes más sofisticadas en su apariencia. En cierta forma, vendría a ser la evolución de las “primarias”, pues los operadores se han especializado, a la par que las herramientas, en respuesta a que los temas se han vuelto mucho más complejos al tener que transmitir ideas más orgánicas. Esta “evolución” se refleja en la necesidad de usar las dos manos para controlar mejor las líneas y formas de las imágenes y, paralelamente, en la especialización de las herramientas. Dentro de este *continuum* veremos las siguientes técnicas: Percusión a doble herramienta, cincelado fino y ancho; percusión y restregado, y esgrafiado.

2.3.2.1 Percusión a doble herramienta. Tal vez deberíamos decir “a doble percutor”, o especificar cuando entran dos o más herramientas, porque se trata del uso de dos percutores o, más un cincel fino u otro de filo ancho, para labrar una misma imagen, pues por esta variable de uso de dos o más herramientas, variarán los efectos del “ángulo” de ataque con cada herramienta, y debido a esto, también variará el tamaño de la herida en la superficie pétreo. Existen muchas muestras de este uso combinado, las mismas que ponen en evidencia su recurrencia y la sofisticada intención buscar los cambios de apariencia de la imagen labrada (Figs. 4, 7, 10, 15 y 16).

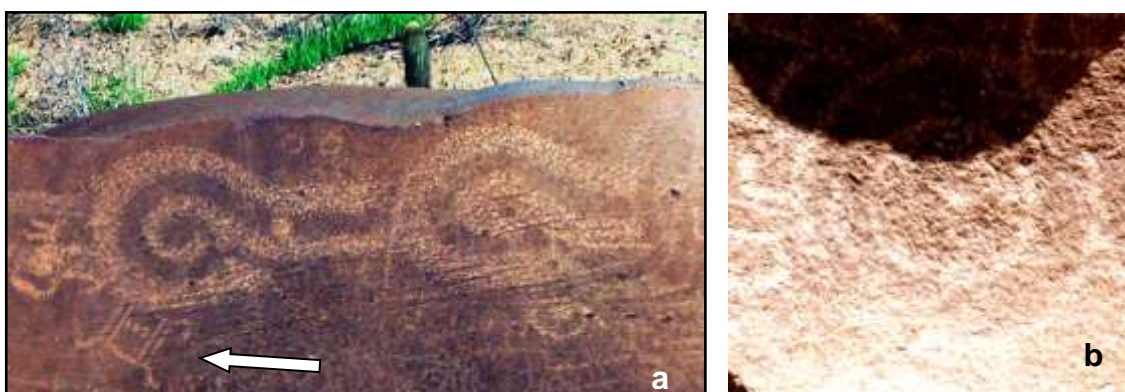


Fig.16. Ampliaciones de las figuras 4 y 10. En la fig. **a**, hay tres técnicas, pero en el cuerpo de la serpiente se advierte el uso de dos percutores. En la fig. **b**, en el círculo interior, están las huellas de un percutor mediano y de cincel con embate oblicuo dado desde la izquierda. Para uno u otro caso compárese con las figuras 4 y 10.

En las figs. 4 y 16 a, se observa que las lenguas de las respectivas cabezas fueron hechas con cincel fino, logrando líneas finas, al igual que la figura geométrica

inferior izquierda de la serpiente. El ojo cupisnique de la parte inferior derecha, fue hecho con un percutor fino, las bandas de la serpiente, se lograron usando dos percutores de diferente tamaño. En la figura b (10 y 16 b), también aparecen tres técnicas: percusión simple en las líneas geométricas y en el círculo externo, una técnica compuesta de percusión y cincelado, dentro del círculo central, y hay huellas de entintado en el círculo exterior.



Fig. 17. Al fijar con la mano izquierda el cincel, las líneas serán más precisas.



Fig. 18. Percutor y martillo, elaborado. Arriba, a la derecha, hay círculos hechos a cincel, cuya finura lineal reflejan la herramienta y el efecto del golpe.

2.3.2.2. Cincelado fino y ancho.

Podría tratarse -en algunos casos- de una sola técnica hecha con una misma herramienta de ataque, pero siempre con el golpe de un martillo. Normalmente se trata del uso de un cincel y un martillo, el cual puede ser un simple guijarro o, en otros casos, una herramienta bien labrada y funcional (fig. 14). El acto simple de cincelar implica la acción de dos herramientas: Una con filo y otra para golpear, lo que determina el uso de las dos manos, el logro de formas más pequeñas, precisas y definidas y el mayor control del ángulo de ataque por parte de la herramienta cortante.

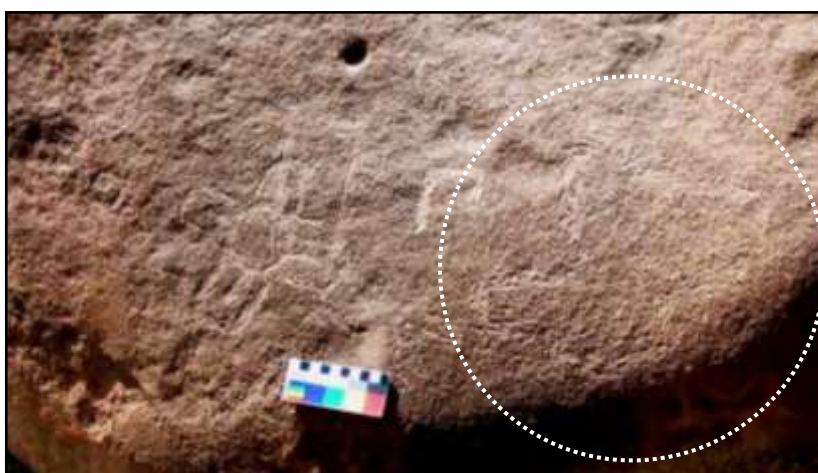


Fig. 19. Véase la dimensión de las hendiduras, dentro de la línea hecha para grabar la chacana. Dentro del círculo, se puede ver otro estilo para grabar líneas cortas, hechas cincelando de derecha a izquierda para otro efecto de

Un martillo común es una herramienta de percusión, compuesta por una “cabeza” y un mango. La cabeza es una masa de peso y el mango es, también, una función de palanca, apoyada en el punto de donde se le sujeta. Es decir, a mayor mango, más impulso, velocidad y fuerza. Hacemos esta breve aclaración referente, para compararlo con el

“martillo” de entonces (Figs. 12 y 13), pues las líneas incisas son tan pequeñas y poco profundas, que sólo pueden haber sido hechas con dos herramientas: un cincel sujetado por la mano izquierda, para controlar el avance del efecto y un martillo en la mano derecha –sin mango- para efectuar golpes mejor controlados. En los petroglifos hechos con esta técnica, cada línea incisa no pasa de .008 (mm) de largo (Fig.19)



Fig. 20. Las huellas dejadas nos demostrarían la acción giratoria de la herramienta con que fue horadado este hoyuelo.

Un cincel puede ser una piedra dura con un borde agudo o filo (pedernal verdoso) y, el martillo, un guijarro con peso. El uso de estas dos herramientas estaba presente desde antes de los tiempos de Sechín y Cupisnique, pero con estas sociedades, ya eran más elaboradas, con mayor funcionalidad y especialización. Esto se hace evidente, en la ejecución de obras de variadas dimensiones, que tienen que expresar el contenido simbólico de las imágenes grabadas en la piedra. En la figura 10, se puede observar con mucha claridad la seguridad del trazo, logrando un

diseño nítido, de 1 mm. (o milésimas más) de profundidad (Fig. 14). La fuerte diferencia cromática, entre la superficie patinada de marrón rojizo y el gris claro que aflora después de las incisiones, nos puede indicar su antigüedad.

La herramienta más simple puede ser cualquier punzón o cincel, como los que habrían servido para hacer líneas y pequeñas oquedades, con ángulos internos casi rectos, como las que aparecen en diversos petroglifos. Uno de los que más nos ha interesado es el que está sobre la aleta dorsal del “pescador sagrado” (Fig. 7 y 22). Esta oquedad tiene tres niveles y un hoyuelo, labrados a cincel (Fig. 22 b), no siempre visibles. Como una técnica asociada, tenemos evidencias de que la mayoría de hoyuelos redondos fueron labrados con una herramienta -talvez un cincel sin punta- que giraba (fig. 20) y que, muchos de estos hoyuelos, forman parte del tema del petroglifo.

La mayoría de estas obras rupestres son pequeñas y aparecen muy oxidadas. En el ángulo de embate, aún se puede observar, en algunos petroglifos, los rastros de abrasión o restregamiento para suavizar los bordes. En otros casos, la incisión es tan delicada que pareciera que no llega ni al medio milímetro de profundidad, con bordes tan suaves que se han vuelto a oxidar y la fotografía no puede captar bien la imagen. Las evidencias del trabajo, responden a dos tipos de cincel, uno de punto y otro de “paleta”, éste de corte más ancho. El primero hace líneas angostas y cortas, el segundo las hace desbastando horizontalmente y produce una anchura lineal más o menos homogénea. Con un cincel de punto se pueden hacer pequeñas horadaciones de diferente profundidad (Fig. 16 b), como en los otros casos, sólo para ser vistas en determinados momentos y en ciertas estaciones (Campana 2004).

2.3.2.3. Esgrafiado.

Podemos asegurar que ésta es la más sofisticada de todas las técnicas anteriormente expuestas, pero no la más tardía. Sus antecedentes podrían estar en el “esgrafiado a cincel”, técnica ejecutada por un punzón cincel de punta fina, utilizado para producir rayas delgadas de muy poca profundidad, cuya distancia entre sí, dependía del ángulo de embate, pues cuanto más horizontal fuese el trayecto, mayor sería la distancia entre las líneas. En este caso trataremos de analizar las huellas del uso de un grafío, artefacto con el que se produce el esgrafiado (fig. 21) y que visualmente nunca se había advertido en una obra rupestre, pues no hemos visto publicaciones referentes.

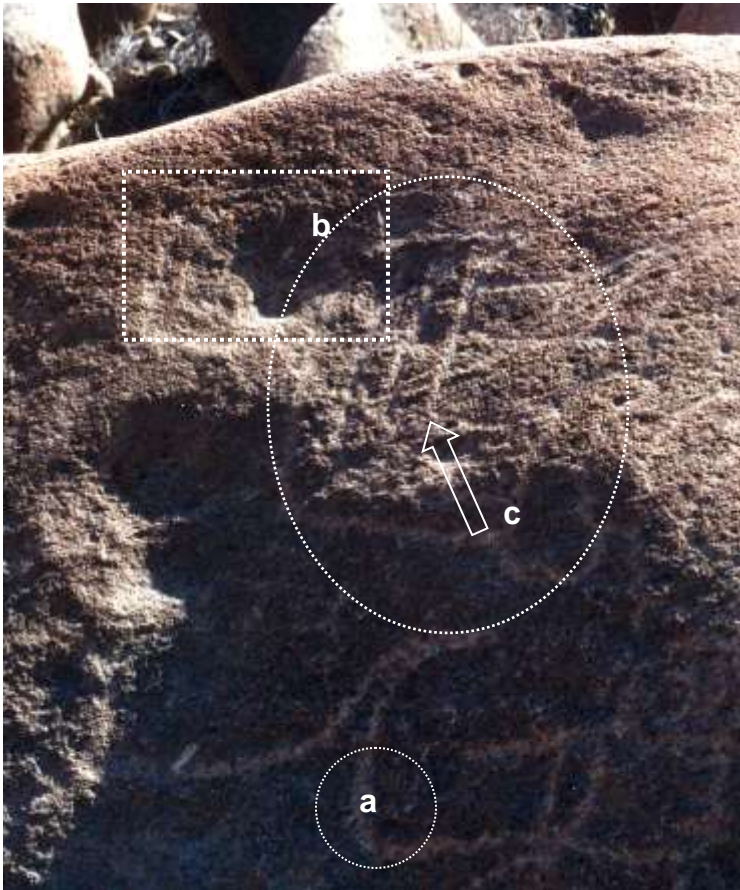


Fig. 21. Fragmento de la representación del "pescador sagrado" donde se ve el uso de cuatro técnicas de ejecución: "percusión" para las líneas gruesas del cuerpo (a), "cincelado" para la oquedad de la parte superior (b), "esgrafiado" en las bandas de la aleta (c) y "teñido" (que se observa poco), para definir las bandas que fueron oscurecidas con tinte gris.

Las evidencias de acciones para esgrafiar fue un hallazgo puramente casual, al ampliar las fotografías tomadas a corta distancia (2.00mts), con un teleobjetivo de 135 mm., para evitar las aberraciones ópticas en la imagen del "pescador sagrado" (Fig. 21).

Cerca de la aleta dorsal, al lado izquierdo, hay muestras de líneas muy finas, paralelas en su trayecto y de muy leve incisión, con las que entenderemos que fue la obradura de otra técnica, para dar acabados muy refinados que modifican calculadamente el color o la apariencia de un sector de la superficie pétreo. Técnicamente hablando, se trata de una raedura con líneas múltiples, hecha por un instrumento empujado o jalado en forma oblicua y con cierta presión. Al no requerir de golpes, los filos

del grafo, no se desgastaban ni rompían rápidamente, manteniendo así su finura.



Fig. 22. Grafo de 5 puntas hecho en un guijarro. Hay otros en pedernal.

En este petroglifo (Fig. 7) no sólo están a la vista las dos técnicas anotadas, que serían las últimas en su ejecución, sino también otras, como la percusión simple, obtenida por un percutor pequeño (Fig. 21 a), otra más compleja a percutor y cincel y, otra, la de "entintado". Todas están presentes en la superficie que mira al este, pero son más, pues la piedra muestra evidencias de talladura, machacado para emparejar y hacer hoyuelos pequeños sin borde. Es decir, todo tiende a explicar la complejidad técnica presente en este hermoso petroglifo que representa a un ser antropomorfo de rostro feminizado, con colmillos y pico de águila, personaje que parece nadar de suroeste a noreste, con un pez en su mano derecha. El cuerpo de este ser con símbolos sacralizantes, muestra rasgos pisciformes, como aletas hechas a base de bandas modulares,

algunas de éstas, oscurecidas por medio de "entintado".

El grafo –o raedera- que hace el conjunto de líneas finas y paralelas, no necesitó de ser una piedra muy dura, pues su operación no era a golpes, sino jalando o empujando, con cierta presión sobre dicha herramienta (Fig. 22). Esto se deduce de la

levedad y finura de las líneas, las que –al parecer- nunca fueron descubiertas antes. Debemos anotar que esta técnica sólo la hemos observado en el petroglifo “el pescador sagrado” (Figs. 7 y 21), pero se encontraron –en la superficie- varios implementos con esta función, en sitios diferentes⁵, lo que indicaría que habrían otras obras de este tipo. Hay otras huellas de algo parecido en otros petroglifos, pero las líneas no son paralelas ni tan cercanas entre si (Fig.16 a).

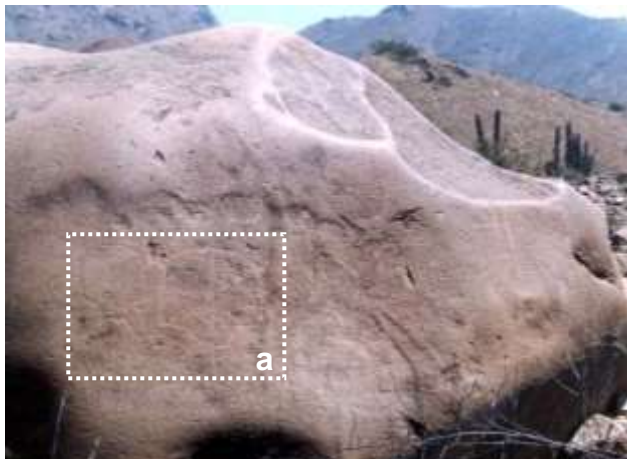


Fig. 23. Piedra que debieron intentar esculpirla para hacer una cabeza felínica, pero al desbastarla se excedieron y la abandonaron, tallando petroglifos en la superficie.

En el caso que estamos tratando, las líneas son tan precisas y paralelas que sugieren haber sido hechas con un solo movimiento en arco, de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, en un trayecto aproximado de 28 centímetros, perdiendo presión al final, cuando ya no modificaban el color gris del área (Fig. 21 c). Además, todas las líneas aparecen sobrepuestas a los diferentes niveles determinados por los efectos de la percusión o del cincelado, lo que –en este caso- indicaría el uso de la mano derecha sujetando el implemento en posición oblicua y, la presión con la mano

izquierda extendida para que las líneas sean parejas e iguales.

2.4. TÉCNICAS DE BORRADO.



Fig. 24. La mano es a percusión, el ave a cincel y el hoyuelo es por horadación.

Existen manifestaciones referentes a los actos orientados a borrar los petroglifos demostrando la existencia de dos técnicas: Machacado y pulido. Las diferencias se establecen por el tipo de acabado y sus respectivas herramientas, pues la primera deja una superficie áspera, producida por un machacador, y la otra, tiene una apariencia brillante y lustrosa, propia de la pulimentación lograda, posiblemente friccionando con arena fina. Pareciera que hubo una intención definida para dejar así las superficies, antes de grabar nuevos petroglifos, pues las evidencias muestran piedras con los dos efectos. Si se tratara solamente de

la obra rupestre Cupisnique, bien podría parecer un uso conciente de esas texturas como en su cerámica, pero la mayor parte de las borraduras son posteriores.

No tenemos información explicada por otros estudiosos, cómo es que desde aquellos tiempos los petroglifos fuesen borrados. Sabemos sí, que deidades en imágenes murales de sociedades más tardías -como la de los mochicas-, fueron desmontadas o destruidas por ellos mismos al no responder posiblemente a sus

⁵ Inicialmente, no se tenía idea de cómo podría ser la herramienta que produjo estos efectos, pero luego encontramos el primero, hecho de un guijarro negro, como el de la fig. 22. Se anotó el sitio y allí mismo fue enterrado. Posteriormente fueron encontrados dos más (uno roto) y también procedimos a dibujarlos y a enterrarlos.

requerimientos frente a las crisis ambientales (Uceda, Morales, Canziani & Montoya, 1994; Campana & Morales 1997, et al). Pero, es fácil advertir que las imágenes que se superponen fueron hechas por la misma sociedad Moche. Y este no es el caso que se presenta en el Santuario del Alto de Las Guitarras, pues cambian temas e imágenes. Así mismo no conocemos las causas por las que se tuvieron que borrar los petroglifos existentes, sólo podemos deducir que fueron otros los grupos sociales con otros intereses y otros referentes ideológicos. Es ostensible que los actos de borrado, más fáciles de observar, se hicieron después que las obras de Cupisnique cumplieran con los objetivos de su ejecución.

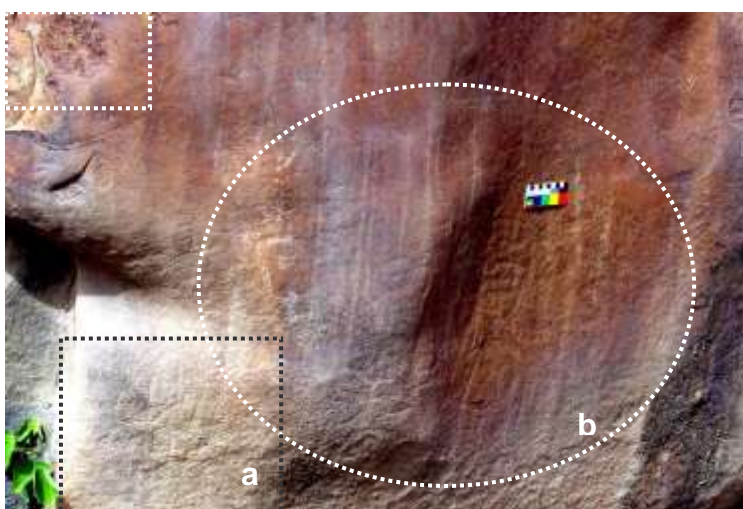


Fig. 25. En el recuadro "a" se ve una chacaña hecha a cincel, cuya parte alta quedó a medio borrar por los que hicieron los petroglifos cupisnique que se ven dentro del óvalo "b", los mismos que también fueron borrados por su parte alta. En el recuadro superior, el inicio de una horadación.

Es extraño que las nuevas imágenes grabadas en las nuevas superficies pulidas, son más simples, a base de "manchas", sin un orden y sin elementos simbolizantes. Se parecen a las obras rupestres de los primeros cazadores, pero difieren porque tienen una idea más desarrollada de la forma e imagen a representar. Esto sugiere que sus tradiciones, estilos y técnicas, siendo posteriores a los Cupisnique, no fueron heredadas de estos, o es que han pasado por procesos de influencias

muy fuertes, las que habrían hecho abandonar las antiguas tradiciones técnicas locales y la ideología que dibujó y grabó los petroglifos borrados (Fig. 23).

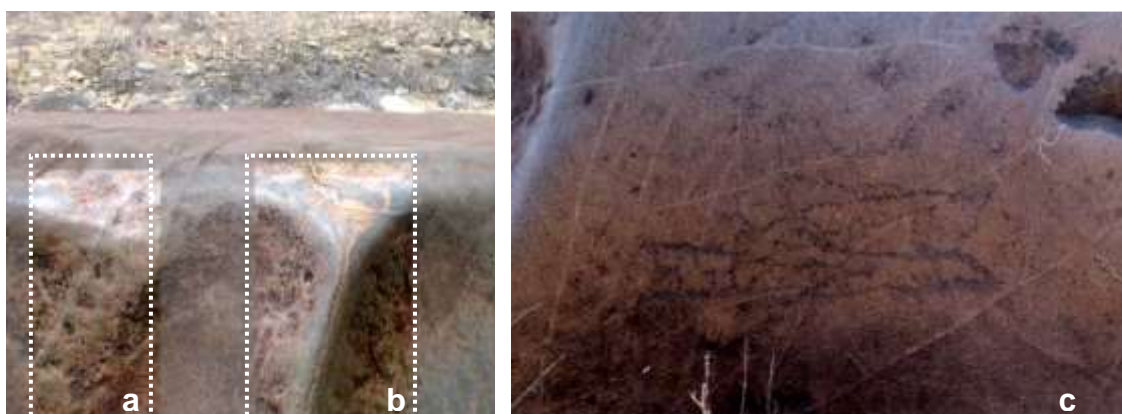


Fig. 26. En la piedra "la mesa del agua", tres tipos de petroglifos a medio borrar. En "a", se ven restos de los círculos de una serpiente Cupisnique. En "b", un petroglifo posiblemente Chimú, sobre la superficie borrada y pulida, mostrando un zorrillo y su orina. En "c", petroglifo cincelado, de color negro y de estilo Cupisnique.

En una piedra⁶, había grabada la imagen de una serpiente, a percusión honda, junto con otros petroglifos de menor profundidad, posiblemente cupisniques. Comenzaron a borrarla con percutor agudo y, luego, machacaron el área inferior a la serpiente, logrando una superficie más o menos plana, sobre la que grabaron dos

⁶ Esta piedra (L.A.-zs -21), está en el lado A, zona sur, donde está la mayor parte de imágenes de serpientes y ésta es la que muestra mayor intención para ser borrada.

petroglifos: a percusión el más grande y el chico a cincel (Fig. 23 a). Posteriormente, comenzaron a pulir con un abrasivo mediano la parte alta de dicha piedra, creando unos bordes lustrosos, rodeando las partes ásperas donde grabaron otros petroglifos sencillos.

Quizás el caso más interesante lo tenemos registrado en “la gran piedra”, aquella de los perfiles (Lámina I. figs. 3, 4 y 5), pues allí hay varios tipos de borrado, en varias épocas y con petroglifos de varios temas. Aquí aparecen restos de borrados cupisniques, para luego grabar otras imágenes del mismo estilo (Fig. 25). Como se podrá observar, antes que dos técnicas para borrar, parecería que son las fases de un proceso. Pero, sucede que en muchos otros casos, después de borrar machacando la superficie, comenzaron a grabar nuevos petroglifos y, luego, las partes superiores de la piedra la pulieron grabando otros petroglifos, unos a percusión, otros por horadación y otros a cincel (Fig. 24). En esta piedra hay más de 236 imágenes grabadas, más de 6 partes esculpidas, todo para configurar una gran cabeza de jaguar con perfiles diferenciados.

En esta misma piedra encontramos en su parte posterior-inferior, muchos petroglifos cupisniques de pequeñas dimensiones, elaborados a cincel con una técnica muy depurada (Fig. 25 b). Pero, pareciera que los cupisniques más tardíos borraron –o dejaron a medio borrar- imágenes simbólicas de sus antecesores (Fig. 25 a). En ambas circunstancias se observa que no fueron terminados de borrar, lo que es una suerte, porque así podemos advertir y demostrar, aspectos de su fenomenología. Es necesario anotar que, en uno y otro caso, pareciera que comenzaron a borrar –siempre- desde la parte alta, quedando en las partes bajas los rastros de los petroglifos anteriores (fig. 25).

En una piedra que conocemos como “la mesa del tiempo”, el estudio de los procesos del borrado muestra aspectos interesantes, pues hay varios conceptos de intervención, en épocas diversas y con objetivos calculadamente previstos. Se puede observar cómo al borrar las imágenes anteriores dejaron algunos, elaborados con mucho refinamiento, a cincelado, con una coloración negruzca, siendo los más antiguos de factura Cupisnique, sobre todo en su lado este (Fig. 26 c). Los que parecieran ser más tempranos están en la parte superior y –extrañamente- la parte oeste, que da hacia un patio de tres niveles, carece de petroglifos.

La piedra muestra haber sido labrada, desbastando varias partes, hasta conseguir cierta forma rectangular con una oquedad en dos niveles, en la parte superior o la mesa, para calcular o medir agua de lluvias, en cuyos bordes interiores labraron petroglifos según los niveles de acumulación. La mayor intervención de borrado respondería a épocas tardías, posiblemente chimúes, pues los petroglifos que grabaron en la superficie altamente pulimentada, son de ese estilo (Fig. 26 b). Pero, en las acciones de borrado y pulimentación, dejaron los círculos (¿u hoyuelos?) del cuerpo de una serpiente, hechos con cierta hondura (fig. 26 a), guardando un paralelismo diagonal con la orina de un zorrillo, el que fue elaborado con un dibujo de mancha y labrado a percusión. Este petroglifo aparece en el ángulo superior N.E. (fig. 26 b) y la línea que representa la orina baja, justamente por ese ángulo muy pulimentado, rasgo que posiblemente tenga un valor simbólico más complejo que la misma función defensiva de este mamífero depredador.

Para finalizar, debemos aclarar que si este trabajo es introductorio a las técnicas que caracterizan a un lugar tan conocido como “El Alto de Las Guitarras”, es posible que no hayamos hecho un análisis de todas sus variables propias, pero, sí creemos haber definido los rasgos técnicos diferenciales que lo tipificarían arqueológicamente. Existen tantas piedras intervenidas con las técnicas anteriormente expuestas, y tantos petroglifos en cada una de éstas, que nos sería casi imposible hablar de cada una de ellas para lograr un estudio específico de cada intervención.

Lima, 17 de mayo de 2006

Cristóbal Campana Delgado

ccampanad@hotmail.com

cmmcampanad@yahoo.es

BIBLIOGRAFÍA REFERIDA

- BEDNARICK, R.G.
1996 Nouvelles récents de la recherche austrelienne en art rupestre. *Internacional newsletter on rock art*, nº 15: pp.26-29. Foix
- BIRD, Junius
1963 Preceramic Art from Huaca prieta, Chicaza Valley. *Ñawpa Pacha* I: 29-34. New York
- BISCHOF, Hennings
1995 Los murales de adobe y la interpretación del arte de Cerro Sechín. En: *Arqueología de Cerro Sechín, tomo II Escultura*, pp, 125-156. Pontificia Universidad Católica del Perú y Fundación Volkswagenwerk-Alemania. Lima.
- BONAVIA, Duccio
1982 *Los Gavilanes. Precerámico peruano: Mar, desierto y oasis en la historia del hombre*. Edits. CORPORACIÓN FINANCIERA DE DESARROLLO S.A. COFIDE. – INSTITUTO ARQUEOLÓGICO ALEMÁN. Lima.
1991 PERÚ HOMBRE E HISTORIA. De los orígenes <al siglo XV. Edit. EDUBANCO. Lima.
- BOSCH GIMPERA, P.
1964 El arte rupestre de América. *Anales de la Antropología*: vol. 1: 29-45. México
- CAMPANA, Cristóbal
1993 Una deidad antropomorfa en el Formativo Andino. A&b. Editores, Lima
1995 Arte Chavín: Análisis estructural de formas e imágenes. Edit. Universidad Nacional Federico Villarreal. Lima.
- CAMPANA, Cristóbal & Ricardo Morales
1997 Historia de una deidad Mochica. A&BS.A. Lima
- CARDICH, Augusto
1964 Lauricocha: Fundamentos para la prehistoria de los Andes Centrales. *Studia praehistorica*: III: 1.171. Buenos Aires
- CONSENS, Mario
2003 San Luis: el arte rupestre de sus sierras. Fondo Editorial Sanluisenseño. San Luis
- ELERA, Carlos
1994 El Complejo Cultural Cupisnique: Antecedentes y Desarrollo de su Ideología religiosa. En: *El Mundo Ceremonial Andino*. Luis Millones & Y. Onuki, eds. Ethnological Series 37, pp. 229-257. National Museum of Ethnology. Osaka
- GONZÁLEZ, Albert Rex
1974 Arte, Estructura y Arqueología. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires. I
- GUFFROY, Jean
1999 El Arte Rupestre del Antiguo Perú. Ed. IFEA. Tomo 112. Serie: Travaux de l'Institut Français d'Études Andines. Lima
- KAULIKE, Peter, Fernández-Dávila, M. McKay, & R. Santa Cruz
2000 La Estación del Alto de las Guitarras, Dpto. La Libertad, Costa Norte del Perú, SIARB, Boletín nº 14. La Paz
- KAUFFMANN DOIG, Federico
1969 Manual de Arqueología Peruana. Ediciones PAISA. Lima
- LAUTARO NÚÑEZ, A.
1976 Geoglifos y tráfico de caravanas en el desierto chileno. *Anales de la Universidad del Norte (Chile)*, nº 10: 147-201. Santiago
- LAMING-EMPERAIRE, A.
1962 *La signification de l'art rupestre paleolithique. Méthodes et applications*. Edit. Picard & Cie. Paris
- LECHTMAN, Heather
1984 "Appendix: F. Technical Examination of a Gold Alloy Object from Chavín de Huántar. En: R. Burger 1984 pp 271-276.
- LINARES MÁLAGA, Eloy
1966 *El arte rupestre en Arequipa y su relación con el arte rupestre en el sur del Perú*. 33 pp. Arequipa
- MACINTOSH N. W.
1977 Beswick Creek Cave, two decades later: a reapraisal. *Form in indigeneous art*. (J.P. Ucko edit.): 191-197. Canberra,
- MENGHIN, Oswald
1952 Las pinturas rupestres de Patagonia. *Runa*: V: 21-51. Buenos Aires
- MARRINER
2000
- MORIN, Edgar
1986 EL MÉTODO: EL CONOCIMIENTO DEL CONOCIMIENTO. Ediciones Cátedra. Madrid
- NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio
1986 PETROGLIFOS DEL PERÚ. Panorama Mundial. Vol. II. Editorial Científico-Técnica. La Habana

- ROE, Peter G.
 1974 *A Further Exploration of the Rowe Chavín Seriation and Implications for North Central COSAT Chronology.* Studies in the Precolumbian Art and Archaeology 13. Dumbarton Oaks, Washington
- ROWE, John H.
 1962 *Chavin Art: An Inquiry into its Form and Meaning.* The Museum of Primitive Art. New York
- SCHOBINGER, Juan & C. J. GRADÍN
 1985 *Arte Rupestre en Argentina. Cazadores de la Patagonia y agricultores andinos.* Ed. Encuentro. Madrid
- SHARON, Douglas, J. BRICEÑO, & K. NOACK
 2003 The "Temple" at Alto de la Guitarra Ravine, Perú. Ken Hedges, ed., *Rock Art Papers*, Vol. 16. San Diego Museum papers 41, 2003. San Diego.
- SCOTT, Robert Gilliam
 1965 *DESIGN FUNDAMENTALS.* Huntington. R.E, Krieger Publishing Company, New York, (1980)
- SPEED, Harold
 1965 *LA CIENCIA DEL DIBUJO.* Gustavo Gili Editores . Madrid.
- UCEDA, Santiago, Ricardo MORALES, José CANZIANI & María MONTOYA
 1994 Investigaciones sobre la arquitectura y relieves policromos en la Huaca de la Luna. En *Moche: Propuestas y perspectivas.* Santiago Uceda/ Elías Mujica Editores. Trujillo-Perú.
- ZEVALLLOS, Jorge
 1990 Petroglifos en la zona costera de Trujillo. *Revista del Museo de Arqueología.* 1:7-23. Trujillo