

Respecto al determinismo interpretativo en la investigación rupestre peruana. Una perspectiva etnográfica

Gori-Tumi Echevarría López 

Universidad Nacional "San Luis Gonzaga" de Ica
cgoritumi@gmail.com

Zulfiqar Ali Kalhoro

UAssistant Professor at Pakistan Institute of Development Economics (PIDE), Islamabad, Pakistan
zulfi04@hotmail.com

Resumen

El presente artículo examina el enfoque determinista comúnmente adoptado en los estudios rupestres peruanos, particularmente los que vinculan la evidencia gráfica con el material lítico en los sitios arqueológicos a partir de la asociación por cercanía, que frecuentemente restringen las interpretaciones de esta evidencia. Se argumenta que estas interpretaciones han sido modeladas por parámetros analíticos eurocéntricos, que han prevalecido como referencias estandarizadas para definir la naturaleza y el significado de las quilcas o el arte rupestre en los Andes, limitando su comprensión a través de lentes teóricas que no reflejan adecuadamente la diversidad cultural de la región. A través de varios textos interpretativos sobre quilcas, los autores cuestionan estas propuestas tradicionales, sugiriendo reconsiderar estos planteamientos a favor de una comprensión más matizada, basada tanto en inferencias independientes como en la evidencia etnográfica disponible. Este artículo busca proporcionar una nueva mirada sobre las quilcas o el arte rupestre andino, desafiando interpretaciones reduccionistas, y proponiendo una aproximación más contextualizada, que considere la variabilidad cultural, temporal y geográfica de este fenómeno.

Abstract

This article examines the deterministic approach commonly adopted in Peruvian rock art studies, particularly those that link graphic evidence to lithic material at archaeological sites based on association by proximity, which frequently restricts interpretations of this evidence. It is argued that these interpretations have been shaped by Eurocentric analytical parameters, which have prevailed as standardized references to define the nature and meaning of quilcas or rock art in the Andes, limiting their understanding through theoretical lenses that do not adequately reflect the cultural diversity of the region. Through several interpretive texts on quilcas, the authors question these traditional proposals, suggesting to reconsider these approaches in favor of a more nuanced understanding, based both on independent inferences and on the available ethnographic evidence. This article seeks to provide a new look at quilcas or Andean rock art, challenging reductionist interpretations and proposing a more contextualized approach that considers the cultural, temporal and geographical variability of this phenomenon.

RECIBIDO: 16/08/2024 - ACEPTADO: 13/10/2024 - PUBLICADO: 12/12/2024

Palabras clave: Quilcas, Arte Rupestre, **Keywords:** Quilcas, Rock art, Interpretation, interpretación, determinismo, eurocéntrico Determinism, Eurocentric

INTRODUCCIÓN

La investigación rupestre peruana, a lo largo de más de un siglo, ha transitado por diferentes etapas definidas principalmente por la orientación intelectual que predominó en cada una (Echevarría López, 2013, 2016a, 2016b). Dos etapas destacan en esta progresión: la etapa de la “aproximación toponímica” (aproximadamente entre 1940 y 1960) y la etapa de la “aproximación eurocéntrica” (desde 1960). Ambos momentos, especialmente el segundo, han influido notablemente en los estándares teórico-metodológicos de los estudios rupestres en el Perú hasta el presente.

Si bien la aproximación toponímica no llegó a consolidarse como corriente formal de investigación rupestre, su valor radica en los sólidos fundamentos históricos y geográficos (en especial los estudios toponímicos), que proveyeron las primeras bases para la identificar e interpretar el fenómeno gráfico en los Andes (Porras 1963, UNMSM 1962-1963; Pulgar, 1946; De la Jara, 2010 [1964]; Echevarría, 2013). Este fue un momento académico importante para los estudios rupestres, que, no obstante su valor científico, fue rápidamente reemplazado por la aproximación eurocéntrica, la cual enfatizó el ejercicio formal-interpretativo, la relaciones espaciales y las secuencias estilísticas, entre otros aspectos analíticos (Bosh-Gimpera, 1964, 1968; Breuil, Pericot, & Ripoll, 1964; Clark, 1977; Laming-Emperaire 1962; Leroi-Gourhan, 1965; Ripoll, 1964; Ucko & Rosenfeld, 1967).

El desarrollo de la investigación rupestre europea hasta la década del sesenta tuvo un marcado sesgo interpretativo, tanto respecto a la identificación de los motivos (Bednarik, 2016), como a la función de los mismos en los contextos gráficos analizados. Para esto último, se usó información etnográfica cuyo paradigma giraba alrededor de criterios evolutivos y que involucraban categorías antropológicas de diferenciación social, tal como son los que designan términos como “salvaje” o “primitivo” (Engels, 2012[1884]; Morgan, 1993[1877]; Taylor, 1871). Dada la premisa evolutiva que implicaban estas categorías, la base referencial para comparaciones etnográficas se centró en pueblos indígenas de Australia, Asia o África, cuyo aislamiento y rareza los hacía supuestamente adecuados a estos fines (Álvarez, 2006; Ucko & Rosendfeld, 1967).

Los criterios interpretativos más frecuentes se vinculaban a aspectos sociales que incluían lo que vino a llamarse el “arte por arte mismo”, la “magia simpática y el totemismo”, o la “magia de fertilidad”, además de actividades rituales relativas a “ceremonias de crecimiento”, “ceremonias de iniciación”, “ceremonias de suplicación”, “magia malevolente” o “chamanismo”, entre otras (Comas, 1971; Laming-Emperaire, 1962; Lewis William & Dowson, 1988; Ucko & Rosendfeld, 1967); aproximaciones que se volvieron estándares en Europa, expandiendo, desde aquí, su influencia a otros lugares del planeta, incluyendo América (Bosh-Gimpera, 1968, 1973).

En el Perú, la percepción europea del arte rupestre se fusionó con el criterio progresista dominante en la arqueología del país, también condicionado por premisas evolucionistas que, en buena medida, se reflejan en las secuencias culturales propuestas para el Perú hasta la década del setenta

y por una enorme influencia teórica de la arqueológica histórico-cultural norteamericana (Bennet & Bird, 1960; Choy 1960; Lumbreras, 1969; Macera, 1978; Morales, 1993; Rowe 1967; Steward & Faron, 1959; Tello, 1921, 1929; Willey, 1971). Como en el caso europeo, las categorías impuestas, en especial las de “lítico” y “arcaico”, se han usado tanto como percepciones deterministas inferidas a partir de la evidencia arqueológica material, como conceptos temporales en una secuencia cronológica condicionada por su evidente contenido evolucionista.

De acuerdo a lo expuesto, la perspectiva eurocéntrica impregnó los estudios rupestres en el Perú, implantándose prácticamente con los mismos criterios epistemológicos. De esta manera, a partir de los sesenta, estos estudios siguieron esquemas de análisis fundamentados en premisas evolucionistas y reduccionistas, lo cual limitó el enfoque interpretativo de estos testimonios gráficos a visiones alejadas del entorno natural, así como de la realidad social y cultural de sus productores.

La relación entre las quilcas, la cultura material y sus implicancias en la interpretación

Existe una falsa premisa tácita que supone que la evidencia recuperada u observada en determinados contextos arqueológicos ofrece una representación completa y significativa de las actividades sociales pasadas (Echevarría & Yzaga, 2014) -algo que la lógica tafonómica permite refutar de manera contundente (Bednarik, 2007)- lo que condiciona la forma de entender los desarrollos culturales, que en arqueología son siempre establecidos por los remanentes de las actividades humanas, así como por el nivel de las inferencias funcionales referidas a partir de estos remanentes.

En el esquema evolutivo-progresista de la arqueología peruana, los remanentes culturales se interpretan en proporción a la cantidad y variedad de materiales recuperados en un sitio, y categorías como “lítico” y “arcaico”, que se encuentran en la base de la concepción cronológica de los Andes, reflejan una lógica que prioriza la tipología material como base de inferencia interpretativas, la que se extiende incluso a las evidencias gráficas, como las quilcas.

Willey y Phillips (1962) sostienen que el término “lítico” es usado por la predominancia de la tecnología en piedra en esta fase, lo cual lleva a asumir que las primeras actividades humanas estaban orientadas principalmente a la caza de grandes herbívoros de forma migratoria. Según los autores,

‘Lithic’ is not entirely satisfactory as a name, but we have so far been unable to come up with anything better. Its only sole merit is that the evidence on this stage is predominantly in the category of stone technology...

The nature of this finds has led to the assumption that the predominant economic activity in this stage was hunting, with major emphasis on large herbivores, including extinct Pleistocene forms, and the general pattern of life, like that of the animals on which it depended, was migratory in the full sense of the word. (pp. 79-80)

En el Perú, la evidencia rupestre ha sido absorbida por la presunción económica derivada de la tipología material, y por la tendencia interpretativa condicionada por parámetros evolutivos. Esta relación se presenta como un vínculo directo en los sitios arqueológicos, donde las evidencias gráficas se

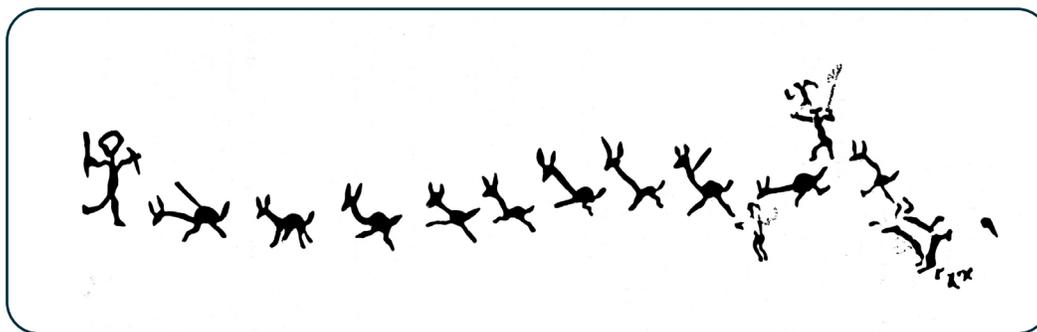
interpretan, *a priori*, bajo un supuesto de “asociación” con los artefactos encontrados, asumiendo que ambos comparten un contexto temporal y funcional similar.

A continuación, se presentan citas de estudios sobre las quilcas o el arte rupestre en el Perú que demuestran cómo esta aproximación eurocéntrica ha influido en el modelo interpretativo que es aplicado hasta la actualidad:

La pintura en cuestión [Fig. 1], a parte de su valor artístico, resulta un documento de primer orden, pues nos presenta un cuadro de la vida de los antiguos pobladores de Lauricocha, sentada y expresada por sus propios artistas. Podemos, gracias a ella, observarlos en su actividad más importante, a pesar de los milenios transcurridos, sin tener que suponer o estructurar escenas a partir de simples piezas líticas. Por otra parte, desde el punto de vista artístico, alcanzó -dentro de una estilización propia, notoria en los trazos simples de las figuras, en el perfil perfecto del trote, en la amplificación del tamaño de las orejas de los animales, etc.- una notable expresión de dinamismo, pero sin llegar a la exaltación del movimiento como es característico, por ejemplo, en las figuras leptomorfas del arte levantino de España. (Cardich, 1964, p. 136)

Figura 1

Quilcas (pictogramas) de la cueva 3 de Chaclarragra, Lauricocha, Pasco



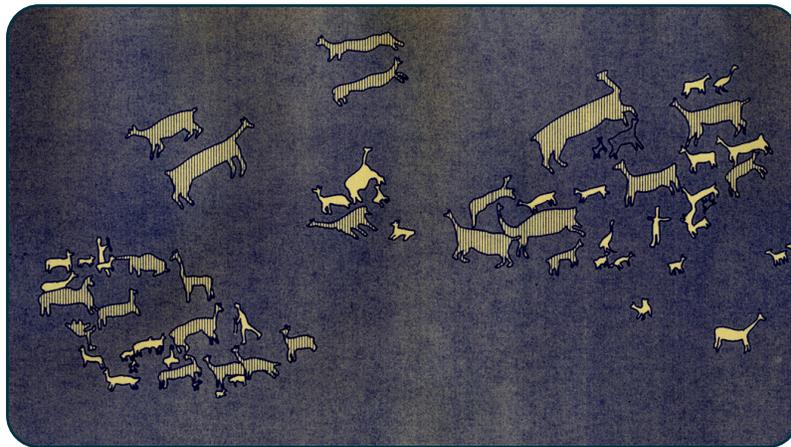
Nota. Tomado de Cardich (1964).

Indudablemente las investigaciones en torno a las pinturas rupestres [Fig. 2], están directamente relacionadas con las primeras migraciones u hordas nómadas que ocuparon el Área Andina.

Una de las facetas más asombrosas de los primitivos cazadores de Sumbay, es la habilidad artística demostrada mediante pictografías naturalistas y seminaturalista en las paredes rocosas de las grutas y abrigos y particularmente en la Su—3. Ya hemos dicho que la magia cumplía un papel esencial, fundamental, en consecuencia los chamanes ejecutaban los diseños de los animales que iban a ser cazados, bajo el embrujo de la cañada oscura y fría, calentados por las fogatas que se prendían a la entrada de la gruta y con rituales muy complicados y profundamente elaborados. ¿Uno de estos chamanes fue inmortalizado por un pintor paleolítico y anónimo de Sumbay [Fig.3]? Es posible. (Neyra Avendaño, 1968, pp. 67, 72)

Figura 2

Quilcas de la Wayrona de Q'ollpa, Sumbay, Arequipa



Nota. Tomado de Linares Málaga (1989).

Figura 3

Detalle de uno de los motivos de las quilcas de Sumbay



Nota. Tomado de Neira Avendaño (1968).

Todos los rasgos, en general, configuran los patrones del Paleolítico Superior. Temas y tratamiento sorprenden por su parecido con el arte europeo. El punteado y esas misteriosas líneas paralelas en una de las pinturas de Toquepala (grupo B) [Fig. 4] recuerdan los “blasones” y puntuaciones de Lascaux. Pero es el arte levantino español más bien que el franco-cantábrico el que se evoca inevitablemente. Falta la grandiosidad, tamaño y nobleza descriptiva de la escuela auriñaco-perigordienne. Muestra un esquematismo naturalista como el estilo de Levante; aun el dinamismo de las escenas y el alargado torso de los personajes trae a la memoria el arte iberoafricano. El carácter mágico de las pinturas del paleolítico, reconocido para la mentalidad del cazador, no falta en las representaciones parietales de Toquepala. Es rito propiciatorio. La imagen no es solamente representación sino del propio animal que, por sortilegio, ha de morir

de la misma herida causada en la pintura, que en el correspondiente punto, por la flecha o el cuchillo o por el dardo dibujado sobre dicha imagen. (Muelle, 1969, p. 195)

Figura 4

Quilcas (pictogramas) de Toquepala, Tacna



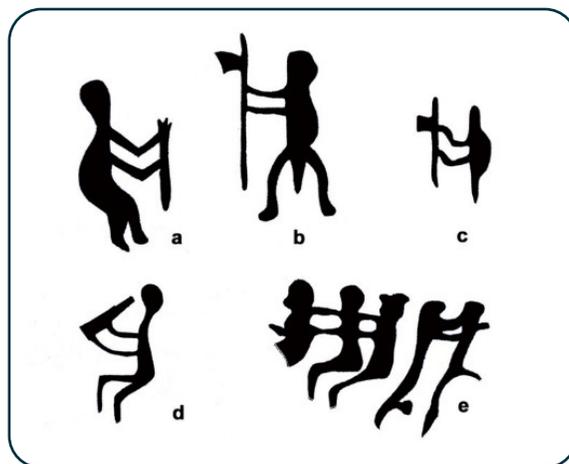
Nota. Foto de Gordillo Begazo (2015).

Hay cortes de rocas que sobrepasan los 3 m y, viendo lo escarpado, hace pensar en la utilización de andamios, escaleras y otros artificios. Pero es más probable, como lo sugiere la representación de individuos en el acto de corte y palanqueos de los bloques [Fig. 5], que tal situación ha sido intencional, de dejar las pinturas alejadas de las manos extrañas impías, quedando como altar con fines mágico religiosos.

El uso de los dedos, como los primeros instrumentos para los trazos de las figuras, o la impronta de las palmas de las manos parece corroborar su antigüedad. También el trazo esquemático de la figura humana hace recordar las pinturas rupestres de Altamira (Pericot y Martín 1974: 69); de las cuevas argentinas del cañadón de las cuevas de río Pinturas (Menghin 1952); de Lauricocha, Lucerojaca, Otávalos, etc. (Miasta Gutiérrez, 1979, pp. 188-189)

Figura 5

Quilcas (pictogramas) de Faical, Chinchipe, Cajamarca

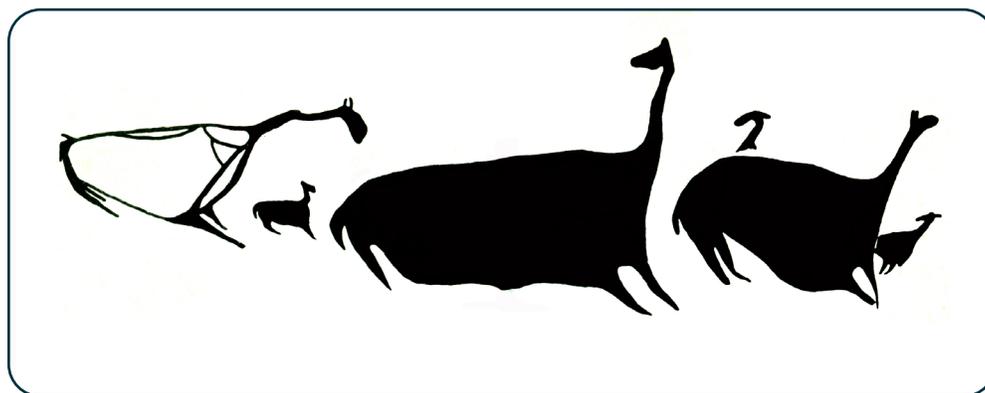


Nota. Tomado de Miasta Gutiérrez (1979).

Pensamos que la pintura rupestre fue trabajada durante la época precerámica [Fig. 6]... Es interesante notar que en ninguno de los cuatro sitios considerados como campamentos base en el área de Junín tiene evidencia de pintura rupestre. Si los sitios más pequeños fueron campamentos temporales de caza, serían los lugares lógicos para realizar los ritos mágicos relacionados a la caza. Por otro lado, sabemos, gracias a la etnografía, que en estos ritos no participaban las mujeres, lo que podría explicar por qué estas pinturas están ausentes de los campamentos base en donde es de esperar la presencia de mujeres. (Rick, 1983, pp. 184-185)

Figura 6

Quilcas de las cercanías de Pampacancha, Junín



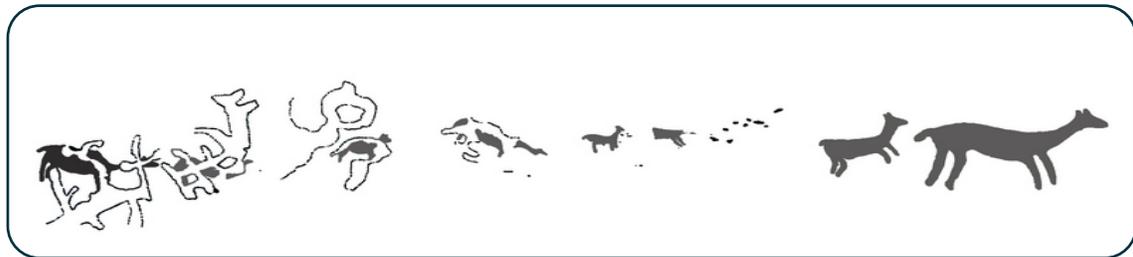
Nota. Tomado de Rick (1983).

Acerca del significado de estas pinturas, Guffroy señala que se trata de un sistema de creencias que parten de este tipo de economía de caza. El también llama la atención sobre la posibilidad de que, mientras el abrigo fue la morada principal de los habitantes, la cueva sirvió más bien, para fines de plasmar este tipo de representaciones. En términos más amplios, siempre de acuerdo a este autor, al parecer se trataría de un tipo de arte similar al del famoso río Pinturas (Argentina), elaborado por cazadores de guanacos. En este sentido, las máscaras de algunos de los seres que asemejan humanos y los símbolos recuerdan las propuestas que actualmente se hacen en torno a este tipo de representaciones, por ejemplo en Chauvet (Francia), Tito Bustillo (España), etc. (León, 2007, p. 234)

La horizontalidad de la representación, frente a la comparación de los diseños rupestres de otros sitios arqueológicos de la región, parece sugerir una escena de avistamiento con un trote pausado de la tropilla, donde se incluyen individuos de diferentes edades [Fig. 7]; lo que lo hace muy diferente a las escenas de caza o captura (como los de Sumbay) con la inclusión de figuras antropomorfas en actitud de movimiento; o completamente diferente a los diseños de Puntillo, donde el movimiento circular de la escena en la que figuras humanas y animales parecen danzar frenéticamente, por lo que esta escena debiera estar relacionada a una actividad ritual o algo similar. (Umire, 2012, p. 324)

Figura 7

Pictograma del alero de Cachiwasi, Arequipa



Nota. Tomado de Umire (2012).

Estas representaciones pictográficas dentro de la clasificación efectuada por Guffroy (1999), encaja dentro de los grupos figurativos de estilos naturalistas y seminaturalistas, en el cual el color rojo, estaría asociado al arte de los cazadores del Holoceno. Esta evidencia enigmática nos lleva a comprender que los abrigos rocosos fueron lugares preferidos al igual que en otras partes del mundo para las primeras manifestaciones artísticas, con un contenido complejo de carácter religiosos. Al respecto Guffroy manifiesta que ‘...su presencia dentro de la cueva o abrigos, y sobre todo la existencia de una cierta formalización en el tratamiento y organización de las figuras sugieren sin embargo un contenido más mitológico y/o una relación más estrecha con la cosmología de la época. Podría así haber jugado un papel dentro de las ceremonias chamanísticas’. (Carguas Tenorio, 2019, p. 194)

A pesar de que muchas de las afirmaciones en estos textos pueden resultar improbables o falsas al ser examinadas de cerca, es evidente que esta aproximación mecanicista, aplicada de manera acrítica en varios casos, simplifica excesivamente la relación entre cultura material y arte rupestre. Su valor no puede ser ponderado sin probar sus premisas, establecer la cronología de estas evidencias y realizar correlaciones básicas, lo cual no implica una asociación cultural directa entre distintos ensamblajes. Por ejemplo, la premisa de “asociación”, entre un complejo de artefactos y las representaciones gráficas sobre roca fomenta una relación determinista que asume que la actividad económica, como la caza, define el tipo de expresión gráfica. Este enfoque limita la interpretación del arte rupestre, reduciendo su función a un mero reflejo de la actividad económica, cuando en realidad esta premisa no contempla la complejidad de las motivaciones culturales y sociales que pudieron influir en su creación.

Sostenemos que el argumento determinista, que atribuye la creación de las quilcas o el arte rupestre exclusivamente a factores económicos, es lógicamente insostenible y teóricamente insuficiente. Este enfoque, que surgió en Europa a partir de ejemplos etnográficos sesgados, no logra explicar de manera integral las expresiones gráficas observadas ni la variabilidad en que estas se presentan; especialmente considerando la evidencia arqueológica, fragmentada y degradada por procesos tafonómicos.

Consideramos que la evidencia etnográfica contemporánea puede ofrecer perspectivas más matizadas que desafíen el determinismo económico y permitan comprender mejor las diversas motivaciones detrás del arte rupestre, ampliando el alcance interpretativo más allá de las limitaciones impuestas por la asociación económica.

El dato etnográfico en Pakistán

Quilcas o arte rupestre se encuentran ampliamente distribuidos por el territorio de Pakistán (Dani, 1985, 1995; Hayat, 2001; Jettmar & Thewalt, 1987; Jettmar 1989, 2002; Kalhor, 2010-2011, 2018; Mughal, 1999; Olivieri y Vidale, 2004), destacando la región norte de Gilgit-Baltistán y Sindh en el sur, que es probablemente la segunda región de arte rupestre más grande del país (Kalhor, 2009, 2011a, 2011b, 2013a) y la que posee además una notable muestra de quilcas modernas o contemporáneas (Kalhor, 2013b).

La tradición de hacer imágenes en las rocas es vigente en Sindh, y los viajeros y pastores de la región suelen realizar estas actividades. Las quilcas modernas son obra de dos grupos étnicos, los sindhis y los baluchis de las tres cadenas montañosas llamadas Khirthar, Bado y Lakhi, en la provincia de Sindh. Las marcas también las hicieron los habitantes de la región de Sindh Kohistan, que incluye los distritos de Jamshoro, Thatta y Karachi (en la provincia de Sindh). La economía de los habitantes de estas regiones se basa en la agricultura de secano y el nomadismo pastoral.

Como hemos mencionado, tanto los viajeros como los pastores producen quilcas (Figura 8). Las imágenes elaboradas por estos dos grupos incluyen animales (Figura 9), escenas de caza (Figura 10), huellas de manos y pies (Figura 11), armas de fuego (Figura 12), motivos de transporte, tanto terrestre como aéreo (figuras 13 y 14 diseños florales, motivos de aves (Figura 15), y edificios religiosos, es decir, mezquitas (Figura 16).

Curiosamente, las tradiciones de arte rupestre moderno del norte de Sindh, donde está la cordillera de Khirthar, son diferentes de las del sur, donde se encuentra la región de Sindh Kohistan. En la región de Khirthar, se encuentran más representaciones de una variedad de armas de fuego (Figura 17) y escenas de caza de animales datadas; en comparación con Sindh Kohistan donde el hacha se representa con frecuencia (Figura 18). Si analizamos las tradiciones gráficas de ambas regiones, Khirthar y Sindh Kohistan, podemos notar que existen similitudes y diferencias. Se encuentran huellas de manos y pisadas en ambas regiones. También se encuentran imágenes antropomorfas en ambas regiones, pero son más numerosas en Khirthar (Figura 19) que en Sindh Kohistan.

Las representaciones de helicópteros (Figura 20), aviones de combate, aviones de pasajeros y paracaídas son comunes en ambas regiones de Sindh. Las representaciones de vehículos ligeros y pesados también incluyen autobuses, camiones y una variedad de jeeps, automóviles y *scooters*. Curiosamente, la maquinaria de construcción de carreteras también ha sido representada; e incluso, los pastores y los miembros de la comunidad sedentaria hacen imágenes de *containers* indios.

Figura 8

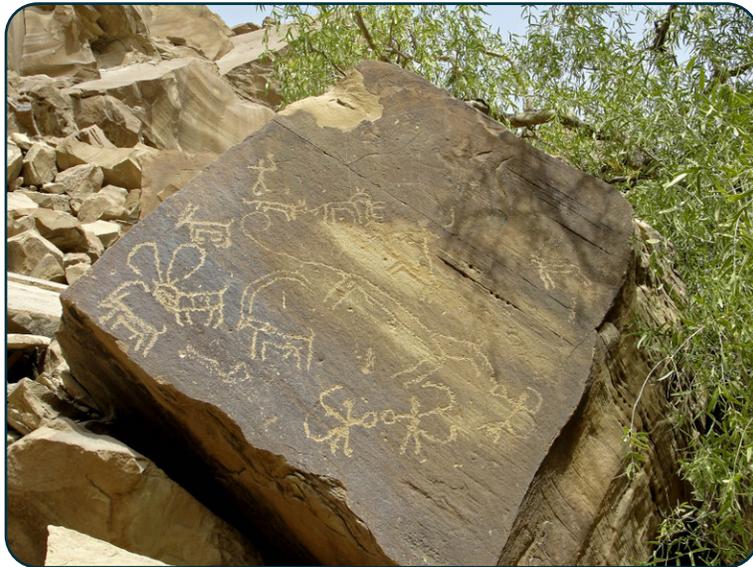
Caravana de camellos en Angai Valley, Khirthar, Sindh



Nota. Fotografía de Kalhoro, 2013.

Figura 9

Quilcas zoomorfas y antropomorfas, valle de Kukrani, Khirthar, Sindh



Nota. Fotografía de Kalhor (2010).

Figura 10

Quilcas mostrando escenas de caza de leopardo en el valle de Nali, Khirthar, Sindh



Nota. Fotografía de Kalhor (2010).

Figura 11

Quilcas con motivos de manos, pies, hachas y otros objetos en el Valle de Thado, Sindh-Kohistan, Sindh



Nota. Fotografía de Kalhoro (2014).

Figura 12

Quilcas describiendo un Ak-47 Kalashnikov, en el sitio con quilcas de Pehi Kumb, valle de Angai, Sindh



Nota. Fotografía de Kalhoro (2013).

Figura 13

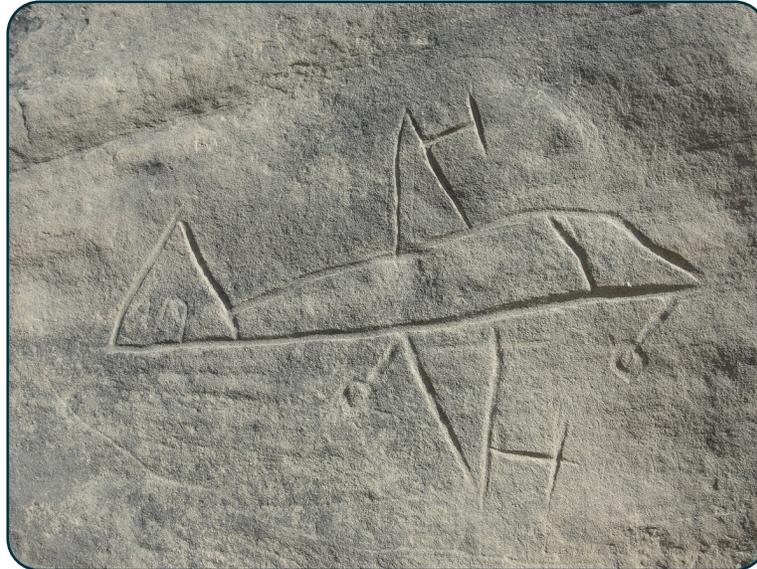
Quilca que describe un camión, Pehi kumb, valle de Anagi, Sindh



Nota. Fotografía de Kalhoro (2013).

Figura 14

Quilca que describe un avión. Valle de Gaj, Khirthar-Sindh



Nota. Fotografía de Kalhoro (2010).

Figura 15

Quilca con la representación de un ave. Valle de Mol, Sindh-Kohistan, Sindh



Nota. Fotografía de Kalhoro (2013).

Figura 16

Quilcas describiendo una mezquita en el valle de Nali, Khirthar, Sindh



Nota. Fotografía de Kalhoro (2010).

Figura 17

Quilca describiendo in varios tipos de armas de fuego, además de otros motivos zoomorfos. Valle de Angai, Khirthar, Sindh



Nota. Fotografía de Kalhoro (2013).

Figura 18

Quilcas con motivos de hachas y pisadas asociadas. Sindh-Kohistan, Sindh



Nota. Fotografía de Kalhoro (2015).

Figura 19

Quilca de diseño antropomorfo. Valle de Thado, Sindh-Kohistan, Sindh



Nota. Fotografía de Kalhoro (2014).

Figura 20

Quilca describiendo un helicóptero. Valle de Angai, Khirthar, Sindh



Nota. Fotografía de Kalhoro (2013).

¿Por qué hacen estas imágenes? La respuesta de los productores de arte rupestre moderno es muy sencilla: hacen imágenes para pasar el rato o matar el tiempo mientras su ganado se alimenta en las pasturas. Los viajeros descansan bajo un abrigo rocoso o almuerzan, y tan pronto como terminan de comer quieren dejar un registro de su viaje o travesía en la pared del abrigo, como marcas en la roca.

La mayoría de las quilcas (petroglifos) del conjunto de evidencias gráficas examinadas no reflejan figurativamente las actividades económicas de quienes las crearon, lo que abre preguntas sobre la relación entre arte rupestre y vida cotidiana. El común de los pobladores de Sindh nacen en una comunidad vinculada al nomadismo pastoril y crecen cumpliendo sus responsabilidades con esta importante actividad económica. Si la actividad económica de estos habitantes es muy exigente y ocupa todo su tiempo, desde la infancia hasta la muerte, ¿por qué la evidencia gráfica no está relacionada con esta labor? ¿No es esta actividad lo suficientemente interesante como para merecer ser representada de forma naturalista? ¿O esta actividad se representa con otros parámetros figurativos?

Consideramos que, en términos antropológicos, la población de Sindh tiene tanta complejidad como sus aspectos socio culturales demandan, y esta complejidad no está únicamente condicionada por su tipo de organización social o por el tipo de actividad económica que llevan a cabo. Por tanto, las quilcas o el arte rupestre de Sindh parece responder a otros contextos de expresión cognitiva, donde los patrones gráfico-representativos no están necesariamente determinados por los requerimientos de una sola actividad sociocultural, como la económica.

Para entender la ausencia de un determinismo gráfico, es importante notar que la mayoría de las expresiones rupestres contemporáneas de Sindh no se inspiran directamente en las actividades económicas, incluso cuando incluyen elementos exógenos. En las quilcas de Sindh, sobresalen motivos abstracto-geométricos (Fig. 21), figuras antropomorfas, y temas religiosos, que contrastan con las representaciones de armas, aviones, camiones, y escenas de actividades diversas, las cuales no están vinculadas directamente a la vida cotidiana de la población local. Esto sugiere que, aunque existan influencias visuales externas, estas no se incorporan como elementos de valor económico, sino que son reinterpretadas en un contexto gráfico y simbólico propio.

Figure 21

Quilcas con diseños abstracto-geométricos. Valle de Angai, Khirthar, Sindh



Nota. Fotografía de Kalhoro (2015).

CONCLUSIONES

La revisión de interpretaciones sobre las quilcas o el arte rupestre peruano permiten identificar cómo la investigación de este material ha estado influenciada por perspectivas eurocéntricas dominadas por consideraciones evolutivas y deterministas, basadas en mitos y premisas problemáticas que limitan su potencial científico. Este enfoque se ha perpetuado en el Perú desde la década del sesenta debido a una evidente dependencia académica externa (Echevarría, 2016a), pero, en especial, por una falta de cuestionamiento de los parámetros epistemológicos subyacentes en dichas interpretaciones.

El análisis permite cuestionar las bases etnográficas que se utilizaron para interpretar el arte rupestre europeo, y que fueron aplicadas de forma acrítica en los Andes. En Europa, la evidencia etnográfica partió de la premisa del estatus “salvaje” o “primitivo” de los hombres que produjeron esta gráfica, lo cual refleja una percepción sesgada, considerando principalmente la carencia de evidencia material que pruebe que los hombres del pasado eran realmente “primitivos” en los mismos términos que los pueblos contemporáneos usados como sus pares etnográficos.

Es evidente que la relación postulada entre la evidencia rupestre y los conjuntos de materiales arqueológicos, la cual ha servido para imponer categorías evolutivas como “lítico” o “arcaico”, se basa en premisas erróneas más que en una relación comprobable entre estos diferentes complejos materiales, tanto a nivel artefactual como cronológico. Por tanto, esta relación no puede ser determinante en ningún sentido. No se ha establecido, al menos en los Andes, que quienes produjeron el ensamblaje lítico hayan sido los mismos que crearon las quilcas o el arte rupestre, y este hecho cuestiona, una vez más, la validez de las aproximaciones eurocéntricas y deterministas en la interpretación de estos testimonios.

La evidencia etnográfica revisada en Sindh (Pakistán), proporciona un paralelo contemporáneo que revela un aspecto crucial para este tipo de investigación: la producción gráfica no está necesariamente condicionada por las actividades económicas de sus productores. Esto tiene implicancias significativas para la interpretación de esta evidencia. Dado que las quilcas actuales de los pastores seminómadas de Sindh no describe de manera naturalista la actividad pastoril de estas comunidades, la evidencia demuestra que no hay una relación determinista entre la actividad económica y la actividad gráfica. La producción de estas imágenes parece responder principalmente a factores cognitivos que trascienden la actividad económica, aspectos que aún deben ser explorados con mayor profundidad para comprender su verdadera naturaleza.

Es evidente ahora, como sugiere la escena de caza en las quilcas etnográficas (Figura 7), que la gente de Sindh tiene una disposición mental que les permite representar gráficamente cualquier elemento de su entorno, independientemente de si fue producido o poseído por ellos, además de formas abstractas y figuraciones complejas. En un paralelo con los Andes, es evidente que las formas gráficas observadas en los casos mencionados pudieron haber sido producidas por comunidades con actividades económicas similares o diferentes, siguiendo sus propios esquemas cognitivos únicos. Sin embargo, los estudios rupestres en el Perú, al seguir esquemas eurocéntricos, han sobrevalorado los elementos naturalistas para imponer interpretaciones visuales y deterministas, ignorando la vasta gama de explicaciones y evidencias que apuntan a otras interpretaciones igualmente válidas. Es esencial reconsiderar estas perspectivas y abrir paso a estudios científicos que exploren esta diversidad interpretativa, y puedan probarlas.

REFERENCIAS

- Álvarez, A. M. (2006). Arte rupestre paleolítico (I): soportes, técnicas y temática. En *Prehistoria y Protohistoria de la Península Ibérica* (pp. 378-405), Tomo I, Unidad Didáctica, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Bednarik, R. (2007). *Rock Art Science. The Scientific Study of Palaeoart*. Aryan Books international.
- Bednarik, R. (2016). *Myths about Rock Art*. Archaeopress Archaeology.
- Bennet, W. C., & Bird, J. B. (1960). *Andean Culture History*. American Museum of Natural History, Handbook, Series N.º 15.
- Breuil, A. H., Pericot, L., & Ripoll, E. (1964). Correspondence between Abbé H. Breuil and prfs. Pericot and Ripoll previous to the symposium. Reimpreso de Luis Pericot García y Eduardo Ripoll Perelló (Eds.), *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*. Viking Fund Publications in Anthropology Nº 39, pp. 255-262.
- Bosch-Gimpera, P. (1964). El arte rupestre de América. Separata de *Miscelanea en Homanaje al Abate Henri Breuil* (pp. 269-282). Instituto de Prehistoria y Arqueología, Monografías, VII.

- Bosch-Gimpera, P. (1968). La chronologie de l'art rupestre seminaturaliste et schématique de la Péninsule Ibérique. Extracto de *La Préhistoire, Problemes et Tendances*, pp. 71-75. Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Bosch-Gimpera, P. (1973). El arte rupestre en las distintas regiones del mundo. Sobretiro de *Cuadernos Americanos*, 6, 1-14.
- Cardich, A. (1964). Lauricocha. Fundamentos para una prehistoria de los andes centrales. En: *Studia Prehistórica III*. Centro Argentino de Estudios Prehistóricos.
- Carguas Tenorio, H. (2019). Representación de arte rupestre en la puna de Chiara, Huamanga – Ayacucho. En Pieter Van Dalen (ed.), *Recientes investigaciones sobre sitios con quilcas o arte rupestre en el Perú* (pp. 183-196). Juan Gutemberg Editores e Impresores.
- Choy, E. (1960). La Revolución Neolítica y los orígenes de la civilización peruana. En R. Matos (Ed.), *Antiguo Perú, Espacio y Tiempo* (pp. 149-197). Librería-Editorial Juan Mejía Baca.
- Clark, G. (1977). The cave artists. En I. Rosi, J. Buettner-Janusch, & D. Coppenhaver (Eds.), *Antropology Full Circle* (pp. 411-413). Praeger Publishers, Inc.
- Comas, J. (1971). *Introducción a la Prehistoria General*. Textos Universitarios.
- Dani, A. H. (1985). The Sacred Rock of Hunza. *Journal of Central Asia*, VII(2), 5-124.
- Dani, A. H. (1995). *Human Records on Karakorum Highway*. Sang-e-Meel.
- De la Jara, V. (1910[1964]). La escritura peruana y los vocabularios quechuas. *Boletín APAR*, 4, 63-65.
- Echevarría López, G.-T. (2013). Quilca y aproximación toponímica, un aporte original a la investigación del arte rupestre peruano. *Boletín APAR*, 15-16, 653-660.
- Echevarría López, G.-T. e Yzaga, J. (2014). Cinco premisas que dificultan una aproximación científica a la investigación de las quilcas. *Boletín APAR*, 5(19-20), 887-891.
- Echevarría López, G.-T. (2016a). Bases preliminares para una perspectiva histórica sobre la investigación en las quilcas o el arte rupestre peruano. *Arqueología y Sociedad* 32, 577-591.
- Echevarría López, G.-T. (2016b). “Quilca” y “arte rupestre”, disquisiciones en el contexto del arte, la arqueología y la ciencia peruana. *Arqueología y Sociedad*, 31, 11-22.
- Engels, F. (2012[1884]). *El Origen de la familia, la propiedad privada y el estado*. Globus Comunicación.
- Hayat, M. (2001). Rock Carvings of Chenab River, Punjab. *Journal of Asian Civilizations*, XXIV(1), 87-95.

- Jettmar, K. (1989). Documentation and Exploration in Northern Areas of Pakistan. *Pakistan Archaeology*, 24, 177-194.
- Jettmar, Karl. (2002). *Beyond the Gorges of the Indus: Archaeology before Excavation*. Ellen Kattner (ed.). Oxford University Press.
- Jettmar, K., & Thewalt, V. (1987). *Between Gandhara and the Silk Roads: Rock carvings along the Karakorum Highway*. Verl. Philipp von Zabern.
- Kalhoro, Z. A. (2009). The Rock carvings and inscriptions of Sado Mazo in Johi, Dadu (Sindh, Pakistan). *Journal of Asian Civilizations*, 32(2), 94-125.
- Kalhoro, Z. A. (2010–2011). *Rock-art of Islamabad, Ancient Sindh*, 11, 27-35.
- Kalhoro, Z. A. (2011a). Rock carvings of Shakloi Dhoro (Nai Gaj, Sindh). In *Proceedings of the International Work-shop on Gandharan Cultural Heritage 1-3 December 2010*, pp. 305-329. Taxila Institute of Asian Civilizations.
- Kalhoro, Z. A. (2011b). Initial Report of the Archaeological Survey of the Sallari Valley, Khirthar, Sindh. *Journal of Pakistan Historical Society*, LIX(3), 79-96.
- Kalhoro, Z. A. (2013a). From stone tools to steel tools: ethnographic petroglyphs in Sindh, Pakistan. In *XXV Valcamonica Symposium. Art as a source of history*. pp. 431-437. Città della Cultura-Capo di Ponte.
- Kalhoro, Z. A. (2013b). Buddhist Traditions in the Rock Art of Sindh, Pakistan. *Journal of Asian Civilizations*, 36(1), 115-146.
- Kalhoro, Z. A. (2018). *Archaeology, Art and Religion in Sindh*. Culture and Tourism Department, Government of Sindh.
- Laming-Emperaire, A. (1962). *La signification de l'art rupestre paleolithique*. Editorial Picard.
- Leroi-Gourhan, A. (1965). *Prehistoire de l'art occidental*. Éditions Mazenod.
- León, E. (2007). *Orígenes Humanos en los Andes del Perú*. Universidad de San Martín de Porres.
- Lewis-Williams, J. D., & Dowson, T. A. (1988). The signs of all times: Entopic phenomena in Upper Palaeolithic art. *Current Anthropology*, 29:202-45.
- Lumbreras, L. G. (1969). Acerca del desarrollo cultural de los Andes. En *Mesa Redonda de Ciencias Antropológicas*, Tomo II, pp. 125-154. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero.

- Macera, P. (1978). *Visión Histórica del Perú (del Paleolítico al proceso de 1968)*. Editorial Milla Batres.
- Morgan, L. (1993[1877]). *La sociedad antigua: investigaciones sobre el progreso humano desde el salvajismo ya través de la barbarie hasta la civilización*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Morales, D. (1993). *Historia Arqueológica del Perú (del Paleolítico al Imperio Inca)*. Compendio Histórico del Perú. Editorial Milla Batres.
- Miasta Gutiérrez, J. (1979). *El Alto Amazonas, Arqueología de Jaén y San Ignacio, Perú*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Seminario de Historia Rural Andina.
- Muelle, J. C. (1969). Las cuevas y pinturas de Toquepala. En: *Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas*, Tomo II, pp. 186-196. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero.
- Mughal, M. A. (1999). Rock Carvings on the Bank of Chenab River, Chiniot A New Discovery. *Lahore Museum Bulletin*, XII(2), 144-148.
- Neira Avendaño, M. (1968). Un complejo lítico y pinturas rupestres en la gruta Su-3 de Sumbay. *Revista de la Facultad de Letras*, 5, 43-75.
- Olivieri, L. M., & Vidale, M. (2004). Beyond Gogdara I. New Evidence of Rock Carvings and Rock-artifacts from the Kandak Valley and Adjacent Areas (Swat, Pakistan). *East and West*, 54, 1-4, 121-80.
- Porrás, R. (1963). *Fuentes Históricas Peruanas*. Instituto Raúl Porrás Barrenechea, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Pulgar, J. (1946). *Historia y Geografía del Perú (Tomo 1). Las Ocho Regiones Naturales del Perú*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Rick, J. (1983). *Cronología, Clima, Subsistencia en el Precerámico Peruano*. Ediciones INDEA.
- Ripoll Perelló, E. (1961). Para una cronología relativa del arte levantino español. Reimpreso de Luis Pericot García y Eduardo Ripoll Perelló (eds), *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*. Viking Fund Publications in Anthropology N° 39, pp. 168-175.
- Rowe, J. H. (1967). Stages and periods in archaeological interpretation. En J. Howland & D. Menzel (Eds.), *Peruvian Archaeology, Select Readings* (pp. 1-15). Peek Publication.
- Steward, J. H., & Faron, L. C. (1959). *Native Peoples of South America*. McGraw-Hill Book Company.
- Tello, J. C. (1921). *Introducción a la Historia Antigua del Perú*. Sanmarti y Cia.

- Tello, J. C. (1929). *Antiguo Perú, Primera Época*. Comisión Organizadora del Segundo Congreso Sudamericano de Turismo.
- Ucko, P. J., & Rosenfeld, A. (1967). *Arte Paleolítico*. Biblioteca para el hombre actual, Ediciones Guadarrama, S. L.
- Umire, A. (2012). El alero de Cachiwasi (Yarabamba) y su importancia en la arqueología de los cazadores recolectores de Arequipa. En I. (Ed.), *Arte Rupestre. IV Simposio Nacional "Federico Kauffmann Doig", Actas y Ponencias* (pp. 315-330). Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.
- Willey, G. R. (1971). *An Introduction to American Archaeology (Volume Two): South America*. Prentice-Hall, INC., Englewood Cliffs.
- Willey, G. R., & Phillips, P. (1962). *Method and Theory in American Archeology*. The University of Chicago Press.