

Rainer Hostnig

El arte rupestre de Carabaya



Legado histórico-cultural de transcendental valor
en un paisaje de áspera belleza



San Gabán

EMPRESA DE GENERACIÓN ELÉCTRICA SAN GABÁN S.A.

Revalorando nuestra riqueza

Indice

Presentación (Arqlo. Arturo Ruíz E.)	3
Introducción	4
Ubicación del área de estudio	5
Características geográficas y geológicas de la zona	5
Breve síntesis del contexto histórico de Carabaya	8
Antecedentes de investigación	10
Distribución y emplazamiento de los sitios rupestres	11
Pinturas rupestres	
Motivos, temas y patrones estilísticos	14
Motivos figurativos	14
Figuras zoomorfas	14
Camélidos	14
Cévidos	17
Felinos y otros animales	17
Figuras antropomorfas	18
Cazadores	18
Antropomorfos sin armas	20
La escenificación de la caza	21
Motivos no figurativos	23
Composiciones geométricas. Los llamados “tejidos”	23
Composiciones geométricas cerradas	24
Composiciones geométricas abiertas	24
Posible significado, función y afiliación cultural	24
Tratamiento gráfico y uso de colores	28
Petroglifos	29
Arte rupestre postcolombino	30
Estado de conservación y el inminente peligro de destrucción	31
Conclusiones	33
Referencias	34

AUTOR

Rainer Hostnig

Ingeniero Agrónomo, consultor independiente
de la Cooperación Internacional
Representante en el Perú de la Sociedad de Investigación
de Arte Rupestre de Bolivia SIARB
E-mail: rainer.hostnig@gmail.com
Teléfax: (51) 84 227973

PRÓLOGO

xxxxx

COORDINACIÓN DE LA EDICIÓN

xxxxx

Presentación

En años recientes se viene abriendo un nuevo panorama en relación al conocimiento de nuestro pasado. Destaca en ese panorama el descubrimiento de numerosos centros arqueológicos con importantes expresiones rupestres que nos ofrecen una nueva faceta de la historia de los pueblos andinos. La idea de comunicar acontecimientos que les ocurrían a las comunidades prehispánicas, encontró en el registro sobre las rocas un medio eficaz de perennizar su memoria ancestral. De ahí que cobra importancia su estudio y conservación, teniendo en cuenta el valor y el significado que guardan esas obras. En ese sentido, el área del altiplano peruano guarda aún numerosas sorpresas para quienes se esfuerzan en identificar los arcanos del pasado. La región de Puno fue reconocida desde tiempos coloniales y causó la admiración de algunas de sus expresiones culturales, pero, sin embargo muchas de ellas quedaron ignoradas. Fueron los impresionantes complejos funerarios o las tallas escultóricas, además de las ricas fuentes de oro nativo lo que deslumbró a los ojos de los estudiosos y visitantes. Buen ejemplo de esto último se refleja en la ponderación del oro de Carabaya mencionado, nada menos por los cronistas Pedro Cieza de León, Guaman Poma de Ayala, el mismo Gracilazo de la Vega y Fray Martín de Murúa en el siglo XVI.

Pero la región de Carabaya cuyos recursos auríferos fascinaron a más de un cronista o visitante, nos asombra ahora con un ingente e impresionante emporio de arte rupestre como fruto del esfuerzo de Rainer Hostnig. En efecto, las exploraciones que él ha emprendido en Macusani, Corani y Ayapata de la provincia puneña de Carabaya, constituyen una obra que nos abre un inusual panorama de la arqueología andina. La información consignada, pese a considerarla como preliminar, hace vislumbrar, debido a la profusión de escenas con la representación de los camélidos andinos, que bien pudo ser Carabaya un posible centro de domesticación de este ganado nativo. Demás está mencionar que la zona explorada viene a ser un museo al aire libre donde cualquier investigador podrá dilucidar muchos aspectos vinculados a la estética, los estilos, la técnica y la cronología de tan impresionante centro rupestre. Además de otras interpretaciones de las sociedades responsables de tales vestigios como lo hace el autor de esta publicación, quien tiene ganado un merecido prestigio al haber avivado la investigación sobre tales recursos, pues nos ofrece cada vez nuevos derroteros para el conocimiento de la prehistoria andina. Y no es la primera vez que nos pone al tanto de la riqueza histórica de tan singulares manifestaciones del arte rupestre, sino que él tiene una tenaz experiencia en el estudio de este tipo de bienes culturales de nuestro pasado. Los lectores que tengan a la mano el presente trabajo sabrán apreciar el valor y el potencial arqueológico de lo expuesto, así como el empeño científico de su autor, por revelarnos tan importantes obras que enorgullecen a la provincia de Carabaya.

Arturo Ruiz Estrada
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Introducción

Cerca de la transición de la Cordillera de Carabaya a la ceja de selva, en el extremo norte del departamento de Puno, se encuentra uno de los repositorios de arte rupestre más fascinantes y menos conocidos de los Andes peruanos, emplazado en un paisaje sobrecogedor, con profundos cañones, extensos bosques de piedras de formas caprichosas y la omnipresencia de los nevados Allincapac (5,760 m.), Huaynacapac y Chichicapac hacia el este y del glaciar del Queñamari (5850 m), el campo de hielo más alto y extenso de la zona tropical a nivel mundial, hacia el oeste, todos ellos importantes *apus* tutelares de la región, a los cuales los pastores desde tiempos inmemoriales dirigen sus plegarias y sus ofrendas en busca de la fertilidad y protección de sus hatos de alpaca, llamas y ovejas.

Inicié los estudios sobre el arte rupestre de Carabaya en el año 2001, aprovechando una considerable parte de mis tiempos libres mientras desempeñaba el cargo de director europeo de un proyecto bilateral para el manejo sostenible de la Reserva de Biosfera del Manu entre los departamentos de Cusco y Madre de Dios. En un total de ocho viajes por la zona, de una duración de una semana cada uno, logré registrar y documentar precariamente más de un centenar de sitios con manifestaciones rupestres (pinturas rupestres o grabados), llegando a una cobertura aproximada del 60 % del total de área en la zona “nuclear” (principalmente conformado por las comunidades de Tantamaco e Isivilla), quedando aún varias quebradas importantes y numerosas quebradas laterales por explorar. En un último viaje de reconocimiento al distrito de Ayapata, colindante con Macusani, logré confirmar, además, la existencia de interesantes manifestaciones rupestres en la vertiente nororiental de los nevados Allin y Chichi Capac, aunque de épocas precolombinas notablemente más tardías.

Es importante señalar que para el estudio del arte rupestre de Carabaya me limité a la realización de un minucioso registro fotográfico de los sitios y de su contexto, a la confección de dibujos (sin tocar el soporte rocoso), a la toma de datos georeferenciados, de altura y orientación, y a la medición de los paneles y soportes. La comparación de las pinturas de los diferentes sitios, el análisis iconográfico y de las superposiciones, permitió formular las primeras conclusiones sobre las principales características del arte rupestre de la zona, incluyendo una primera aproximación sobre la secuencia estilística de las figuras. Sin embargo, aspectos tan importantes como la antigüedad, la afiliación cultural y el tipo de pigmentos usado sólo se puede abordar de manera especulativa a la falta de datos que solamente podrá generarse mediante un proyecto interdisciplinario, debidamente autorizado, que incluya el análisis de pigmentos, excavaciones en el piso de los abrigos más promisorios y la recolección de artefactos en la superficie del terreno.

La cobertura vegetal está formada por extensos pastizales compuestos por especies de altura como ichu (*Stipa sp.*), crespillo (*Calamagrostis sp.*), chilliwa (*Festuca sp.*) y *Scirpus* e invadidos en muchos lugares por colonias de urqu huaraco (*Opuntia floccosa*) y china waraqui (*O. lagopus*), cactáceas en forma de grandes cojines cubiertos con una suave pelusa, con flores amarillas. El suelo de los aleros rocosos está frecuentemente cubierto con alfombras de urqu kisa (*Urtica urens*), cuyo efecto urticante supera de lejos el de las hortigas de zonas más bajas.



Vista del cañón de Macusani

De acuerdo a la hidrografía, el área está ubicada en la cuenca alta del río Macusani, uno de los principales tributarios del río Inambari, afluente del Amazonas. Lo atraviesan una docena de riachuelos, todos tributarios del gran eje colector, el río Macusani. Los afluentes de la margen derecha suelen ser más caudalosos ya que son alimentados por el agua de deshielo de los glaciares Allin y Chichi Capac. Algunos riachuelos de la margen izquierda son temporales y se secan completamente en el invierno.

Los distritos de Macusani y Corani están atravesados por la Cordillera de Carabaya, una cadena montañosa que constituye uno de los ramales meridionales de la Cordillera Oriental. En la parte alta, el paisaje presenta superficies planas y ligeramente onduladas, de drenaje dentrítico, intersectadas por numerosas quebradas encañonadas de barrancos abruptos producto de la erosión fluvial. Los sitios rupestres se encuentran en formaciones volcánicas, en especial cineríticas (ceniza y arena volcánica) de tipo toba riolítica de la formación Quenamari, del Plioceno, que cubre un área aproximada de 250 km². En la mayor parte de los casos se trata de un tipo único de roca tobácea llamada macusanita (que, hasta donde se conoce, sólo existe en dos lugares del mundo). Esta roca es bastante suave y fácilmente erosionable.



Mediante los procesos de erosión hídrica y eólica y de meteorización (termoclastia) se formaron, en el transcurso de cientos de miles de años afloramientos rocosos de variadas formas, incluyendo los impresionantes e intrigantes bosques pétreos de Samilla, Isivilla y Huayllwa, para sólo mencionar algunos de los más fascinantes y accesibles de ellos.

Paisaje peculiar cerca de la cueva de Titulmachay, Corani



Figuras esculpidas por la naturaleza. Bosques de piedra de Macusani-Corani.

Breve síntesis del contexto histórico de Carabaya

La considerable distancia a la capital puneña, su ubicación periférica en relación a los núcleos de las altas culturas altiplánicas precolombinas, la ausencia de monumentos arquitectónicos prehispánicos sobresalientes y condiciones climáticas, de altura o de acceso algo incómodos para un prolongado trabajo de campo, pueden estar entre las razones, para que la provincia de Carabaya hasta la fecha no haya sido objeto de algún proyecto arqueológico nacional o extranjero más allá de una simple prospección de sitios, que por lo visto se encuentran diseminados en gran cantidad y variedad a lo largo y ancho de su territorio.

Los primeros datos sobre restos arqueológicos de Carabaya debemos al Barón Erland Nordenskjöld (1877-1932) de nacionalidad sueca, quien recorrió parte de la provincia en el año 1905. Describió en detalle las estructuras funerarias halladas ya todas profanadas en las cercanías del pueblo de Ollachea y algunos objetos abandonados por los huaqueros en su interior. Especula sobre su afiliación cultural, sosteniendo que deben ser de influencia inca del Cusco.

Entre diciembre de 1976 y junio de 1977, Felix Tapia Pineda llevó a cabo un inventario arqueológico en las provincias de Carabaya y Sandía, y puso en evidencia la expansión de culturas altiplánicas (Pukará, Tiwanako, Inka) hacia los valles orientales (Tapia, 1985).

Recientemente, los arqueólogos estadounidenses Larry Coben y Charles Stanish (UCLA), realizaron una prospección de sitios arqueológicos del valle de Ollachea en el marco de un proyecto mayor de reconocimiento arqueológico de la provincia de Carabaya. Concluyeron que los incas construyeron sus edificaciones de carácter ritual en lugares estratégicos encima de estructuras preincas (p. ej. Illincaya) y que el valle debe haber constituido un trayecto importante del camino inca que iba del Cusco a las minas de oro en la ceja de selva de Carabaya. Relacionan las torres funerarias de la zona con el Período Intermedio Tardío.

La historia de Carabaya ha sido marcada desde la época incaica por la minería de oro. Son varios los cronistas españoles que se refieren a las ricas minas de oro de Carabaya. El primer español en explorar la región de Carabaya, por orden de Hernando Pizarro, fue el capitán Pedro de Candía en 1538 (Mesa et al, 2001). Aunque esta primera expedición terminó en un fracaso, organizó otra en 1548, fundando la Villa de San Juan de Oro y posiblemente también el pueblo de Ayapata.

Al inicio de la época colonial, las actuales provincias de Carabaya y Sandía constituían el Partido de Carabaya. En 1568, el Partido Chico, constituido por los territorios que hoy forman parte de Bolivia, pasaron a la jurisdicción de la Audiencia de Charcas, mientras que el partido grande fue transferida de la Audiencia de La Plata a la Audiencia de Lima, bajo la jurisdicción de Cuzco. La frontera entre estas dos Carabayas se convirtió con el tiempo en el límite entre las Repúblicas de Bolivia y Perú. Macusani es mencionado en el informe de los párrocos al obispo Mollinedo en 1689, como anexo al Pueblo de Ayapata y como zona de pastoreo de los Ayllus Ninaviesas, Laca y Sequentilla (Villanueva, 1982).

Aparte de la extracción de oro, la actual zona de San Gabán y otros valles templadas y cálidas de Carabaya han sido utilizados desde tiempos inmemoriales para el cultivo de la coca. Bajo el dominio español, la población quechua, reducida en los pueblos de Ollachea, Ayapata y Corani, continuaba dedicándose a la producción de coca en gran escala como forma de pago de los tributos impuestos por la corona. Hacia fines del siglo XVIII, uno de los propietarios de cocales de Ayapata, era nada menos que José Gabriel Condorcanqui (Tupac Amaru II), por lo cual los españoles, luego de su derrota, captura y descuartizamiento el 18 de mayo del 1781 en el Cusco, mandaron a este pueblo su brazo derecho para exhibirlo en una picota en la plaza del pueblo como escarmiento para los insurrectos.

Los indígenas de la zona amazónica se resistieron exitosamente frente a los afanes misioneros de las diferentes congregaciones hasta muy entrada la época republicana. Todavía en 1814, un grupo de indígenas amazónicos arrasó la zona minera de la ceja de selva carabayina, degollando a los mineros de Phara (hoy ubicado en Sandía) a golpes de

maza, destruyendo las labores de oro de San Gabán y masacrando a los obreros de Tambopata y en el cerro de Camanti, famoso por el mineral de oro desde la conquista.

En el siglo XIX, varios estudiosos y viajeros extranjeros pasaron por Carabaya, entre ellos Antonio Raimondi (1874, 1883), dejando constancia de su admiración por la minería carabayina en sus escritos.

La capital distrital de Macusani, al mismo tiempo capital de la provincia de Carabaya, es el centro poblado, ubicado a 4315 m.s.n.m., en una hondonada en las riberas del río Macusani y constituye el punto de partida para la exploración de la zona. Los dos distritos Macusani y Corani, con

una superficie de 1491 y 852 km², respectivamente, tienen juntos una población de 13,531 habitantes (según Censo 2005; INEI, 2006), en su mayoría quechuahablantes, que viven en pequeños centros poblados y dispersos en el área rural. Los principales rubros económicos y fuentes de trabajo e ingresos son la crianza de alpacas, llamas y ovinos y la comercialización de sus productos (fibra, lana, carne). Le siguen la minería y por último la agricultura.

El distrito de Macusani posee el 10 % de la población nacional de alpacas y llamas y tiene fama por la calidad genética de estas especies. Es muy probable que haya constituido en tiempos prehistóricos, al igual que las punas de Junín, un importante centro de domesticación de los camélidos silvestres.

Los pastores de Macusani y Corani, organizados en Comunidades Campesinas, son los propietarios, a título comunal, de los sitios de arte rupestre en la jurisdicción de sus territorios. Son, además, depositarios de una rica herencia cultural y bagaje tecnológico relacionado con la crianza de camélidos, expresada mediante costumbres ancestrales, mitos y ritos así como sólidos conocimientos fisiológicos y técnicas de manejo de los animales.



Paisaje cerca de Oqhoruni, Isivilla, iluminado por el sol del atardecer.



Vista del glaciar Queñamari en el distrito Corani.

Antecedentes de investigación

Los primeros datos sobre las manifestaciones de arte rupestre de la provincia de Carabaya aportó Erland Nordenskjöld, quien realizó exploraciones arqueológicas en Bolivia y el sur del Perú entre los años 1904 y 1905. Recorriendo los distritos de Ollachea y Corani, encontró varias chullpas, algunos adosados a rocas en cuyos declives observó "pizarras con llamas y círculos pintados en rojo". Concluye que el color rojo de las pinturas es el mismo que fue utilizado para revestir las tumbas (Nordenskjöld, 1906:70). Menciona también el hallazgo de un sitio de pintura rupestre y otro de petroglifos en Corani. De este último sitio, actualmente conocido como *Titulmachay*, hizo una descripción detallada ilustrándola con dibujos de las figuras situadas en la parte alta de la pared de la cueva y con dos fotografías que aparecen en el anexo del libro. Encontró el piso de la cueva removido por buscadores de tesoros (Nordenskjöld, 1953:116). El explorador sueco tuvo noticias de otras localidades rupestres en la zona de Corani, pero no llegó a conocerlas a consecuencia de un ataque de paludismo, como el mismo relata en su informe de 1906, publicado por la Real Academia Sueca de Ciencias.



Felix Tapia (1985), en su recorrido por Carabaya en 1977, inventariando selectivamente algunos sitios arqueológicos en cuatro de los ocho distritos de la provincia, registró y describió tres lugares de pinturas rupestres en las alturas de Coasa y uno en Macusani (*Quilla Quilla*). Describe el complejo Pitumarka en Ayapata, aunque sin referirse a los numerosos sitios de pinturas rupestres en su alrededor.

En 1991, el puneño Juan Palao Berastain presentó una ponencia en el III Simposio Internacional de Arte Rupestre, organizado por la Sociedad de Investigación de Arte Rupestre de Bolivia en Santa Cruz de la Sierra, dando a conocer

algunos sitios de pinturas rupestres de Tantamaco en el distrito de Macusani (principalmente *Qollpapujio* y *Chaqtira*) así como un primer croquis de su distribución.

Otros autores que hacen referencias marginales sobre el arte rupestre de Macusani, son Linares M. (1985:37), Ravines (1986:51), citando a Sphani (1966), Flores Ochoa et al. (1993) y Guffroy (1999:44-45), también refiriéndose a Sphani (1971).

En el año 2000, un grupo de docentes y estudiantes de la Universidad del Altiplano de Puno (UNA), bajo la dirección de Moisés Apaza y el arqueólogo Roberto Ramos C., realizó una prospección detenida de pinturas rupestres en la comunidad de Isivilla y dio a conocer el resultado de su estudio dos años más tarde en un interesante y ricamente ilustrado artículo publicado en la Revista Universitaria (Nº10, 2002:75-93) y en un video bien elaborado en formato DVD con el título "Isivilla: Santuario rupestre".

En 2004, los arqueólogos Blanco Flores y Daniel Cáceda, auspiciados por la Municipalidad de Carabaya, realizaron un inventario del patrimonio arqueológico de la provincia, incluyendo varios sitios de arte rupestre de Macusani, Corani y Coasa. En noviembre del mismo año presentaron una ponencia sobre el tema en el I Simposio Nacional de Arte Rupestre celebrado en el Cusco. En el mismo evento, un equipo de arqueólogos del INC-Puno dio a conocer los resultados de su inventario departamental de arte rupestre, dedicando un capítulo entero a las pinturas rupestres de Isivilla.

A pesar de estas contribuciones, el avance en el estudio del arte rupestre de Macusani y Corani aún está incipiente y deja de sorprender que una zona tan fecunda en manifestaciones rupestres de notoria antigüedad y variedad, no haya recibido mayor atención de parte de arqueólogos nacionales y extranjeros.

Distribución y emplazamiento de los sitios rupestres

La gran mayoría de sitios rupestres registrados hasta la fecha fue encontrada en la margen izquierda del río Macusani, en las jurisdicciones de los distritos de Macusani y Corani y en terrenos de las comunidades campesinas de Tantamaco e Isivilla, a una altura entre los 4300 y 4500 m.s.n.m.. Existen concentraciones particularmente importantes en los sectores Samilia, Matipata y Hatun Chilcuno en la comunidad de Tantamaco y en los sectores Oqhoruni y Uñera Pujio al suroeste del centro poblado de Isivilla en Corani. Los pocos sitios hallados en la margen derecha del río Macusani, con excepción de dos hallados encima de los farallones a la altura del km 5 de la carretera Macusani-San Gabán, se encuentran al pie de los acantilados que forman el gran cañón del Macusani.

En el vecino distrito de Ayapata, los yacimientos rupestres están localizados en un paisaje sumamente accidentado, cerca de las lagunas alimentadas por las aguas de deshielo de los nevados Allin, Wayna y Chichi Capac, con una concentración marcada alrededor del complejo arqueológico preinca de Pitumarca. La riqueza de arte rupestre de esa zona fue dada a conocer recientemente por el ayapatino Alfredo Quispe mediante una exposición fotográfica en la Casa del Corregidor de Puno en diciembre del 2004. Todos los sitios de arte rupestre de Ayapata, registrados hasta la fecha, parecen pertenecer a pueblos agroalfareros de épocas precolombinas tardías (Horizonte Intermedio Temprano hasta el Horizonte Tardío).

También el distrito de Ollachea alberga numerosas localidades de arte rupestre aún muy poco conocidas. Nordenskjöld menciona varios sitios vinculados a entierros precolombinos tardíos y por la descripción de los motivos ("llamas con círculos pintados de rojo") se puede deducir que pertenecen al típico patrón de pinturas "funerarias" del Horizonte Tardío, muy difundido en la región del Cusco (Hostnig, 2006). En el año 2003, el autor encontró dos sitios interesantes de pinturas rupestres en el sector *Sayapia* al norte del pueblo de Ollachea, entre 2600 y 2850 msnm. Uno vinculado con entierros y el otro, a mayor altura, debe haber sido un importante lugar de culto relacionado con la fertilidad de los rebaños de llamas y alpacas, teniendo en cuenta la gran profusión de camélidos de diferentes colores y de estilo muy esquemático que cubren la cara vertical de un peñón. En el distrito de San Gabán, un video reciente de la Municipalidad de Macusani sobre las riquezas arqueológicas de la provincia, reveló la existencia de petroglifos en plena ceja de selva. Tenemos también referencias sobre sitios de pinturas rupestres en el distrito de Coasa (*Roctounu, Qutikara y Lluskuna, Tingore*), al parecer muy similares en motivos y estilo a las de Macusani-Corani (Tapia, 1985; Flores y Cáceda, 2004).

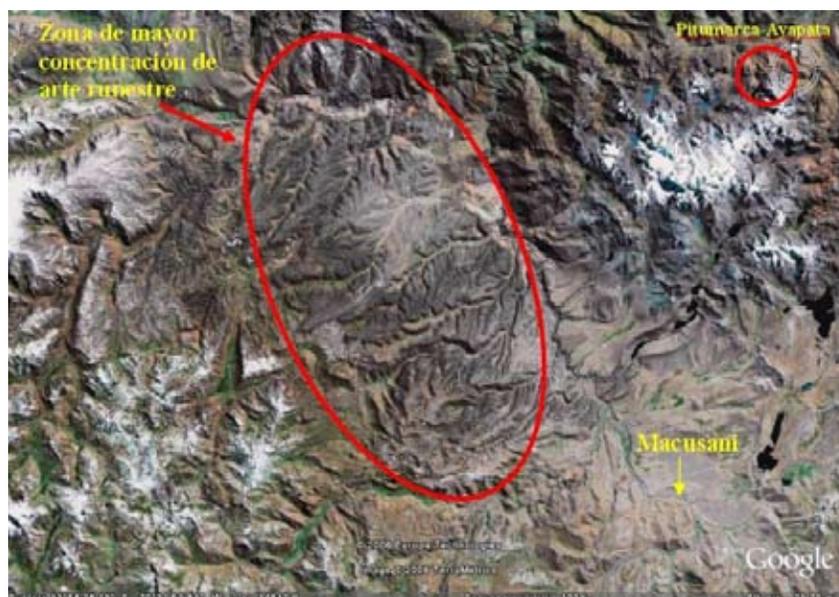


Faltan reconocimientos en los demás distritos de Carabaya (Ituata, Usicayos, Ajoyani y Crucero) para tener un panorama más amplio sobre la distribución del arte rupestre, sus estilos y posibles afiliaciones culturales, a nivel de la provincia.

Topográficamente, los sitios están emplazados en aleros, cuevas poco profundas y paredes rocosas a lo largo de los acantilados de los cañones o también en las paredes lisas de afloramientos rocosos en las laderas, en las planicies y lomas entre los cañones.

Se puede observar cierto cambio en las preferencias con respecto al emplazamiento de los paneles a través del tiempo. Mientras que los autores





Zonas de mayor concentración de arte rupestre en los distritos Macusani, Corani y Ayapata.



Cueva grande con pinturas rupestres al interior. Matipata bajo, Tantomaco



Abrijo rocoso con alero pronunciado en la base de un acantilado. Sitio s.n, km. 11 carr. a San Gabán



Alfaramiento rocoso con pared vertical sin alero. Sitio Alqamarini, Tantomaco

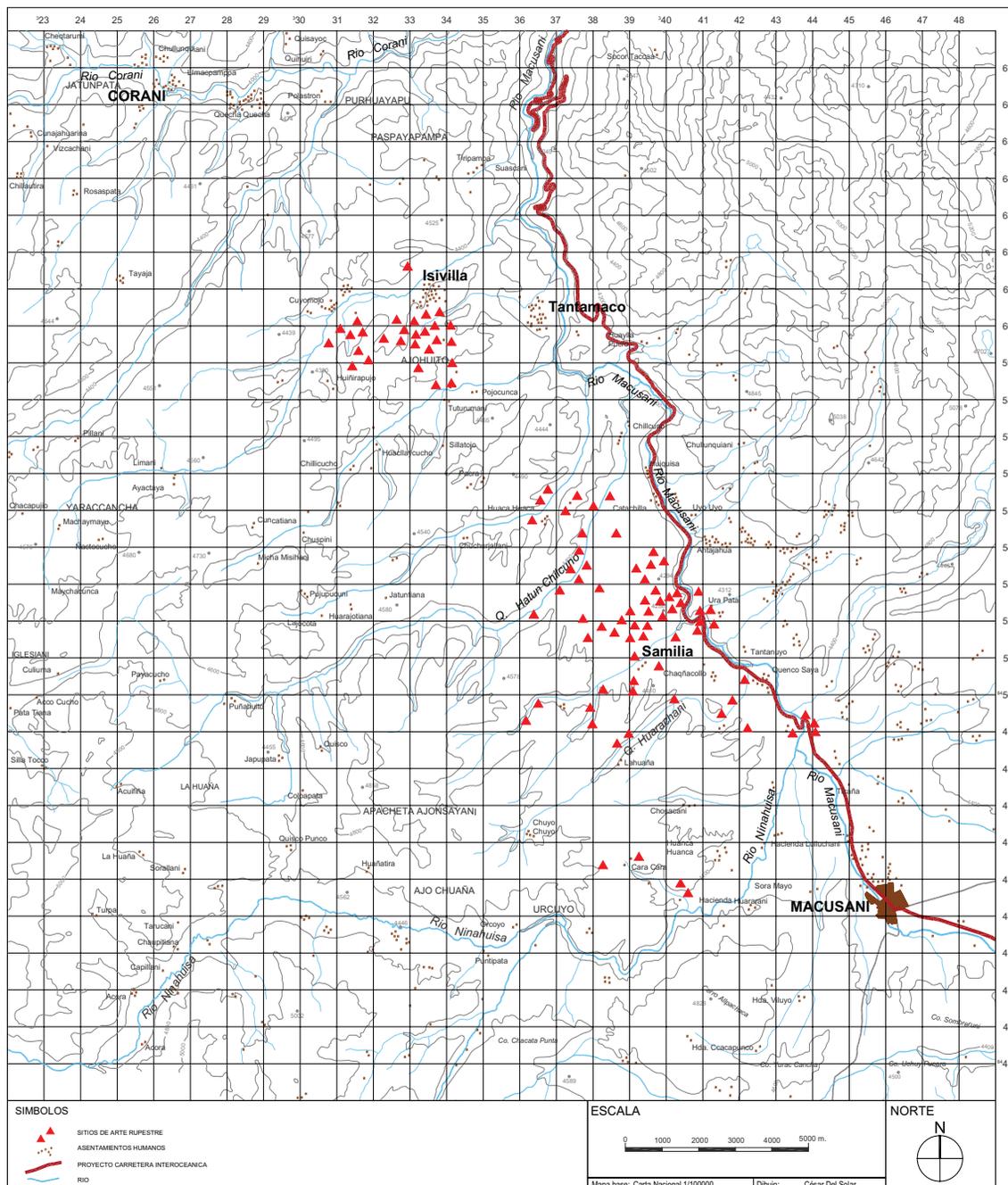
de las pinturas más antiguas, con escasas excepciones (p.e. *Alqamarini*), tenían una clara preferencia por abrigos rocosos que ofrecían una buena protección contra las inclemencias del clima, este criterio de selección disminuyó en importancia en tiempos posteriores con el cambio de la funcionalidad del arte rupestre y el afán de lograr un mayor grado de visibilidad de las pinturas. El deseo de emplear el arte rupestre como medio de comunicación para un público más amplio es particularmente patente en las manifestaciones postcolombinas, ubicadas generalmente en soportes rocosos abiertos y frecuentemente al costado de los caminos.

Con respecto a la orientación de los paneles de arte rupestre, no se ha podido establecer una preferencia determinada. Pinturas y grabados frecuentemente se extienden desde la base misma de los abrigos y pueden, en algunos casos, alcanzar alturas de hasta 4 metros, lo que hacía necesario el empleo de andamios para la realización del trabajo. La gran mayoría de las pinturas más antiguas, sin embargo, fue hecha a alturas desde el piso fácilmente alcanzables con la mano. En algunos sitios es difícil establecer la altura original de los paneles, puesto que a través de los milenios se ha acumulado una capa gruesa de tierra en el piso del abrigo y en otros, utilizados desde hace cientos de años como corral de ganado, se ha formado una alfombra de estiércol que en algunos lugares puede llegar fácilmente a unos 20 cm de altura o más, ocultando parte de las pinturas.

En algunos aleros, las pinturas rupestres cubren literalmente todas las paredes, mientras que en la mayoría de los sitios ocupan sólo determinados sectores, mayormente las menos rugosas o quebradas. La carencia de superficies lisas, sin embargo, no fue considerada un obstáculo para los pintores antiguos que llegaron a plasmar sus obras incluso sobre rocas de superficie irregular y áspera y tampoco vacilaron en extender sus paneles por los techos inclinados de los aleros, por los cantos de las rocas y incluso a través de grietas y fisuras.

Los aleros con presencia de pintura rupestre aparentemente no fueron usados para fines de vivienda temporal o permanente por los antiguos pobladores de la zona. Hemos registrado capas de hollín en las paredes solo en aquellos sitios reutilizados como refugios por los pastores actuales en época de siembra y cosecha de tubérculos.

A continuación describiré las principales características del arte rupestre de Macusani-Corani, tratando por separado las manifestaciones pintadas y las grabadas, principalmente por razones analíticas y considerando que los petroglifos forman un corpus proporcionalmente pequeño, pero con características iconográficas generalmente propias (si exceptuamos la representación de camélidos silvestres y domesticados de la cueva de *Titulmachay* y del abrigo de *Huanca Huanca*, respectivamente).



Distribución de sitios rupestres en la cuenca alta del río Macusani (Comunidades campesinas de Tantamaco e Isivilla).

Pinturas rupestres

Motivos, temas y patrones estilísticos

Motivos figurativos

En el repertorio iconográfico de las pinturas rupestres de Macusani-Corani dominan dos grandes grupos de motivos: seres vivos (animales y humanos), interactuando o solos, y composiciones geométricas o diseños ornamentales, conocidos localmente como “tejidos”. En cuanto a la temática, prevalecen en el primer grupo las escenificaciones de la caza de camélidos silvestres y ciervos, que forman el *leitmotiv* del arte rupestre más antiguo de la zona. Otros temas presentes son la captura de camélidos silvestres mediante el enlazamiento, posiblemente para fines de domesticación, la concurrencia de figuras humanas ricamente ataviadas agrupados en filas, conjuntos de figuras antropomorfas en posiciones dinámicas (corriendo?, danzando?) y diferentes aspectos relacionados con el manejo de camélidos domesticados (p. ej. hombres jalando “llamas” mediante una cuerda y camélidos estáticos encerrados en un corral).

Figuras zoomorfas

Protagonistas de los paneles precolombinos de mayor antigüedad son los camélidos silvestres. La frecuencia de este motivo, omnipresente y a veces exclusivo en las pinturas más antiguas, disminuye gradualmente en relación a otros motivos en épocas más tardías y es reemplazado finalmente por las composiciones geométricas y la representación de los camélidos domesticados.

En las pinturas coloniales de trazo tosco y estilo muy esquematizado, predomina, en cuanto a figuras zoomorfas, la representación ecuestre, seguido por la del toro de lidia, las llamas y el perro.

Camélidos

Salvo en los paneles precolombinos más tardíos y del arte rupestre colonial donde se encuentra representada la llama o alpaca, todos los camélidos en los sitios rupestres de Macusani y Corani deben corresponder a las especies silvestres guanaco (*Lama guanicoe*) y vicuña (*Lama vicugna*), que constituyeron un elemento fundamental para la subsistencia humana en estas altitudes. La identificación como especies silvestres es facilitada por su asociación con escenas de caza y, en algunos casos, por la representación naturalista de sus rasgos anatómicos.



Los camélidos están representados en rebaños o sucesiones oblicuas, horizontales o verticales, enfrentados, dispuestos en grupos desordenados o de manera solitaria, conformando escenas en las cuales corren en distintas direcciones perseguidos por cazadores, casi siempre encerrados o flanqueados por estructuras que deben significar cercos o corriendo encima de una línea de suelo imaginaria. Hay camélidos pintados

Detalle de una larga hilera de camélidos en carrera, pintados en la típica tradición pictórica de Macusani-Corani (tipo 4). Sitio Uchuy Lawana, Macusani

de manera vertical (unos dibujados de cabeza y otros con la cabeza hacia arriba), animales abatidos por cazadores, algunos con dardos clavados en la espalda. Es frecuente la representación de crías acompañadas por sus madres, en las alocadas fugas emprendidas para escapar de sus cazadores.

Ante la abrumadora cantidad de figuras de camélidos formando parte integral de escenas de caza o representadas de manera aislada, el intento de clasificarlos en tipos según rasgos morfológicos divergentes, resulta una tarea nada fácil.

Podemos observar que todos respetan un común patrón estilístico básico (representación de perfil, presencia de cuatro extremidades y cola, cabeza sin indicación de hocico y ojos, dos orejas, expresión de dinamismo o movimiento, tinta plana) y se diferencian principalmente por un mayor o menor grado de naturalismo o abstracción, por su talla y el color del relleno.

Revisando el copioso material gráfico generado en los últimos años sobre los sitios de Macusani-Corani, puedo distinguir, a grosso modo, un total de seis tipos o maneras diferentes de representar a los camélidos en las pinturas rupestres, principalmente en base al grado de esquematización de las diferentes partes anatómicas y al tamaño de los animales.

Tipo 1: Camélido de cuerpo esbelto y grácil, cuello largo y delgado, dos orejas, cuatro extremidades bien proporcionadas, dibujadas en "perspectiva torcida" (es decir, con los miembros separados para hacerlos visibles al observador), con indicación del carácter bisulco de las patas, vientre prominente, formando a veces un semicírculo. Existe un prototipo con estas características en el sitio *Chaku* en las cercanías de Macusani, un camélido solitario en medio de un panel con rayas paralelas verticales en el lado izquierdo y una escena de caza con cazadores portamazos esquematizados de color rojo oscuro en el lado derecho, probablemente de épocas anteriores. Es el único camélido pintado de verde, que

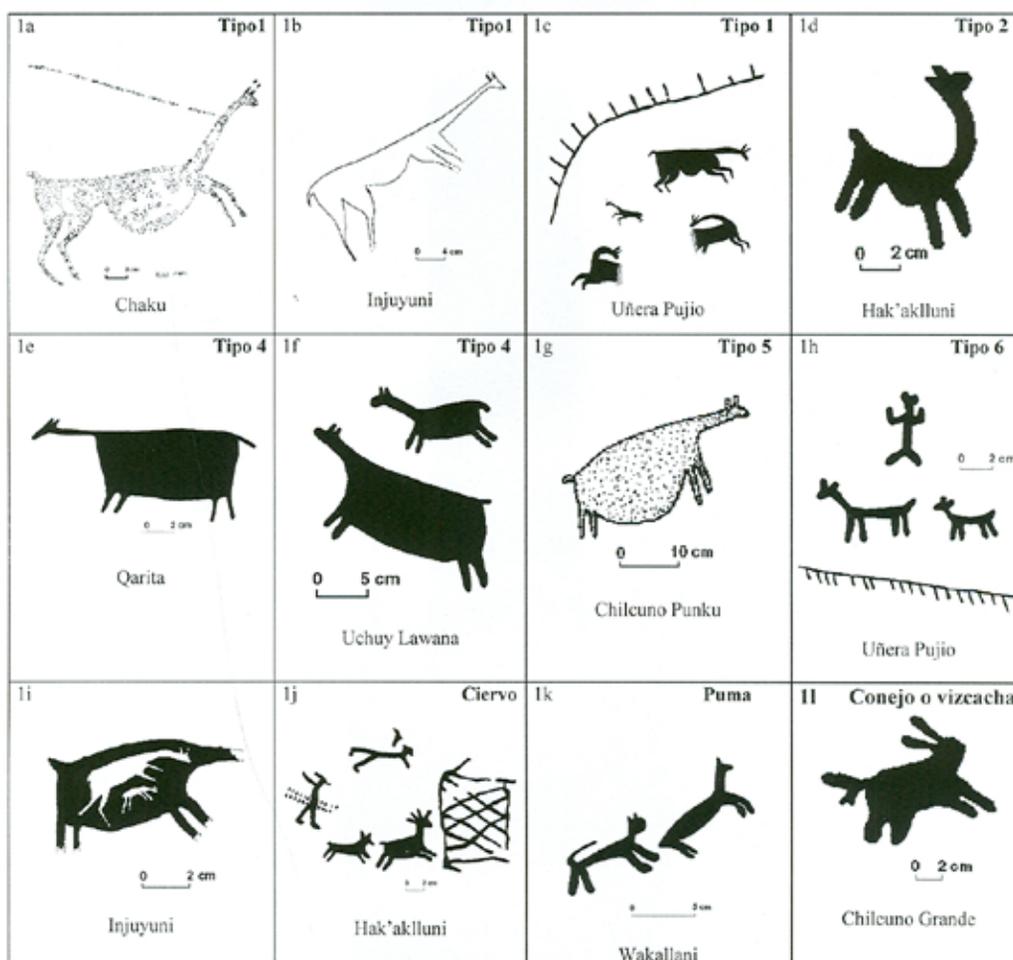


Fig. 1: Motivos zoomorfos y patrones estilísticos

posiblemente represente una hembra grávida (fig 1a). Una línea recta verde que apunta hacia el cuello, a manera de lazo, su movimiento de animal encabritado y la morfología nos dicen que se trata de la captura de un animal silvestre. Lamentablemente se borró una figura a la izquierda del camélido, de la que ahora sólo queda una mancha verde y que seguramente nos habría proporcionado la información necesaria para una interpretación acertada de la escena.

Camélidos similares a este tipo casi naturalista, pero con vientres menos pronunciados y cuellos menos largos, existen en los colores rojo, blanco y amarillo en varios paneles de Isivilla. Encontramos un ejemplar muy bello y descomunalmente grande (50 cm cola-pecho) en un pequeño abrigo de una quebrada lateral del río Samilía. Llama la atención que las pinturas de camélidos realizadas en este patrón estilístico de marcado naturalismo, no parecen ser las más antiguas de la zona estudiada, puesto que se encuentran en algunos sitios superpuestas sobre camélidos de cuerpo abultado o subrectangular del tipo 4.

Tipo 2: Figuras relativamente pequeñas de camélidos formando tropillas, con rasgos anatómicos menos exactos que en el tipo anterior, cuatro extremidades levemente flexionadas o curvadas hacia atrás para indicar movimiento, sin pezuñas, vientre menos pronunciado, cuello largo y erguido, en algunos casos de una longitud exagerada, dos orejas. Su talla promedio es: 2,5 cm de la pata a la grupa, 3 cm de la cola hasta el comienzo del cuello, mientras el cuello mide unos 2,5 cm de largo. Se halló en los colores rojo y anaranjado y asociado con cazadores muy esquematizados en el sector *Oqheruni* de Isivilla. (fig. 1d)

Tipo 3: Representación de camélidos grandes de estilo seminaturalista de hasta 50 cm de largo entre cola y pecho, hallados en la última exploración llevada a cabo en julio de 2003 en la cabecera de la quebrada de Huarachani. Son figuras excepcionales y atípicas para la zona por su talla enorme.

Los tipos 1, 2 y 3 reflejan con más fidelidad las características anatómicas de los camélidos silvestres que los tipos 4 a 6, cuyo grado de abstracción o simplificación morfológica es considerablemente mayor.

Tipo 4: Es el tipo de camélidos más difundido y característico de la zona Macusani-Corani y sorprendentemente quizás también el más antiguo. Está presente en la mayoría de los paneles, con gran concentración de ejemplares (30 a 40) en los sitios *Qarita* y *Uchuy Lawana* en Macusani y en el sector *Oqheruni* en Corani. Mayormente los animales están retratados en vertiginosa carrera con el cuello y las extremidades delanteras estiradas hacia adelante y muy raras veces en posición estática. En el sitio de *Uñera Pujio* en Isivilla, las hembras, seguidas por sus crías, corren hacia la derecha tratando de escapar del cerco de los cazadores. Los animales de este tipo exhiben troncos o vientres abultados, planos o curvos. Hay variaciones en la forma del tronco que puede presentarse como paralelograma, trapecio invertido con la base menor arqueada, en semicírculo o formando un rectángulo irregular. Tienen lomos rectos o ligeramente arqueados de manera convexa o cóncava, cuatro extremidades cortas y delgadas, rígidas, casi lineales, las delanteras rectilíneas y a veces flexionadas, con pezuñas biscalcas o sin hendidura, el cuello largo y delgado, frecuentemente estirado hacia adelante formando una línea recta con el lomo, cabeza con dos orejas, cola levantada o encurvada hacia abajo, lomo arqueado o recto. Su tamaño varía, de 8 a 10 cm de las pezuñas a la grupa, de 12 a 16 cm desde la cola hasta el comienzo del cuello. El cuello mide entre 3.5 y 11 cm de largo y las patas entre 6 mm a 1 cm. Con el cuello estirado hacia adelante, los animales adultos de este tipo llegan a medir hasta 27,5 cm de la cola hasta la cabeza. Los camélidos grandes del subsitio 1 de *Alqamarini* en el sector Matipata, de cuello mucho más corto, miden 14 cm desde la pata hasta la grupa y 23 cm de la cola hasta el cuello, con solo 3,8 cm de longitud del cuello. Exceptuando un ejemplar de este tipo de color blanco hallado en *Uñera Pujio*, todos los camélidos del tipo 4 registrados hasta la fecha son de color rojo oscuro. (figs. 1e y 1f)

Tipo 5: Camélidos relativamente grandes de cuerpo aglobado, con cuatro extremidades delgadas, dos orejas, cuello corto en relación al tronco; colores rojo, amarillo y anaranjado (fig. 1g). Puede ser una variante local del tipo 4. Camélidos de este tipo pude registrar en dos sitios de Isivilla y en la quebrada *Hatun Chilcuno* de Tantamaco.

Tipo 6: Es el más esquematizado, casi de tipo lineal. Los animales tienen cuerpo y cuello reducidos a una línea gruesa, dos orejas, cuatro patas, cola levantada, lomo curvo hacia abajo. Lo encontramos en un alero de *Uñera Pujio* de Isivilla, junto con antropomorfos igualmente esquematizados, pero de mayor tamaño. (fig. 1h)
Las pinturas de este tipo pertenecen con alta probabilidad a una tradición rupestre prehispanica tardía.

El análisis detenido de las superposiciones de pinturas existentes en muchos de los sitios registrados y por registrar, permitirá más adelante establecer una secuencia estilística y cronológica del arte rupestre carabayino que podría ayudar a entender mejor la secuencia ocupacional de la región.



Cérvidos

El segundo animal más frecuente en los paneles de Macusani-Corani es el cérvido, muy probablemente la taruca (*Hippocamelus antisensis*), que tiene su habitat preferido entre los 3300 y 5000 msnm. En las pinturas rupestres la observamos formando pequeñas manadas, atrapadas en corrales y huyendo de cazadores visibles o imaginarios. Se puede distinguir dos patrones estilísticos en la representación de este ungulado: uno de mayor exactitud anatómica, similar al tipo 1 de los camélidos, el otro de cuerpo voluminoso y angular, similar al tipo 4 de los camélidos, pero de cuello grueso y corto.

El rasgo distintivo que permite diferenciar con facilidad los cérvidos de los camélidos, son los apéndices a manera de pequeñas rayas que salen de la parte superior de la cabeza, dos de ellos probablemente representando ambas orejas, mientras que el o los apéndices adicionales (máximo 3) deben indicar las astas del cérvido. Se trata de una representación simplificada de la cornamenta que en las tarucas machos son generalmente ramificadas en dos puntas (bifurcación en forma de Y).

En el gran panel de *Wanaquiata* aparece una escena de caza de cérvidos con los animales corriendo hacia un cerco, rodeado por cazadores armados de mazos. En dos sitios de Matipata (*Punkini* y *Llamachaqui*), una manada de ciervos de color blanco es perseguida por cazadores armados de dardos. En *Achaypiña*, *Isivilla*, camélidos y tarucas atrapadas en un cerco corren en diferentes direcciones en su afán de escapar de sus perseguidores armados con dardos. (fig. 1j)



Escena de caza de cérvidos. Llamachaqui, Macusani

Felinos y otros animales

El puma (*Felis concolor*), depredador temible de camélidos y tarucas, compite con los cazadores por las presas, aunque prefiere los animales neonatos, tiernos o débiles. Es representado en varios sitios, con la cola larga recta o curvada y vuelta hacia el dorso, las orejas redondeadas y con dos extremidades sin o con indicación de zarpas. Aparece en algunos paneles, merodeando camélidos e incluso persiguiéndolos en el cerco de los cazadores. En el sector *Oqheruni* de *Isivilla* encontramos una escena excepcional, en la cual un puma "pisa los talones" de un pequeño camélido, quizás una cría



Gran felino en un panel del Hatun Chikuno, Macusani

que el felino ha logrado aislar de la tropilla (fig. 1k). En otra localidad (*Hatun Chilcuno*), un puma grande de cola larga y recta, está dibujado en medio de una escena de caza de camélidos.

En los motivos zoomorfos están ausentes escenas de copulación y tampoco ha sido preocupación de los pintores prehistóricos señalar el dimorfismo sexual de los animales con excepción del dibujo de la cornamenta de los ciervos machos. Tampoco se ha encontrado figuras de animales hembras “radiografiadas” mostrando el feto en el interior del vientre. En el sitio *Injuyuni* de Macusani, un pequeño camélido adulto y su cría han sido pintados encima del cuerpo de un camélido grande, pero se trata claramente de una superposición de motivos y no de una radiografía. Hembras grávidas aparecen en varios paneles, aunque siempre queda la duda si no se trata más bien de un estilo particular de dibujar el cuerpo de los animales.

Otro representante de la fauna local que aparece en algunos paneles, es el perro o quizás el zorro (*Pseudalopex culpaeus*), depredador de crías tiernas de camélidos y cérvidos. Cerca del caserío Samilía, en el sitio *Qaritacunca*, hallamos la pintura de un conejo silvestre (*Sylvilagus brasiliensis*), cuyo habitat alcanza los 4500 msnm o, aunque menos probable por lo corto de la cola, de una vizcacha (*Lagidium peruanum inca*). No se halló figuras de aves o de animales de la selva, no obstante la relativa cercanía de los bosques amazónicos.

Figuras antropomorfas

He conocido pocas áreas de arte rupestre en el sur peruano con tanta cantidad y variedad de representaciones antropomorfas. Las hallamos en una gran gama de tamaños, posiciones, asociaciones, acciones, colores y otros detalles.

Quisiera destacar el estilo “miniaturista y detallista”, muy particular de Macusani, en la figuración de los seres humanos. Denota mucho dominio de finos pinceles y una aguda observación por parte de los artistas prehistóricos que lograron plasmar escenas de gran dinamismo. Las figuras antropomorfas miden entre 2 y 15 cm de alto, con un tamaño promedio de 6 cms.

Los tipos más representativos son los siguientes:

Cazadores

La gran mayoría de las figuras humanas de Macusani y Corani representan a cazadores o a sus ayudantes en las faenas de caza. Están presentes en todos los paneles más antiguos, pero muestran diferentes grados de abstracción y de detalles. Las más frecuentes son aquellas que forman parte de las escenas de caza y están premunidas de un haz de dardos. Algunas están representadas con un brazo en alto agrarrando un lanzadardos o estólica o lanzando un dardo con el propulsor. El haz contiene entre tres y cinco dardos que el cazador carga en forma transversal a la altura de la cintura o cadera, manteniendo así libre uno de los brazos que necesita para el empleo de la estólica. El otro brazo está doblado hacia la cadera o falta por completo. A estas figuras antropomorfas peculiares, tan características de Macusani-Corani, las he bautizado con el nombre de “*cazadores portadardos*”. Los vemos también representados en el panel de *Toquepala* en el departamento de Tacna y en sitios de pintura rupestre (*Mollipungo, Confluencia y Pedregal*) en la sierra alta de Arica, Chile, lo que evidencia la amplia distribución de estos instrumentos de caza en el ámbito de los Andes meridionales.

Otros cazadores van armados de porras o llevan consigo sólo un dardo o una lanza. Es relativamente fácil reconocer la estólica con gancho como instrumento para la propulsión de los dardos, y la porra (o mazo), posiblemente utilizada para rematar las presas acorraladas entre los cercos. Están ausentes el arco y la flecha en las representaciones y tampoco se encontraron en la superficie de los aleros puntas de proyectil atribuibles a flechas.

Las figuras humanas representadas en las escenas de caza, son en general de tamaño sensiblemente menor al de los animales. Esta relación se invierte en tiempos posteriores, cuando el hombre ha logrado domesticar a los camélidos silvestres, controlando su reproducción.

A continuación presento una clasificación tipológica tentativa de las figuras antropomorfas encontradas en la zona de estudio.

Tipo 1: Figuras humanas extremadamente esquematizadas y de dimensiones diminutas, que alcanzan un máximo de 3 cm (exceptuando dos figuras de este tipo en la quebrada de *Huarachani* que alcanzan 12 cm de alto, fig. 2e). Están

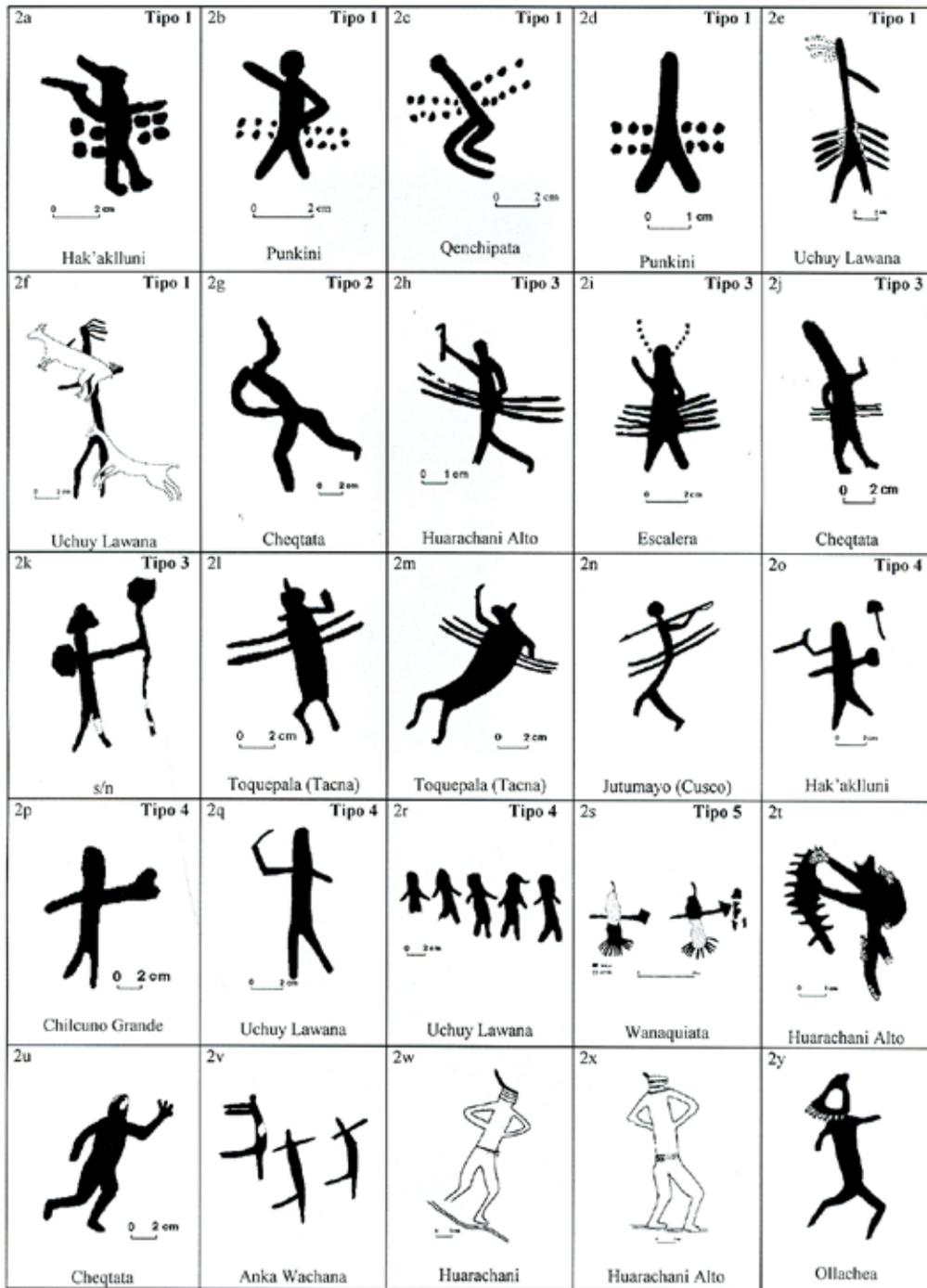


Fig. 2: Motivos antropomorfos y patrones estilísticos

representadas frontalmente o de perfil, con torso y extremidades en forma de palito, la cabeza formando el extremo superior del palito, a veces con tocado cefálico, con o sin brazos, las piernas mayormente rectilíneas separadas, sin pies, o dobladas como en el sitio *Qenchipata*. Los dardos aparecen como una hilera de puntos o rayas atravesando el cuerpo de las figuras a la altura de la cadera (fig. 2a-2d). Figuras antropomorfas de este tipo, de color rojo oscuro, sin propias del área de estudio y aparecen exclusivamente asociadas a escenas de caza donde participan en el acorralamiento de los camélidos silvestres.



Escena de enfrentamiento. Sitio Oqhoterá, Macusani

Pertencen a este tipo de figuras humanas las que conforman una interesante escena en un panel de *Oqhoterá*, en la que no intervienen camélidos, sino únicamente seres humanos "portadardos" con tocados cefálicos, enfrentados entre sí, lo que hace pensar que se trata de la narración de un conflicto armado entre dos grupos de cazadores. (fig. 3c y foto) En medio y detrás de los contendientes de los dos bandos agrupados en forma vertical yacen los cuerpos de los caídos.

Tipo 2: Dibujados de perfil con el cuerpo filiforme como el tipo 1, pero más largo, llegando a una altura de 6 cm. Tienen brazos y antebrazos doblados hacia arriba o hacia abajo, piernas largas y flexionadas, indicando movimiento (fig. 2h). En el sitio *Cheqtata* el artista dibujó las piernas de un antropomorfo de este tipo casi de manera naturalista, señalando los muslos (fig. 2g). Dardos en forma de rayas horizontales cruzan el cuerpo. El color predominante de las figuras es rojo, sin embargo existen casos de bicromía (sitio *Injuyuni* en Tantamaco), donde el cuerpo es de color rojo oscuro y los dardos anaranjados.

Tipo 3: Cazadores "portadardos" de cuerpo grueso, cabezas oblongas, sin cuello, brazos y piernas indicando movimiento (*Cheqtata*, *Wanaquiata*). (fig. 2k)

Tipo 4: Figura antropomorfa altamente esquematizada, mayormente de color rojo oscuro y de dimensiones diminutas, comúnmente de 2 a 3 cm de alto, raras veces hasta 6 cm (*Uchuy Lawana*). Cabeza ovalada sin cuello, torso grueso, piernas rígidas separadas, a veces dibujadas en movimiento, los brazos extendidos, uno de ellos frecuentemente flexionado hacia arriba. Porta en una o en ambas manos un objeto alargado que sugiere ser un mazo. Hay representantes de este tipo que están atravesados por un palito, en el que uno de los extremos se encuentra ensanchado (fig. 2o, 2p). Puede tratarse de la representación estilizada de una lanza o un dardo. A veces los cazadores del tipo 4 aparecen alineados en fila, otras veces en forma individual, pero interactuando con otros "portamazos" en escenas de caza de camélidos.

Tipo 5: Antropomorfo bicolor o multicolor con cuerpo naturalista o esquematizado (fig. 2s). Lamentablemente, estas figuras están muy deterioradas por el tipo de pigmentos usados que deben ser sensibles a los agentes atmosféricos, sobre todo el blanco y el verde. Van vestidas de faldellines (que se asemejan a las utilizadas por etnias amazónicas hechas de hojas de palma, pero que deben haber sido empleadas también por sociedades andinas para fines rituales) y llevan adornos en la cabeza. Mayormente se encuentran "atravesadas" por dardos a la altura del tórax o por una raya horizontal gruesa que termina en uno de sus extremos en una mancha redonda o triangular, como en el tipo 3. Hasta la fecha se ha podido registrar un total de tres sitios con representaciones humanas de tipo 5 (*Wanaquiata* y *Chausillihuanca* en Samilla y *Wakalluni* en Isivilla).

Antropomorfos sin armas

En varios sitios de Macusani-Corani aparecen figuras humanas que no portan instrumentos de caza y que no están relacionadas con escenas de caza. Por sus movimientos y atuendos se asemejan más a danzantes participando en un baile ritual. (fig. 2v-2y).

En la cabecera de la quebrada de *Huarachani*, mi compañero Rommel Bravo encontró en julio del 2003 un abrigo con pinturas rupestres extraordinarias, aunque ya bastante desvaídas. Saltan a la vista primeramente varias composiciones geométricas multicolores en la parte central de la pared del abrigo. Pero acercándose más, se logra discernir en la parte superior varias hileras de figuras humanas de estilo naturalista, que miden en promedio 15 cm de alto, siendo las más grandes halladas hasta la fecha en la zona. Tienen los miembros inferiores y superiores bien proporcionados, portan máscaras, adornos cefálicos y fajas de color rojo en la cintura. Por la superposición de dos antropomorfos sobre elementos geométricos extraños de color rojo oscuro y la presencia de composiciones geométricas en el mismo panel a corta distancia de estas figuras enigmáticas, sugiero que deben ser contemporáneas con ellas (Figs. 2w, 2x). Se diferencian, además, claramente de los cazadores de color rojo oscura que aparecen en el mismo panel en la parte inferior de las composiciones geométricas.

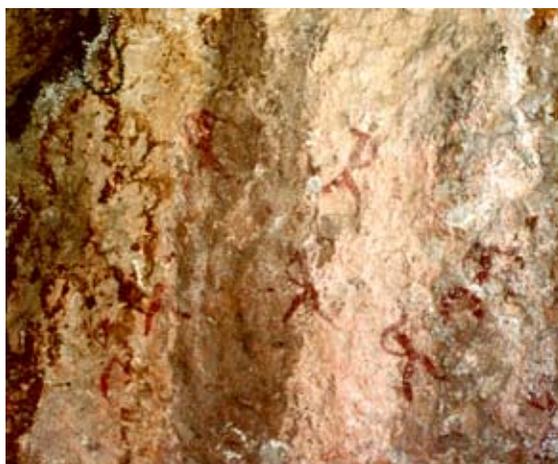
Personaje enmascarado en movimiento, superpuesto sobre una figura color rojo oscura de forma peculiar. Sitio Huarachani Alto, Tantamaco

En al menos dos sitios (*Jepiaña* y *Injuyuni* en Tantamaco) se puede observar

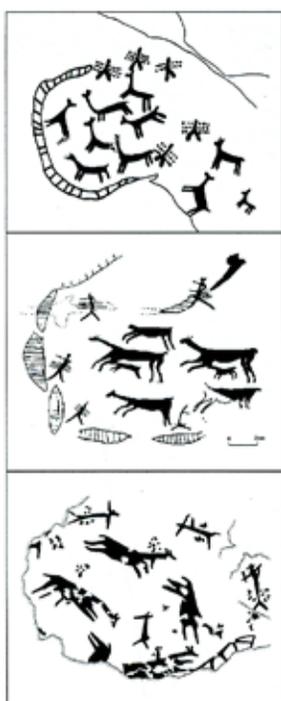


figuras humanas sin adornos y armas, corriendo en diferentes direcciones. En Jepiaña, todas las figuras están representadas de perfil y con la misma posición de cuerpo, las piernas extendidas y ligeramente flexionadas, un brazo sostenido en la cadera, formando un semicírculo, y el otro levantado. Algunas de las figuras son acéfalas. No son escenas fáciles de interpretar. Quizás nuevos hallazgos de escenas similares brindarán la clave.

Figuras humanas sin armas y en posición dinámica. Extraña la ausencia de la cabeza en algunas figuras. Sitio Jepiaña, Macusani.



La escenificación de la caza



La mayor parte de las figuras de Macusani están organizadas en escenas de caza integradas por camélidos o ciervos, cazadores con diferentes armas, ayudantes de cacería formando cercos humanos y estructuras posiblemente interpretables como cercos.

La mayoría de las escenas muestra la caza colectiva de camélidos silvestres y en algunos pocos casos de cérvidos o manadas mixtas. Debido a las características de la topografía, llena de obstáculos naturales y callejones sin salida formados por valles estrechos y formaciones rocosas y las condiciones sociográficas reinantes en la época de los cazadores-recolectores tempranos y tardíos, no se trata de la representación del sistema inka del "chaco". Este sistema, descrito minuciosamente por varios cronistas coloniales como Pedro Cieza de León (Señorío de los Incas, cap. XVI), Agustín de Zárate (Historia y Descubrimiento del Perú, cap. XIII), Pedro Pizarro (Relación del Descubrimiento y Conquista de los Reynos del Peru), Bernabé Cobo (Historia del Nuevo Mundo, cap. IV), Garcilaso de la Vega (Libro sexto, cap. VI) y Miguel de Astete, requería de un enorme contingente de personas y un terreno amplio y libre de obstáculos.

Opino que las escenas de caza halladas en Macusani-Corani representan el sistema del **caycu**², un sistema de captura mediante trampas, cercamiento o emboscada, descritas por Julián, Karlin y Lavallée et al, 1995:230-231). En esta técnica de caza las manadas de animales, camélidos o "cérvidos, eran azuzados en dirección a una hilera de cercos de piedra, acondicionados entre dos afloramientos o desprendimientos rocosos, que les impedían escapar lateralmente". El número de personas necesarias para practicar este sistema de caza es

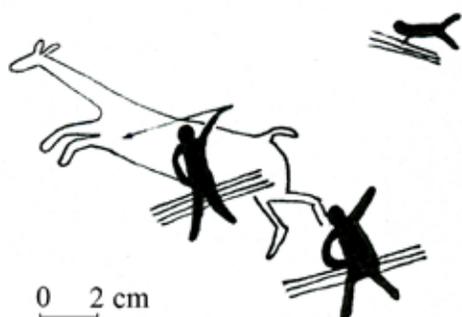
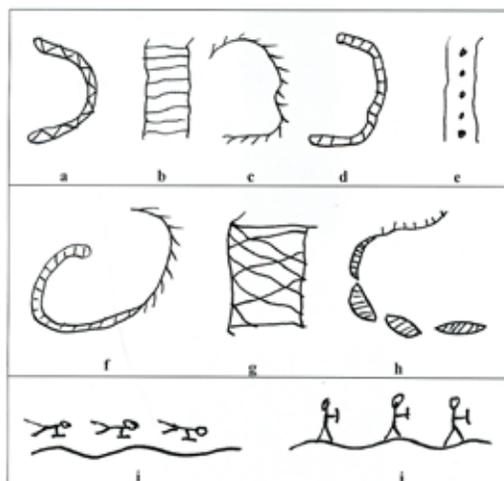
mucho menor que en el **chaco**. Similar al sistema de chaco, en el caycu los cazadores procuraban llegar lo más cerca posible a los animales para luego matarlos con mazos y, en el caso de las zonas altas de Carabaya, con dardos propulsados por estólica.

Es común encontrar, asociadas a las escenas de caza, estructuras peculiares sea escaleriformes, muy similares a la que aparece en el famoso panel de pintura rupestre de *Toquepala*, o en forma de líneas semicirculares con pequeñas rayas o ganchos orientados hacia el exterior. Me inclino a interpretarlas como cercos o vallas naturales o artificiales utilizadas en la emboscada de camélidos y cérvidos. En los sitios rupestres de Macusani y Corani abundan estas representaciones en una gran variación de formas y tamaños pero siempre asociadas a figuras de cazadores y a camélidos y ciervos en fuga. La más frecuente es una simple línea delgada con pequeñas rayas o ganchos equidistantes perpendiculares al eje que los sostiene u oblicuas al eje (fig. 3c). Otro convencionalismo en la manera de dibujar cercos era mediante dos líneas paralelas unidas por rectilíneos equidistantes (estructura escaleriforme) o por una línea zigzageante (figs. 3a, 3b, 3d, 3f). En

² Término quechua usado en el Perú central, desconocido en el su peruano

Fig.3: Tipología de motivos interpretados como cercos

algunos casos adquieren formas reticulares (fig. 3g). En un panel de Isivilla encontramos dos líneas paralelas gruesas de color rojo con una alineación de puntos negros en medio de las dos líneas (fig. 3e), posiblemente también la representación de un cerco. En dos sitios bastante distanciados el uno del otro (*Cheqtata* y *Uñera Pujio*) hallamos cercos compuestos por dos elementos diferentes: una línea rayada que se transforma en una estructura escaleriforme (fig. 3f) y una línea con rayas en combinación con elementos foliformes o medias lunas cuyo interior está cruzado por rectilíneos paralelos (fig. 3h). También una simple línea roja encerrando a una tropilla de camélidos, con una larga hilera de diminutos hombres armados de palos o mazos pintados encima de la línea, posiblemente represente una valla o trampa para la captura de camélidos silvestres (figs. 3i y 3j).

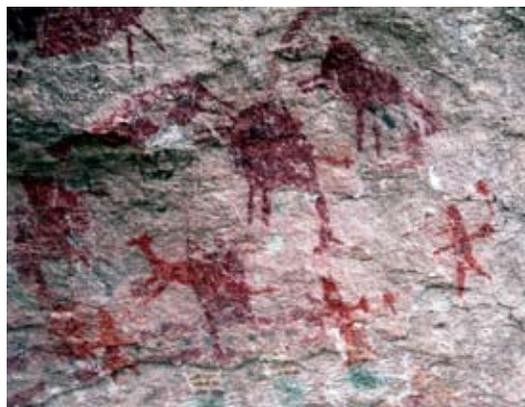


En la comunidad de Isivilla, sector *Uñera Pujio*, encontramos varios paneles con una abundancia asombrosa de escenas de caza, con cercos que rodean a los animales que corren en diferentes direcciones. En un panel de *Cheqtata*, una quebrada tributaria al río Samilía, un grupo de diminutos cazadores de color rojo, dibujados con mucha precisión y detalle, persigue a un camélido blanco, posiblemente pintado con anterioridad. Uno de los cazadores ha alcanzado al animal y le lanza con su estólica un dardo en el flanco, exactamente a la altura del corazón. Es una escena impactante no sólo porque muestra con mucho realismo una situación de caza colectiva con interacción entre los cazadores, sino también por el detalle en los movimientos y la representación de un dardo con su diminuta punta de proyectil de forma triangular. La pequeña figura humana en la parte superior derecha de la escena, que parece corriendo hacia abajo en ayuda de sus compañeros de caza, porta el haz de dardos en sus manos a diferencia de los demás integrantes del grupo. La figura mide apenas dos centímetros de largo. En el mismo panel llama también la atención un minúsculo personaje de perfil, cargando dardos en la manera usual, pero con una prolongación de la cabeza que iguala en tamaño el largo del torso. Apoya su brazo derecho en la cadera, mientras que el izquierdo se encuentra elevado y doblado hacia arriba. En los sitios *Hak'aklluni* y *Wakalluni* de Isivilla, varios camélidos caen cabeza abajo, algunos con un dardo clavado en la espina dorsal o en el vientre, abatidos por los cazadores que están representados con la estolica en la mano y con un dardo de punta exageradamente grande, atravesando el cuerpo en forma horizontal. Es interesante mencionar que los proyectiles clavados en las espaldas de los camélidos y los cazadores están pintados en un rojo más claro que los animales que aparecen en el rojo oscuro característico de las representaciones antiguas.

En la parte superior derecha de la escena, que parece corriendo hacia abajo en ayuda de sus compañeros de caza, porta el haz de dardos en sus manos a diferencia de los demás integrantes del grupo. La figura mide apenas dos centímetros de largo. En el mismo panel llama también la atención un minúsculo personaje de perfil, cargando dardos en la manera usual, pero con una prolongación de la cabeza que iguala en tamaño el largo del torso. Apoya su brazo derecho en la cadera, mientras que el izquierdo se encuentra elevado y doblado hacia arriba. En los sitios *Hak'aklluni* y *Wakalluni* de Isivilla, varios camélidos caen cabeza abajo, algunos con un dardo clavado en la espina dorsal o en el vientre, abatidos por los cazadores que están representados con la estolica en la mano y con un dardo de punta exageradamente grande, atravesando el cuerpo en forma horizontal. Es interesante mencionar que los proyectiles clavados en las espaldas de los camélidos y los cazadores están pintados en un rojo más claro que los animales que aparecen en el rojo oscuro característico de las representaciones antiguas.



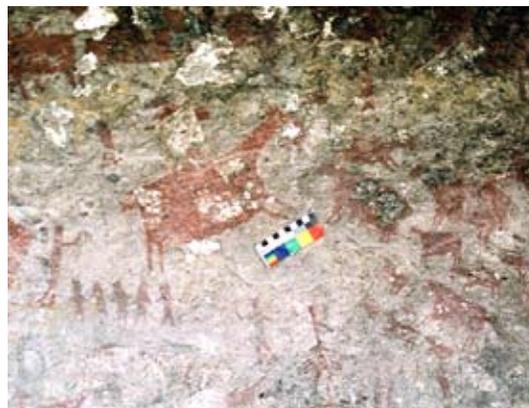
Cazador en persecución de camélidos silvestres. Alero de Punkini, distrito de Macusani



Animales abatidos rodeados por cazadores armados de estólicas y dardos



Escena de caza de guanaco en la gran cueva en el extremo oriental del sector Matipata



Alero de Uchuy Lawana con escenografía compleja compuesta por camélidos y cazadores de diferentes tamaños y estilos.

La utilización del lazo para la captura de animales en las cacerías no está clara. En tres sitios (*Alqamarini*, *Qaritakunka* y *Jepiaña*) que también muestran escenas de caza, una figura antropomorfa jala varios camélidos con sogas. En el sitio *Chaco*, una línea recta de color verde, interrumpida por la exfoliación de la roca, apunta hacia el cuello de un camélido salvaje de formas bien proporcionadas. El animal, guanaco o vicuña, parece encabritarse en su intento de huir. Es muy probable que se trate de una escena de captura de un camélido silvestre para fines de domesticación.

Motivos no figurativos

Composiciones geométricas. Los llamados “tejidos”.

Los motivos más llamativos y coloridos de los sitios rupestres de Carabaya y que demuestran el alto sentido estético de los antiguos pobladores, son las composiciones geométricas, localmente conocidas como “tejidos” o “mantas”. Estos diseños, cuyos tamaños varían entre pocos centímetros hasta medio metro de ancho o altura, existen en tal cantidad y variedad en los paneles de Macusani, Corani y Ayapata, que merecerían ser objeto de un estudio aparte por constituir una particularidad sobresaliente del arte rupestre carabayino. Flores y Cáceda (2004) documentaron un diseño de este tipo también en las alturas de Coasa (*Tingore*) lo que nos da una idea aproximada sobre su distribución en la cordillera de Carabaya, donde estos motivos han sido encontrados exclusivamente en las zonas altoandinas donde domina la economía pastoril.

Están presentes en muchos de los paneles estudiados y aparecen en grupos o aisladamente. En un solo alero de Isivilla (sector *Oqhoruni*) hemos contado 14 composiciones geométricas, la concentración más grande y mejor conservada de estos motivos enigmáticos en toda la zona. Lamentablemente, un gran número de estos diseños ornamentales de Macusani-Corani se ha perdido por la exfoliación de la roca o por el lavado de los colores. Supongo que alguna vez existieron varios centenares de ellos, de muchos de los cuales sólo quedan fragmentos o imágenes desvanecidas.

Diseños ornamentales similares han sido registrados también en varios lugares al sur del lago Titicaca, con una concentración mayor en la cuenca del río Huenque, provincia del Collao (Klarich y Aldenderfer, 2001; Hostnig, 2003). Son de características similares a los de Carabaya y deben pertenecer a la misma época. Su área de distribución atraviesa las fronteras de los países vecinos y se extiende hacia la zona septentrional de Chile y Argentina, donde varios investigadores se han ocupado de su estudio (Aschero et al., 2006; Hernández y Podestá, 1983, 1985; Fernández D., 1976, 1983, 2001; Montt, 2004, Sinclair, 1997, entre otros)

Por su forma se los puede agrupar en dos grandes categorías: composiciones geométricas abiertas y composiciones cerradas, éstas últimas generalmente enmarcadas mediante una línea de contorno.

Composiciones geométricas cerradas

Las composiciones geométricas cerradas son las más frecuentes. Su forma básica es cuadrangular o rectangular, aunque en muchos casos uno o más lados son convexos o cóncavos. Una excepción de la regla forman las composiciones redondas encontradas cerca de Samilía o el conjunto de espirales enmarcado por una línea de contorno en el sitio *Charampata*.

Los diseños interiores pueden ser simples o complejas, de un solo elemento repetitivo o de una combinación de elementos diferentes, de uno o de varios colores. Los más simples consisten en un marco cuadrado o rectangular, a veces dividido por rayas horizontales o verticales (*Matipata bajo*), en marcos cuyo interior está relleno con un solo color, generalmente el rojo oscuro (*Callejón Punku*, *Chaqatira*, *Charampata*). Los diseños interiores generalmente consisten de una combinación de elementos que pueden estar dispuestos en hileras paralelas horizontales o verticales, en simetría de espejo, separadas por líneas horizontales o verticales rectas o quebradas. Entre los principales elementos que componen los diseños interiores, encontramos pequeños rectángulos simples o concéntricos, con o sin punto central, círculos con o sin punto central, cruces simples o contorneadas, ganchos u olas de base triangular, triángulos isósceles, triángulos escalonados y un sinfín de combinaciones de estos elementos.

En setiembre del 2006 logré registrar una composición cerrada cuyo diseño interior está conformado por varias figuras antropomorfas estilizadas, con los brazos y piernas flexionadas. Es el único hallazgo de un diseño figurativo hecho hasta la fecha. Otra curiosidad representa una composición geométrica compuesto por triángulos seriados de color rojo oscuro cuyo marco forma el cuerpo abultado de un camélido de color naranja (Sector *Punkini*, Tantamaco). Se trata de una superposición peculiar de pinturas de épocas temporalmente muy distanciadas.

Aunque varios de los elementos arriba citados se repiten en diferentes composiciones, cada diseño resulta ser único, sea por su tamaño, por los colores empleados o por el número de elementos que lo componen. Elementos recurrentes son principalmente los ganchos u olas de base triangular, triángulos isósceles dispuestos en hileras paralelas, pequeños círculos y líneas quebradas.

La posterioridad de estos motivos en relación a las antiguas escenas de caza está comprobada por la existencia de superposiciones de composiciones geométricas sobre figuras de camélidos silvestres en varios paneles de Macusani y Corani. En tres sitios diferentes hallé diseños sobre los cuales ha sido pintado la figura de un pequeño camélido, o como en el caso de *Chisictara*, un hombre sujetando a un camélido. Puesto que el color usado en estas superposiciones coincide con al menos uno de los colores del diseño subyacente, deduzco que las figuras superpuestas pertenecen a la misma época y que pueden incluso haber sido adicionadas por el mismo pintor.

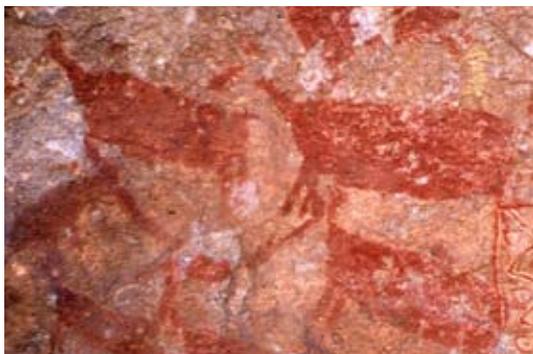
Composiciones geométricas abiertas

Alrededor de un tercio de todas las composiciones geométricas registradas en la zona de estudio pertenecen a la categoría de las composiciones abiertas. Estas ocasionalmente forman cuadrángulos, rectángulos o adquieren forma redonda, pero frecuentemente sus formas son irregulares y carecen de un marco que encierra los elementos que lo componen. Clasifico como composiciones abiertas también el motivo recurrente de las líneas verticales paralelas (de color rojo o de colores alternantes rojo - negro), la agrupación de círculos con punto central, encontrado en un panel muy escondido de *Wanaquiata* en Samilía y composiciones semicerradas. Un representante prototípico de las composiciones abiertas es el hermoso diseño de color crema hallado en uno de los aleros de *Punkini*, que se asemeja a un complejo cristal de nieve.

Aparte de las composiciones geométricas, que están compuestas por diferentes elementos o la repetición y variación de elementos idénticos, encontramos en algunos paneles también motivos geométricos simples y aislados (no agrupados) y signos abstractos como líneas sinuosas o quebradas, círculos, cuadrángulos o rectángulos simples o cruzados por líneas diagonales, meandros, puntos y diseños de formas irregulares.

Posible significado, función y afiliación cultural

Cualquier persona que contempla por primera vez las bellas composiciones geométricas en el sitio *Qollpajujo* de Macusani, establece mentalmente analogías con tejidos precolombinos. Los motivos de este sitio conformados por marcos rectangulares que encierran elementos repetitivos dispuestos en "franjas" paralelas, efectivamente dan la impresión de un diseño textil. Ramos et al. (2002) que estudiaron los motivos ornamentales en un abrigo del sector *Oqhoruni*, Isivilla en



Composición geométrica superpuesta sobre un grupo de grandes camélidos en fuga. Alqamarini, Tantamaco

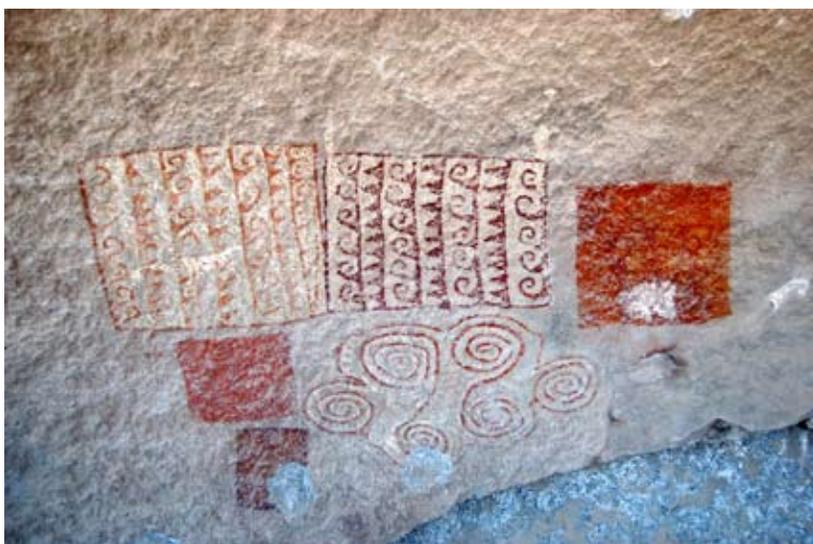


Diseño ornamental yuxtapuesto a las figuras de una pareja. Sitio Chisictara, Tantamaco.

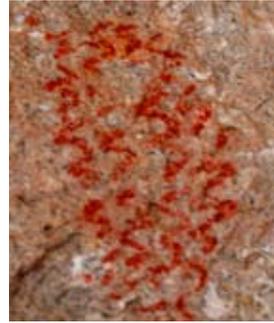
su prospección del año 2000, especulan que se trataría de representaciones de tocapus, afiliándolos con ello por defecto a la época incaica. Por algunos elementos iconográficos hallados en los diseños, principalmente triángulos escalonados, ganchos y triángulos seriados y cruces contorneadas, la similitud con motivos de la textilería prehispánica se hace patente. No he encontrado, sin embargo, en las composiciones geométricas de Carabaya ningún motivo que correspondería a los clásicos diseños de los tocapus inca, cuyo repertorio iconográfico, a manera de un sistema de signos que en su conjunto representaban una insignia de poder o de jerarquía, obedecía a un patrón altamente estandarizado.

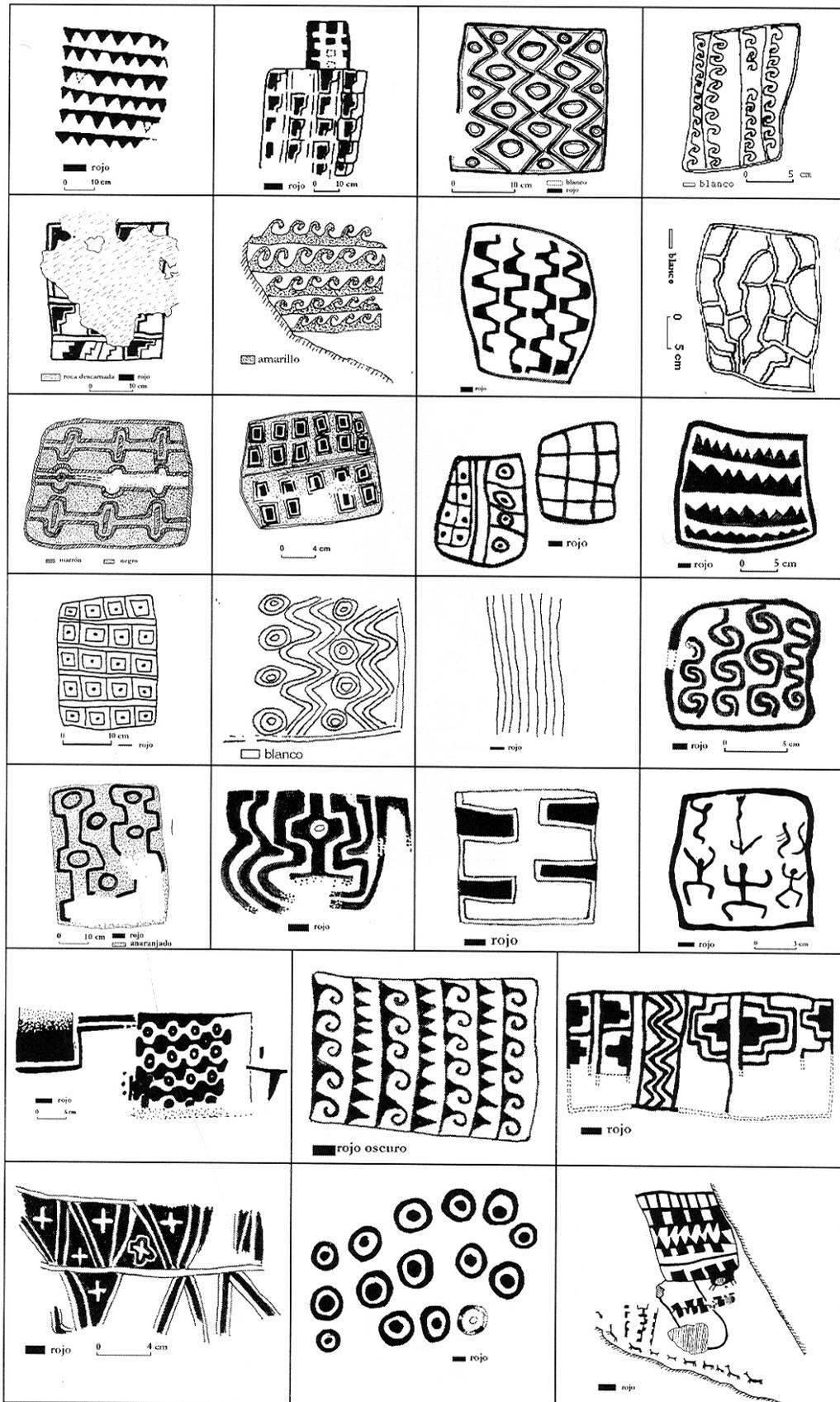
En el caso de las composiciones geométricas cerradas circulares o las composiciones abiertas y de forma irregular, la analogía con los típicos textiles andinos que se caracterizan por tener cuatro esquinas, forma obligatoriamente cuadrangular o rectangular y bordes bien terminados, es menos obvio. Lo que sí parece probable es que los autores de los diseños ornamentales en el arte rupestre de Carabaya se hayan inspirado tanto en diseños textiles como en la iconografía alfarera procedente de las altas culturas contemporáneas del altiplano puneño. Descartando la afiliación inca por la ausencia de motivos claves o claramente diagnosticables como los rombos (icono omnipresente en la textilería y alfarería inca), el ajedrezado u otros motivos característicos de los tocapu, situo estos diseños tentativamente entre el Horizonte Intermedio Temprano y Tardío.

Similar a los diseños del "pallay" en los tejidos, que en tiempos prehispánicos representaban símbolos del linaje y otros aspectos relacionados a la identidad propia de cada grupo, también las composiciones geométricas cerradas o abiertas podrían haber constituido marcas de identidad social al interior de un ayllu o determinado clan familiar de pastores/agricultores que habitaban en las cabeceras de los valles orientales, dedicándose al pastoreo de camélidos en las partes altas de su territorio. Es igualmente posible que los diseños hayan tenido un carácter simbólico vinculado con los ritos y ceremonias en pro de la fertilidad de los rebaños de camélidos. El dibujo de camélidos (probablemente llamas) encima o integrados a los diseños (sitios *Chisictara*, *Charampata*, *Chaqatira*) refuerza esta idea.



Las hermosas composiciones geométrico-ornamentales de Charampata, Tantamaco.





Tratamiento gráfico y uso de colores

Motivos figurativos

Todos los motivos zoomorfos se encuentran representados de perfil, generalmente en perspectiva torcida para poder mostrar las cuatro extremidades y las dos orejas de los animales. La posición de las figuras antropomorfas, por el otro lado, depende generalmente de la actividad que ejercen. Los cazadores de camélidos y ciervos, en posición de carrera y los antropomorfos en actitud de danza o descendiendo por un camino, por ejemplo, siempre están representados de perfil para facilitar la lectura de que se trata de personas en movimiento. Por el contrario, cuando forman cercos humanos en una faena de caza con el fin de atrapar las presas, se las representa de frente. En las figuras de cazadores "portadardos" extremadamente esquematizadas (en forma de Y invertida), ya no es posible determinar la posición.

Todos los motivos figurativos, con muy raras excepciones, son pintados de cuerpo lleno. Los únicos ejemplos de camélidos delineados he encontrado en el sitio *Alqamarini* de Macusani y en un panel del sector *Pari Orqo* de Isivilla. Existe la posibilidad que se trate de obras inconclusas, suponiendo que el proceso de pintado haya comprendido como primer paso el delineamiento de la figura animal para luego rellenarla.

Las pinturas rupestres de Macusani-Corani se destacan por el empleo de una amplia gama cromática. Aunque predomina en los paneles más antiguos el color ocre rojo oscuro, no faltan figuras pintadas de blanco, amarillo, anaranjado, crema, verde o negro. También encontramos casos de combinación de colores en un mismo motivo figurativo, tanto en camélidos, pero mucho más frecuente en las figuras humanas. No sabemos si los colores contenían un valor simbólico por lo que un camélido pintado de verde puede haber tenido para la gente un significado distinto que el rojo o amarillo. Es también posible que la técnica de policromía fuera usada como recurso únicamente para lograr un mayor efecto estético. Casos peculiares de bicromía encontré en *Wanaquiata* donde un camélido de cuerpo rojo oscuro tiene el cuello, la cabeza y las patas pintadas de color naranja, otro de color rojo se encuentra remarcado con una línea de color naranja.

Composiciones geométricas

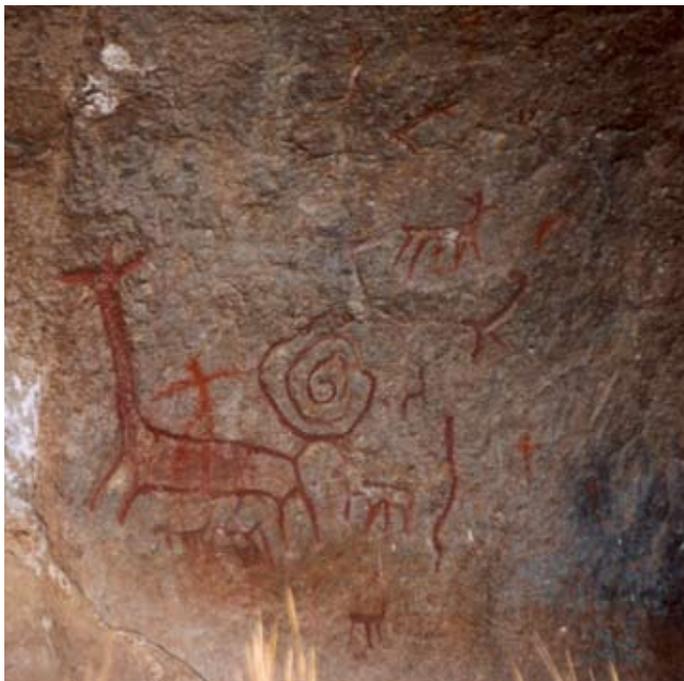
Con la aparición de los diseños geométrico-ornamentales en los paneles de arte rupestre, los pintores no sólo comenzaron a hacer uso más extenso de distintos colores, sino combinaban dos o más colores en el mismo motivo obteniendo con ello un impacto visual extraordinario.

El análisis de pigmentos para conocer su procedencia y origen o como recurso para conseguir fechas absolutas de estas pinturas, constituirá la tarea futura en el marco de un proyecto de investigación interdisciplinaria.

Petroglifos

De los más de 100 yacimientos rupestres, entre sitios y subsitios, registrados en los distritos de Macusani y Corani en los últimos seis años, sólo once corresponden a petroglifos. Estos aparecen solos o comparten el panel con las pinturas. El motivo más frecuente de los petroglifos es el camélido, aunque el repertorio iconográfico comprende también figuras antropomorfas, serpentiformes, mascariformes, motivos geométricos, depresiones cuadrículas y signos no identificables.

Son dos los sitios de petroglifos que destacan por el número de representaciones, la variedad de motivos y la técnica empleada. Uno es *Huanca Huanca*, a pocos kilómetros de la capital provincial de Macusani. De este gran panel, la figura que más salta a la vista es un gran camélido (50 cm de alto desde las orejas hasta las patas delanteras, con 34 cm de largo de cola al pecho) de cuello exageradamente largo, cuatro extremidades, dos orejas y la cola erguida. Ha sido grabado en bajorrelieve y posteriormente pintado de rojo. Yuxtapuesto a este



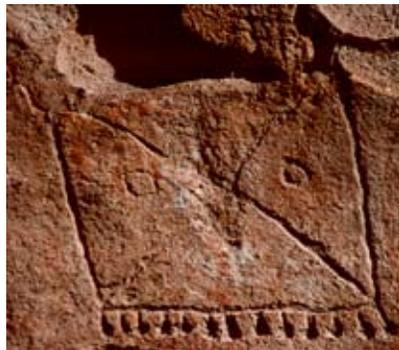
camélido grande se encuentran camélidos pequeños, una gran espiral de tres vueltas y en la parte superior derecha una extraña figura antropomorfa inconclusa, de brazos y piernas dobladas, sobre cuyo pecho ha sido grabado un pequeño camélido, también en la técnica de bajo relieve. En *Huanca Huanca* como también en los sitios de *Punkini* y *Titulmachay* hallamos depresiones cuadrangulares o rectangulares a manera de pequeños nichos poco profundos, similares a las encontradas en otros sitios del sur y centro peruano (*Huayllaripa*, *Apurímac* y *Hatunmachay* en Ancash, en Hostnig, 2003). Su función y significado no está claro. Otra particularidad de *Huanca Huanca* es la presencia de un motivo cuadrangular en cuyo interior vaciado han sido grabados dos líneas diagonales que se cruzan dividiendo el cuadrado en 4 triángulos idénticos cuyos ápices se juntan en el centro. Del borde inferior salen rayas cortas perpendiculares a manera de flecos y de cada esquina superior se desprende un apéndice lineal vertical similar a un cacho. Lo sorprendente del motivo es que tiene su par similar en petroglifos de la provincia cusqueña de Espinar, con la única diferencia que estos últimos tienen claro aspecto de rostro humano o máscara por los pequeños círculos grabados a manera de ojos en medio de los espacios formados por los triángulos laterales (Hostnig, 2004b).

Lamentablemente, el sitio de *Huanca Huanca* se ha convertido en un destino popular para paseos de grupos juveniles de Macusani que han desvirtuado el carácter original de los petroglifos al remarcarlos con pintura roja.

Otro sitio notable de grabados rupestres extraordinarios es la ya mencionada cueva de *Titulmachay* en Corani, registrada por Nordenskjöld a principios del siglo pasado. De los cientos de grabados de camélidos y algunos antropomorfos que cubren las paredes de esta pequeña cueva, impresionan especialmente tres camélidos de gran tamaño y fino acabado hecho con la técnica de percutido en bajorrelieve con posterior pulido. Con *Huanca Huanca* y *Titulmachay* son cinco los sitios en el departamento de Puno, donde se puede observar grabados precolombinos de notoria antigüedad, realizados con esta técnica poco común de bajorrelieve. Los más conocidos son *Abrigo Toro* en Lampa y *Lluskani* en el Valle de Salcedo en la zona periurbana de Puno. Al sur de la ciudad de Puno, Hostnig (2003) y Strecker (2006) llegaron a registrar otros dos sitios alrededor del complejo arqueológico de Cutimbo, aunque de facción mucha más burda.



Huanca Huanta, Macusani



Hutu Pukara, Espinar



Hutu Pukara, Espinar

Los demás petroglifos hallados en los distritos de Macusani y Corani fueron realizados mediante el simple rayado o raspado de la patina de las rocas y el percudido superficial o profundo (entre 0,5 y 2,5 cm).

Merece una breve mención también un pequeño panel de petroglifos en el sitio Punkini donde logramos registrar tres figuras antropomorfas "portamazos" en la parte inferior de un gran panel de pinturas rupestres de diferentes épocas. La primera de las figuras parece estar vestido con una falda. En el sitio de Wayllakonta, a uno de cuatro pequeños antropomorfos, raspados en la patina negruzca de la roca, fueron agregados un penacho y un cinturón de color rojo.

Un grabado único existe en la pared lateral del gran alero del km 14 de la carretera Macusani-San Gaban, en la margen derecha del río Macusani. Se trata de un motivo conformado por un rectángulo vertical alargado dividido en dos mitades con un diseño de cuadrados concéntricos en su interior, muy similar a las pinturas de composiciones geométricas anteriormente descritas.



A corta distancia de este abrigo, en el sector *Carhuana*, ubicado en la misma margen del río, Rommel Bravo halló numerosos grabados de llamas esquematizadas de gran tamaño en las paredes interiores de un pequeño afloramiento rocoso.

Arte rupestre postcolombino

En la mayoría de los sitios de pinturas rupestres de Macusani encontramos también manifestaciones coloniales, sea en forma de pinturas o grabados, probablemente debido a la temprana y masiva presencia española en el área, dada su cercanía a minas de oro y otros metales preciosos. El repertorio iconográfico es notoriamente distinto a las manifestaciones rupestres precolombinas. Predominan las cruces latinas de diferentes formas y tamaños, simples o provistas de pedestal, de lineatura uniforme o con los brazos y la base ensanchados. En el sector *Punkini* de Samillia ubicamos un motivo religioso conformado por una iglesia con un personaje en el interior, probablemente el sacerdote. En cuanto al bestiario, el animal más representado es el caballo (solo, montado o jalado por jinete), seguido por la llama y el perro. Están ausentes los camélidos silvestres, los cérvidos y el puma y también los diseños ornamentales. El sitio de pintura colonial más elaborada (puede también datar de comienzos de la época republicana) encontramos en *Uñay Pujio* en la comunidad de Isivilla. Allí, el o los artistas perpetuaron en la roca su interés por las corridas de toro al dibujar dos escenas en las que intervienen toreros y toros de lidia, acompañado de otras figuras humanas, entre ellas una mujer con sombrero, falda y un objeto

largo en la mano derecha. A corta distancia de estos paneles hay otros en los que podemos apreciar hileras de hombres y mujeres intercaladas, agarrándose de la mano, probablemente una fiesta del pueblo.

Las pinturas postcolombinas son fácilmente reconocibles debido al uso generalizado del color rojo ladrillo, la adhesión superficial de la pintura, el estilo esquemático y el trazo generalmente más descuidado en la representación de las figuras. En el caso de las cruces, algunas de gran tamaño, éstas cumplían probablemente la función de invocar a la fe católica, mientras que en las demás figuras y escenas predomina el motivo de narrar un episodio de la vida de la comunidad. Algunos petroglifos de jinetes a caballo de muy tosca facción son quizás las primeras expresiones rupestres de los lugareños realizadas poco después del primer contacto con los españoles.

Es preciso remarcar, que la ubicación de las pinturas o petroglifos coloniales y republicanos en paneles de arte rupestre precolombino no demuestra un afán iconoclasta y posiblemente tampoco exorcista de creencias paganas o de lugares sagrados de la cosmovisión andina (contrario a las pintas recientes de sectas evangélicas) y más bien, ante la ausencia de superposiciones y de destrucción intencional, cierto respeto a los íconos antiguos que pueden o no compartir el mismo panel, pero utilizando espacios separados. Llama la atención la marcada similitud entre el arte rupestre postcolombino de Carabaya y el de la provincia de Espinar en el Cusco, tanto en lo referente al estilo de representación, a la pintura empleada y al emplazamiento, dando preferencia a paredes rocosas de buena visibilidad y descuidando frecuentemente el aspecto de la protección de las pinturas muchas de las cuales se encuentran expuestas a los agentes atmosféricos y son ahora apenas discernibles.



Representación de corrida de toros, Isivilla

Estado de conservación y el inminente peligro de destrucción

Son pocos los paneles de pintura rupestre en la zona de estudio que se encuentran completamente intactos. La mayoría de ellos demuestra diferentes grados de deterioro por causas principalmente naturales y en menor medida por influencia antrópica. El mal estado de muchos paneles se debe a la propensión de los soportes (toba volcánica) a la erosión. Los fenómenos termodinámicos (cambio brusco de temperaturas e insolación) provocan la exfoliación de las rocas con sus efectos devastadores sobre las pinturas. El desprendimiento de la cutícula o de placas enteras ha dañado severamente un número elevado de sitios y hay algunos, donde los paneles han desaparecido casi por completo quedando solo fragmentos pequeños de figuras aisladas o de escenas. En lugares expuestos a los fuertes vientos vespertinos, las paredes de los abrigos y con ello las pinturas rupestres se encuentran impregnadas de polvo y arena, dificultando o imposibilitando el reconocimiento de determinadas motivos. También han sido afectados varios paneles por el afloramiento de sales y, en el caso de paredones de escaso cobertizo, por el escurrimiento de agua con la consiguiente formación de hongos que a veces cubren con manchas negras áreas importantes de algunos paneles haciendo difícilmente discernibles las figuras subyacentes.

El hombre actual participa directa- e indirectamente en la destrucción de sitios. Al utilizar las cuevas o abrigos con arte rupestre para fines de vivienda temporal en las épocas de siembra y cosecha de tubérculos, parte de los paneles fueron cubiertos con capas gruesas de hollín de los fogones, dificultando el reconocimiento de las pinturas o petroglifos o haciéndolos prácticamente irreconocibles. Muchos de los abrigos más grandes han sido habilitados como corral de animales lo que ha dañado las pinturas rupestres en la base de las paredes al rasparse los animales contra ellas y por la acumulación



Pintura rupestre de Chaqatira sobre la carretera Macusani-San Gabán, semidestruida por pintas políticas de un partido político.

de estiércol que puede alcanzar de 10 a 50 cms de profundidad. Y por último, aunque todavía en forma incipiente, algunos sitios han sufrido el impacto de actos vandálicos por parte de jóvenes del lugar, con la imitación y el agregado de figuras, la superposición de grafiti empleando carbón, tiza o piedras de color diverso. Los casos más deplorables de intervención antrópica, sin embargo, representan las pintas de proselitismo político-partidario o religioso en sitios visibles de las carreteras (sitio *Chaqatira* en el km 10 a San Gabán) o en lugares menos concurridos como en una pequeña quebrada en el sector de *Matipata bajo*.

El mayor peligro para la integridad del arte rupestre de Macusani y Corani y de la belleza escénica de la región, sin embargo, proviene del afán de varias empresas extranjeras, de convertir toda esta zona en una gran mina abierta (open pit) para la explotación de uranio. Por desgracia, se ubican en la zona los yacimientos de uranio más grandes del país. En los años 70, el Instituto Peruano de Energía Nuclear (IPEN) realizó prospecciones de uranio en Macusani. Por el bajo precio de ese metal en el mercado mundial de ese entonces, la explotación de los depósitos no era rentable. Esta situación ha cambiado drásticamente y los precios actuales son lo suficientemente atractivos para que las empresas internacionales inviertan sus capitales en una nueva y prometedora fase de exploración. En el año 2005, varias empresas canadienses han iniciado prospecciones en la región. Los lotes de exploración más grandes cubren casi la totalidad del territorio de las comunidades campesinas de Tantamaco e Isivilla en los distritos de Macusani y Corani, respectivamente, y con ello la gran mayoría (90%) de los sitios de arte rupestre de la zona. Alertado por esta situación, el autor de este artículo gestionó ante la Dirección Nacional del Instituto Nacional de Cultura en Lima, la declaración de los sitios como Patrimonio Cultural de la Nación, lo que se logró en diciembre del año 2005, conciente de que esta declaratoria es sobre todo nominal mientras no se delimite el área y se consiga un mayor respaldo local, regional y nacional para su conservación.

La previsible explotación del uranio, una vez obtenidas las concesiones respectivas del Ministerio de Energía y Minas, no sólo causaría el deterioro de los sitios, sino su destrucción total e irreversible, puesto que para la extracción del uranio, las empresas tienen que demoler los afloramientos rocosos (y triturar la roca) que resultan ser los depósitos de este metal.

Es necesaria y urgente una campaña amplia y continua para despertar el interés y para acicatear la intervención de las autoridades del país a nivel nacional, regional y local a favor de la protección, del estudio y de la puesta en valor de los sitios de arte rupestre de Macusani y Corani y del hermoso bosque de rocas que constituye su soporte.

Al respecto debe tenerse en cuenta que la zona comprendida por los distritos de Macusani y Corani, donde se conjugan este importante patrimonio cultural y un espectacular paisaje natural, constituye un recurso económico permanente, cuyo aprovechamiento turístico y ambiental puede convertirse en un rubro económico que compensaría a la larga, y sobradamente, la explotación del uranio, la misma que duraría sólo unos pocos años beneficiando a un número restringido de gente, no necesariamente local, por cuanto sería una explotación con alta tecnología y poco uso de mano de obra.

Conclusiones

El arte rupestre de Macusani y Corani no sólo evidencia que la caza de camélidos silvestres, en los milenios anteriores a su domesticación, representó la principal actividad económica de los primeros pobladores carabayinos, sino que nos revela también detalles interesantes sobre los métodos de caza, las armas empleadas, la indumentaria de los cazadores y danzantes, posibles rituales vinculados con la caza, así como sobre la capacidad de observación y el gran sentido estético de los autores de las pinturas.

Por la alta concentración de escenas de caza deduzco que la zona de estudio brindaba desde tiempos muy antiguos condiciones ideales para la reproducción de camélidos silvestres y cérvidos lo que debe haber atraído a los primeros hombres hacia esta zona gracias a la abundancia de la caza. La caza se vio favorecida, además, por la configuración del terreno, caracterizada por profundos cañones de paredes verticales, rocas desprendidas de los acantilados y desparramadas en los taludes, afloramientos rocosos en las colinas y gran cantidad de piedras de diferentes tamaños que podrían ser fácilmente aprovechadas como barreras o para la construcción de cercos para atrapar la fauna mayor silvestre. Esta debe ser también la razón por la que en las laderas de la margen derecha del río Macusani encima del gran cañón, donde son muy escasos los afloramientos rocosos, no se encontraron vestigios de arte rupestre, a pesar de presentar vastas áreas de pastizales y abundantes fuentes de agua gracias a la cercanía de los glaciares Allin Capac y Chichi Capac.

Cuatro son las características sobresalientes de las pinturas rupestres de Macusani: con relación a la temática, la gran cantidad de escenas de caza de camélidos con la representación de cercos o trampas de variadas formas; la presencia numerosa de figuras humanas, los llamados cazadores "portadardos" o "portamazos", algunas muy estilizadas y dibujadas en diferentes posiciones, interactuando con los animales de caza; el alto porcentaje de composiciones geométricas conocidas localmente con el nombre de "tejidos", superpuestos eventualmente sobre escenas de caza; figuras antropomorfas en miniatura, mostrando detalles como adornos cefálicos, faldellines o cinturones de color.

No obstante la alta frecuencia de escenas de caza y cazadores entre los motivos rupestres, están ausentes, al menos, en la superficie de los pisos y taludes de los aleros artefactos líticos relacionados con la actividad de caza de los antiguos pobladores. La única punta de proyectil encontrada en la comunidad de Isivilla en el talud de una cueva con pinturas rupestres es de sílex. Por su tamaño relativamente grande debe haber servido para engarzar un dardo o una pequeña lanza. El dardo y la estófica, el mazo y quizás la lanza, deben haber conformado el arsenal de armas empleadas por los cazadores prehistóricos de la zona, que al parecer desconocían el uso del arco y la flecha.

Las cuevas y abrigos con pinturas y petroglifos fueron re-utilizados posteriormente por otros grupos humanos que continuaron la tradición rupestre, ideando otros estilos y motivos en las pinturas. En algunos casos, la reutilización de sitios se prolongó hasta la época colonial y republicana.

Falta profundizar el estudio de las superposiciones de pinturas de Macusani-Corani y el análisis comparativo de los patrones estilísticos presentes, para poder aventurarnos en el establecimiento de una cronología relativa tentativa. Urge además, ante el peligro de la destrucción irreversible de los sitios por la actividad minera, la ejecución de un proyecto de excavación en abrigos selectos de estratigrafías no perturbadas, con los correspondientes análisis arqueozoológicos, de artefactos líticos, de pigmentos y de C14, cuyos resultados podrían echar luces sobre la secuencia de ocupación y la antigüedad de las pinturas.

Mediante la explotación minera prevista en la zona comprendida por las comunidades campesinas de Tantamaco e Isivilla se afectará grave e irreversiblemente este patrimonio cultural y natural excepcional de Carabaya, que pertenece tanto a las generaciones actuales como futuras. Tenemos la obligación moral de no sólo difundir este trascendental legado histórico sino de idear formas de proteger y preservarlo para que los que nos sucedan en el tiempo, también tengan la oportunidad de estudiar y gozarlo.

Referencias

Aschero, C., Martel, A., López, S.

2006 – Tramas en la piedra: rectángulos con diseños geométricos en Antofagasta de la Sierra (puna meridional argentina). In: *Tramas de la piedra. Producción y usos del arte rupestre* (Podestá, M. & D. Fiore, eds.), Buenos Aires

Avila Quispe, W. M.

2005 – *Carabaya. Historia General I*. Arequipa, Perú

Bednarik, R.

1992 – Acerca de la motivación del re-uso del arte rupestre: un ejemplo del período colonial de Bolivia. In: *Arte Rupestre Colonial y Republicano de Bolivia y Países Vecinos*. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano, N° 3: 28-35. SIARB, La Paz

Coben, L. S. y C. Stanish

2005 – Archaeological reconnaissance in the Carabaya region, Peru. In: *Advances in Titicaca Basin Archaeology* – 1: 243-266. Cotsen Institute of Archaeology, University of California, Stanish, C., A. Cohen y M. Aldenderfer (eds.), Los Angeles

Delgado Aragón, J.

1971/3 – El Señalaky. In: *Allpanchis, número especial: Ritos agrícolas y ganaderos del sur andino*, pp. 185-197, Cusco

Fernández Distel, A.

1983 – Pictografías en Coctaca (Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina). In: *Indiana*, Vol. 8:279-294, Teil 3, Berlin
2001 – *Catálogo del Arte Rupestre. Jujuy y su región*. 279 p., Editorial Dunken, Buenos Aires

Flores Blanco, L. y Cáceda Guillén, D.

+2004 – *Arte Rupestre en la Provincia de Carabaya, Puno: Estableciendo una secuencia temporal relativa*. Ponencia presentada en el I Simposio Nacional de Arte Rupestre (Cusco 2004). Ms., 12 p., 1 foto, 1 dibujo, Cusco
2004 – *Evaluación del potencial científico y turístico de los principales recursos culturales de la provincia de Carabaya, Puno*. CIARA, octubre, 2004

Guffroy, J.

1999 – *El arte rupestre del antiguo Perú*. IFEA, IRD Prefacio de Duccio Bonavia. Travaux de l'Institut Français d'Etudes Andines, Tomo 112, Lima

Hernández Llosas, María I. & María Mercedes Podestá

1983 – *Las pinturas rupestres del Abrigo de los Emplumados (Departamento Humahuaca, Jujuy)*. Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología, vol. 10, Buenos Aires
1985 – Las composiciones geométricas del arte rupestre de la Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina): análisis comparativo. In: *Estudios de Arte Rupestre*. Museo Chileno de Arte Precolombino, pp. 109-129, Santiago

Horta, H.

2004 – Iconografía del Formativo Tardío del norte de Chile. Propuesta de definición e interpretación basada en imágenes textiles y otros medios. In: *Estudios Atacameños*, 27:45-76, Santiago de Chile

Hostnig, R.

2003a – Macusani, repositorio de arte rupestre milenario en la Cordillera de Carabaya, Puno – Perú. In: *Boletín N° 17:17-35*. SIARB, La Paz
2003b – *Arte Rupestre del Perú. Inventario Nacional*. 447 p. CONCYTEC, Lima
2004a – Las maravillas de Macusani y Corani / The marvels of Macusani and Corani. In: *Rumbos de Sol & Piedra*, Año 9, N° 40:12-26. Lima.
2004b – Arte rupestre postcolombino de la provincia Espinar, Cusco, Perú. In: *Boletín N° 18:40-64*. SIARB, La Paz
2005 – Distribución, iconografía y funcionalidad de las pinturas rupestres de la época inca en el departamento del Cusco, Perú. In: *Boletín N° 20:46-76*. SIARB, La Paz

Instituto Nacional de Estadística (INEI)

2006 – Sistema de Recuperación de datos. Censos Nacionales X de Población y V de Vivienda 2005. Resultados definitivos. Aplicación de Redatam-SP x Plan (CELADE – CEPAL)

INGEMMET; Chavez, A.; Salas A., G.; Gutiérrez S., E.; Cuadros P., J.

1997 – *Geología de los Cuadrángulos de Corani y Ayapata, Hojas 28-u y 28-v*. Boletín Serie 90, Serie A: Carta Geográfica Nacional, Instituto Geológico Minero y Metalúrgico, Lima

Klarich, E. A.; Aldenderfer, M.S.

2001 – Qawrankasax waljawa: arte rupestre de cazadores y pastores en el río llave (sur del Perú). In: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. N° 8: 47-58, Santiago de Chile

Lavalée, D.; Julián, M.; Wheeler, J.; Karlin, C.

1995 – *Telarmachay. Cazadores y pastores prehistóricos de los Andes*. Tomo I, correspondiente al Tomo 88 de la Serie Travaux de l'Institut Français d'Etudes Andines, Instituto Francés de Estudios Andinos IFEA, Lima

Mesa, J., Gisbert, T. y C. D. Mesa G.

2001 – *Historia de Bolivia*. 4ta Edición, La Paz

Nordenskjöld, E.

1904/5 – *Arekeologiska undersökningar Perus och Bolivias gränstrakter*. Kungl. Svenska.
1906a – *Vetenskapsakademiens Handlingar*, Band 42, N° 2, Uppsala & Stockholm.
1906b – Travels on the boundaries of Peru and Bolivia. In: *The Geographical Journal*, Vol. 28, N° 2: 105-130
1953 – *Investigaciones arqueológicas en la región fronteriza de Perú y Bolivia*. Uppsala / Estocolmo (1906); Biblioteca Paceña. Alcaldía Municipal, La Paz

Palao Berastain, J. B.

1991 – *Arte rupestre pictórico de Tantomayo - Puno, Perú*. Ms., 9 p., 1 mapa, 1 foto, 6 dibujos. Inédito, en archivo de la SIARB, La Paz

Quispe Aragón, A.; Quispe Aragón, L. V.; Quispe Aragón, J. P.

1995 – *Macusani. Capital de la Provincia de Carabaya*. 177 p., Macusani-Puno

Raimondi, A.

1874 – *El Perú*. Libro Segundo, Cap. V., pp. 177-202

1883 – Minas de oro de Carabaya. In: *Anales de la Escuela de Construcciones Civiles y de Minas del Perú*. Carlos Paz Soldán, Lima

[1864] 1896 – *Memoria sobre los ríos de San Gabán y Ayapata en la provincia de Carabaya, presentada a la Real Sociedad Geográfica de Londres por el Sr. Antonio Raimondi, Miembro Corresponsal de dicha Sociedad*. *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*. 6 (4-6):121-164, Lima

Ramos C., R. et al.

2002 – Santuario rupestre de Isivilla (Puno). In: *Revista Universitaria, Universidad Nacional del Altiplano, Puno, Perú*. Año VIII N° 1: 75-93. Puno.

Ravines, R.

1986 – *Arte rupestre del Perú. Inventario general*. (Primera aproximación). Compilado por Rogger Ravines con la colaboración de Francisco Iriarte B. y Alejandro Matos A. Instituto Nacional de Cultura. Serie: Inventarios del Patrimonio Monumental del Perú. 3. Lima

Sinclair, C.

1997 – Pinturas rupestres y textiles formativos en la región atacameña: paralelos iconográficos. In: *Estudios Atacameños* 14: 327-338, San Pedro de Atacama, Chile

Tapia, F.

1985 – Contribución a la investigación arqueológica en los valles de Sandía y Carabaya, en el departamento de Puno, Perú. Grupo de Arte Uтары. Puno

Villanueva Arteaga, H.

1982 – *Cusco 1689. Informes de los párrocos al obispo Mollinedo*. Economía y Sociedad en el Sur andino. Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas", Cusco

Zorn, E.

1984 – Textiles in herders' ritual bundles of Macusani, Peru. In: *The Junius B. Bird Conference on Andean textiles: April 7th and 8th, 1984* (Rowe, Ann Pollard, ed.):257-287. The Textile Museum.

Autor:

Rainer Hostnig

e-mail: rainer.hostnig@gmail.com;

rrhostnig@speedy.com.pe

Tiraje:

xxxx ejemplares

Mayo 2007

Fotografías:

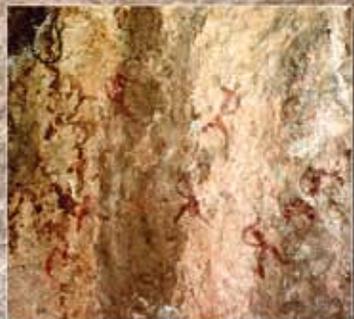
Rainer Hostnig

Diseño y Diagramación:**Impresión:**

FIMART S.A.C. Impresores e Impresores

Telf.: 424 0662

El arte rupestre de Carabaya



EMPRESA DE GENERACIÓN ELÉCTRICA SAN GABÁN S.A.

Revalorando nuestra riqueza